UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA

SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Mons. GUILLERMO BLANCO

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Mtro. ROBERTO CAAMAÑO

INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA

CARLOS VEGA

Directora: Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

HUMBERTO I 656 (1103) BUENOS AIRES REPUBLICA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que exige la ley 11.723

Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Nº 8 - 1987

1966 - 1986

En una carta dirigida a Carlos Vega, el 11 de julio de 1964, Lauro Ayestarán * decía refiriéndose a los contenidos del Primer año de la carrera de Musicología, en lo referente a Bibliografía:

> "...La doctrina de esta asignatura es la siguiente: al alumno hay que llevarlo a las fuentes y despertar en ellos la comezón de la investigación original. Original no quiere decir novedosa, sino la que toca a los orígenes de las cosas —o sus apariencias fenomenológicas—. A veces en los orígenes está lo que todos dicen, pero el alumno se gana el derecho de decirlo con propiedad. Lo novedoso es simple presunción frívola que se da por añadidura o no a los espíritus originales. Para obtener esta suerte de 'catharsis' no hay más remedio que enloquecer al alumno y atraerlo a la causa de la musicología que sólo le dará disgustos y privaciones económicas, pero en cambio le dejará un fuego interior inextinguible y a veces insoportable pero en todo caso de noble alcurnia."

y agregaba más adelante:

> "...El relato de su azarosa vida de autor, le daría tema para varias clases y en todo caso los alumnos estarían ante un espectáculo que no se repite en nuestro continente. ¡Esto es para mí *formar!* El resto es *informar,* y para ello no necesitan concurrir a la Universidad. Con que Ud. se plante frente a ellos ya tienen que agradecerle un espectáculo casi único: ¡un musicólogo de carne y hueso! Si tienen un poco de inquietud lo exprimirán aunque Ud. no quiera.
>
> ...La musicología es una ciencia y la ciencia no se aprende; se contagia..."

Trataba así, con certeras y justas palabras, de sintetizar la particular tarea que el profesor debería realizar en el aula.

Producto de ese "contagio" surgió un grupo que —con el tiempo— se proyectó tanto en el campo de la música etnológica y folklórica como en el de la musicología histórica.

---

* Lauro Ayestarán fue fundador de la cátedra y de la carrera de Musicología en esta Facultad. Cuando enfermó, hacia fines de 1963, su puesto fue ocupado por Vega. Se produjo entonces un interesante intercambio de cartas, explicando procedimientos, pautas, bibliografía y conceptos fundamentales como el que transcribimos.

En aquellos años, especialmente a partir de 1966, el trabajo fue muy duro porque quedamos solos cuando recién iniciábamos el camino.

Pero la *marca* había sido muy fuerte, diría indeleble, y el ejemplo de ambos investigadores nos señaló el rumbo.

La pasión y la fuerza de uno, la lucidez, la entrega y el orden del otro, se unieron en armónica y feliz conjunción para preparar un conjunto de futuros investigadores.

Transcurridos veinte años, cada uno ya en la senda elegida por vocación y por amor, recordamos y agradecemos a aquellos dos hombres el *ejemplo* recibido.

Rogamos a Dios que ese ejemplo no haya sido vano y que podamos —en mayor o menor grado de acuerdo a nuestras posibilidades— proyectarlo hacia el futuro.

LA DIRECCION

LA MUSICA EN EL SIGLO XIII [1]

Convivencia de música distinta - El panorama antiguo - Johannes de Grocheo - Música diversa - Música mundana - Música mensurable - Música eclesiástica - La música "vulgar" o "civil": tonalidad, rítmica, géneros, notación - Clasificación de las especies de música mundana - Las especies de los trovadores.

Antiguamente, una o varias clases de música superior convivieron con diversa música inferior urbana, suburbana, rural. La desaparición de los bienes de enquistados pueblos centroeuropeos progresivamente aculturados y el carácter absorbente de la música occidental han eliminado en gran parte de Europa central numerosos cancioneros arcaicos que, sin duda alguna, arrastraron su inferioridad o su falta de prestigio durante largos siglos. Pero aquel complicado panorama no ha desaparecido en otras partes del mundo. América, por ejemplo, ofrece al estudioso un cuadro no exento de analogías con el que debió presentar Europa en la Edad Media. Sin salir de la República Argentina, el musicólogo puede oír hasta hoy la rudimentaria música de los primitivos selváticos norteños, la de los montañeses agricultores araucanos y la pentatónica de los pastores incaicos. Decenas de milenios se reconocen en esas pocas, inconexas, muestras sobrevivientes que, aun alteradas por el tiempo, dan testimonio de un impresionante itinerario prehistórico. Y en el mismo territorio nacional, por los pueblos de la campaña y en los centros urbanos, prosperan o vegetan la música folklórica, la música popular de las ciudades, la música superior —rica en escuelas anacrónicas— y hasta la música gregoriana recientemente impuesta.

No es otro, no pudo ser otro, el panorama musical de la Baja Edad Media. Más reducido, claro está, por la rareza o ausencia de sus primitivos arcaicos, pero no menos rico por la diversidad de sus tribus superiores.

Los manuscritos que reconocen y describen dos clases de música superior desde fines de la Alta Edad Media son numerosos, y ningún especialista los ignora. Una clase es la música eclesiástica; la otra es la música mensurable. La primera es litúrgica. La segunda es mundana y se aplica en gran parte a la liturgia. Una y otra se diferencian entre sí rítmica y tonalmente. Además, la eclesiástica es monódica y la mensurable principalmente polifónica.

El silencio de los tratadistas con respecto a otra u otras clases de música es sorprendente. Pero hay uno, uno solo, que nos compensa de todos los silencios: Johannes de Grocheo.

La historia de la música debe a este singular ensayista el único enfoque amplio de la época trovadoresca (siglos XII y XIII). Hay —según él— muchas clases de música en Europa; música diversa (según los pueblos) en las ciudades o comarcas. Tal vez porque no conoce suficientemente toda esa música, no puede clasificarla, pero confiesa que si se limita a la música que se usa en París podrá examinar convenientemente sus variedades. Veamos cómo explica todo esto el propio Grocheo:

> "Para nosotros no es fácil dividir la música rectamente porque en una recta división los miembros dividentes deben evacuar [agotar] toda la naturaleza del todo dividido."
> "Las partes de la música son muchas y diversas según los diversos usos, diversos dialectos [idiomata] y diversas lenguas en las ciudades o en regiones diversas. Si en cambio la dividimos tal como la usan los hombres de París y *en cuanto es necesaria a la necesidad y conveniencia de sus ciudadanos,* trataremos también sus miembros [especies] como conviene. Se verá que nuestra intención ha sido limitada suficientemente, porque en nuestros días se buscan diligentemente en París los principios de cualquier arte [,] y los usos de ellas y de casi todas las [artes] mecánicas se encuentran. Digamos por lo tanto, que la música de que se sirven en París, puede según parece, reducirse a tres partes. *Una parte decimos de la música simple o ciudadana, que llamamos música vulgar,* otra parte de la música compuesta o regular o canónica que llaman música medida. Y el tercer género es el realizado a partir de estas dos y hacia el cual se encaminan estas dos como hacia algo mejor. El cual se llama eclesiástico y está consagrado a la alabanza del creador."

Todo esto es claro y preciso. Hay a fines del siglo XIII o principios del XIV lo siguiente:

1. Música diversa, en Francia y hasta donde alcanza la perspectiva del tratadista.
2. Música simple, ciudadana o vulgar (*simplici musica vel civili, quam vulgarem apellamus*) en París.
3. Música compuesta o regular o canónica, mensurable (*composita, vel vulgari, vel canonica, quam appellant musicam mensuratam*), en París (p. 84-85) [2].
4. Música eclesiástica, en París.

Ya se comprenderá que las tres clases de música de París no eran exclusivas de la ciudad, sino que se hallaban también por tierras de Galias y en gran parte de Europa, por lo menos. Como Grocheo dice que esos tres géneros eran los "principales", debe entenderse que había en Francia mismo otras clases de música menos importantes, debidas tal vez a influencias débiles u ocasionales de música rural o extranjera.

Examinemos ahora cada orden o clase o género, de acuerdo con los detalles que suministra el propio Grocheo.

Música diversa

En el panorama de nuestro tratadista hay dos alusiones a esta música.

La primera se encuentra en el párrafo del comienzo: "Las partes de la música son muchas y diversas según los diversos usos, diversos dialectos y diversas lenguas en las ciudades o en regiones diversas". Cuando dice "diversos usos", Grocheo piensa, sin duda, en la música litúrgica, en la música para danza, y aún en las que —según él— sirven para elevar, animar, etc. Lo demás se refiere a la música particular y propia de diversas naciones o pueblos o comunidades o tribus, que se encuentran en las ciudades, en determinadas comarcas [3], en la campaña.

La segunda alusión, muy débil e indirecta, se produce cuando dice que la música de París puede reducirse a tres géneros "principales". Es decir, que habría otra música secundaria. Cualquiera sea el valor que se atribuya a esta segunda alusión, la primera es incontestable.

Tenemos, pues, documentada la existencia de diversa música profana, o mundana, o vulgar (o litúrgica no cristiana) en torno a las varias clases de música superior.

Por lo demás, este documento, tan oportuno en cuanto a la época y al lugar, se nos presenta precedido, seguido y rodeado de numerosas referencias o menciones breves que nos llegan de otras fuentes. Estos escritos son: los de la propia música notada, en que aparecen incluso melodías pentatónicas; los que comentan la música; los que tratan la coreografía (pues la danza requiere música y no música de sola percusión); los que hablan de instrumentos musicales; los que se refieren a las fiestas y a las costumbres; los que recuerdan a los ejecutantes (histrions, jongleurs, mimes, ménestrels) y los que describen las reacciones de instituciones o de simples observadores ante la música, la danza, los instrumentos, los ejecutantes, etc. En los últimos años se han publicado o comentado numerosos documentos de las clases enunciadas.

Pero, insistimos, ni siquiera hacía falta. Prehistóricamente —la Prehistoria de la música atraviesa la Edad Media— no se puede negar la existencia de estos géneros. Es ley que cada grupo humano tenga su música, con documentos o sin documentos.

Tonalidad. — Nada dicen los escritos sobre los distintos sistemas tonales de toda esta música y los instrumentos no aportan mucho. Sin embargo, es evidente que se conocieron las escalas pentatónicas, pues sobreviven en la Europa insular del norte, en Noruega, en Francia y en otras regiones de Europa central. Así, los pocos pasajes pentatónicos que se encuentran en las propias notaciones de los troveros y de los minnesänger no parecen coincidencias producidas por el azar de la composición. Probablemente se usó también la escala de tres notas (las tres del acorde perfecto mayor u otras) que sobrevive hasta hoy en Europa mis-

mo; y es probable que hayan tenido vigencia más activa en los planos superiores escalas alógenas adoptadas por Europa central en la Alta Edad Media.

Rítmica. — Admitida la existencia de diversa música comarcana, es necesario reconocer que, prehistóricamente, su rítmica fue la que corresponde a los pueblos de la misma jerarquía cultural que han sobrevivido en otros lugares hasta hoy: pies binarios y pies ternarios, sin duda; fraseo libre y, seguramente, fraseo simétrico. O la que haya sido.

Estamos hablando de las clases *diversas* de música que no son ni la gregoriana ni la mensurable ni la mundana que sobresalieron en París en tiempos de los trovadores. Es muy probable que entre esa "diversa música", durante los siglos anteriores, se encontrara el *filum* de la que posteriormente asciende a la categoría de música mundana. Esta música —posible base de nuestra música superior actual— habría sido una música de ese conjunto en la Alta Edad Media.

Música gregoriana

Numerosos teóricos de la época describen minuciosamente la música gregoriana y los especialistas conocen las páginas a que aludimos. Sin embargo, vamos a reproducir las palabras de Grocheo respecto a sus características porque, como parte de un panorama completo redactado por un solo y mismo autor, tienen muy alto valor diferencial.

Denominación. — "género ... eclesiástico", p. 85; "canto eclesiástico", p. 115; música "necesaria a un varón eclesiástico", p. 112.

Tonalidad.— "los modernos" se valen de cuatro reglas que llaman *tonos*, p. 114. "El tono es una regla, por la cual se puede conocer todo canto eclesiástico y juzgar sobre él mirando al comienzo, al medio o al fin", p. 116. "Por el tono se conoce todo canto eclesiástico". "Los tonos son ocho", p. 115.

Ya sabemos lo que Grocheo quiso decir: cuatro secciones en que se distinguen, cuatro modos auténticos y cuatro plagales, hablando en términos modernos.

Rítmica. — Grocheo llama a la polifónica "música precisamente medida"; por oposición o, mejor, por diferenciación, dice que la eclesiástica es una música "no tan precisamente medida", p. 84.

Sin duda por error —un error que han seguido varios autores— Wolf entiende que Grocheo atribuye esta característica a la música de los trovadores. No es eso. El tratadista medieval está comentando la división que han hecho otros teóricos [4]: llaman "mensurable" a la música polifónica y "llana o inmensurable" a la eclesiástica. Si entienden por "inmensurable" —dice— "una música de ningún modo medida". "ad libitum", se equivocan, pues toda música es medida en alguna manera. Alude a la valoración gregoriana por notas iguales, por el texto, por las reglas de prolongación de los finales, etc. Ahora —añade— si entienden

por inmensurable una música "no tan precisamente medida", la división está bien hecha. La música de los trovadores no ha pasado por la mente de los que hicieron la comentada división ni le preocupa a Grocheo en este párrafo. La confusión de Wolf procede de un error que ha padecido el copista medieval. Póngase "nullo" en lugar de "ullo" y el párrafo adquiere plenitud de sentido. Considero necesario aclarar que nuestra rectificación no favorece en absoluto la tesis que sostenemos.

Géneros. — Grocheo divide la música eclesiástica en tres géneros: "matutinas, horas y misa", p. 112.

Objeto. — "la alabanza de Dios y el servicio del creador", p. 112.

Notación. — Acaso fundado en el hecho de que la pauta, las claves y las figuras son las mismas, dice el tratadista que la notación es "común a todos" los géneros, p. 85. Conviene tener en cuenta que Grocheo no es técnico en cuestiones de notación. Estúdiese su tratado y se comprobará. Recuérdese, por otra parte, que existía un "canto eclesiástico medido por tiempo", según Francón (C.I., 118).

Música mensurable

También es muy grande el número de teóricos que describen esta clase de música, pero nos limitaremos aquí a los conceptos de Grocheo, porque la está contrastando con las otras en su visión de conjunto.

Denominación. — "compuesta o regular o canónica", p. 85.

Tonalidad. — Los teóricos de la época inician sus tratados de música mensurable o polifónica con extensas descripciones de los ocho modos gregorianos, y en seguida se extienden, más todavía, en detallar las excepciones que padecen dichas gamas en manos de los polifonistas; es decir, que niegan inconscientemente la existencia de los modos gregorianos en la música mensurable. El tratado de Grocheo denuncia un extraordinario y único caso de independencia de juicio, de personalidad, de observación directa de los hechos. El autor se ha liberado de una carga secular de tradiciones librescas. Por primera vez se dice aquí que las tonalidades gregorianas no tienen nada que ver con las de la música polifónica y con las del canto trovadoresco. Este párrafo es definitivo. "Por el tono se conoce todo canto eclesiástico. Digo canto eclesiástico para que se excluya el canto público (publicus) y el precisamente medido que a tonos no se subordina", p. 116. En los parágrafos que dedicaremos en seguida a la tonalidad trovadoresca reproduciremos varios otros que confirman este claro reconocimiento.

Rítmica. — Ningún medievalista ignora que la diferencia entre la música llana y la música mensurable, en el orden rítmico, consiste precisamente en lo que significan sus propias designaciones: una no se medía —por lo menos a la manera polifónica—; la otra era medida. En la polifonía, cada figura y sus combinaciones tenían valor determinado; se procedía por "perfecciones", es decir, por pies ternarios, y los silencios tenían

valor equivalente al de las figuras que reemplazaban. Ya lo decía Francón de Colonia: "Digo mensurable porque la llana no se atiene a tal medida".

Grocheo no añade nada. Después de haber asentado que la música llana se mide de modo impreciso, denomina a la polifónica "música precisamente mensurable", p. 111, y "canto precisamente medido", pp. 100 y 116.

Géneros. — "Motetes, organum, hoquetus".

Francón de Colonia (C.I. 130) reconoce un género de discanto, dos de cuyas especies se llaman "cantilenas" y "rondeles". Pero estas especies se elaboran a base de "algún canto ya hecho".

Notación. — "común a todos los órdenes, a los tres de que trata.

Música mundana

Todo lo que hemos dicho en las precedentes páginas de este capítulo no tiene más objeto que distinguir con la mayor precisión posible esta tercera clase de música, la mundana. Las informaciones que comentamos significan la consagración de Grocheo por su aporte de novedades de primera mano. Sigámoslo.

Denominación. — He aquí cómo denomina el tratadista a la música mundana: "simple o ciudadana, que llamamos música vulgar", pp. 84-85; "civil", p. 114.

Tonalidad. — Vamos a reproducir todos los párrafos de Grocheo que permiten entender sin ningún lugar a dudas, que la música mundana se diferencia radicalmente de la gregoriana en el orden tonal. Como algunos párrafos adquieren sentido en relación con los inmediatos, repetiremos aquí algunos de los que hemos reproducido antes.

Dice Grocheo: "los modernos se valen de cuatro reglas que llaman 'tonos' " (p. 114). "Los tonos son ocho" (p. 115). "El tono es una regla, por la cual se puede conocer todo canto eclesiástico y juzgar sobre él mirando al comienzo, al medio o al fin" (p. 116). Sírvase prestar el lector su mejor atención a lo que sigue: "Por el tono se conoce todo canto eclesiástico. Digo canto eclesiástico para que se excluya el canto popular y el precisamente medido [polifónico] que a tonos no se subordina" (p. 116). "Este canto [el mundano] justamente no va por reglas del tono ni por ellas se mide" (p. 114). "El canto civil [burgués, mundano] en cuanto a los tonos, se excluye de la música eclesiástica" (p. 114). "Para la escritura de las consonancias [polifonía] y estantípedes y ductias [música mundana] los modernos agregaron otra cosa que llamaron falsa música" (p. 88). Y en seguida explica Grocheo en qué consiste la falsa música: dice que los modernos tomaron el bemol y el becuadro, "que en *b* fa y ♮ mi [se refiere a los sonidos en si *b* - si] designaban tono y semitono" y "los hacen designar esto mismo en todos los otros intervalos], así que

donde había semitono lo amplían por ♮ a tono, para que surja una buena concordancia o consonancia [melodía o armonía]. E igualmente donde se encontraba tono lo estrechaban por *b* a semitono" (pp. 88-89).

Los especialistas conocen una decena de pesadas explicaciones de análogo contenido. Apenas habría que recordar a Odington cuando dice que a las notas alteradas "los músicos las llaman falsas no por ser disonancias, sino extrañas, y no usadas entre los antiguos" (C. I, 216).

Un perdido párrafo del Anónimo II, que escribe también hacia 1300, nos confirma de manera inesperada que en la música mundana se modificaban los tonos gregorianos. Dice el tratadista: "Se inventó la falsa música por dos causas, a saber, la causa de necesidad y la causa de la belleza del canto en sí. Causa de necesidad porque no habríamos podido tener diapente, diatessaron, diapason, como en los lugares vistos en el capítulo de las proporciones. Causa de la belleza, como se ve en las cantilenas coronadas" (C. I, 312).

Esto es claro: necesidad de intervalos en la superposición polifónica; necesidad de belleza en la sucesión de sonidos de las melodías. Y estas cantilenas coronadas, son especies de la música "vulgar o civil" como veremos más adelante.

Yo imagino que a ningún estudioso le quedará la menor duda de que la música de los trovadores no respondía a los modos gregorianos. ¿Y cuál es, entonces, el sistema tonal de la música mundana o vulgar? No es ninguna adivinanza porque hay poco para escoger. Otro sistema tonal que no es el gregoriano, viene ascendiendo desde fecha anterior, se entroniza en el plano social superior cuando lo adoptan reyes trovadores, penetra en la polifonía, lucha con los ocho modos, los elimina, y queda al fin absolutamente triunfante y dueño del mundo musical desde 1600 y sobrevive con decreciente vigor hasta nuestros días. Este sistema es el de las actuales escalas mayor y menores, que en aquella época incorporaban otras combinaciones y modalidades que han desaparecido. Hasta tres siglos después los teóricos no comprendieron que estaban en presencia de un verdadero sistema y en todos los sentidos sus características fueron consideradas como excepciones al orden litúrgico cristiano, simplemente porque todo juicio partía de la notación.

En principio, pues, y de manera general, las canciones de los trovadores, troveros y minnesänger, las cantigas españolas y toda la restante música "vulgar" responde al sistema del mayor y los menores. La reacción helénica del Renacimiento echó una cortina de humo sobre la brillante y triunfante expresión tonal de los trovadores; después, el proceso siguió su curso regular. Todo se reduce a esto: desde el siglo XII hasta el siglo XIII, el sistema tonal del mayor y el menor, impuesto en la práctica, lucha por conquistar la teoría y la notación. Su existencia antes del siglo XI es cuestión de lógica; su vigencia desde el siglo XIII está probada por centenares de canciones límpidamente, totalmente escritas por los amanuenses de la época con sus alteraciones "modernas".

Por esto mismo es sorprendente otro pasaje de Grocheo que dice: "Llaman [género] diatónico al que procede por tono y tono y semitono, según el cual se hacen la mayor parte de las *cantilenas*", p. 83. Y, como veremos, las *cantilenas* integran uno de los principales órdenes de la música vulgar o mundana en el cuadro de esta teoría.

Rítmica. — Necesitamos saber, ante todo, si la música vulgar era medida y en qué grado, y también si su escritura era mensurable. Algo de esto nos dirá Grocheo.

Estudiadas sus páginas, parece claro que el tratadista admite una primera división general de la música en cantos llanos e inmensurables —los gregorianos— y cantos medidos (pp. 83-84). Luego establece, por vez primera y única en su tiempo, la gran subdivisión de la música medida en "compuesta, regular o canónica" (polifónica) y en "simple, vulgar o civil" (de gesta, trovadoresca, etc.). Explica largamente los caracteres y géneros de cada clase —se está ocupando de las tres de París— y antes de pasar a la gregoriana o inmensurable, dice para cerrar sus capítulos: ... "de los [cantos] medidos y de sus partes y su composición en lo vulgar [mundana, civil] y en lo canónico [polifonía] baste lo dicho", p. 110.

Inútilmente buscaremos en las páginas de los tratadistas medievales algo que, aún referido a los valores o a la notación, pueda ofrecernos indicios sobre las formas de frase, sobre las estructuras de los períodos, etc. de la música vulgar [5]. Los teóricos de la Edad Media, como sus colegas de hoy, no pudieron nunca superar los mezquinos menesteres pódicos cuantitativos, no rítmicos, no musicales. Pura atomística. Odington, más explícito, no hizo sino colocar pies en diversas series. Pero hay que avanzar y avanzaremos.

Géneros. — Vamos a resumir la extensa clasificación de los géneros de composición civil o mundana que nos ofrece Grocheo:

1. *Vocales*
   a) canto: de gesta; coronado o versiculado o conducto; versual
   b) cantilena: rotunda o rotundela; estantípedes; ductia; canto en corona o cantilena excitada.
2. *Instrumentales*
   a) canto coronado, ductia; estantípedes.

Más adelante nos detendremos en este cuadro.

Notación. — Una sola vez dice Grocheo que la notación es común a todos los géneros. Se sobreentiende que la observación es de orden superior y general. No puede referirse sino al sistema de la pauta, a los grupos de figuras y a las claves, que son comunes. Si se desciende a las particularidades, la notación gregoriana difiere de las otras dos en cuanto exige menos precisión; y las formas de notación de las dos clases mensurales (la del discanto y la vulgar), aun cuando responden a los mismos principios, también difieren entre sí de acuerdo con las características de los fenómenos sonoros que deben representar.

Robertus de Handlo nos dejó una noticia aclaratoria con respecto a la notación de las especies vulgares. Habla del quinto modo franconiano, que consta de "todas breves y semibreves", y dice: "De este modo provienen todos los hoquetos, los rondeles, las baladas, las coreas, los cantifractos, los estampetes, florituras y todas las notas de breves y semibreves que hay bajo el cielo, semibreves, breves y longas, se comprenden en este modo quinto" (C. I, 402).

Excepto las dos especies nombradas en primer término, todas pertenecen al género de música "vulgar".

Principalmente fundados en las observaciones de Johannes de Grocheo, hemos presentado el panorama musical del siglo XIII. Reconocemos ahora la existencia de diversa música comarcana, de la gregoriana con sus ocho modos y su rítmica "llana" pero no libre, de la canónica o polifónica, precisamente medida y sujeta a escalas no gregorianas y, por fin, de la música vulgar o civil, también medida y a base de gamas profanas, sin duda, las de las escalas mayor y menor y la de otras, como se verá. Nada extraño: es más o menos el panorama actual.

Quien recuerde las páginas de Grocheo sabrá que el tratadista no se limita a simples enunciados. Se extiende esforzadamente sobre particularidades de cada una de las tres clases de música parisina, y no es poco lo que añade sobre la música gregoriana y la polifónica, y nos concretaremos a la música civil o vulgar, siempre de acuerdo con las explicaciones del tratadista medieval.

LA MUSICA "VULGAR O CIVIL"

Supongamos que en este momento nos obligan a clasificar toda la música que se oye hoy en las ciudades y a indicar cuáles son las especies vocales y cuáles las instrumentales, las características de cada género, la finalidad u objeto de cada canción, la clase social a que sirve cada especie, las formas de la poesía... En primer término observaríamos que el plan es falso, pues —por ejemplo— muchas especies vocales podrían ser también instrumentales o ambas cosas a la vez, servir para la danza y al mismo tiempo para oír sin hablar, pertenecer al repertorio de los ricos y gustar a los pobres... Pero como el mandato es irrenunciable, haríamos la clasificación de cualquier modo. ¿Cuántos coincidiríamos? ¿Cuántos coincidirían con la realidad?

Quiere decir esto que la clasificación de Johannes de Grocheo no es ni puede ser otra cosa que un generoso esfuerzo. Con seguridad, cualquiera de las especies que describe se escapa de su casillero; de modo que el suyo es, apenas, un cuadro ideal, pero un cuadro riquísimo en realidades.

Es que los *criterios de clasificación* del tratadista no se aplican con regularidad o se entremezclan y confunden. A veces clasifica por el tema de la poesía, a veces por vagas indicaciones relativas a la forma de las

estrofas, o por la categoría social de los compositores, por la presencia o ausencia de un acompañamiento a percusión, por la velocidad, en fin, por dos o más de los caracteres enunciados. La ineficacia de las distinciones a base de la finalidad social o moral es evidente. El canto "de gesta", por ejemplo, es "para ancianos y trabajadores"; el canto "versual" es "para inducir a los jóvenes a trabajar"... El propio tratadista tropieza a cada paso con la ambigüedad de los rótulos. Su especie "versual" es "por algunos llamada cantilena", y la cantilena, es un cuadro, es un género que tiene cuatro especies. Por otra parte, varios de estos cantos vulgares son —según vemos en otros teóricos— especies polifónicas. Los rótulos de las tres especies instrumentales se encuentran también entre las especies vocales; lo cual significa que no había razón para una división previa en vocales e instrumentales. Y sin embargo, las observaciones de Grocheo son sencillamente extraordinarias, aun prescindiendo de la clasificación como tal. Extraordinarias, aunque sólo en parte sean verdaderas. Porque Johannes de Grocheo es el único tratadista que rompe el concorde silencio de sus coetáneos y nos revela el denso y rico mundo de la música profana.

Estudiemos estas valiosas páginas suyas y hagamos, primero, un cuadro sinóptico de su clasificación:

Música "vulgar o civil"

Música vocal	a) canto	1. de gesta 2. coronado o versiculado o conducto 3. versual
	b) cantilena	4. rotunda o rotundela 5. estantípedes 6. ductia 7. canto en corona o cantilena excitada
Música instrumental		8. canto coronado 9. ductia 10. estantípedes

Vamos a ver ahora qué nos dice el tratadista sobre cada especie. Naturalmente, prestaremos atención a los detalles con el objeto principal de averiguar cuáles eran las especies de los trovadores y los troveros.

Canto de gesta. — Es el que "recita las gestas de los héroes y de los antiguos padres, así como la vida y martirios de los santos y las adversidades que sufrieron los antiguos por causa de su fe y su verdad, como la vida de San Esteban protomártir y la historia del rey Carlos. Este canto debe administrarse a los ancianos y a los hombres en su trabajo y a otros de baja condición mientras descansen de su labor acostumbrada, para que al oír las miserias y calamidades de otros soporten las suyas

con más facilidad y emprendan cualquier trabajo con más alegría. De ahí que vale este canto para la conservación de la república".

Omitiremos comentarios a las limitaciones de su aplicación y, sobre todo al singular método para aliviar las desgracias de los menesterosos.

Canto coronado o versiculado o conducto. — Por la bondad de su poesía y la pericia de sus compositores "es coronado" (entiéndase que es el rey de los cantos, o que se lleva el premio por su excelencia). "El cual suele ser compuesto por reyes y nobles e interpretarse delante de reyes y príncipes para que mueva sus ánimos a la audacia y fortaleza, magnanimidad y liberalidad, virtudes todas que contribuyen a un buen régimen. Trata pues este canto de temas deleitosos y elevados como de amistad y amor y se realiza por todas longas y perfectas". Ejemplos de cantos coronados: "Quant li roussignol" y "Ausi con lunicorne".

He aquí una especie típica de los troveros y los trovadores. En cuanto a la escritura en longas y perfectas es detalle que las notaciones se encargan de desmentir categóricamente. Uno de los subsistemas de notación suele emplear solamente longas, pero perfectas o no. Grocheo fue un ensayista, no un teórico de la notación. Eludió las cuestiones de la grafía con débiles pretextos.

Canto versual. — ... "por su bondad se queda atrás en cuanto a la poesía y a la melodía". "Este canto debe ser enseñado a los jóvenes para que no se encuentren siempre en ocio". Ejemplos: "Chanter qui este", "Quar ne men puis tenir", "Au reparier que ie fis prouventes".

Cantilena rotunda o rotundela. — Grocheo dice que la cantilena, en general, "es llamada por la mayoría *rotunda* o *rotundellus* porque a modo de círculo vuelve sobre sí misma y comienza y termina en lo mismo". "Nosotros, en cambio —añade Grocheo—, sólo llamamos *rotunda* o *rotundellus* a aquella cuyas partes tienen un solo canto, diverso del canto responsorio o refrán; y se canta con trazo prolongado a la manera del canto coronado"... "Una cantilena de este tipo suele entonarse en el oeste, en Normandía, por niñas y jóvenes para adorno de fiestas y convites". Y en otro lugar, al hablar del Motete (p. 107), dice que "la *cantilena* que se llama *rotundellus*" suele cantarse "en las fiestas de los vulgares laicos" o legos, esto es, en el ambiente popular. Ejemplo: "Toute sole passerai le vert boscage".

Otra vez la ejecución "con trazo prolongado", opinión fundada en la imagen gráfica de las longas perfectas del canto coronado, como indica la palabra trazo. Linda manera, si no, de amenizar las fiestas. No hubo tal cosa, naturalmente. No debo anticipar aquí, cómo la lectura de aquellas longas estaba reservada a los iniciados. Una clave oral complementaba las figuras iguales. Hay, más adelante, un capítulo entero dedicado a esta cuestión.

Cantilena estantípedes. — "Estantípede se llama aquella cantilena en la cual hay diversidad en las partes y en el refrán, tanto en la rima de los versos como en la melodía"... "Esta hace atentos los ánimos de

jóvenes y niñas a causa de su dificultad y los aparta de un mal pensamiento". Ejemplo: "Aletrant demors", "Certes mie ne cuidoie".

Aquí Grocheo se define a sí mismo como un anciano ingenuo y optimista.

Cantilena ductia. — "La ductia es una cantilena ligera y veloz al subir y bajar, que se entona en los coros por jóvenes y niñas"... "Pues ésta conduce [ducit] los corazones de las niñas y los jóvenes, los aparta de la vanidad y se dice que vale contra la pasión llamada amor". Ejemplo: "Chi ancor querez amoretes".

Valiosa revelación de la existencia de canciones vivaces. Credulidad en vana terapéutica.

Cantilena: canto en corona o cantilena excitada. — "La cual comienza a modo de las cantilenas y como ellas se cierra"... Ejemplo: "Je mendormi el sentier".

Con esto termina Grocheo sus explicaciones sobre música vocal profana. En seguida se extiende en consideraciones diversas sobre las formas poéticas de esas especies vocales, pero apenas nos interesan aquí los pocos detalles que, no obstante su contracción a la poesía, inserta con respecto a la música. Cuando habla del canto de gesta dice que "el mismo canto debe repetirse en todos los versos"; con respecto al canto coronado anota "que se realiza por más puntos y concordancias que entre sí dan la armonía", es decir, que la melodía es muy rica en notas, en inflexiones; en fin, con respecto a la composición de cada obra, explica que el autor "prepara las palabras a modo de materia" y que luego introduce la melodía proporcional a cada verso. *Proporcional quiere decir* "adecuada", porque el canto de gesta, el coronado y el versual tienen diferente melodía en cuanto "son diversas sus descripciones". Aquí parece apuntar que a cada especie corresponde un estilo musical.

Esto dicho —y algo más que veremos en seguida— Grocheo pasa el capítulo de la música instrumental. Pero antes de hablar en particular de las tres especies que inscribió en su cuadro, nos dice de ellas, en general, que son las que se ejecutan "en presencia de los ricos, en fiestas y juegos".

Canto coronado instrumental. — Grocheo no hace observación alguna con respecto a esta especie; se limita a decir, lacónicamente: ..."del canto coronado ya se ha dicho". En efecto, anotó antes que, en cuanto forma vocal, era el que sobresalía por su bondad y que lo componían reyes y nobles para reyes y príncipes. Así, este canto pertenecería a las especies que cultivaban los trovadores y los troveros en el orden instrumental, o sería el mismo ejecutado en instrumentos.

Ductia instrumental. — Aunque parezca increíble, Grocheo lleva su audacia y sagacidad al extremo de hablarnos de las estructuras fraseológicas. Varias veces lo hace, y su vaguedad no es mayor que la de los fraseólogos europeos modernos. Dice que la ductia es una obra sin letra,

"medida con la conveniente percusión". Añade que, aunque puede cantarse y notarse "no es posible escribirlo en letras porque carece de texto". "Pero [sí] con la recta percusión, porque los ictus la miden y miden el movimiento del que la realiza y excitan el ánimo del hombre a moverse con gracia según el arte, al que llaman *balare*, y miden sus movimientos en ductias y coreis [danzas]". He aquí, pues, la música instrumental para las danzas de la nobleza y de la burguesía.

Estantípedes instrumental. — "La estantípedes es una obra sin letra que tiene una difícil separación de concordancias determinada por puntos". "Y digo difícil, etc., porque a causa de su dificultad retiene a su alrededor el ánimo del ejecutante y también del que escucha y muchas veces aleja el ánimo de los ricos de los malos pensamientos. Y digo determinado por puntos, porque carece de la percusión que hay en la ductia y sólo se reconoce por la separación de los puntos".

A continuación, Grocheo se extiende en consideraciones fraseológicas comunes a la ductia y la estantípedes.

CARLOS VEGA

NOTAS

[1] Este es el segundo de los capítulos previos del libro inédito de Vega *La música de los trovadores*. El Prefacio y el primer capítulo lo publicamos en el Nº 6 de esta Revista.

Recordemos que las ideas y la redacción de este capítulo tendrán aproximadamente unos 25 años o tal vez más.

El tratado de Grocheo fue publicado por Johannes Wolf, *Die Musiklehre des Johannes de Grocheo*, Berlín, 1899. Esa traducción alemana es la que manejó Vega.

[2] Las páginas señaladas corresponden a la edición alemana ya mencionada.

[3] Grocheo conoce alguna música comarcana. En un pasaje de la pág. 93 habla de una cantilena profana que se canta en Normandía por niños y jóvenes para adorno de la fiesta (nota de Vega).

[4] Grocheo comenta principalmente a Francón de Colonia, a quien sigue en buena parte. Los párrafos de Francón aclaran los de Grocheo (cf. Coussemaker, I, 118) (nota de Vega).

[5] Al Farabi, tratadista árabe del siglo IX, describe las formas de frase con la más absoluta claridad. Con seguridad estas formas eran comunes en Oriente y Occidente, pues los árabes son, precisamente, los que nos dan la notación mensural pura (nota de Vega).

JUAN CARLOS PAZ Y EL "GRUPO RENOVACION"

En el manifiesto fundacional del Grupo Renovación el nombre de Juan Carlos Paz aparece encabezando la nómina de cinco firmas [1]. No ha sido posible establecer qué grado de iniciativa correspondió a cada uno de los firmantes en la constitución del Grupo, pero hay evidencias de que, una vez establecido el mismo, algunas funciones específicas, directivas y/o administrativas, estuvieron a cargo de Paz. No fueron hallados estatutos, actas u otra documentación que consigne la existencia y ocupación de cargos definidos: sólo algunos testimonios aislados inducen a pensar que existieron tales funciones. Así, en el extenso folleto-programa del concierto realizado en el Estudio Auditorio [SODRE] de Montevideo, el 18 de septiembre de 1935, se confirió a Paz el carácter de "presidente actual y fundador del Grupo Renovación." [2] Por otra parte, en la correspondencia examinada existe abundante evidencia de que gran parte de los contactos epistolares del Grupo se realizaron por intermedio de Paz, por ejemplo en la relación con diversas secciones nacionales de la *International Society for Contemporary Music*, o *I.S.C.M.* La más antigua de estas piezas encontradas es una carta del Secretario de la Sección Holandesa, Paul F. Sanders, fechada en Amsterdam el 4 de abril de 1932, poco tiempo después del anuncio de la constitución del Grupo como Sección Argentina de la *I.S.C.M.* —fin de diciembre de 1931— y dos meses antes de que este hecho apareciera consignado en uno de los programas del Grupo, el 4 de junio de 1932.

También se ha hallado evidencia de que Paz manejaba las finanzas del Grupo: cobraba cuotas, pagaba honorarios, etc. Se han conservado recibos firmados por Paz, correspondientes a cuotas mensuales pagadas por los compositores afiliados. Así, en el archivo de Honorio Siccardi fueron hallados los correspondientes a los meses de abril y mayo de 1932 (m$n 5.— por mes). La correspondencia, asimismo, demuestra la preocupación con que Paz seguía la marcha de los asuntos financieros del Grupo, como prueba una carta a Siccardi del 20 de julio de 1932 en la que manifiesta inquietud por recursos no percibidos, cuotas mensuales atrasadas, intérpretes impagos, alto costo de copias musicales, etc., pre-

---

[El presente trabajo es parte de *El Grupo Renovación (1929-1944)*, investigación realizada con apoyo del Consejo de Investigaciones de la Universidad Nacional de Cuyo (CIUNC)].

guntándose alarmado si todo eso obligará a suspender las audiciones del Grupo.[4]

Conociendo las apetencias de Paz, observando su trayectoria con la perspectiva de los años pasados y sin el apasionamiento de la permanente polémica en que, con fruición, gustó transcurrir sus días, puede inferirse que él fue un activo motor en la dinámica del Grupo Renovación y que, alguna vez, debió acudir en sostén del entusiasmo de sus colegas, de lo que da testimonio el párrafo final de la carta a Siccardi precedentemente citada: [5]

> **Hemos comenzado bien, y de ningún modo hay que ceder. Debemos contar con la energía y buena voluntad de todos, porque si este año, por imperdonables negligencias, fracasamos en nuestra *acción de arte*, perderemos quizás para siempre, como agrupación, el terreno que ahora vamos conquistando [énfasis original].**

El alejamiento de Paz del Grupo Renovación y la posterior fundación de los *Conciertos de nueva música* son hechos que han sido consignados en forma sucinta en la bibliografía corriente, pero que no han sido estudiados en detalle. En el curso de la investigación se ha hallado evidencia documental que permite seguir una secuencia de acontecimientos ocurridos entre 1936 y 1937, que fijan distintas etapas del proceso de alejamiento.

El 21 de agosto de 1936 se registró la inclusión de la última obra de Paz en un programa del Grupo Renovación: *4 piezas para clarinete, en los 12 tonos;* poco más de un mes después, Jacobo Ficher recibía de Paz el importe de la caja del Grupo y extendía el siguientes testimonio manuscrito: [6]

> **Buenos Aires, 28-9 de 1936. Recibí de Juan Carlos Paz ciento treinta pesos ($ 130) m/n., procedentes de la caja del "Grupo Renovación". [firmado] Jacobo Ficher.**

Algunos días después, el 14 de octubre, el Secretario de la Sección Polaca de la *I.S.C.M.*, B. Podoska, escribió a Paz anunciando el envío de un quinteto de Grazyna Bacewicz y otros materiales, para los programas de intercambio (esta obra nunca fue incluida en la programación del Grupo): en su despedida, Podoska saludó a Paz como "Monsieur le Sécretaire." [7]

Un mes más tarde y desde Berlín, el 12 de noviembre, el compositor Karl Wiener se dirigió a Paz —al parecer por primera vez— haciéndole saber que su amigo [de Wiener], el director de orquesta Ernst Mehlich, había tenido "la bondad de hacerme conocer vuestra sociedad de música contemporánea," [8] y, todavía, el 23 de diciembre, el yugoslavo Slavko Osterc escribió a Paz desde Ljubljana a propósito de un intercambio de materiales.[9] Es decir que, prácticamente hasta fines de 1936 Paz continuó participando en las relaciones internacionales del Grupo, ya sea porque mantenía todavía ciertas funciones dentro del mismo o bien porque, más

seguramente, la noticia de su alejamiento no había tenido aún difusión entre sus corresponsales.

La primera evidencia hallada de que el alejamiento de Paz había alcanzado conocimiento internacional surgió de la correspondencia de otro compositor yugoslavo, Boris Papandopulo, quien en carta fechada en Split el 15 de febrero de 1937 manifestó: [10]

> Unlängst bekam ich einen Brief vom Herrn Honorio Siccardi, wo er mir *im Namen der "Grupo Renovación"* mitteilt, *Sie seien aus dieser Gruppe ausgeschieden* und das von nun an, Herr Siccardi Sekretär geworden ist dem ich direkt schreiben soll! Dies war auch ein Grund, das ich Ihnen, lieber Herr Kollege, nicht antwortete, da ich nicht wusste, ob Sie noch der "Grupo Renovación" angehörten oder nicht. Ferner wusste ich Ihre w. neuen Adresse nicht. Es wäre mir sehr angenehm wenn Sie mich über diese Angelegenheit etwas aufklären würden. [énfasis original]
> [Hace poco recibí una carta del señor Honorio Siccardi, quien *en nombre del "Grupo Renovación"* me hizo saber que *usted se ha separado de ese Grupo* y que de ahora en adelante el señor Siccardi se ha convertido en Secretario y que a él debo escribir directamente. Esta fue también una razón por la cual, querido señor colega, no le respondí: que yo no sabía si usted pertenecía todavía al "Grupo Renovación" o no. Más aún, yo no sabía su nueva dirección. Me será muy grato si usted puede aclarar algo sobre este asunto.]

De aquí surgen tres hechos concretos: 1) Paz había cumplido funciones de Secretario del Grupo Renovación; 2) en febrero de 1937 ya se sabía en el exterior que Paz no pertenecía al Grupo y 3) las funciones de Secretario habían sido asumidas por Honorio Siccardi.

Cuando Paz contestó a Osterc la carta ya citada del 23 de diciembre de 1936, seguramente dio algunas razones para justificar su alejamiento del Grupo, porque en una nueva correspondencia del 31 de mayo de 1937 Osterc le escribió: [11]

> Was Ihr Verhältnis zum Grupo [anbelängt?], gebe ich Ihnen vollkommen recht —auch bei uns ist einer ausgefallen: Leskovic, da er immer mehr und mehr für Brahms geschwärmt hat— solche Leute können wir nicht brauchen. Unsere Gruppe bleibt mit Ihnen.
>
> .....
>
> Mit Papandopulo waren wir vor kurzer Zeit zusammen und haben von Ihnen und von Grupo Buenos Aires gesprochen. Teilen Sie auch ihm mit, wie die Sache steht.
> [En lo concerniente a su relato sobre el Grupo, le doy perfecta razón —también entre nosotros se ha retirado uno: Leskovic, quien se sentía atraído cada vez más por Brahms— podemos prescindir de tal gente. Nuestro grupo permanece con usted.
>
> .....
>
> Hace poco tiempo estuvimos con Papandopulo y hemos hablado sobre usted y sobre el Grupo Buenos-Aires. Cuéntele también a él cómo está la cosa.]

La mención en esta carta del caso de Bogomir Leskovic, apartado del Grupo de Osterc, y sus motivos ("se sentía atraído cada vez más por

Brahms"), induce a pensar que Paz confió a Osterc posibles divergencias estéticas con sus colegas del Grupo Renovación. No debe olvidarse que, desde 1934 Paz experimentaba con la técnica dodecafónica, que ninguno de los otros miembros del Grupo adoptó. De acuerdo con estos datos, el caso de Paz podría haber sido inverso y simétrico al de Leskovic en la Sección Yugoslava de la *I.S.C.M.*: allá se retiró quien se sentía atraído por las soluciones neo-clásicas; aquí, el Grupo permaneció en bloque más cerca de las soluciones neo-clásicas y se apartó el que apuntaba a soluciones técnicas más avanzadas, a quien —aparentemente— las ideas prevalentes en el Grupo no satisfacían ya sus apetencias de evolución. Pero esto no deja de ser sólo una interpretación, ya que, en los hechos concretos, por lo menos cuatro composiciones entre las primeras dodecafónicas de Paz fueron estrenadas en conciertos del Grupo: la *Composición sobre los doce tonos* para flauta y piano (31 de octubre de 1934); *Sonata* (en los doce tonos) para piano (5 de agosto de 1935); *Segunda composición en los doce tonos* para flauta y piano (9 de septiembre de 1935) y *Cuatro piezas para clarinete* (en los doce tonos) (21 de agosto de 1936). Con esto, las teorías de las cuestiones estéticas o técnicas en el alejamiento de Paz pierden consistencia y, más bien, gana sustento la sospecha de que el alejamiento se produjo por cuestiones personales. Según recuerdos de Washington Castro, algún hecho producido fue juzgado como una inconducta de Paz hacia sus colegas, por lo que habría sido "invitado a renunciar." [12]

Sobre este asunto concreto la investigación no descubrió evidencias, pero sí encontró indicios circunstanciales para fundar la hipótesis de que el factor desencadenante de la crisis que motivó el alejamiento de Paz del Grupo Renovación pudo ser el XV Festival de la *I.S.C.M.* llevado a cabo en París, en 1937, al que Paz envió con éxito su *Passacaglia*. En efecto: en una carta del 31 de julio de 1936 el compositor yugoslavo Slavko Osterc, que mantenía estrecha correspondencia con Paz, comunicó a éste: [13]

> **Ich bin dieses Jahr in der Jury für das XV. Musikfest ISCM in Paris. Wenn Sie Wünsche haben, stehe ich gern zur Verfügung.**
> **[Estoy este año en el Jurado del XV Festival de la I.S.C.M. en París. Si usted lo desea, estoy gustoso a su disposición.]**

¿Aprovechó, quizás Paz esa circunstancia, desconociendo compromisos del Grupo y enviando sólo su obra —que fue ejecutada— sin dar participación de esta información a los demás integrantes del Grupo? La secuencia de fechas es bastante significativa: Paz pudo recibir esta carta del 31 de julio, suponiendo un inmediato envío y el uso de la vía marítima, entre mediados y fines de agosto. Entre la recepción y el 28 de septiembre —fecha en que Paz entregó la caja del Grupo a Ficher— Paz pudo enviar su obra y pudieron también tener lugar incidentes que desembocaron en su alejamiento. Y de que las cuestiones estéticas no fueron parte del asunto, no deja duda una carta que Honorio Siccardi —ya en función de Secretario del Grupo Renovación— envió a su par de la Sección Francesa de la *I.S.C.M.*, Robert Bernard, el 15 de abril de 1937.[14] El primer párrafo de la misma es rotundo:

Se ha comunicado su pedido al Sr. Paz, a pesar de no pertenecer a esta Sección. El Grupo Renovación está compuesto por José María Castro, Luis Gianneo, Honorio Siccardi [y] Jacobo Ficher. Paz dejó de pertenecer a él, *no por razones estéticas* [énfasis del autor].

Esto ratifica que, no obstante las consideraciones formuladas alrededor de este punto, el tema estético no tuvo vinculación directa en el alejamiento de Juan Carlos Paz del Grupo Renovación, del que había sido miembro fundador.

Se ha seguido hasta aquí acontecimientos ocurridos entre el 31 de julio de 1936 y el 15 de abril de 1937, sin haber podido determinarse con exactitud la fecha de fundación de los *Conciertos de nueva música,* en la que Paz continuó su actividad. La actual Presidente de la *Agrupación Nueva Música,* Lucía Maranca, fue consultada sobre la existencia de registros exactos y respondió que no se sabía el día de 1937 en que Paz había fundado sus *Conciertos.*[15] A propósito de este tema, puede leerse en la *Enciclopedia* de Arizaga:

Desde que Paz se apartó del Grupo Renovación en 1936, creó él solo en 1937 los "Conciertos de Nueva Música" con el apoyo de la presidenta de Amigos del Arte, Elena Sansinena de Elizalde.

En el curso de esta investigación se halló en el archivo de Luis Gianneo un recorte periodístico de *La Prensa* del 20 de septiembre de 1937, con la crítica de un concierto de música contemporánea realizado en Amigos del Arte. *La Nación* comentó este concierto el 19 y su realización había tenido lugar un día antes, el 18 de septiembre de 1937. El repertorio ofrecido era similar al de los conciertos que realizaba el Grupo Renovación: Gianneo, Papandopulo, Paz, Beck, Santa Cruz y Berg. Coincidentemente, los intérpretes de este concierto —con excepción de la cantante Freya Wolfsbruch— eran todas figuras de frecuente aparición en las actividades del Grupo: Angel Martucci, Filottete Martorella, Angel Umattino, Pedro Napolitano, Sofía Knoll y el propio Paz. Por tales motivos y durante un tiempo de la investigación, se tuvo a este concierto —del que no se pudo obtener programa impreso— como organizado por el Grupo. Desconcertaba la vecindad con el concierto realizado el 9 de septiembre del mismo año, ya que nunca había habido —ni hubo después— conciertos consecutivos tan próximos en el tiempo. También llamaba la atención la total falta de mención del Grupo Renovación o de otra entidad auspiciante en las críticas citadas, que reseñaron el concierto como una "audición de música contemporánea" en Amigos del Arte. Esta situación se reiteró el 21 de octubre del mismo año 1937 en que, justamente *un día antes* de un concierto del Grupo Renovación —de existencia fehaciente por conservarse programa impreso y haberse cotejado anuncios y críticas en diarios de la época— tuvo lugar otra "audición de música contemporánea" en Amigos del Arte, con obras de Stravinsky, Sas, Pisk, Saminsky, Osterc, Zebre, Paz, Krenek y Wiener. Esto llevó a concluir que tales "audiciones de música contemporánea" en Amigos del Arte estaban por completo desvinculadas de las actividades del Grupo Renovación

—aunque copiaban su formato y reiteraban algunos nombres de autores e intérpretes— y que Juan Carlos Paz era un factor activo en las mismas, como compositor y pianista. De tal modo, puede fundamentarse válidamente la hipótesis de que estas "audiciones de música contemporánea" realizadas en Amigos del Arte el 18 de septiembre y el 21 de octubre de 1937 fueron, sin usar todavía este nombre, los primeros *Conciertos de nueva música,* convertidos en 1944 en la *Agrupación Nueva Música,* liderada siempre por Juan Carlos Paz, que habría de investir la representación de la *International Society for Contemporary Music* cuando desapareció el Grupo Renovación.

La vinculación convergente de Paz con el Grupo se concretó en una etapa de evolución que el propio músico, con característica precisión, describió como [17]

> ...larga transición entre 1927 y 1933, [en la que] mi adhesión incondicional fue hacia el nuevo diatonismo, practicado por Stravinsky, Falla, Honegger, Osterc, Casella o Hindemith.

En el concierto del 31 de octubre de 1934, organizado por el Grupo Renovación, Paz presentó su primera *Composición sobre los doce tonos,* para flauta y piano, manifestando así el comienzo de su adhesión a la técnica dodecafónica, que habría de orientar su actividad composicional hasta 1950. Paz presentó esa obra en el Festival de la *I.S.C.M.* de 1934 y uno de los jurados de admisión, el polaco Josepf Koffler, le escribió "una cordial y extensa carta", señalando "las fallas técnicas y estilísticas" que esta primera incursión en el uso de la entonces novedosa técnica exhibía. Paz quedó muy agradecido por esta intervención de Koffler, sin la cual [18]

> ...quién sabe cuánto tiempo hubiera deambulado yo, aislado en Buenos Aires y sin recursos para evolucionar, ya que el ambiente musical de entonces en nuestra querida y apartada aldea, y los compositores en particular, no terminaban de admirarse ante Ravel, Pizzetti, Stravinsky o Falla, cuyos aportes conceptuaban como los límites posibles de la evolución musical.

Se halla aquí un caso —¡otro caso!— de incompatibilidad de un artista con su medio circundante, un tipo de incompatibilidad que a lo largo de la historia no pocas veces generó una profunda transformación del medio circundante, para crédito póstumo del artista. Tan recientemente como en 1984, a casi cincuenta años de los hechos detallados y doce después de la muerte de Paz, continuaba diciéndose de él como compositor —en presente de indicativo— que "representa la extrema izquierda en la música argentina... un desarraigado, un artista extraño al medio", y, como escritor y crítico, se lo calificaba de "tal vez excesivamente intolerante, tratándose de un medio como el nuestro".[19] Estas y parecidas opiniones, dictadas quizás por el punto de vista "del medio", no afectan la posición legítimamente adquirida por alguien para quien "la soledad puede ser poblada con lo mejor, lo más fuerte y lo más auténtico de la personalidad".[20] Desde esta soledad —que no lo fue tanto, pues muy pronto reunió una respetable cohorte de discípulos, seguidores y adherentes— Paz re-

prochó a quienes habían sido sus pares en el Grupo Renovación el no haber trascendido etapas evolutivas hacia lo que él conceptuaba como el camino que debía seguir la "nueva música".

Al considerar en detalle el tema del nacionalismo musical en Argentina [en el trabajo del cual este artículo es una parte] se expuso la opinión de que la idea surgió más bien como producto del voluntarismo preceptivo de algunos compositores e ideólogos, antes que como efecto de una situación de arraigo profundo en el medio socio-cultural,y que, por lo tanto, encuadraba dentro de lo que Adolfo Salazar definió como la vertiente "reaccionaria" del nacionalismo.[21] También se consideró la postura aperturista que significó, para la generación siguiente, el buscar como punto de partida la individualidad creadora, la actualización técnica y el eclecticismo, para promover el avance del lenguaje musical en la Argentina de la década de 1920. Consecuencia y ejemplo de esta postura fue el Grupo Renovación, por el espíritu que presidió su fundación, por las vinculaciones internacionales que generó, por la positiva labor que realizó encarando decididamente la difusión de la "nueva música". A causa de una curiosa paradoja, a pocos años de existir, el Grupo fue puesto entre dos fuegos por otra versión de voluntarismo preceptivo de nuevo cuño: la vertiente progresista *à outrance* del mismo, encarnada por Juan Carlos Paz. A casi cincuenta años de los hechos investigados resulta lamentable que todo el proceso no haya podido realizarse dentro del Grupo, preservando el espíritu aperturista de la fundación, ya que la escisión endureció posiciones y privó al nucleamiento de haber trasladado la antorcha de la *renovación* que proclamaba su nombre y a la que había hecho honra en su oportuno momento, a las generaciones que siguieron. No obstante las reservas que individualmente pudieron abrigar compositores miembros hacia la técnica dodecafónica, los conciertos del Grupo fueron el foro en que Paz sometió a consideración pública sus tentativas iniciales en este campo. Por ello resulta hoy penoso que el proceso no haya continuado allí y que, por razones *no estéticas* se haya producido el alejamiento de Paz. provocando una escisión que generó posiciones intolerantes, incluso, en el plano estético.

Años más tarde, Paz publicó sin inhibiciones su opinión sobre quienes habían sido sus compañeros de ruta en el Grupo. En dos de sus libros más conocidos, la *Introducción a la música de nuestro tiempo* [22] y *Alturas*, pueden ser encontradas opiniones, polémicos puntos de vista y, hasta, feroces sátiras sobre los integrantes del Grupo excepto uno que no es nombrado: Alfredo Pinto. Según Paz, Juan José, José María Castro, Ficher y Perceval "trabajan con material muerto".[23] José María le merece, empero, la más alta consideración entre todos, al reconocerle "dignidad estética, a la vez que espíritu de ordenación rigurosa, aunque no de aventura . . . neo-clasicista que cultiva una excepcional pulcritud armónica e instrumental".[24] Juan José, en cambio, "compensa con una brillante técnica de la orquestación . . . su escasa inventiva y sus perpetuos 'clichés' retóricos, sentimentales y extemporáneos".[25] Ficher, quien "insiste en un academismo brahmsiano, redundante y caudaloso",[26] fue además el evi-

dente personaje protagónico de una ficticia y disparatada escena dramática titulada *La revelación —poca— del Magister*, escrita por Paz, en la que el autor, al detallar las *dramatis personae* lo describe como "el maestro JAKE FI, otro mueble (habla; lástima)".[27] Siccardi, junto con Perceval, Washington Castro y Gianneo, milita "en otro frente, el del impulso hacia lo fácil, lo previsto o lo de oportunidad";[28] sobre la obra literaria de Siccardi *Domenico Scarlatti a través de sus sonatas* manifestó que "el gran público reclama... ardientemente la traducción castellana de esa obra, escrita en cocoliche".[29] La restallante ironía de este juicio contrasta con la consideración que Paz guardó alguna vez hacia Siccardi y sus escritos y que se deduce de dos cartas halladas en los archivos de Siccardi, por las que Paz le pedía material original para ser publicado.[30] Por último, según Paz, Gilardi —como Gianneo— vio afectado su lenguaje por un "aporte espiritual y estético que osciló, entre la pieza "salonnière' de nuestros abuelos compositores, y el estilo de antología sonora que ostentan actualmente los adscriptos a esa tendencia a cuya filiación poliglota nos hemos referido".[31]

Para cerrar este capítulo, merece citarse la opinión globalizadora de Paz sobre la historia de la música ibero-americana hasta c. 1955: [32]

> **La porción de la historia de la música que comprende desde México hasta el sur del continente hay que escribirla aún. Casi todo lo que se ha escrito sobre el particular, oscila entre un extremado "chauvinismo" y el elogio mutuo entre colegas burocráticos: especie de "ping-pong" jugado con trampas hacia la posteridad.**

Precisamente para superar esta concepción de la historia que denuncia Paz en el párrafo citado precedentemente, es que el presente trabajo ha puesto énfasis en estos episodios y en la documentación disponible que los registra, por entenderse que deben ser conocidos con la mayor objetividad.

Prof. GUILLERMO SCARABINO

NOTAS

[1] Firmaron el manifiesto, fechado el 21 de septiembre de 1929, Juan Carlos Paz, Jacobo Ficher, Juan José Castro, Gilardo Gilardi y José María Castro, en ese orden (copia carbónica existente en el archivo de José María Castro).

[2] Las notas biográficas del programa son anónimas, pero existe la firme presunción de que pudieron ser redactadas por Francisco Curt Lange, por entonces Director de la Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores de Uruguay. Esta presunción se ve reforzada por la referencia a Paz como "fundador y presidente" del Grupo hecha por Lange en "Nuestros colaboradores", *Boletín Latino Americano de Música* (Año I, Nº 1, Montevideo, abril 1935), p. 279.

[3] Archivo de Juan Carlos Paz.

[4] Archivo de Honorio Siccardi.

[5] Idem.

[6] Archivo de Juan Carlos Paz.

[7] Idem.

[8] Idem. Mehlich había estado en Buenos Aires dirigiendo conciertos sinfónicos con una orquesta anónima en el Teatro Opera, como puede comprobarse hojeando los diarios de agosto-septiembre de 1936.

[9] Archivo de Juan Carlos Paz.

[10] Idem.

[11] Idem.

[12] Carta al autor del 25 de septiembre de 1985.

[13] Archivo de Juan Carlos Paz.

[14] Copia manuscrita hallada en el archivo de Honorio Siccardi.

[15] Carta al autor fechada "octubre, 1985".

[16] Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la música argentina* (Edición Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 1971), p. 36.

[17] Juan Carlos Paz, *Alturas, tensiones, ataques, intensidades* (*Memorias,* I) (Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1972), p. 154.

[18] *Ibid.*

[19] Roberto García Morillo, *Estudios sobre música argentina* (Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1984), pp. 351-353.

[20] Paz, *op. cit.*, p. 156.

[21] Adolfo Salazar, *La música moderna* (Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1944), p. 493.

[22] Juan Carlos Paz, *Introducción a la música de nuestro tiempo,* Editorial Nueva Visión S.R.L., Buenos Aires, 1955, 467 págs.

[23] Paz, *Introducción,* p. 363.

[24] *Ibid.*, p. 380.

[25] *Ibid.*, pp. 380-381.

[26] *Ibid.*, p. 381.

[27] Paz, *Alturas,* pp. 319-321.

[28] Paz, *Introducción,* p. 380.

[29] Paz, *Alturas,* p. 17.

[30] P.S. de una carta del 27 de marzo de 1933 y fragmento de una nota sin fecha, c. 1936.

[31] Paz, *Introducción,* p. 362.

[32] *Ibid.*, p. 364.

MATERIALES PARA EL ESTUDIO DE LA MUSICA COLONIAL AMERICANA

La obra de Tomás de Torrejón y Velasco, Roque Ceruti y José de Orejón y Aparicio.

Creemos que estos tres autores, junto a Juan de Araujo [1], constituyen hasta el presente el grupo más representativo del período altoperuano colonial [2]. Los cuatro fueron maestros de capilla en la catedral limeña, en curiosa y sugerente sucesión, que marca sin duda la particular calidad artística que había alcanzado la capital del virreinato.

Araujo dirigió la capilla desde 1670 hasta 1676, Torrejón entre ese año y 1728, Ceruti a partir de 1728 a 1757 y Orejón desde 1757 hasta 1765.

Torrejón y Araujo marcan el apogeo del gusto y el influjo español que se irradia desde la península, con obras corales y policorales con continuo y prevalencia formal del villancico —en sus múltiples manifestaciones—, con textos bellísimos del más puro siglo de oro hispano.

Ceruti y Orejón, con la llegada de los Borbones a España, señalan la aparición y difusión del gusto italiano, la inclusión de las cuerdas en los conjuntos y los cambios formales.

Los ítems que damos en el catálogo son los siguientes:

a. número por orden alfabético de incipit
b. incipit de la obra
c. principales indicaciones de la carátula
d. formación vocal e instrumental
e. tonalidad
f. forma
g. archivo
h. transcripciones o grabaciones
i. observaciones.

En cada obra omitiremos el ítem del que no poseemos datos.

TOMAS DE TORREJON Y VELASCO [3]

1. **A cantar este día, flores**

   i. Villancico a 2 coros; se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol, de Echave y Azu. Fue interpretado en honor de Sto. Toribio de Mogrovejo en 1680. La descripción de los Villancicos está precedida por la siguiente carátula: "Villancicos / que se cantaron en la Octava, / que celebró la Santa Iglesia Metropolitana / de Lima a la Beatificación / de su Pastor / El B. Toribio / Alfonso Mogrobexo / siendo Maestro de Capilla / el Maesse de Campo Don Thomás de Torrejón y Velasco, Capitán / de la Sala de Armas, que fue desta Ciudad, y Corregidor, y / Justicia Mayor por su Majestad de la / Provincia de Chachapoyas".
   Claro afirma que no ha llegado hasta nosotros [4].

2. **A este sol peregrino**

   c. Bailete a 4
   d. Ti-Ti-A-Te; acomp.
   e. Fa M.
   g. Cuzco [5]
   h. Stevenson: Cat., Ant.; Claro: Ant.; Von Gavel: Ant. y disco (Disc. 6) [6].
   i. Stevenson dice que es una "pieza alegre, de las que censura por su ligereza el Arzobispo Melchor de Liñan y Cisneros".

3. **Ah de el ver**

   c. Villancico a 3, para Profesión
   d. Ti-Ti-Te; acomp.
   e. la m.
   f. tres coplas
   g. Guatemala
   h. Stevenson: Cat.
   i. Stevenson dice que la obra tiene "sonoridades brillantes"; y en la portada señala "trobado al Santísimo y a Santa Catalina mártir".

4. **Ah del invencible muro**

   c. Ah del invencible muro. Villancico a tres coros a Nuestra Señora
   d. Ti-Ti-Te, Ti-A-Te, Ti-Ti-A-B; acomp.
   f. Estribillo - Recitado - Coplas
   g. Sucre, Fondo Fortún
   h. Roldán: Cat.

5. **Ah señor que se acerca**

   c. Villancico en chansoneta a S. Juan Bautista
   d. Te solo, Ti-Ti-Ti; arpa

g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.

6. **Aladas jerarquías a quien toca**

c. Ascensión a 7
d. Ti-A-Te, Ti-A-Te-B; arpa
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.

7. **A la fiesta convoco**

c. Villancico a 6 coros - 1680
i. se menciona en "La estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Claro afirma que no ha llegado hasta nosotros.

8. **Angélicas milicias**

c. para Santa Clara. Cuatro coros al Santísimo. 1687. a 12
d. Ti-Ti-Te-B, Ti-Ti-A-Te, Tenor con el órgano, Ti- 4º coro con el órgano
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.
i. Claro dice "escrita especialmente para el Convento Santa Clara de Guatemala, a 4 coros y 12 voces, dedicada al Santísimo Sacramento. Al parecer la obra llegó incompleta y la Vicaria del Convento, doña Alfonsa de Cárdenas, debió escribir una nueva parte de continuo".

9. **Atención que para hacer en todo cabal la fiesta**

c. Juguete de Navidad a 4
d. Ti-Ti-A-Te; arpa, acomp.
e. Fa M.
g. Guatemala
h. Stevenson, Cat.
i. Claro dice que "se reestrena en la Catedral de Guatemala en 1772, con instrumentos agregados".

10. **Aves, flores**

c. Villancico a 11 a Sta. Catalina, 1683
d. Bajo 3º coro; acomp.
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.

11. **Ave verum corpus**

c. Al Santísimo Sacramento, a 4
d. Ti-A; arpa

e. "Tono por Dlasolre", re m.[7]
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.; Von Gavel: Ant.

12. Barquero que surcas

c. Solo a la Asunción de Nuestra Señora
d. Ti; acomp.
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.

13. Cantarico que vas a la fuente, no te me quiebres

c. Villancico al Santísimo a 4 compuesto en la ciudad de Lima
d. Ti-Ti-Ti-Te; acomp.
e. Fa M.
f. cuatro coplas
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.
i. la portada dice "Parece humano"; las coplas están encabezadas con el término "Romance"

14. Cuando el bien que adoro

c. Dúo para la Ascensión del Señor
d. Ti-Ti; acomp.
e. sol m.
f. cuatro coplas
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.; Claro: Ant.

15. Cuatro plumajes airosos del viento somos

c. a 4. Al Santísimo Sacramento
d. Ti-Ti-A-Te; acomp.
e. Fa M.
f. Estribillo - cuatro coplas - segundo estribillo - Tantum ergo
g. Cuzco y Sucre, Fondo Fortún
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.; Claro: Ant.; García Muñoz: disco (Disc. 4)
i. el grupo de partes de Cuzco tiene como incipit "Cuatro plumajes airones"

16. Christus factus est

c. a 8. Dos coros
d. Ti 1º 2º coro, bajo 2º; arpa
e. sol m.
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.

17. De esta rosa tan bella

c. Dúo en diálogo, a Sta. Rosa de Lima
e. Do M.
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.
i. el estribillo es de Torrejón, "la copla se hizo en Guatemala en 1744 para dos contraltos", arreglo de Quiroz, 4 coplas

18. Desvelado dueño mío

c. Rorro a 8, para Navidad
d. Ti-Ti-Te, Ti-A-Te-B; acomp.
e. sol m.
f. Estribillo - coplas - estribillo
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.; Claro: Ant.; Claro: disco (Disc. 1)
i. "en todas las partes dice a 7, lo que es probablemente correcto"

19. De Toribio las luces

c. Villancico a dúo - 1680
i. se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Según Claro no ha llegado hasta nosotros

20. Dixit Dominus

c. a 4 coros
d. Ti solo, A-Te, Ti-A-Te, Ti-A-Te-B; acomp.
e. sol m.
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.

21. Dixit Dominus

c. 3 coros - a 11
e. Do M.
g. Cuzco
h. Claro: Cat.[8]
i. Stevenson no lo menciona

22. En confusos abismos de luces

c. Villancico a 4 coros - 1680
i. se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Claro dice que no ha llegado hasta nosotros

23. Enigma soy viviente

c. Dúo al Señor Santo Domingo
d. Ti-Te; acomp.

e. sol m.
f. Estribillo - coplas - dúo - recitado - segundo estribillo
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.
i. Stevenson dice que "las partes solísticas son muy virtuosísticas"

24. **Es mi rosa bella**

c. a 3 - 1679
d. Ti-Ti-Te; arpa
e. Sol M.
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat. y Ant.
i. fechas de la portada 1735 - 1755; aparentemente Stevenson dice que es el primer villancico de Torrejón en este archivo; otro grupo de partes, 1748, dedicado a Sta. Rosa de Lima

25. **Hala, hola, a la jacarilla**

c. Villancico a 2 coros, 1680
i. se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Claro dice que no ha llegado hasta nosotros.

26. **Incipit Lamentatio**

c. Lamentación 1ª del Miércoles, a 2 coros
d. Ti-A-Te, Ti-A-Te-B; acomp.
e. sol m.
f. partes: Incipit Lamenntatio - Aleph - Quomodo sedet - Beth - Jerusalem
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.; Claro: Ant.

27. **Incógnito barquero que surcas**

c. Villancico a la Asunción de Nuestra Señora, 1723
d. Te solo; acomp.
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.
i. una copia posterior traslada la voz una 8ª arriba

28. **Jilguerillo que cantas gimiendo**

c. Ascensión, a dúo
d. acomp.
e. sol m.
f. estribillo - coplas
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.

29. Kyrie eleison

c. Misa de 8º tono
d. Ti-Ti, Ti-A-Te-B; org., acomp.
e. Do M.
f. partes: Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán, Cat.

30. La púrpura de la Rosa

c. "Representación música"
d. 17 personajes y continuo
g. Biblioteca Nacional de Lima
h. Stevenson: en *The music of Peru* y en la Ant. transcribe fragmentos, en el disco se ejecutan la Loa y el coro de ninfas; Stevenson la publica completa (cfr. Bibliografía 12 y Disc. 2)

31. Luceros volad

c. Solo y a dúo para Nuestra Señora de la Asunción
d. acomp. (designado "violón")
g. Guatemala
h. Stevenson, Cat.

32. Magnificat

c. a 4 coros
d. Ti-Ti, Ti-Ti, Ti-Ti-Ti-B, Ti-A-Te-B; acomp.
e. fefaut, Fa M.
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.
i. las partes indican "Magnificat a 12"

33. Miren aquí todos cuantos saber desean

c. Villancico - 1680
i. se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Claro dice que no ha llegado hasta nosotros

34. Nisi Dominus

c. a 3
d. Ti-A-Te, acomp.
e. Do M.
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.
i. Stevenson lo califica como "salmo atractivo"

35. **Regem cui omnia vivunt**

c. a 8. Invitatorio de difuntos
d. Ti-Ti-Ti-Te, Ti-A-Te-B; acomp.
e. Fa M.
f. partes: Regem - Venite - Quoniam Deus magnus - Quoniam ipsius - Hodie si vocem - Quadraginta anis proximus - Requiem eternam
g. Cuzco
h. Stevenson: Ant.

36. **Salga ya del silencio**

c. Villancico a 3 coros - 1680
i. se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Según Claro no ha llegado hasta nosotros.

37. **Si el alba sonora se cifra en mi voz**

c. Villancico a dúo de Navidad - 1719
d. Ti-Ti; acomp.
e. Sib M.
f. Dúo - recitados - arias
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat. y Ant.; Claro: Ant. y disco (Disc. 1)
i. Stevenson la menciona como "brillante, excepcional cantata" y "Cantata llamada Villancico". Claro, por su parte dice que fue "compuesta a los 75 años, una de las obras de más interesante estructura armónica"

38. **Tenganmele señores**

d. Ti-Ti-A-Te; acomp.
g. Guatemala
h. Stevenson: Cat.

39. **Triste caudal de lágrimas**

c. a dúo en esdrújulas - a la Ascensión de Nuestro Señor - 1687
d. Ti-Ti; baxo
e. Si b M.
g. Guatemala
h. Stevenson: Ant.
i. Stevenson dice: "compuesto en Lima para la Ascensión del Señor, 1687"

40. **Tres cardinales virtudes Toribio**

c. Villancico a 4 - 1680
i. se menciona en "La Estrella de Lima convertida en Sol", de Echave y Azu. Según Claro no ha llegado hasta nosotros

41. **Vísperas solemnes en memoria de Carlos II**

i. estrenada el 26 de junio de 1701 en la Catedral de Lima

ROQUE CERUTI [9]

1. **A cantar un villancico cierto sacristán se viene diciendo**

c. Sainete a dúo. Al Sagrado Nacimiento de Nuestro Redentor
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, bajo
e. Do M.
f. Introducción - Recitado - Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat. y Ant.; Claro: Ant. y disco (Disc. 1)

2. **Adonde remontada mariposa el vuelo llevas**

c. Dúo - 1756 - A la Ascensión
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. si m.
f. Estribillo - coplas
g. Lima; Sucre, Fondo Catedral y Fondo Fortún
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.

3. **Afuera, afuera densas sombras**

c. Villancico a 4 y a 9 - 1719
d. A solo, Ti-Ti-A-Te, Ti-A-Te-B; vls. 1 y 2, arpa
e. Do M.
f. Estribillo - coplas
g. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.

4. **Ah del mar, celebrad con afectos conformes**

c. Tres a la Purísima Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti-Te; vls. 1 y 2
e. sol m.
f. Estribillo - coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.
i. falta el acomp.

5. **Aire zagales, que estrellado el Guzmán todo a luces claras**

c. Villancico a 2 coros al Nacimiento, a 7 con vls.
d. Ti1º, Ti 2º coro; org., acomp.
e. re m.
f. Estribillo - coplas

g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán, Ant.

6. **Al arma, al arma, guerra, suenen los instrumentos como a batalla**

c. Dúo a la Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, bajo
e. Fa M.
f. Estribillo - coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.
i. recomendado por Stevenson como estilo característico de Ceruti

7. **Al campo sale María y ha de lo gran vencimiento**

c. Villancico a 2 coros a la Purísima Concepción de Ntra. Señora
d. Ti-Ti-A-Te, Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp., org.
e. la m.
f. coplas - a coros - recitado - aria a coros
g. Lima
h. Stevenson: Cat.
i. el órgano puede funcionar como la voz faltante del segundo coro

8. **Al mar, al centro de las cristalinas aguas**

c. A la Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, cont.
e. sol m.
f. dúo - recitativo (Ti 1) - Aria a 2
g. Lima
h. Stevenson: Ant.

9. **Al Niño Dios que ha nacido feliz**

c. Villancico a 2 coros para el Nacimiento del Señor y para San Pedro Nolasco, a 7
d. A-Te, Ti-A-Te; vls. 1 y 2, org., acomp.
e. Do M.
f. Recitado - Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.
i. en las partes instrumentales figura el incipit del Estribillo: Oh que choque

10. **Al primer instante puro de la aurora peregrina**

c. Dúo a la Purísima Concepción con violines
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, basso
e. Fa M.
f. Introducción - Estribillo - Recitado - Aria viva - Recitado - a dúo

g. Lima
h. Stevenson: Cat.

11. **Bajen los sacros celestes querubes, con himnos acordes, canoras las plumas**

c. Villancico a 7 para el Santísimo. Rompan. Le faltan violines y bajo.
d. Ti-A-Te, Ti-A-Te.
e. Fa M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Roldán: Cat.

12. **De aquel inmenso mar interminable**

c. Cantada a voz sola a Nuestra Señora
d. voz; vls. 1 y 2, violón, acomp.
e. Sol M.
f. Recitado - Aria viva - Recitado - Aria alegre
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Cat.; García Muñoz - Roldán: Cat.; Roldán: Cat.

13. **Del cielo los nueve coros al sol divino celebren**

c. Cuatro con violines al Santísimo Sacramento
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1, 2 y 3, acomp.
e. Si b M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

14. **De plumas la capilla al sol hace la salva**

c. Cuatro a la Purísima Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. sol m.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

15. **Despertad pajarillos**

c. Villancico a 2 coros a la Purísima Concepción
d. vls. 1 y 2, org.
e. sol m.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima

16. Dixit Dominus Domino meo

c. Vísperas completas - 1775
d. Ti-A-Te, Ti-A-Te, Ti-A-Te-B; vls. 1 y 2, acomp.
e. re m.
f. partes: Dixit Dominus - Beatus vir - Laudate Dominum - Magnificat
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.

17. Dos naves que al cielo giran

c. Dúo a Nuestra Señora con 3 violines. Dos naves que al cielo giran. Ceruti.
d. vl.
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán: Cat.
i. en el archivo del Museo Histórico Nacional del Uruguay existe una obra anónima, con el mismo incipit y formación. Como el repositorio original es el mismo, la iglesia de San Felipe Neri de Sucre, es probable que se trate de la misma obra.

18. Dulces jilgueros

c. Dúo a S. Francisco
d. sólo ½ folio de acomp.
e. sol. m.
f. cuatro coplas - Estribillo "despacio"
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.
i. una mano posterior agregó "para Sto. Domingo"

19. En la rama frondosa de un verde, hermoso sauce

c. Cantada humana a voz sola sin violines, 15 enero 1735
e. Ti; cont.
f. Re M.
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán; Cat.
i. escrita en forma de partitura

20. Escuchen dos sacristanes que disputan y argumentan

c. Dúo para la Navidad de Ntra. Señora, de dos sacristanes, con violín y oboe. Por el maestro Ceruti y Mesa Juan Don
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. Sol M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Roldán: Cat.

21. Hoy la tierra produce una rosa de aromas tan finos

c. a 4. a Nuestra Señora
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. do m.
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

22. Hoy que el corazón divino

c. a 4
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. Re M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Cat.

23. Hoy que Francisco reluce en ardiente llama

c. a 4 con violines
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. Re M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Roldán: Ant.

24. Kyrie eleison

c. Misa por 5, a 4 voces, con violines. Compuesta en Lima por el maestro D. Roque Ceruti. Copiado de su original para el Sr. don Manuel Ignacio Uria Illanes
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, org., acomp.
e. Do M.
f. partes: Kyrie - Gloria - Credo - Sanctus
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán: Cat.

25. La fama en sus clarines con sonoros ecos

c. Dúo con violines a S. Pedro Nolasco
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. si m.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán: Cat.

26. Laudate pueri Dominum

c. a 6 y con violines - 1757
d. Ti-Ti, Ti-A-Te-B; vls. 1 y 2, arpa
e. sol m.

f. partes: Laudate pueri - A solis ortu - Quis sicut Dominus Deus - Gloria Patri
g. Cuzco
h. Stevenson: Cat.

27. **Magnificat anima mea**

c. a 7
d. Ti 1º coro y solo, Ti 3º 2º coro - B 2º coro org.; vls. 1 y 2
e. re m.
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán: Cat.

28. **Naced antorcha brillante**

c. Villancico a dúo y a 9 con violines - 1773
d. Ti-Ti, Ti-A-Te, Ti-A-Te-B; vls. 1 y 2, acomp.
e. Si b M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral y Fondo Fortún
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.
i. en el grupo del Fondo Fortún la dedicatoria es para Guadalupe

29. **Qué lindos pasos**

d. org. ½ folio
e. Fa M.
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Roldán: Cat.

30. **Qué pluma, qué afecto, qué amante explican mejor del alba la gran perfección**

c. dúo a Nuestra Señora
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, bajo
e. Si b M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

31. **Quién no se muere de amor**

c. al Santísimo Sacramento
d. Ti-Ti-A-Te; vla. 1 y 2, acomp.
f. Coro - Recitado - Coro - Recitado - Coro
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

32. **Quién será el que oculta sus grandezas en la nube de un cristal**

c. Tres al Santísimo Sacramento
d. Ti-Ti-Te; vls. 1, 2 y 3, bajo
e. do m.
f. Estribillo a 3 - Coplas solo y a 3 - Estribillo
g. Lima
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Ant.

33. **Según veo el aparato de zagales**

c. Xacara con violines para la Navidad. 1721
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. Fa M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.; Fortún: Ant.[10]

34. **Vengan, lleguen los astros a este sacro hemisferio**

c. Cuatro con violines. A nuestro padre S. Francisco. Cuatro dulces sirenas. Para Santo Domingo
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. Mi b M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Fortún
h. Roldán: Cat.
i. en la parte más antiguo de acompañamiento se encuentra el incipit Cuatro dulces sirenas

35. **Venid pasajeros a embarcar**

c. a 3. Al Santísimo o cualquier santo
d. Ti-Ti-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. la m.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

36. **Viva aurora bella, vestida de sol**

c. Dúo a la Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, cont.
e. re m.
f. Dúo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

JOSE DE OREJON Y APARICIO [11]

1. **Ah de la esfera de Apolo**

   c. Dúo a Nuestra Señora
   d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
   e. Sol M.
   f. Dúo - Recitado - Aria - Recitado - Aria grave - Dúo
   g. Lima
   h. Stevenson: Cat.

2. **Ah del día, ah de la fiesta**

   c. Dúo a Nuestra Señora de Copacabana
   d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
   e. do m.
   f. Dúo - Recitado a 2 - Aria a 2 - Coplas a 2 - Dúo
   g. Lima
   h. Stevenson: Cat. y Ant.; Roldán: Ant.; Stevenson: disco (Disc. 3)

3. **Ah del gozo, ah de la sabia métrica armonía**

   c. Dúo a Nuestra Señora
   d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
   e. Do M.
   f. Introducción - Recitado - Aria - Dúo - Recitado - Aria afectuosa - Dúo
   g. Lima
   h. Claro: Ant. y disco (Disc. 1); Stevenson: Cat.

4. **Ah del mar, ah de la tierra, ah del monte, ah de la esfera**

   c. a 4
   d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, org., acomp.
   e. Estribillo - Coplas
   f. Sucre, Fondo Catedral
   g. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.

5. **Ah del mundo, venid cuantos sois en su esfera**

   c. Dúo al Santísimo Sacramento
   d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, clarín, basso
   e. Re M.
   f. Introducción - Estribillo - Coplas
   g. Lima
   h. Stevenson: Cat.

6. **Ah del safir del mundo, adonde mejor a Febo ilumina**

   c. 4 a Nuestra Señora
   d. Ti-Te; vls. 1 y 2, acomp.

e. Sol M.
f. a 4 - Recitado - Aria - a 4
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

7. **A la mesa zagalas, a ver maridajes de nieve y de nácar**

c. 4 al Santísimo
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, org., acomp.
e. Do M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

8. **Al resplandor de esa esfera va la fe, pues luces da**

c. Dúo al Santísimo con violines
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. Do M.
f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.

9. **A mecer de un Dios la cuna**

c. a 4
d. Ti-Ti-Ti-Te; vls. 1 y 2, cont.
e. Si b M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

10. **Cordero sagrado que estás entre nieve**

c. Dúo al Santísimo con violines. Pues sabe Benigno
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. Do M.
f. Dúo - Aria
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Ant.; Roldán: Ant.

11. **De aquel globo al breve giro venga el alma hoy al examen, porque un sol cabe en su cielo**

c. 4 al Santísimo
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. Re M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

12. **Despertad canoras avecillas, alertad fragantes florecillas**

c. 4 al Santísimo
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, baxo
e. Do M.
f. Cantata (9 partes, con vuelta a la 4ª)
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

13. **En el día festivo que ilustra el afecto**

c. 4 a la Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, bajo
e. Do M.
f. Estribillo a 4 - Recitado - Aria (Ti 1) - Coro a 4 - Recitado - Aria (A) - Coro a 4 - Recitado - Aria (Ti 2) - Estribillo
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

14. **Enigma sagrado, amor siempre intenso**

c. Dúo al Santísimo Sacramento. Enigma divino
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, basso
e. si m.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

15. **Jilguerillo sonoro, festivo, canta alegre, ríe.**

c. Dúo con violines. Cantata al Santísimo Sacramento
d. Ti-Ti; vls. 1 y 2, acomp.
e. La M.
f. Estribillo - Recitado - Aria a 2 - Coplas - Estribillo
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

16. **Kyrie eleison**

c. Letanía a Nuestra Señora
d. Ti-Ti-A-Te, 2º coro; vls. 1 y 2, org. 2º, basso
e. re m.
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

17. **Luminosas esferas celestiales, soberanos olimpos refulgentes**

c. a 4. a Nuestra Señora
d. Ti-Ti-A-Te; vls. 1 y 2, acomp.
e. Si b M.

f. Estribillo - Coplas
g. Sucre, Fondo Catedral
h. Stevenson: Cat.; Roldán: Cat.

18. **Para subir y bajar es el ut re mi fa sol la**

c. Contrapunto a 4 a la Concepción de Nuestra Señora
d. Ti-Ti-A-Te; cont.
e. Re M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.; García Muñoz: disco (Disc. 5)

19. **Passio Domini**

c. Pasión del Viernes Santo según S. Juan
d. Ti-A-Te, Ti-A-Te; vls. 1 y 2, bajo
e. re m.
f. 13 secciones
g. Lima
h. Stevenson: Cat. y fragmentos en *The music of Peru*
i. primera ejecución 1750; Melchor Tapia la arregla en 1810, para 3 coros, agrega flautas y cornos por pares

20. **Por besar de este fenix las plantas**

c. a 3
d. Ti-Ti-Te; vl. 1, basso
e. do m.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

21. **Sede a dextris meis**

c. Salmos de Vísperas. Para Vísperas de 1ª clase. 1750
4. 4 voces, vls., org.
e. re - sol m.
f. 12 secciones
g. Lima
h. Stevenson: Cat.
i. en 1810 Melchor Tapia le añade flautas, trompas, un segundo coro y órgano obligado. En el archivo en partitura, en revisión de Tapia

22. **Terrible dolor y espanto tuvisteis viendo preñada vuestra esposa inmaculada**

c. Dolores y gozos de S. José
d. Ti-Ti; acomp.

e. Do M.
f. Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

23. **Tres racionales cítaras uniendo a dos violines**

c. 3 a Nuestra Señora
d. Ti-A-Te; vl. 2, cont.
e. Re M.
f. Estribillo - Coplas
g. Lima
h. Stevenson: Cat.

24. **Ya que el sol misterioso sale embozado**

c. Cantada sola al Santísimo Sacramento
d. Ti solo, vls. 1 y 2, bajo
e. mi m.
f. Recitado - Aria
g. Lima
h. Stevenson: Cat., Ant. y *The music of Peru;* Stevenson: disco (Disc. 2).

Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

NOTAS

[1] El catálogo de obras de Araujo fue publicado en el Nº 4 de esta revista y sobre ese corpus continuamos la tarea de profundización.

[2] Tal vez, en sucesivas investigaciones, aparezcan los nombres de otros compositores de igual o mayor jerarquía. En manos de los investigadores y sobre todo del hallazgo de obras, está la posible revisión de este enfoque.

[3] Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728) nace en España; se considera probable que haya estudiado con Juan Hidalgo en Madrid. En 1667 viaja a América, como gentilhombre de cámara al servicio del nuevo virrey del Perú, Conde de Lemos.

[4] cfr. Claro, La música secular de Torrejón y Velasco (Bibl. 3).

[5] Los archivos los indicamos de la siguiente manera: Cuzco: Seminario de San Antonio Abad. Lima: en un solo caso corresponde a la Biblioteca Nacional y se indica expresamente, el resto se encuentra en el Archivo Arzobispal de la Catedral. Sucre: actualmente todos los MS están en la Biblioteca Nacional, provienen de dos fondos que se aclaran: Fondo Catedral y Fondo Fortún. Guatemala: archivo de la Catedral de la ciudad de Guatemala.

[6] Usamos las siguientes abreviaturas, que encuentran su aclaración en la bibliografía adjunta:

Stevenson, Cat. - Corresponde a los catálogos de obras de *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas* (Bibl. 11).

Stevenson, Ant. - *Latin American Colonial Music Anthology* (Bibl. 13).

García Muñoz - Roldán, Cat. - Un archivo musical americano (Bibl. 6).

Roldán, Ant. - *Antología de música colonial americana* (Bibl. 8).

Roldán, Cat. - *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia* (Bibl. 9).

[7] Dlasolre = re; se confirma la continuidad de la denominación medieval.

[8] Claro publicó en el *Anuario* de la Univ. de Tulane, vol. V, el Catálogo de los MS de Cuzco (Bibl. 2).

[9] Roque Ceruti nace en Milán, en 1707 llega a Lima como director musical del Palacio de Gobierno, al servicio del virrey Marqués Castell dos Rius. Muere en 1760.

[10] cfr. Fortún, *Antología de Navidad* (Bibl. 5).

[11] José de Orejón y Aparicio nace en Huacho (Perú) en 1705, estudia y trabajo en Lima. Muere en 1765.

BIBLIOGRAFIA BASICA

1. AYESTARAN, Lauro. — El barroco musical hispanoamericano: los manuscritos de San Felipe Neri (Sucre, Bolivia) existentes en el Museo Histórico Nacional del Uruguay. En *Anuario,* vol. I. New Orlenas, Tulane Univ., Inter-American Institute for Musical Research, 1965.
2. CLARO, Samuel. — Música dramática en el Cuzco durante el siglo XVIII y Catálogo de los manuscritos de música del Seminario de San Antonio Abad (Cuzco, Perú). En *Anuario,* vol. V. New Orlenas, Tulane Univ., 1969.
3. CLARO, Camuel. — La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco (1644-1728). Algunas características de su estilo y notación musical. En *Revista Musical Chilena,* Nº 117. Santiago, enero-marzo 1972.
4. CLARO, Samuel. — *Antología de la música colonial en la América del Sur.* Santiago de Chile, Ed. de la Univ. de Chile, 1974.
5. FORTUN, Julia Elena. — *Antología de Navidad.* La Paz, Bibl. Paceña, 1956.
6. GARCIA MUÑOZ, Carmen, y ROLDAN, Waldemar A. — *Un archivo musical americano.* Bs. As., Eudeba, 1972.
7. GARCIA MUÑOZ, Carmen. — Aproximación a la obra de Juan de Araujo. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* Nº 4. Bs. As., Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1981.
8. ROLDAN, Waldemar Axel. — *Antología de música colonial americana.* Bs. As., 1986.
9. ROLDAN, W. A. — *Catálogo de manuscritos de música colonial de la Biblioteca Nacional de Bolivia.* Unesco, Inst. Boliviano de Cultura, 1986.
10. STEVENSON, Robert. — *The music of Peru.* Washington, Unión Panamericana, 1959.
11. STEVENSON, R. — *Renaissance and Baroque musical sources in the Americas.* Washington, Organization of American States, 1970.
12. STEVENSON, R. — *Foundations of the New World Opera, with a transcription of the earliest extant american opera, 1701.* Lima, Ed. Cultura, 1973.
13. STEVENSON, R. — *Latin american colonial music anthology.* Washington, Organizations of American States, 1975. Reimpresión: Inter-American Music Review, vol. VI Nº 2, 1985, y vol. VII Nº 1, 1985.
14. VON GAVEL, Arndt. — *Investigaciones musicales de los archivos coloniales en el Perú.* Lima, Asociación Artística y Cultural "Jueves", 1974.

DISCOGRAFIA BASICA

1. *Ah del Gozo! Música peruana de Navidad de los siglos XVII y XVIII.* Camerata vocale Orfeo. Dir. Manuel Cuadros Barr. Lima, El Virrey VIR-811, 1972 (transcripciones de Samuel Claro).

2. *Choral music of the Spanish New World (1550-1750).* The Roger Wagner Chorale. EEUU., Angel 36008, 1966.

3. *Latin American Musical Treasures from the 16th., 17th. and 18th. centuries.* Roger Wagner Chorales and Sinfonia Chamber Orchestra. Los Angeles, Univ. de California, ELDORADO, 1977.

4. *Música colonial latinoamericana.* Coro de la Fundación Ars Musicalis y Orquesta de cámara. Dir. Jesús G. Segade. Bs. As., Qualiton SQI-4038, 1973.

5. *Música de la Catedral de Lima.* Archivo colonial de América Latina. Coro de la Fundación Ars Musicalis, Qualiton Ensemble, Dir. Jesús G. Segade. Bs. As., Qualiton SQI-4068, 1975.

6. *Música peruana de los siglos XVII y XVIII.* Coro de cámara de la Asociación Artística y cultural "Jueves", dir. Arndt von Gavel. Lima, Industrial Sono Radio 9376.

CONSIDERACIONES ACERCA DE LA DEFINICION Y RANGO DE PERTINENCIA DE LA CIENCIA ACUSTICA

Tradicionalmente se define a la Acústica como la rama de la Física que se ocupa de la producción, propagación, recepción y tratamiento del sonido (ruido). Se admite que es una materia multidisciplinaria pero siempre desarrollada a partir de un tronco netamente físico. Tanto llega a primar este criterio que se ha hecho extender el rango de esta disciplina al estudio de "toda radiación mecánica en cualquier medio material".[1]

Esta manera física de encarar la Acústica está profundamente arraigada en nosotros, pues no sólo así nos lo han enseñado desde nuestros primeros estudios sino que el "sentido común" apoya esta línea de pensamiento.

A nuestro entender esa orientación puede acarrear serios errores de interpretación al estudiante no prevenido que, sin saberlo, correrá el riesgo de transformarse en un futuro profesional desinformado incapaz de generar nuevos horizontes en el conocimiento científico trayendo como consecuencia el cierre de probables nuevas realizaciones en el campo de la tecnología. Es por esto que consideramos imprescindible hacer algunas reformulaciones conceptuales que permitan abordar esta problemática con el suficiente poder de discriminación aprovechando así al máximo la información que se ofrezca en la bibliografía especializada y para que en lo posible las nuevas ideas e investigaciones encuentren caminos limpios de prejuicios.

Comenzaremos reflexionando sobre el objeto formal de la Acústica: el sonido. Cuando se habla de "sonido" siempre se confunde el estímulo (externo) con la sensación (interna), ya que el sonido es una sensación y como tal no existe fuera del individuo percipiente. Este ejemplo quizás aclare mejor esta situación: si nos pinchamos con una aguja de coser sentimos dolor. Pero no se nos ocurre llamarle "dolor" a la aguja pues estaríamos confundiendo el efecto con la causa. Tampoco pensamos que la aguja "contiene" dolor que al pinchar "penetra" dentro nuestro. Sin embargo cuando se hace referencia al sonido sucede exactamente eso. Así decimos "onda sonora", "la producción del sonido", "el sonido viaja a tal velocidad", "el sonido viene de allí o de allá", etc., como si éste fuera algo material y localizable visualmente, equivalente a la aguja del ejemplo que hemos puesto.

Pensamos que este estado de pensamiento se debe principalmente a dos causas: una al llamado mecanismo psicofisiológico de localización de la fuente externa y otra que el fenómeno externo que estimula los receptores del individuo es "invisible".

La primer causa mencionada es la que nos hace proyectar hacia afuera la sensación sonora (interna) para así poder detectar "de dónde proviene el sonido". Esto tiene su origen en la audición biauricular, la asimetría de la forma de la cabeza y de pequeños movimientos de la misma que el sujeto realiza inconscientemente [2]. Las señales nerviosas provenientes de los dos oídos son comparadas a nivel precortical y cortical en cuanto a la intensidad, espectro y forma dinámica (en especial los ataques) del estímulo externo que por ahora llamaremos "onda sonora".

Este mecanismo ha sido muy útil desde el punto de vista de la conservación de la especie al permitir localizar tanto un peligro próximo como un posible beneficio aún fuera del alcance de la visión pero que para la comprensión del fenómeno sonoro hace caer en la trampa de "sentir afuera" lo que en realidad se produce "adentro".

La segunda causa son las llamadas "ondas acústicas", "ondas sonoras", o vulgar y equivocadamente "sonido". Este agente externo, que prefiero catalogar como "perturbaciones fonógenas [3], son una serie de pequeñísimas condensaciones y rarefacciones del aire que se propagan a través del mismo originadas, generalmente, por las vibraciones de un objeto. Estas perturbaciones, que provocan infinitamente pequeños movimientos en las moléculas, por supuesto no pueden ser vistas y prácticamente son detectadas sólo por el oído [4].

De estas dos causas principales (sumada a la terquedad humana) emana la imposibilidad de aceptar, a través del "sentido común", que los sonidos no existan sino "dentro" del ser humano, aclaremos, estadísticamente sano y que en el exterior, el medio ambiente, sólo se encuentran perturbaciones fonógenas, es decir vibraciones de un medio elástico.

Tenemos una prueba anátomo-fisiológica de que el fenómeno externo es vibración mecánica y no sonido, pues el órgano auditivo es un subsistema biológico adaptado para captar y transmitir vibraciones, en especial del aire: membrana timpánica, juego de huesecillos, el mismo órgano de Corti que reacciona piezoeléctricamente a la tracción mecánica.

Si el fenómeno externo no fuera vibratorio la estructura anatómica del oído, si la hubiera, sería completamente diferente. Para comprender esto basta pensar en el diseño del ojo, totalmente distinto al del oído, sensible a determinados fenómenos electromagnéticos, que llamamos luz, de naturaleza física diferente a las perturbaciones fonógenas [5].

Pero definamos más claramente lo que hasta el momento hemos denominado "sensación sonora". El movimiento vibratorio de la perturbación fonógena es transformada [6] por ciertos elementos del sistema auditivo (órgano de Corti) en impulsos electroquímicos, llamados impulsos nerviosos, que se propagan a través del nervio auditivo hacia el sistema

nervioso central en donde son decodificados a través de un proceso todavía no conocido. A esta decodificación la llamamos "oír" y al producto de esa decodificación, "sonido" el cual, ya lo dijimos, es interpretada por el individuo como "provenientes del exterior".

Por esto podemos decir que "sonido" es el PRODUCTO DE LA DECODIFICACION POR PARTE DEL SISTEMA NERVIOSO CENTRAL DE LOS IMPULSOS NERVIOSOS PROVENIENTES DEL NERVIO AUDITIVO QUE EL INDIVIDUO, ESTADISTICAMENTE SANO, INTERPRETA COMO PROVENIENTE DEL EXTERIOR y, aclaramos, no como algo que existe por sí mismo.

Si bien a través de esta definición se muestra claramente la naturaleza interna (sensible) del sonido, sigue siendo incompleta ya que los sistemas (subsistemas) biológicos que procesan los estímulos no se limitan a captarlos y traducirlos mecánicamente, sino que reaccionan activamente tendiéndolos a organizar de una manera particular que no depende exclusivamente de las propiedades físicas de esos estímulos sino de las capacidades operativas propias de esos sistemas (subsistemas). Estas capacidades (tendencias), que están enunciadas en las leyes guestálticas, hacen que tienden a formarse conjuntos perceptuales con valor unitario provenientes de haces de estímulos no necesariamente estructurados en sí. Bajo este aspecto los sonidos deben considerarse además como formaciones guestálticas, pues de esa manera el sujeto así lo hace.

Pero el concepto de sonido queda incompleto si no se toma en cuenta otro factor: el condicionamiento de la percepción por la experiencia. Nos referimos tanto a la experiencia individual como a la social (cultura). Estas no sólo hacen estructurar la información decodificada de una manera particular (arbitraria) sino que también la corrigen y filtran haciendo pertinentes ciertos elementos sobre otros según patrones convencionales incorporados a través de la historia de la sociedad y del individuo que la conforma. A través de los códigos y sistemas semióticos el sonido ya no sólo debe considerarse como una unidad fisio-guestáltica [7] sino también como una unidad cultural [8].

Por lo tanto podemos definir a "sonido" como LA PERCEPCION CULTURALIZADA PRODUCTO DE LA DECODIFICACION DE LOS IMPULSOS NERVIOSOS QUE LLEGAN AL SISTEMA NERVIOSO CENTRAL A TRAVES DEL NERVIO AUDITIVO QUE EL INDIVIDUO, ESTADISTICAMENTE SANO, INTERPRETA COMO PROCEDENTE DEL EXTERIOR.

Pero por más que haya quedado demostrada la naturaleza subjetiva de "sonido" sigue siendo inevitable para cualquier persona normal pensar que los sonidos se hallan "afuera" de ella. Todo el lenguaje humano, al menos en lo que respecta al fenómeno auditivo, está fundado en esa creencia, la cual hasta nos hace llegar a admitir que existan "sonidos que no se oyen".

Aunque, como hemos visto, es una equivocación pensar así, ya que el sonido no se percibe sino que es la percepción misma, no se puede ignorar

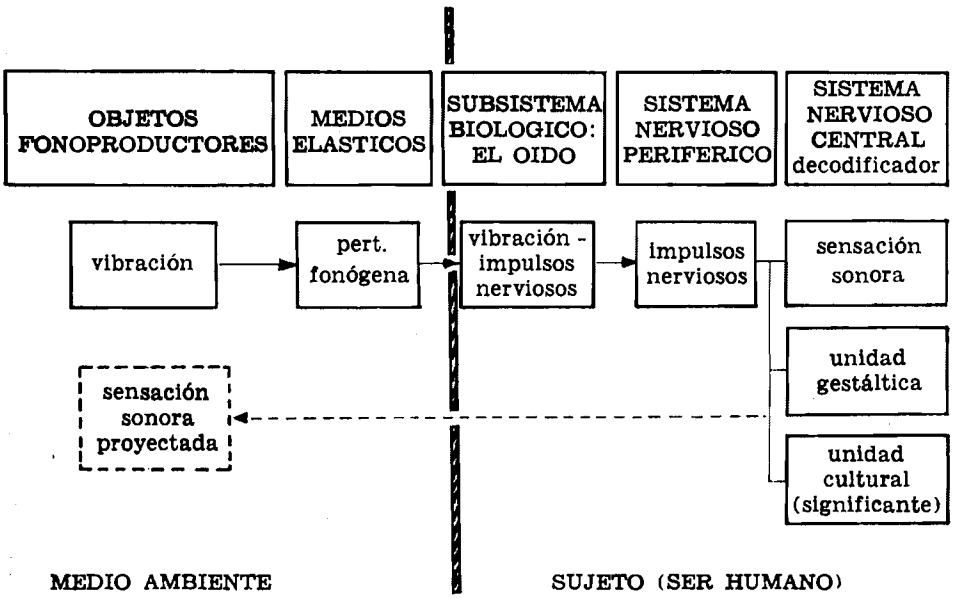
esta situación pues es una realidad perceptual operativa y eficaz con que los seres humanos (por lo menos) toman nota de la realidad exterior. Además bajo esta "ilusión" se integran internamente los fenómenos fisio-perceptuales que provienen de la registración de los acontecimientos del medio ambiente. Por lo tanto el sonido, bajo este punto de vista, puede considerarse como un hipotético objeto material. Y como éste evoluciona (cambia) en el tiempo podemos hablar de hipotético objeto material en movimiento [9].

En resumen tenemos que lo que se llama "sonido" engloba dos realidades diferentes:

1) el fenómeno físico: las perturbaciones fonógenas

2) el fenómeno fisio-psíquico [10]: el sonido

y que esquemáticamente lo podemos mostrar gráficamente de la siguiente manera:



Ahora nos toca redefinir a la Acústica, ya que bajo la luz de lo que hemos mostrado la definición "oficial" y su consecuente rango de pertinencia se tornan incongruentes. La redefinición que proponemos es hipotética puesto que no pretendemos que se modifiquen, debido a este humilde y falible trabajo, las estructuras montadas sobre los conceptos que se vienen proponiendo desde hace varios siglos, pero pensamos que a medida que los caminos se definan correctamente poco a poco los cambios vendrán.

Ante todo debemos aclarar que no se trata de excluir lo físico en favor de lo psíquico (fisio-psíquico) sino de coordinar ambos aspectos que constituyen la totalidad de la problemática Acústica. Debe tenerse presente que sin el ser humano el sonido no existiría, sólo habría pertur-

baciones (vibraciones) y sin éstas los seres vivos (humanos en especial) no hubieran desarrollado el sistema que llamamos oído y no existiría el sonido. Por lo tanto la Acústica debería ser la ciencia que estudie los movimientos vibratorios fonógenos, su propagación, control, etc. y los sonidos, tanto como percepción culturalizada producto de la decodificación de los impulsos nerviosos que provienen del nervio auditivo como hipotéticos objetos materiales en movimiento.

Si bien queda establecido claramente el límite inferior del rango de pertinencia de la Acústica, los movimientos oscilatorios fonógenos, no sucede lo mismo con el superior, ya que hay fenómenos altamente complejos como la música y el habla, en donde los sonidos (perturbaciones fonógenas) juegan un papel importantísimo, pero que evidentemente no son del dominio exclusivo de la disciplina que nos ocupa. No corresponde en este trabajo definirlas, pero explicarlas solamente como meros hechos sonoros o atmosféricos sería decir muy poco de esas manifestaciones. Es porque en estos casos los sonidos (perturbaciones fonógenas) funcionan como soportes de estructura cuyas combinatorias responden a códigos y sistemas semióticos bajo lcs cuales están organizados. Por lo tanto podemos decir que el límite superior son los sonidos en cuanto significantes (señales) según el modelo saussuriano.

Al ocuparse de los aspectos físicos y perceptuales de los significantes, la Acústica estaría funcionando como ciencia auxiliar tal como las llamadas Acústica Musical, Acústica fonética, etc., y que nosotros preferimos denominar "Acústicas aplicadas a . . ." la música, fonética, etc., todas ellas, dejando de lado el problema estético, entroncadas con la Semiótica.

EPILOGO

Lo expresado en este trabajo parece llevar a la conclusión de que el "mundo sonoro" (el psíquico), se "divide" en distintos planos (guestálticos, cultural, fisilógico) o aspectos. Debemos aclarar que esta no es una división ontológica del objeto sino una división operativa derivada del rango de pertinencia de las disciplinas que lo estudian. Pero por eso mismo debería discriminarse, en aras de una eficaz estructuración del pensamiento, lo que es de pertinencia de la acústica de lo que es de otras disciplinas que también se ocupen del "mundo sonoro". Obviamente un estudio serio y profundo requiere una integración de disciplinas pero integración no significa mezcla, confusión o lo que es peor, sustitución.

Esperamos que este pequeño trabajo haya cumplido su cometido principal de indicar que la Acústica no es solamente una rama de la Física pues, como hemos visto, "sonido" incluye factores fisio-psico-culturales que ésta, tal como la conocemos actualmente no tiene nada que decir.
Buenos Aires, octubre de 1986.

JUAN ANGEL SOZIO

NOTAS

[1] Según la "Acoustical Soc. of America" (P.A.C.S.-43), citado en una comunicación del Prof. Em. Ing. Guillermo Luis Fuchs al "Seminario Sonido y Salud", organizado por la Sociedad Argentina de Pediatría en Buenos Aires el 7-6-1985, en el cual el autor de este artículo participó como panelista.

[2] Para mayor ampliación ver Franssen, *op. cit.* en Bibliografía.

[3] Perturbaciones, porque son deformaciones de un medio elástico, y fonógenas, porque genera sonido, es decir que están dentro del rango de frecuencia e intensidad que afectan el sistema auditivo humano (normal). Ver Sozio, *op cit.* en Bibliografía.

[4] Esto no es estrictamente así, ya que las vibraciones (es decir los movimientos de los cuerpos elásticos) se propagan por el cuerpo humano y son detectados por los sensores propioceptores. Cabe citar las interesantes experiencias de la bailarina y coreógrafa argentina María Fux con discapacitados auditivos.

[5] Ver la interacción entre el medio ambiente y los seres biológicos en Lorenz, *op. cit.* en Bibliografía.

[6] Por transducción piezoeléctrica.

[7] Adopto esta palabra "centáurica" como un intento por apartar los criterios dualistas que invaden el lenguaje. Para mayor amplitud ver Bunge, *op cit.* en Bibliografía.

[8] Para mayor ampliación del "concepto unidad cultural", ver Eco, *op. cit.* en Bibliografía.

[9] Se trata del concepto de "objeto sonoro" de Pierre Schaeffer, aunque en él su intención es compositiva y no acústica.

[10] Me atengo a lo mismo que la nota 7.

BIBLIOGRAFIA

BUNGE, Mario. — *El problema mente cerebro* (Un enfoque psicobiológico). Madrid, Tecnos, 1985.

ECO, Umberto. — *Opera aperta*. Milán, Bompiani, 1962. Trad. española: Roser Berdagué, Barcelona, Planeta, 1985.

ECO, U. — *La struttura assente*. Milán, Bompiani, 1968. Trad. española: Francisco Serra Cantarel, Barcelona, Lumen, 1978.

FRANSSEN, N. V. — *Estereofonía*. Holanda, Philips, 1963. Trad. española: José Mª Fernández Arin, Madrid, Paraninfo, 1963.

GUILLAUME, Paul. — *La Psychologie de la forme*. París, Flammarion. Trad. española: Angélica Beret, Bs. As., Psique, 1976.

LORENZ, Konrad. — *Die ruckseite des spiegels*. Munich, Piper, 1973. Trad. española: Manuel Vázquez, Barcelona, Plaza Janes, 1980.

SAUSSURE, Ferdinand de. — *Cours de linguistique générale*. París, Payot, 1916. Trad. española: Mauro Armiño, Barcelona, Planeta, 1985.

SCHAEFFER, Pierre. — *Traité des objets musicaux*. París, Ed. du Seuil, 1966.

SOZIO, Juan Angel. — *Los fonoproductores*. Contribución al estudio de la organología musical. En Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Nº 4. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1981.

ESTEBAN ECHEVERRIA, PRECURSOR DEL PENSAMIENTO MUSICAL ARGENTINO

Los primeros rayos del pensamiento argentino en torno de la expresión musical aparecen teñidos de Romanticismo. Y tenía que ser así. Para la estética romántica el arte que mejor refleja el sentimiento es la música. La nueva concepción del mundo, afiliada con la lejana idea heraclitana del *ser* de las cosas en constante devenir, tiene su representación cabal en el arte del sonido, ese elemento huidizo que tan pronto *es* como deja de ser, que se autodestruye y que es capaz de reflejar como ningún otro material artístico la naturaleza cambiante del alma.

El Romanticismo comienza a prepararse en Hispanoamérica ya a fines del siglo XVIII, cuando se hace sentir, como en Alemania, la influencia ideológico-literaria de Juan Jacobo Rousseau. Por esa época, algunos jóvenes criollos tienen la posibilidad de aspirar en Europa los nuevos aires que corren. El caso del peruano Pablo de Olavide, amigo de Voltaire, que tomó parte en los trabajos de la Convención francesa, no parece haber sido tan excepcional [1].

Es cierto que algunas naciones que surgen en Hispanoamérica entre 1808 y 1825 redactan sus formas democráticas de gobierno según el ejemplo de la Constitución de los Estados Unidos; pero en el terreno de las ideologías y de la actividad intelectual, el período revolucionario americano se alimentó con el pensamiento francés.

Cinco años después de la revolución de Francia, en 1794, Antonio Ariño, precursor de la libertad colombiana, traduce la *Declaración de los derechos del hombre*. "El *Contrato social* de Rouseau adquirió inestimable valor para los jóvenes ideólogos sudamericanos —escribe Torres Rioseco—, que se apresuraron a negar a los reyes el derecho divino y a afirmar los derechos soberanos del pueblo. Las ideas de Montesquieu respecto a la organización política y social se estudiaban en las universidades como antídoto del poder absoluto de los virreyes. Voltaire, prototipo del hombre libre, era acogido como el campeón del escepticismo. Pero en otra dirección más, Francia proporcionó generosa inspiración a la joven Hispanoamérica que, habiendo roto políticamente con la madre patria, también buscaba una nueva fuente de orientación estética. De empaparse en la doctrina democrática de Rousseau, expresada en el *Contrato social*, a acoger las renovadoras teorías educacionales del *Emilio* y el estilo y sensibilidad nuevos de *La Nouvelle Héloise* sólo había un paso: los hispano-

americanos abrieron sus espíritus a las nuevas nociones de la libertad humana y al mismo tiempo a los nuevos estímulos románticos en literatura".[2]

En Buenos Aires la situación, en líneas generales, sigue direcciones análogas. A comienzos del siglo XIX, Rousseau produce una gran perturbación en la mentalidad argentina y una de sus víctimas predestinadas fue Mariano Moreno.[3] En una carta de don Tomás Manuel de Anchorena dirigida a su primo Juan Manuel de Rosas se dice lo siguiente: "... no sé si alguno habría leído alguna obra de política moderna, no sé que hubiere otra que el pacto social por Rousseau, traducido al castellano por el famoso Sr. Don Mariano Moreno, cuya obra sólo puede servir para disolver los pueblos y formarse de ellos grandes conjuntos de locos furiosos y de bribones"[4]. Para Moreno, *El Contrato social* fue algo así como "el catecismo de los pueblos libres" y de ahí que una de las primeras preocupaciones en el gobierno fuera la de hacerlo reimprimir por la Junta. "Este hombre inmortal —escribe Moreno en el prólogo a la edición— que formó la admiración de su siglo y será el asombro de todas las edades, fue quizás el primero que disipando (...) las tinieblas con que el despotismo envolvía sus usurpaciones, puso en clara luz los derechos de los pueblos y enseñándoles el verdadero origen de sus obligaciones, demostró las que correlativamente contraían los depositarios del gobierno". Advierte luego que la obra ha tratado de ser fulminada por los tiranos porque proclama la libertad republicana y porque los pueblos que la estudien no serán fácilmente despojados de sus derechos. Y además, se muestra convencido de que los hombres de letras hicieron de él su primer libro de estudios.

Por otra parte, *La nueva Eloísa* se había convertido en fuente imprescindible de inspiración en la literatura hispanoamericana. Esta novela revelaba la esencia divina del amor humano, ensalzaba la pasión, daba rienda suelta a la expresión de las emociones subjetivas, envolvía la historia con un fascinante velo de soledad y melancolía bucólica y a su vez reflejaba todo el torrente de belleza que encierra la naturaleza, sus praderas, sus lagos y montañas. El paisaje y la emoción interior proyectaban a través de *La nueva Eloísa* posibilidades inesperadas, no soñadas por el pensamiento oficial dieciochesco. En el reinado de la Ilustración, y en una época en que se creía en el progreso constante de la civilización, Rousseau estalla en un escepticismo crítico y revolucionario que conmueve desde sus bases el pensamiento de la Humanidad. El siglo XVIII asiste a la culminación de una cultura cerrada y perfecta en sus rasgos capitales, pero recibe savia renovadora con las ideas roussonianas, que marcan una nueva era para la historia.

*

* *

Esteban Echeverría, nacido con vocación de romántico, llega a París en 1826 dispuesto a abrazar todas sus ideas en el campo de lo político, lo

social y lo artístico, antes de realizar en la Argentina su gran obra de iluminado.

Es bien sabido que en Francia, a pesar de la larga y fructífera residencia de Rousseau en ese país, el Romanticismo llegó importado de Alemania a través de la llamada "literatura de emigrados". Allí irá a buscarlo Ana Germana Necker, Madame de Staël, quien lo recibe en el círculo romántico de los hermanos Schlegel, en particular de Augusto Guillermo, cuyos cursos *Über schöne Literatur und Kunst* (1801-1804) y *Über dramatische Kunst und Literatur* (1809-1811) alcanzaron gran prestigio en Europa. Los Schlegel fueron los primeros en dar panoramas históricos universales y explicaron la literatura universal como expresión de las individualidades nacionales y como manifestación fiel y explícita de la vida de los pueblos. Al reaccionar contra la nivelación napoleónica, la interpretación de estos dos eruditos llevaba el problema hacia el concepto romántico de las nacionalidades.

También ella, Madame de Staël, en sus años adolescentes se había familiarizado con *La nueva Eloísa;* también ella había comenzado a adiestrar su pluma con la *Carta sobre los escritos y el carácter de J. J. Rousseau.* Como los enciclopedistas, también esta mujer criada en ese salón literario de su madre, que fue su escuela, recibió alborozada la revolución del 89. "Mas el alborozo —dice Sainte-Beuve en *Retratos de mujeres*— no dura mucho. La Revolución tiene consecuencias que la indignan, que la encrespan, que la llenan de amargura: la persecución, el confusionismo, el terror y, sobre todo, el sacrificio de María Antonieta. (...) Y comienza la odisea, comienzan los exilios..." [5]

Corre en París el año 1800 cuando Madame de Staël publica su primera obra de resonancia europea: *De la literatura, considerada en sus relaciones con las instituciones sociales.* En ella se descubren ya gérmenes románticos y se busca afirmar la doctrina de la dependencia recíproca entre lo social y lo artístico. Obligada su autora a emigrar en 1803 a causa del desagrado que producen sus ideas liberales en Napoleón, visita Alemania y allí se deslumbra con el espectáculo de un romanticismo vital, fecundísimo, apenas sospechado en una Francia narcisista, imposibilitada por lo mismo de "estudiar ninguna cosa que no sea ellos mismos".

Resultado de ese deslumbramiento, en gran parte realizado —ya se dijo— de la mano de los Schlegel, es la obra cenital de la Staël, *De la Alemania* (1810), confiscada la primera tirada por la policía imperial. El libro ve la luz en Londres en 1813, y sólo después de la caída de Napoleón en Francia.

Hay que trasladarse entonces a Alemania para entender a ese Romanticismo que, traducido al francés por la Staël en primera instancia, absorbe el joven argentino Esteban Echeverría.

Es bien conocido que el llamado "retorno a la naturaleza" y el desprecio por los progresos culturales de una civilización considerada ya infecunda en su senilidad, convierten a Rousseau en el jefe de toda una generación de poetas germanos nacidos entre 1740 y 1755. Para aquellos

jóvenes briosos el ideario se condensa en las consignas de naturaleza, patria, libertad, virtud, religión, amistad y fidelidad. Cansados del culto a la razón y tal vez agobiados por la autoridad crítica y la perfección estilística de Lessing, desdeñan toda regla y toda ley, porque el genio está por encima de ellas. Shakespeare, el poeta de las grandes pasiones y de la forma artística sin regla ni ley, según juzgan, será el ejemplo más rotundo. Los jóvenes del "Sturm und Drang" (Agitación destructora e ímpetu incontenible) son grandes admiradores del poeta Klopstock, en lo que éste tuvo de iniciador al haber libertado la poesía alemana del racionalismo y de la razón y haber cantado sólo sus propias emociones; pero sobre todo se sintieron unidos en un sentimiento generacional de amor a la naturaleza, a la canción popular, y en particular a la balada popular. Es un forma de afirmación de lo nacional, lo cual aparece como una constante del Romanticismo que el "Sturm und Drang" anticipa.

El sentimiento nacional habría surgido, por una parte, como contraposición al internacionalismo del Racionalismo y la Ilustración. La Alemania de las últimas décadas del siglo XVIII, donde se ubican los "Stürmer und Dränger", inicia su proceso nacionalista como repulsa de las influencias extranjeras, las francesas en lo espiritual y las italianas en lo musical, de un pueblo que había llegado a la saturación en su capacidad asimilativa.

Por otra parte, está el nuevo sentimiento de la naturaleza despertado por Rousseau. Pues bien, ambos factores se unen en feliz síntesis genética en el aporte de Johann Gottfried Herder (1744-1803), el crítico del movimiento. Herder concibió la poesía popular (y en este punto sigue a su maestro Johann Georg Hamann) como una lengua aboriginal, sensible y figurada de los primitivos y tuvo la convicción de que por medio de ella era posible redimir a la fría civilización racional. Su estada en Francia robusteció su antipatía por ella y así llegó a ser más radical que el propio Rousseau en su pesimismo cultural al señalar en esa civilización un grado avanzado de senil esterilidad. Herder estaba convencido de que la poesía estaba ligada al pueblo y de que el genio era pura naturaleza, hostil y ajena a toda sociedad.

La obra de Herder se concreta, en cuanto ahora nos interesa, en *Uber Ossian* ("A propósito del Ossian", el falso Ossian de Macpherson) y en sus *Volkslieder* publicados en 1778-1779, colección que desde 1807 fue titulada *Stimmen der Völker in Liedern* ("Voces de los pueblos en canciones"). Para Herder, "el centro de la poesía popular lo constituye la balada o poema narrativo breve: *una escena en progreso, en acción, viva,* tosca, simple, de mágica grandeza, con lenguaje y ritmo enérgicos y plásticos" [6]. La colección de *Volkslieder* reúne traducciones de poesías populares de diferentes pueblos y lenguas, incluido el romancero español. Herder considera también como una especie de poesía popular tanto la Biblia como los dramas de Shakespeare. "Cuanto más inculto, o sea, más vivo y libre en su actuación, sea un pueblo —escribe Herder—, tanto más incultas serán sus canciones si las tiene, o sea, más vivas, libres, sensi-

tivas, ricas en acción lírica." Y en otro pasaje afirma que la perfección de la canción "consiste en el curso melódico de la pasión o de la sensibilidad (...) La melodía es el alma de la canción (...). La canción es para oírla, no para verla".[7]

Se ha dicho que Herder "es el máximo estimulante de la historia cultural alemana" aunque se ha advertido que si bien sus concepciones penetraron en lo más hondo de la vida intelectual de la Europa moderna, Herder no ha dejado ni un solo libro "que sea vivo y activo por sí mismo".[8] Y nada más cierto que aquéllo, pues difícil parece poder omitir su nombre como precursor, como poderoso estimulante y como faro seguro en la estética nacionalista que abarcó en el siglo pasado a todas las naciones del mundo occidental.

Cuando comienza el siglo XIX, Alemania está ya ebria de Romanticismo. Novalis, que murió en 1801 pero queda como la más típica expresión del primer período de ese movimiento, dijo que "ser romántico significa dar un alto sentido a lo común, un aspecto enigmático a lo ordinario, la dignidad de lo ignorado a lo conocido, una apariencia infinita a lo finito".[9] Este fragmento es sintomático pues al romántico nada se le ofrece libre de conflictos. Vive entre un bosque de antinomias. En su vocación conflictual, aparecen sin posibilidad de resolución o de síntesis las oposiciones de vida-intelecto, yo-mundo, instinto-razón, soledad-sociedad, revolución-tradición. El romántico tuvo conciencia del conflicto en que él mismo se sumía y sin duda se regodeaba en medio de él, que era lo realmente fecundo en materia de inspiración literaria o artística. No en vano Goethe calificó al Romanticismo de "poesía de hospital". Así, se ha dicho que "tenían la impresión de vivir en un caos, pero pensaban que cuanto más impenetrable fuera el caos, tanto más brillante sería la estrella que surgiría de él. De aquí el culto de todo lo misterioso y nocturno, de lo raro y lo grotesco, lo horrible y lo fantasmal, lo diabólico y macabro, lo patológico y lo perverso".[10]

Pero también está el culto por todo aquéllo que de puro y espontáneo tiene el canto popular. Ese culto, al cual Herder había dado sustento filosófico, se convirtió en asunto romántico al ser trasunto de una real ideología nacional.

La invasión napoleónica dará un nuevo matiz a ese entusiasmo por lo popular y nacional. Bajo la presión extranjera, era imperioso forjar una conciencia de unidad nacional. La canción, la leyenda y el arte popular parecieron entonces a los representantes de la llamada segunda escuela romántica (Clemens Brentano, Achim von Arnim, Ernst Theodor Hoffmann, Gustav Schwab, L. Uhland, A. Von Chamisso, Heinrich Heine) el mejor camino. Así comienzan a surgir las colecciones de la lírica folklórica alemana, de las cuales queda como modelo *Des Knaben Wunderhorn* ("El cuerno mágico de la juventud"), de Arnim y Brentano, la cual habría de alimentar al arte alemán, y muy particularmente a la música durante todo el siglo. La labor de Jakob Grimm (1775-1863) y de su hermano Wilhelm (1786-1859), concretada en la colección *Kinder-und-Haus-*

märchen ("Cuentos infantiles y familiares"- publicada de 1812 a 1814; en sus *Deutsche Sagen* ("Leyendas alemanas") de 1816-1818 o, entre otros trabajos, en la *Deutsche Mythologie* de 1835, asume otro carácter. Es cierto que el Romanticismo les proporcionó la simpatía, el entusiasmo y la comprensión de este tipo de fenómenos. Como ocurre con el pre-romanticismo del "Sturn und Drang" o con las generaciones románticas, la luz de Herder iluminó también a ellos el camino. Pero los hermanos Grimm estuvieron tocados por un verdadero espíritu científico, con lo cual inician la lingüística y la filología alemanas y echan las bases para la ciencia del folklore.

Este Romanticismo alemán, al igual que el inglés, con quien mantiene grandes analogías, al ser *traducido* al francés, atrae poderosamente a poetas que como Victor Hugo (también Lamartine o Vigny) habían seguido fieles al legitimismo, fieles a la Restauración. Es sólo en la segunda mitad de la década de 1820 cuando los intelectuales franceses evolucionan hacia un movimiento liberal que formula sus metas artísticas en sincronía con la revolución política. Se interpreta modernamente que para la Restauración la aventura militar de Napoleón no fue más que el equivalente del crimen político de 1789, y el Primer Imperio, simplemente la continuación de la ilegalidad y la anarquía. Frente a esta idea, los románticos tempranos de Francia se confesaron al principio seguidores incondicionales del legitimismo. Se ha dicho que quizás no haya en toda la historia del arte otro ejemplo tan claro de que una posición política conservadora sea compatible directamente con una actitud artística progresista. La razón está en que en la Francia anterior a 1789 los intelectuales habían tenido con la monarquía una posición preeminente, perdida durante el Imperio, en el cual, como en todos los regímenes totalitarios, se persiguieron las ideas liberales y renovadoras del arte.

Advierten los historiadores de la literatura y el arte francés, que hacia 1824 se vislumbran los primeros cambios. Surgen en esa fecha el primer cenáculo, el famoso grupo en torno de Charles Nodier en el Arsenal. El Romanticismo comienza a consolidarse en algo así como una escuela, con una doctrina formulable que debe ser enseñada a sus acólitos. En 1727, Hugo dará a luz el "evangelio del romanticismo" con su Prefacio de Cronwell. Francia, con gran atraso respecto de Alemania e Inglaterra, arde en la llama del gran movimiento del siglo.

Y Esteban Echeverría, llegado a París de una lejana aldea, arde con ella.

*

* *

Los estudios en torno de Esteban Echeverría son numerosos. No sólo por su fascinante personalidad, sin duda, sino, sobre todo, porque Echeverría es el punto de partida para estudiar diversos aspectos de la cultura argentina. La literatura (poesía y prosa), la estética, el pensamiento político, la sociología y filosofía argentinas lo encuentran en sus orígenes.

A más de cien años de su muerte, Echeverría sigue siendo una bandera. Distintas ideologías políticas se lo disputan, interpretándolo a la luz de sus intereses. José Ingenieros, en *La evolución de las ideas argentinas* [11], le otorga el lugar de iniciador. "Nace en cada generación algún hombre que encarna sus ideales y sintetiza sus aspiraciones: sabe hablar con la voz de su tiempo y por él podemos juzgar a todos los que vinieron animados por sus mismas creencias. Los sansimonianos argentinos tuvieron su hombre representativo en Esteban Echeverría", escribe Ingenieros, para decir más adelante que "el movimiento sansimoniano argentino señala el punto de divergencia definitiva entre la involución del espíritu hispanocolonial y el nacimiento de una mentalidad argentina".[12]

Por su parte Alfredo Palacios en su *Esteban Echeverría, albacea del pensamiento de Mayo* [13], se empecina en negar que Echeverría reflejara el Romanticismo europeo y en asegurar que su obra literaria tiene la característica de la originalidad argentina, como si se restara méritos a nuestro poeta al reconocer que absorbió el espíritu del Romanticismo inglés, alemán y francés, sin gran esfuerzo, sin duda, porque por razones generacionales y su propia idiosincracia se sentía inclinado hacia él.

Ricardo Rojas le dedica un magistral estudio al poeta, al prosista y al esteta en el primer volumen de "Los proscriptos", tercer libro de los ocho que forman *La Literatura Argentina* [14]. García Merou, con su *Ensayo sobre Echeverría,* que prologa Angel Acuña [15]; Alberto Palcos, con *Echeverría y la democracia argentina* [16]; Homero M. Guglielmini, que lo estudia como instaurador de un nacionalismo estético argentino [17]; Arturo Capdevila, Cháneton, Rafael Alberto Arrieta, Ricardo Piccirilli, Arturo Giménez Pastor, Juan Carlos Ghiano y muchos otros autores [18], entre los últimos José Luis Lanuza con *Echeverría y sus amigos* [19], suman un aporte bibliográfico variado y a menudo apasionante en torno del pensador y poeta argentino.

Sin embargo, toda esta nutrida bibliografía se alimenta en una fuente común. Sin Juan María Gutiérrez muy difícil hubiera sido el acceso a la obra y a la vida de Esteban Echeverría. Es que cupo a aquél la enorme responsabilidad de recoger la obra completa del autor de *La Cautiva,* de explicarla y comentarla y de dar una cálida biografía del autor. Las *Obras completas de D. Esteban Echeverría* fueron editadas en cinco volúmenes por Carlos Casavalle. El quinto tomo, que así como el cuarto, contiene los escritos en prosa, incluye además las noticias biográficas sobre Echeverría, de Juan María Gutiérrez, y está fechado en 1774.[20]

El trabajo de recopilación, crítica y biografía de Juan María Gutiérrez es, en efecto, imprescindible como punto de partida para el estudio documental y la interpretación de la obra de Echeverría. Es cierto que a menudo Gutiérrez, el gran crítico literario argentino del siglo pasado, renuncia someter al rigor de la crítica la obra de su amigo entrañable; pero su aporte para esta edición Casavalle adquiere una importancia difícilmente valorable en su exacta dimensión.

De la calidad marcadamente comprometida de casi toda la literatura enunciada anteriormente, se infiere una condición sintomática. Parece difícil no apasionarse por Esteban Echeverría, no asumir ante él una actitud polémica. Aún Ricardo Rojas que quiere, sabia y serenamente, juzgarlo con la misma vara crítica con que juzga a cualquier otro poeta o escritor argentino, se ve obligado a abrir dos senderos críticos: el de la crítica universal y el de la crítica local. Después de señalar la negligencia de sus versos, los defectos técnicos de los mismos y de afirmar que "Echeverría es un gran poeta, cuya poesía es incorrecta y pobre", lo recoge luego "amorosamente en la penumbra de nuestra propia historia literaria". Entonces, todo adquiere una belleza moral y un perfil tan conmovedor que ennoblece el verso. "Echeverría es, como esteta, un iniciador —según Rojas— y un iniciador revolucionario", pues, añade el mismo autor, "su brazo titánico removía trescientos años de seudoclasicismo autoritario, de presuntuosa retórica, de dogmatismo estéril".[21]

*

* *

Esteban Echeverría nació el 2 de setiembre de 1805 en el barrio del Alto, "pocas cuadras al sur del convento de San Francisco, más allá del Zanjón del Hospital de los Betlemitas", el manicomio de la ciudad.[22] Es decir, que más allá de lo que hoy es la calle Chile, estaba el barrio del Alto, zona de troperos, de carretas, cuarteadores y matarifes, muy próximo a ese matadero del Sur que el propio Echeverría describirá después con un realismo sobrecogedor e inédito en nuestra literatura de la época.

Se afirma que era propio en el barrio del Alto de esa ciudad de Buenos Aires, manejar bien el cuchillo. Pero también daba prestigio puntear una guitarra. Juan María Gutiérrez evoca a Echeverría en sus años juveniles con una "guitarra de pacotilla, de cuerdas y bordonas compradas al menudeo en la esquina de Almandós o en el almacén de Lozano", pues, "sin duda, esa guitarra había sido llevada muchas veces oculta como un delito, bajo la capa del hijo del Alto y sonado acompañando el cielito en los bailes equívocos y ultrafamiliares de los suburbios del Sud".[23]

Una juventud desordenada, la muerte de su madre en 1822, lo cual provoca honda crisis en el muchacho; los estudios preparatorios en el Colegio de Ciencias Morales hasta fines del año 1823; el aprendizaje del Latín con el presbítero don Mariano Guerra y de Filosofía con don Manuel Fernández de Agüero; su paso por la escuela de dibujo, donde estudia con el pintor sueco José Guth y, ya a los 18 años, su trabajo como dependiente de aduana en la casa Lezica Hermanos, son los datos apretados, exiguos, que la historia ha conservado de los años de Echeverría transcurridos con anterioridad a su viaje a Europa. Lo demás son anécdotas y ensueños que el propio poeta pergeña en forma de cartas, de bocetos autobiográficos o de hojas sueltas.

En el mostrador de los Lezica permanece apenas un año. Abandona la casa el 20 de setiembre de 1825 y el 15 de octubre parte con destino a Francia. Llega a París el 6 de mayo del año siguiente.

Lo que Echeverría, con sus veinte años, deja atrás es una modesta villa colonial, de la cual José Antonio Wilde en *Buenos Aires desde setenta años atrás* traza una crónica cautivante. Ahora, adelante, está París, donde se instala el 6 de marzo en el barrio de Saint-Jacques.

Un gran enigma es la vida de Echeverría en la capital francesa. "No se complacía en referir historias de sus viajes, ni las anécdotas de su permanencia en París", escribe Gutiérrez en las *Noticias biográficas*... Xavier Marmier, en *Buenos Aires y Montevideo en 1850*, escribe lo siguiente: "... En París, algunos profesores particulares le dieron lecciones de literatura, matemáticas y física. Al mismo tiempo seguía los cursos del Colegio de Francia y de las facultades. Pasó en Francia cerca de cinco años, siguiendo con ávido interés el movimiento literario de nuestro país, fue recibido en algunas casas de la mejor sociedad, y acogido con benevolencia por algunas de nuestras más altas personalidades". Y añade el literato y apasionado viajero francés: "Para quien, como yo, se había encontrado en París en aquella época, y experimentado las mismas emociones, resulta una sorpresa muy agradable escuchar, a tres mil leguas de distancia, y en una casa modesta de Montevideo, cómo son recordadas por un extranjero aquellas clases de la Sorbona que eran un acontecimiento, y aquellos dramas, y aquellas poesías de la escuela romántica que una juventud entusiasta saludaba como el descubrimiento de regiones hasta entonces ignoradas".[24]

Por las escasas referencias dejadas por Echeverría, se sospecha que sus planes de estudio fueron al principio enciclopédicos. Tomó un maestro de matemáticas; estudió dos horas semanales de geografía; se inscribió en una academia de dibujo; cursó Ciencias en el Ateneo; Economía Política y Derecho en la Sorbona y, de paso, perfeccionó su conocimiento de guitarra con un profesor particular. Juan María Gutiérrez recuerda que "se preciaba de pertenecer a la escuela del maestro Sor, y de interpretar con inteligencia la música sabia de Aguado, escrita especialmente para el diapasón de la vihuela".[25] Es sabido que en Buenos Aires figuró entre los alumnos de guitarra del músico genovés Esteban Massini.[26]

Mucho se ha escrito sobre los cursos a los que asistió Echeverría en París; sobre los libros leídos y los autores cuyas ideas modelaron al futuro forjador del pensamiento democrático argentino. Los nombres rescatados a través de los resúmenes que escribía después de una lectura o de los libros que tenía en su poder, advierten que Echeverría devoraba indiscriminadamente autores antiguos y modernos. Doctrinas y teorías se agolpaban en su mente, como se amontonaban en la Europa de esos años, que veía iniciarse una nueva estructura económica con el industrialismo, una nueva teoría política con el liberalismo y una concepción literaria que en Francia hacía tardía eclosión entre los años 1825 y 1830.

Echeverría vivió en la Francia carcomida de la Restauración; pero a él le llegaban, como a todos los jóvenes de su generación, las nuevas ideas sociales, aunque tal vez no de una manera concreta.

Opina Ingenieros [27] que no es probable que las ideas de Saint Simón, que moría en 1825, le hubieran llegado a Echeverría durante su estada parisina. Más bien sospecha que se informó del sansimonismo posteriormente, por la lectura de la *Revue Encyclopedique*, de la *Revue Independente* y de la *Enciclopedia del siglo XIX*, que circulaban entre los jóvenes intelectuales argentinos. En materia literaria, deja el propio poeta algunas referencias. En una página autobiográfica escribe: "Durante mi residencia en París, y como desahogo a estudios más serios, me dediqué a leer algunos libros de literatura.

Shakespeare, Schiller, Goethe y especialmente Byron me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo. Entonces me sentí inclinado a poetizar..." A esos nombres hay que añadir, naturalmente, el de Hugo.

Cuando Echeverría retorna a Buenos Aires en mayo de 1830, encuentra el ambiente viciado. "La patria ya no existía", dice uno de sus versos más repetidos por la exégesis. Desde el 8 de diciembre de 1829, Rosas gobernaba con plenos poderes.

*

* *

Mucha documentación puede recogerse, ya sea en la biografía de Gutiérrez o entre los papeles y escritos de Echeverría en testimonio de la importancia que tuvo la música para él, y de cómo vio en la canción popular las alas capaces de transportar a través del tiempo la cultura popular. Echeverría, siendo músico y poeta él mismo, creía escuchar los latidos de una invencible vena poética y musical en las entrañas mismas de su patria herida. En las *Cartas a un amigo* de 1822 y 1823, donde ya se vislumbra (antes de su viaje a Europa) al romántico desasosegado y víctima, como Werther o el René de Chateaubriand, del "mal del siglo", hay una afiebrada referencia. "Son las doce de la noche —escribe en carta fechada el 16 de febrero de 1823— y todo está silencioso en derredor de mí, todo duerme; todo parece en calma. Cuando los otros reposan, yo estoy agitado: cuando duermen, velo. Las horas destinadas al olvido de todos los cuidados son las que escojo para meditar en silencio (...) Así es el hombre: llevado por las alas de la imaginación, remonta más y más por las regiones fantásticas de lo infinito y cada paso que da en esa esfera de quimeras e ilusiones, engendra un caos para su espíritu y una congoja para su corazón. Pero, amigo, oigo música: los sones melodiosos de una guitarra y una voz meliflua. Escucho. Adiós".

Y al día siguiente, en una nueva carta, retoma el tema: "Mi anterior la interrumpieron los dulces ecos de una vihuela y la tierna y quejum-

brosa voz de un enamorado . . ." Y luego, los versos que cantaba el amante para decirle a la amada "las amorosas endechas / que mi guitarra suspira".

En la carta del 24 de febrero, donde la autobiografía y la imaginación encendida se confunden, Echeverría escribe: ". . .Ya se me acabó aquella pasión por el baile y las reuniones tumultuosas que me lisonjeaban en otros tiempos. El único de mis gustos favoritos que me ha quedado, es el de la música y el canto; siempre hallo delicia en escuchar los sones armoniosos de un instrumento o los ecos melancólicos y tiernos del corazón . . ."[28]

Juan María Gutiérrez, que habló largas horas con Echeverría, afirma que cuando Esteban sentía nostalgias en París, acudía a su guitarra. También se debe a aquél la información, menos precisa de lo deseable, desgraciadamente, de que aquella "guitarra de pacotilla" de los tiempos del Alto, "había pasado a ser una vihuela de las fábricas de Sevilla o Cádiz, un verdadero instrumento gobernado por manos adiestradas bajo la dirección de profesores afamados".

Sin embargo, y aquí habla el amigo y admirador del poeta, "más que al gusto ajeno —añade Gutiérrez— debía al suyo propio y a la delicadeza de sus sentidos, el encanto con que pulsaba aquel instrumento que pocas personas le vieron en la mano, porque la reservaba exclusivamente para él y para las horas en que sólo estaba visible para su alma. Los que hemos oído los arpegios que brotaban de sus dedos al recorrer alternativamente con lentitud o rapidez las cuerdas de su guitarra, podemos comprender cómo este instrumento era a la vez su consuelo, su inspirador y el consejero de esa vaga y ondulante armonía melancólica que sombrea la mayor parte de las poesías fugitivas de Echeverría". Y Gutiérrez prosigue: "Estas, antes de tomar forma en las palabras habían nacido envueltas en las ondulaciones de un sonido armonioso, de modo que la estrofa de su poesía es como un *libreto* que forzosamente se amolda a sonidos más elocuentes que la palabra misma. Ritmo y música eran sinónimos para nuestro poeta, así como tañir y modular, pasión y concierto, hermanadas y confundidas estas entidades en las regiones del entusiasmo. El músico diestro, es decir, el poeta, "con una *disonancia hiere*, con una armonía hechiza, y por medio de la consonancia silábica y onomatopéyica de los sonidos *da voz a la naturaleza inanimada* y hace fluctuar *el alma* entre el recuerdo y la esperanza pareando y alternando las rimas".[29]

Pero si Echeverría estaba auténticamente dotado para la música y poseía una aguda sensibilidad para este arte, también tenía la vivencia del canto popular. El espectador de la Alameda ("Las ventanas de mi aposento miran a la Alameda,y el Plata extiende ante mis ojos sus ondas turbulentas . . ."), que veía desde su atalaya la gracia y deslumbrante atractivo de las mujeres, contemplaba muchas cosas pintorescas de aquel Buenos Aires pintado por Wilde. Dicen las crónicas que en las orillas de la ciudad se extendía el barrio del Alto, donde aquerenciaban las pulperías y donde el puñal hacía contrapunto con la guitarra. También se

afirma que el suroeste de la llamada Calle de las Torres se alzaba el mercado indio, donde los araucanos amansados acampaban para traficar sus productos. José Antonio Wilde [30] escribe que por lo menos hasta los años 1825 ó 1826 llegaban hasta la plaza Lorea, por muchos años llamada *hueco de Lorea,* los indios que venían a vender sal, tejidos, mantas pampas, lazos, riendas, boleadoras, plumas de avestruz, etc.

Hacia otro lado estaba el matadero, donde Echeverría habría contemplado más de una vez la faena de los matarifes. Debía tener una extraordinaria sugestión plástica y estética aquel Buenos Aires del mazorquero, de la negra vendedora de tortas calientes, de la vieja Recova, de las rejas "voladas"; ese Buenos Aires insólito de las tertulias semanales en las casas de familias de rango y fortuna donde se bailaba, se cantaba y sólo se servía mate, o el del infernal candombe en los llamados "barrios del tambor".

La música de conciertos, producto de especulación superior, era ya importante en Buenos Aires en la década del 20 y el discípulo de Massini no debió mantenerse alejado de ella. Muchos viajeros dejaron referencia de esa actividad, entre ellos el músico chileno José Zapiola [31]: "Llegué a Buenos Aires —escribe— el Miércoles Santo de 1824 por la tarde, alojándome en la posada de "La Ratona". Aquel pueblo fue para mí un nuevo mundo en materia de música. Había, en el único teatro de entonces, una compañía de ópera en compendio; y en cuanto a instrumentistas, grandes modelos en el célebre violinista Massoni, y en un gran flautista, Cambeces. Rascaba un poco el violín, y entré a formar parte de la magnífica orquesta del teatro, dirigida por el célebre Massoni, como segundo violín . . ."

El anónimo inglés que en 1825 publica en Londres el libro *A Five Years Residence in Buenos Aires during the years 1820 to 1825* y lo firma *By an Englishman* da nutrida información sobre la actividad musical porteña en ese lustro.[32] Al referirse a la música eclesiástica escribe: "La catedral es un amplio edificio (. . .) El órgano y el coro son buenos: las notas del primero, vibrando a través de las naves (. . .) producen una impresión muy intensa. La música que se canta en la misa es a veces hermosa: el cuerpo del coro está compuesto por las mejores voces sacerdotales y de muchachos". . . Refiriéndose a la música teatral leemos: "El teatro fue abierto nuevamente el 16 de enero de 1825, bajo la dirección del señor Rosquellas y otros, después de permanecer dos meses cerrado por reformas . . . El cuerpo de ópera constituye la principal atracción del Teatro. Tiene a Rosquellas, el renombrado bufo Vacani, a Vacani el joven, a Vera, a las dos señoras Tani y a doña Angelita Tani, quien canta siempre exquisitamente".[33]

Y por último, la música que debía escuchar Echeverría en "Los Talas", estancia situada en la provincia de Buenos Aires, en las cercanías de Luján, donde escribió *La Cautiva.* Música de indios, entonces; música de negros; música de Europa, de todo tipo: religiosa o profana, de voces y de instrumentos, popular o culta; música de teatro o de conciertos; de

academias de baile o de conservatorios; música de todos los porteños; del pueblo de Buenos Aires, formado, al decir de Fidel López [34] por el criollo decente, el del común, el mulatillo, el chino y el negrillo, que formaban, en la época de la Revolución, una *entidad moral coherente.*

Para las gentes comunes, entonces como hoy, toda esa música se agolparía en los oídos sin mayor orden ni concierto. Pero no para Echeverría, que al decir de Sarmiento, vivió "pensando en un ambiente donde nadie pensaba". Tuvo errores. A veces lo hizo mal. Pero pensó.

*

* *

Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales

Dos escritos de Esteban Echeverría se ubican entre los primeros aportes de auténtica proyección futura en la premusicología argentina. Uno de ellos es el *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales.* El otro, *La canción* o *Canciones,* como se tituló originariamente.

El *Proyecto* . . . apareció publicado en el quinto y último volumen de las *Obras completas* editadas en Buenos Aires por Carlos Casavalle, año 1874, a cargo —ya se dijo— de Juan María Gutiérrez. En dicha edición aparece en la página 130 (Vol. V) y lleva una nota al pie de página con las iniciales de Gutiérrez, quien escribe lo siguiente: "Este prospecto no se dio a luz y el proyecto concebido por el poeta y el artista, abortó como todo pensamiento bello o generoso allá por los años de 1836".

No me ha sido posible encontrar una edición anterior al año 1874 del *Proyecto* . . ., como ocurrió en cambio con *La Canción,* donde mis búsquedas fueron más que fructíferas. Es posible entonces que, como afirma Gutiérrez, no haya visto la luz con anterioridad a la aparición de las *Obras completas.*

De todos modos, Gutiérrez nos aporta un dato valioso: el proyecto "abortó" en 1836. Esto significa que la idea de una colección de canciones nacionales es anterior a la publicación de *"La cautiva",* que se edita junto con otros poemas bajo el título genérico de *"Rimas",* en 1837. La aparición de *La cautiva* marca la consagración de Echeverría como poeta, después de *Elvira* o *La novia del Plata* y de *Los consuelos,* que tiene un éxito clamoroso y abre al vate el primer crédito que le otorga la sociedad de su tiempo. Es importante señalar aquella relación cronológica.

Y si con *Elvira* el Romanticismo hace su irrupción en el Plata, y con *Los consuelos* inaugura en la literatura nacional la poética de intimidad psicológica, con *La cautiva* inicia la senda del nacionalismo estético argentino, con lo cual concreta en el país la esencia misma del pensamiento romántico universal.

Y no otro es el sentido del *Proyecto* . . . y de *La canción,* concebidos en proximidad temporal con *La cautiva.* De ahí el papel de iniciador que

atribuimos a Echeverría en los antecedentes románticos de la musicología argentina, a pesar de que estas dos fuentes sean posteriores a los trabajos de Alberdi sobre música, publicados en 1832.

Pero esa cualidad de iniciador que tiene Echeverría no es fruto de la simple intuición. No es la resultante de una fuerza de gravitación que lo atrae irracionalmente, por determinismo histórico. Hay por el contrario una teoría que la sustenta, amasada en las afiebradas lecturas parisinas, en las experiencias vividas durante la estada europea y en la meditación de sus primeros años de reencuentro con la patria.

Esa base teórica se vislumbra en muchas páginas escritas antes y después de *La cautiva;* en cambio, tiene su desarrollo más explícito en un breve opúsculo intitulado *Forma y fondo de las obras de imaginación,* exposición de su credo estético y, más específicamente para lo que nos interesa, en el *Proyecto* . . . y *La canción.*

En la Nota preliminar a *Los consuelos,* de 1834, ya lo decía Echeverría brevemente: "La poesía entre nosotros aún no ha llegado a adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas: preciso es, si se quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres, y la expresión más elevada de nuestras ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya espera se mueve nuestra cultura intelectual. Sólo así, campeando libre de los lazos de toda extraña influencia, nuestra poesía llegará a ostentarse sublime como los Andes; peregrina, hermosa y varia en sus ornamentos como la fecunda tierra que la produzca".

En el escrito con que se inicia con el tema del "fondo y forma en las obras de imaginación" [35], es el espíritu de Herder, llegado de distintas fuentes, el que se hace sentir. Echeverría insiste en varios fragmentos sobre el carácter nacional que debe tener todo arte verdadero: "Así obrando incesantemente —piensa— la humanidad progresa y convierte en hechos *visibles* todas las ideas que la contemplación del externo mundo le inspira". Y añade enseguida: "claro está que el arte debe ser el vivo reflejo de la civilización, revestir en las diversas épocas de su desarrollo forma distinta y aparecer con caracteres especiales en cada sociedad, en cada pueblo, en las diferentes edades que constituyen la vida de la humanidad, y así como cada nación tiene su religión, sus leyes, sus ciencias, sus costumbres, su civilización, en fin, debe tener su arte".

Este trabajo confirma, por la posición cronológica del autor y su ubicación y valor dentro del desarrollo intelectual, literario y artístico argentino, la opinión de Ricardo Rojas de que "con todos sus desmayos como poeta y sus caídas como pensador, Echeverría ha sido uno de los libertadores del pensamiento argentino; uno de los precursores de la filosofía nacional; y en estética y en política, un maestro de nuestros maestros" [36].

Hemos puesto de relieve la fundamentación filosófica y estética que le venía del Romanticismo alemán para asumir la responsabilidad de trazar un plan para una colección de canciones nacionales, dando a poesía y música la conciencia de su propio valor y significado. De esta manera será posible pasar ahora a la exégesis del *Proyecto* . . .

Del análisis de este escrito, se infiere ante todo que Echeverría todavía no habla de *recolección* de canciones y música con un criterio documental como lo entenderá en el siglo siguiente la Etno o la Folkmusicología. No hay un propósito de indagación científica, cosa que hubiera sido prematura aún en Europa. "*Tiempo hace que el autor de las Canciones cuya publicación emprendemos* —comienza el escrito— *concibió el proyecto de escribir unas melodías argentinas, en las cuales por medio del canto y la poesía, intentaba popularizar algunos sucesos gloriosos de nuestra historia y algunos incidentes importantes de nuestra vida social*". La idea de Echeverría, se ve claro, es la de seguir las huellas de Béranger en Francia, es decir tocar la cuerda patriótica a través de la poesía unida a la música.

Enseguida añade: "*Pero como para que su obra*[37] *fuese realmente nacional y correspondiese al título era menester que existiesen tonadas indígenas, a cuya medida y carácter se hermanase el ritmo de sus versos, entró a indagar primero el carácter de las muchas que con general aplauso entre nosotros se cantan, y halló que todas ellas eran extranjeras, adoptadas o mal hechas copias de arias y romances franceses o italianos, y no el sencillo fruto de nuestro sentido músico, o de nuestra aptitud para expresar en armoniosas cadencias las emociones del alma y los íntimos afectos del corazón*".

Y aquí el gran error de Echeverría. Equivocando caminos, descarta toda música que no sea la que se cultiva en los salones porteños en aquella década del treinta en que concibe su proyecto, es decir la que "con general aplauso" se canta.

Por José Antonio Wilde, que nos habla sobre los bailes de aquellos tiempos, conocemos la variedad de especies. Wilde[38] hace referencia al "minuet liso (a veces *figurado*, rara vez el *de la Corte*), con que se daba principio siempre al entretenimiento (. . .): el *montonero* o *nacional*, llamado más tarde, en tiempo de Rosas, el *federal*". Además del minuet, Wilde cita el vals, la contradanza, la colombiana y el cielo. Pero aún en el caso de este último, que Echeverría debió haber sentido, y con razón, como tradicional, es bien sabido que por aquellos años la que fuera música por excelencia de la Revolución estaba deturpada. La música del cielito no fue exclusiva del canto, como la del Estilo o el Triste. También era de baile; pero cuando no se la bailaba, servía en la época de la Revolución, para extensos textos patrióticos.

En las décadas siguientes, el cielito siguió siendo bailable, pero también su música fue el molde sobre el cual los compositores cultos o semicultos introdujeron todo tipo de variantes e influencias. Afirma Carlos Vega[39] que la melodía, las estrofas típicas y la coreografía atravesaron

juntas el siglo casi entero. Los tres elementos juntos en la campaña; los tres en los salones aristocráticos. El cielito, danza europea, se acriolló y tomó este nombre en el Plata y fue cultivada por el gaucho. En la época de la Revolución, el cielito asciende, pasa a los salones porteños y orientales, donde se cultiva hasta 1835, según Vega, para prolongar luego su extinción hasta fin de siglo.

Al ascender a los salones porteños, los compositores, tanto nativos como extranjeros, le dispensan favores y así, del cielito inicial, del cielito madre, surgen el "cielito variado", es decir, con las típicas variaciones de la música europea de especulación superior, y el "cielito canción". Las pruebas abundan.

El violinista italiano Santiago Massoni, llegado a Buenos Aires a fines de diciembre de 1822, tuvo decisiva influencia en el desarrollo musical de nuestro país en su triple función de instrumentista, director de orquesta y compositor. El abogado y guitarrista Fernando Cruz Cordero, en su *Discurso sobre la música* [40] aparecido en Buenos Aires en 1844, escribe lo siguiente: "El célebre Massoni, llamado hoy por antonomasia el segundo Paganini, no desconoció la dichosa originalidad de nuestros cantos y aires provinciales. Avido apreciador de ellos, los escribió y le sirvieron de tema para variarlos de una manera brillante; estos trabajos efectuados sobre nuestros cantos, han complementado su celebridad en Europa". Así surgieron sus Variaciones del Triste y el Cielito. En 1824, según Vega, fueron estrenadas por el propio autor. El anuncio decía: "Bayle del país variado por él mismo".

Vega da otro documento. Un guitarrista anónimo de Luján ofreció un recital en 1834. El programa anunciaba, al lado de algunas obras de Fernando Sor, "un cielito de ejecución, composición del mismo ciego".

En cuanto a la acusación de Echeverría sobre el influjo extranjero también es justificada. La influencia de la ópera italiana, por ejemplo, fue notabilísima, desde el momento en que ésta adquiere gran auge en la segunda década del siglo, bajo el impulso cultural de Bernardino Rivadavia. Es grande el número de músicos y cantantes que llegaron al país entre 1820 y 1823, los cuales habían de dar al teatro lírico de Buenos Aires un prestigio inusitado. En los años del 20 se escuchaban fragmentos de ópera, también incluidos en medio de conciertos sinfónicos. Y era Rossini, naturalmente, como en toda Europa, quien galvanizaba al público porteño. Lo seguía en las preferencias Bellini.

Todo lo que se compone por entonces lleva la impronta del melodismo italiano, como lo prueban las varias obras publicadas en *La Moda, gacetín semanal de música, de poesía, de literatura y de costumbres* que se editó entre el 18 de noviembre de 1837 y el 21 de abril de 1838, o las aparecidas en su antecesor, el *Boletín Musical,* "colección de piezas de baile y canto que se distribuirán a los suscriptores los lunes de cada semana", según reza, y cuyos dieciséis números aparecen entre el 21 de agosto y el 3 de diciembre de 1837. Tanto *La Moda* como el *Boletín* tenían como redactores a Juan Bautista Alberdi y a Juan María Gutiérrez. El *Boletín* incluye en su totalidad 34 composiciones.

Las piezas publicadas en ambas revistas documentan las tendencias de la época. Y no sólo por el estilo, por la cantabilidad melódica que denuncia el influjo. También sus títulos son explícitos. Hay un *Minué arreglado por el Sr. Esnaola (a la Bellini)* en el Nº 11 de *La Moda,* del 27 de enero de 1838; en el Nº 8, del 6 de enero, se publica *La Esperanza, Valsa (motivo de Bellini),* con las iniciales J. A.; en el Nº 4, del 9 de diciembre de 1837, se edita el *Minué La Ausencia,* acompañado del siguiente texto: "Acompaña este número un Minué fundado en un motivo de la ópera de Donizetti Lucía de Lamermoore". También figura un *Motivo de Ivanhoe. Minué.*

En la letra *B, Bailes,* del "Album alfabético" que se comienza a publicar en el Nº 18 de *La Moda* (17 de marzo de 1838), hay párrafos sugestivos sobre el cielito. Se dice que "... su música rossínica es acompañada por los pájaros del alba".

Si bien el *Boletín Musical* y *La Moda* son de aparición inmediatamente posterior a la época en que Echeverría debió concebir su *Proyecto,* es indudable que ésa es la música que "con general aplauso entre nosotros se canta". Es decir, adaptaciones o "mal hechas copias" de arias y romances extranjeros.

En vista de esa situación, el autor dice haber renunciado a su viejo proyecto de escribir canciones argentinas sobre el modelo de "tonadas indígenas", es decir originales del país. Echeverría escribe textualmente en el *Proyecto*: *"Hubo entonces de renunciar a su intento, siendo necesario crear a un tiempo la poesía y la música".*

Pues bien, así "aborta" el proyecto. Echeverría, que vuelve de Europa con los oídos llenos de canciones de Béranger o de las melodías irlandesas de Moore y escocesas de Burns, según se desprende del texto de *Canciones,* que analizaremos posteriormente, desconoce que los grandes colectores de canciones nacionales europeas no fueron a buscarlas precisamente al salón, aunque posteriormente ingresaran triunfalmente a él.

Es preciso recorrer el camino efectuado por dichos colectores para advertir cómo Echeverría se lanzaba a la empresa sin haber profundizado sobre el tema durante las rápidas lecturas y experiencias en los años de su estada en Europa.

El primero de los colectores sistemáticos de Irlanda fue Edward Bunting (1773-1843), a quien Echeverría no cita por cuanto el cancionero popular irlandés se difunde en Europa no a través de Bunting sino de Moore, que lo sucedió. Encargado Bunting de anotar las melodías tocadas por los arpistas que asistieron al Festival de Belfast en julio de 1792, siguió posteriormente anotando melodías de otras regiones para publicar en 1796 su *Música antigua de Irlanda.* Con posterioridad, en 1802, Bunting hizo una extensa gira por Connacht y Munster con la colaboración del erudito Patrick Lynch, encargado de anotar los textos poéticos de las melodías que él recogía. Así surge un segundo volumen de 75 melodías publicadas en 1809. La tercera, que completa su obra, aparecerá en 1840, con 165 cantos precedidos de una extensa introducción.[41]

La colección de *Melodías irlandesas* de Thomas Moore, a la que alude Echeverría, surge a su vez de diferentes fuentes. Una de ellas, la más importante, fueron los volúmenes de Bunting de 1796 y 1809. La siguiente en la que abreva es la de Smollet Holden publicada alrededor de 1806-1807. Por su parte Crofton Croker, "anticuario" de Cork, dio a Moore 34 melodías, además de las recibidas de un cierto Dr. Kelly y de un informante de Oxford, cuyo nombre no se menciona. Una vez en posesión del material musical tradicional irlandés, Moore se dedicó a acoplarle la poesía escrita por él mismo, mientras su colaborador, John Stevenson, doctor en música, realizaba los arreglos instrumentales correspondientes.[42]

Es notorio que Echeverría tampoco está interiorizado del procedimiento realizado por el colector George Thomson respecto del cancionero escocés, al cual hace referencia al citar al poeta Burns, autor de la mayoría de los textos de las melodías recogidas por Thomson. Al igual que Bunting, Thomson recoge personalmente los aires populares de distintas regiones de Escocia o se vale de informantes autorizados. Es bien sabido que estaba en permanente correspondencia o conocía personalmente a gran cantidad de personas de todas las regiones del país. Análogo procedimiento utilizó para recoger melodías de Irlanda y de Gales. Los versos en cambio eran de creación culta, de modo que Thomson recurrió a los más eminentes poetas de su tiempo, aunque preferentemente a Robert Burns. En cuanto a los arreglos instrumentales de esas melodías populares, se estima que el plan de Thomson era tan nuevo y original como temerario. Aparte del acompañamiento pianístico, cada canto llevaba un preludio y una coda, así como pasajes *ad libitum* para violín o flauta y violoncello.

Al margen de lo que aquí interesa, no viene mal recordar que a la célebre colección de melodías populares de Thomson está ligado el nombre de grandes compositores. En distintas ocasiones George Thomson requirió los servicios de Beethoven, Pleyel, Weber, Bishop y Koseluch pero principalmente de Haydn, quien escribió en total la introducción y acompañamiento de doscientos cincuenta melodías [43].

Es posible ahora ver con mayor precisión el error de Echeverría. Su *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* estaba llamado a repetir la experiencia de Thomson y Moore. Para ello contaba con el músico que debía encargarse de las armonizaciones y transcripción instrumental —Esnaola— mientras él mismo se ocuparía, como Moore o Burns, de la poesía. Pero en lugar de buscar como aquellos la melodía popular en las fuentes mismas de la tradición (el pueblo de la campaña), puso sus ojos en el salón porteño, en aquellas que "con general aplauso se cantan entre nosotros". Así se perdió para siempre la posibilidad de recopilar las "tonadas indígenas" por él buscadas y así se perdió su formidable proyecto.

De todos modos, Echeverría cree poder llevarlo adelante consciente o no de que lo que en verdad iba a realizar era muy diferente de la idea primera. Siguiendo con la lectura detallada de este trabajo leemos lo

siguiente: *"Mas, posteriormente, habiendo escrito por encargo particular algunas canciones, cuyo sentido fue con singular maestría interpretado por el señor Esnaola, cree que no es quizá de todo punto irrealizable su antiguo pensamiento, y ambos de acuerdo se proponen publicar una serie de canciones con el título de "Melodías argentinas"*. Es decir, a falta de "tonadas indígenas", Esnaola habría de componer melodías originales a la manera de las populares. Pero también esta intención fracasa y sólo quedan los trabajos conjuntos realizados por músico y poeta con anterioridad a la formulación del *Proyecto* . . .

Entre las numerosas piezas musicales de Juan Pedro Esnaola, sin duda el músico argentino más brillante de la época, que se publican en el *Boletín Musical* o en *La Moda*, no figura ninguna con texto de Echeverría. En cambio sí aparece el binomio en una colección aparecida en 1837. Se trata del *Cancionero argentino* de José Antonio Wilde.

El propio Wilde, en su libro *Buenos Aires setenta años atrás*, de 1881, deja testimonio de los motivos que lo llevaron a publicar aquella colección: "Hemos dicho en otra parte, que ha habido siempre entre nosotros decidida afición por la música, y también que fue Rosquellas quien creó aquí el gusto por la música italiana. No es de extrañar, pues, que gran número de jóvenes de ambos sexos se dedicasen con entusiasmo a su estudio". Después de referirse a la apertura de la Academia de Música que proyectó y dirigió el presbítero don Antonio Picasarri (tío de Esnaola) el 1º de octubre de 1822, dice Wilde lo siguiente: "Llevados de esa afición, los jóvenes se reunían, ensayaban canciones y daban serenatas con frecuencia" [44]. Maestro de todos ellos era el "aventajado profesor" don Esteban Massini, maestro de guitarra de Esteban Echeverría, Nicanor Albarellos, Fernando Cruz Cordero, Juan del Campillo, José María Trillo y otros [45].

Después de referirse a los "jóvenes aficionados que querían dirigir sus endechas al tierno objeto de su amor", Wilde aclara que además de estas canciones, cuya variedad era muy grande, solían cantarse "uno de aquellos *tristes* tan característicos y conmovedores". Y enseguida agrega: "Tan grande era el número de canciones, que se notó la conveniencia y utilidad de hacer una recopilación de ellas. En efecto, el que esto escribe editó y publicó entonces en 1837, el primer número del *Cancionero argentino*, libreto de 100 páginas más o menos, que fue seguido por otros tres de igual tamaño". Después de reproducir parte de las estrofas de Juan María Gutiérrez, que abren la colección, escribe el cronista de Buenos Aires: "Como nos hemos propuesto salvar del olvido muchas cosas que el tiempo irá borrando, vamos a dejar en estas páginas el nombre de algunas de las numerosas canciones contenidas en el *Cancionero*, el de sus autores y de los compositores que le arreglaron canto y acompañamiento". Y enseguida da la lista del contenido de las primeras páginas del primer libro, pues llegaron a publicarse cuatro volúmenes.[46]

En este Cancionero figuran, según se dijo, varias canciones surgidas de la colaboración de Echeverría con Esnaola. Difícil es saber cuándo y

cómo se inicia la relación entre el poeta y el que habría de ser el gran precursor de la música argentina. Quien se ha ocupado más en detalle sobre la vida y obra de Juan Pedro Esnaola es su descendiente, el historiador Guillermo Gallardo. No encontramos en su libro *Juan Pedro Esnaola, una estirpe musical* [47] referencia al comienzo de esa vinculación; pero en cambio dedica a ella la debida atención. Según Gallardo, las canciones de Esnaola, sumamente numerosas, fueron compuestas entre 1833 y 1852. Este mismo historiador destaca que uno de los poetas preferidos por el músico fue Echeverría.

"Las circunstancias políticas —escribe— cortarían pronto la labor en común, pero todavía en julio de 1838 Esnaola pone música al poema 'A unos ojos' de Echeverría". Naturalmente, no hubiera podido prolongarse esa relación, pues en medio estaba Rosas. Esnaola compartía las ideas federales, perteneció al círculo de Manuelita, es autor del Minué Federal o Montonero de 1845 y de una serie de Himnos a Rosas. Además, puso música a una Canción compuesta por Vicente Corvalán, cuyos versos comienzan: "Del gran Rosas las glorias cantemos".

De acuerdo con la nómina de 62 canciones de Esnaola que da Guillermo Gallardo, la primera que compone el músico sobre poema de Echeverría es *El desamor,* fechada el 28 de marzo de 1835. Sin embargo, puede haber algunas anteriores. Según dato del citado historiador, hay un álbum extraviado y nada se sabe de las canciones de 1834 y 1835 que, según informes de los primeros biógrafos de Esnaola, fueron publicadas en Alemania, sin consentimiento del autor. Por último, Gallardo da cuenta de una noticia proporcionada por Carlos Eguía en el sentido de que una bolsa llena de manuscritos de Esnaola, que estaban en su poder, fueron destruidos al haberlos arrojado al fuego, descuidadamente, una persona de su servicio.

Si nos atenemos entonces a la lista que publica Gallardo, se conocen diez canciones de Echeverría-Esnaola, surgidas en los años 1835 y 1836. Son las siguientes:

1) *El Desamor,* Echeverría, 28 de marzo de 1836 - "Acongojada mi alma / Día y noche delira / El corazón suspira / Por ilusorio bien . . .". Figura en la "Colección de canciones con acompañamiento de pianoforte" por Juan P. Esnaola. Buenos Aires. (El original se conserva en poder de la familia del músico, según afirma Gallardo).

2) *Mi Destino,* Echeverría, 16 de junio de 1835 - "Presa de mis dolencias / el corazón marchito / a veces angustiado / me concentro en mí mismo . . .". En "Colección de canciones con acompañamiento de piano-forte" por Juan P. Esnaola. También en *Museo Histórico Nacional, "Música del señor Esnaola"* (extraviado) y en el *Cancionero argentino,* de Wilde.

3) *Ven dulce amiga,* Echeverría, 29 de junio de 1835 - "Ven dulce amiga al monte / y a la fresca enramada / de sauces coronada / de mirtos y laurel . . .". En "Colección de canciones . . .". También en *Museo*

Histórico Nacional, "Música del señor Esnaola"; en *Mefistófeles*, Semanario de música, teatros y novedades, Bs. As., 23 de febrero de 1882 y en *Antología de compositores argentinos* realizada por Alberto Williams, Bs. As., 1941 (Publicación de la Academia Nacional de Bellas Artes. Cuaderno I. Los precursores).

4) *La Ausencia*, Echeverría, 6 de octubre de 1835 - "Fuése el hechizo / del alma mía / y mi alegría / se fue también...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde; en "Album musical a Manuelita Rosas" (extraviado) y en el album musical que perteneció a Carlos Eguía, amigo de Esnaola.

5) *La Diamela*, Echeverría, 26 de octubre de 1835 - "Dióme un día una bella porteña / que en mi senda pusiera el destino / una flor cuyo aroma divino / llena el alma de dulce embriaguez...". En "Colección de canciones...; en el *Cancionero argentino* de Wilde; en el album musical de Carlos Eguía.

6) *El Desvío*, 27 de noviembre de 1835 - "No eres la misma / que antes solía / de mi alegría / participar...". En "Colección de canciones..."; en *Museo Histórico Nacional. Música del señor Esnaola;* en *Antología de compositores argentinos* y en el *Cancionero argentino* de Wilde, quien es el único que le da el título de "El deseo" y atribuye a Echeverría.

7) *El Angel*, Echeverría, después de 1º de diciembre de 1836 - "Llena de pena el alma / yo pasaba la vida / buscando la querida / estrella de mi amor...". En "Colección de canciones..."; en la *Antología de compositores argentinos;* en el album musical de Carlos Eguía.

8) *La Aroma*, Echeverría, después del 1º de diciembre de 1836 - "Flor dorada que entre espinas / tienes trono misterioso / cuánto sueño delicioso / tú me inspiras a la vez...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde; en *Antología de compositores argentinos;* en *El Recopilador. Museo Americano*, Tomo II, Cuaderno II, Bs. As., 1836 (la letra únicamente); en el album musical de Carlos Eguía.

9) *El Desconsuelo*, Echeverría, después del 1º de diciembre de 1836 - "Se alejó temprano huyendo / de la tierra mi querida / su postrera despedida / un a Dios eterno fue...". En "Colección de canciones..."; en el *Cancionero argentino* de Wilde.

10) *A unos ojos*, Echeverría, 18 de julio de 1838 - "Hay unos ojos negros / cuyo mirar va a el alma / Y en embeleso y calma / ponen al corazón...". En "Colección de canciones..."

Estas son las canciones cuyo sentido interpretó Esnaola con "singular maestría", según juicio del poeta. Se sabe que tuvieron enorme éxito en Buenos Aires y así lo consigna Juan Thompson [48] en su artículo *La poesía y la música entre nosotros*, aparecido en 1836 en las columnas de *El Recopilador, Museo Americano, Tomo II, Cuaderno II, Agosto, Setiembre, Octubre, 1836, Buenos Ayres* [49].

"Dos jóvenes reúnen en nuestro país —escribe— las cualidades que caracterizan al verdadero artista y el dominio que tarde o temprano ejercerán sus luces es cosa incuestionable. A juicio nuestro, los señores Echeverría y Esnaola, cuyas composiciones todos conocemos, pertenecen a ese venturoso número de seres que ilustran su patria. Hemos nombrado a estos dos jóvenes (pedimos a su modestia que nos disculpe) porque nos propusimos escribir del estado de la poesía y de la música entre nosotros, y que ellos nos han parecido los tipos de la escuela literaria que debemos formar: ambos la representan en el concepto que tenemos establecido de ella. Si ambos quieren fomentar y sostener el arte, lograron su objeto, animándose recíprocamente; nuestra sociedad ya está en estado de recibir los principios de una literatura sana, pues a pesar de sus luchas ha llegado al grado de inteligencia que le corresponde.

"El señor Echeverría ha escrito bastante para darnos un testimonio de la capacidad de su lira. El señor Esnaola no se ha quedado atrás en su carrera. Pero no había llegado aún el momento en que estos dos artistas contemplándose en silencio a cierta distancia, se inspirasen el uno con las melodías del poeta y éste con las entonaciones del músico. Dulce e inocente fraternidad".

Las palabras de Thompson, de restringido vuelo intelectual, son en cambio luminoso documento de época. Refiriéndose a Echeverría, dice más adelante: "Ya se completó su obra. El ha encontrado quién sepa llenar íntegramente su pensamiento, con tanta mayor ventura cuanto que su intérprete es artista como él (...) En ellas no es ya solamente una cuerda que suspira, es una verdadera voz que canta, que habla y que llora. Quién no ha oído el *Desamor*, la *Aroma*? Con cuánta maestría nos transmite el señor Esnaola los acentos, la inspiración del poeta".

Refiriéndose a *La Aroma* dice: "Aquí el músico está a la par del poeta; ambos deben gloriarse de esa intimidad, de esa profunda relación intelectual que los liga (...) No se nos negará pues que es real, que es posible la influencia de su arte en nuestra sociedad y que ella aumentará cada día. La sociedad los aplaude apenas los oye, gusta de su voz apenas cantan". Y sigue.

Medio siglo después, Lucio V. López nos deja otro documento magnífico en torno de la colaboración entre poeta y músico. En el artículo aparecido en el diario Sud-América del miércoles 20 de agosto de 1884 (Bs. As., año 1, Nº 89) con el título de *La musa del pasado*, escribe López: "...Esnaola es sin duda el músico del pasado por excelencia. Por más de veinte años su música ha hecho las delicias del salón porteño. No sabemos si en sus últimos años quemó sus Dioses tutelares en la pira de los ortodoxos modernos, pero su pasado es hijo de la melodía pura y conceptuosa, tallada en las letrillas de Metastasio y en las del amartelado Marino Arriaza, que rimó en estancias sentidas esa tierna *Despedida de Silvia* que todos los que quieran ver adolescente por un momento a D. Juan Madero no tienen más que hacérsela recitar.

"Esnaola era un rosiniano [sic] genuino; rosiniano con el aliento lírico y majestuoso de *Guillermo Tell*, rosiniano con la exuberancia lujosa de *Semiramis*, donde el maestro ha tratado su partitura por un sistema semejante al que adoptan (...) Se me dirá que todos los viejos son rosinianos, y, en efecto, así es; pero Esnaola lo era con un culto y una asimilación de escuela completos, porque hasta la fina ironía que brotó alguna vez de sus labios o la sátira envenenada con que acentuó el rasgo de alguna escena ridícula, tenían algo de las frases burlonas de Fígaro y de las del Conde Ory.

"La música de Esnaola no compone seguramente ninguna obra maestra y su mismo autor era bastante malicioso y hombre de mundo para no manifestar gran entusiasmo de su obra. Por el contrario. Pero seguramente, él no se daba cuenta tal vez de que su música era por sí sola una época artística, como la *Argia* y la *Dido* son un período literario y *La cautiva* y *Los consuelos* una edad poética.

"(...) Lo mismo fue Echeverría. El autor de *Los consuelos* representa otra época literaria, y de ese período es Esnaola, el músico privilegiado. Nuestros padres y abuelos no recitan a Echeverría sin cantar a Esnaola. No podrían decir los versos solos o tararear la música sin ellos; y cuando recuerdan la vieja canción *"Fuese el hechizo del alma mía"* el poeta y el músico avivan la memoria tarda y el pasado revive en la estrofa y en el acompañamiento.

"Esnaola puso en música versos de Moreno, de Juan Cruz Varela (...), de Rivera Indarte, de Belgrano, de Méndez y de don Vicente López, pero todas sus mejores canciones del viejo tiempo son melodías arrancadas de las rimas de *Don Estevan*, como llamaban en Montevideo al autor de *La cautiva* los emigrados en 1848. Fue en el manantial de este versificador imperturbable (...) donde Esnaola encontró la letra para el *Desamor*, *La ausencia*, *La diamela*, *El ángel*, *La aroma*, el *Desconsuelo* y muchas otras canciones con que las lindas unitarias de 1839 eran recordadas en Chile, en el Perú, en Bolivia, en el Brasil y en Europa, por sus novios y amantes emigrados (...)".

Las palabras de Lucio V. López, teñidas de melancolía, se suman a las lejanas de Thompson, contemporáneas de los hechos, para documentar el éxito que acompañó a las canciones de Esnaola y Echeverría. Así se explica que el poeta se hubiera entusiasmado con su vieja idea de componer en colaboración esas canciones indígenas (Lat.: indígena: natural, original del país) tan infructuosamente buscadas en el salón porteño.

Y así lo dice en el *Proyecto ...*: *"Los principales objetos que en mira tienen los autores, son suplir la falta de obras originales de este género, aumentar nuestro fondo artístico y nuestros títulos literarios, explotar una mina cuya riqueza en lo porvenir podrá ser óptima y estimular con el ejemplo el cultivo de las bellas letras.* Es muy clara la intención de Echeverría. De ahí que a nuestro juicio sea errónea la afirmación de Guillermo Gallardo, quien escribe [51] refiriéndose al *Proyecto ...* de Echeverría que "estas líneas estaban destinadas a acompañar una publicación similar

a lo que había de ser "El cancionero argentino" de José Antonio Wilde, pero ella no pudo realizarse en el año 1836 en que fuera ideada". Y Vicente Gesualdo [52] lo interpreta de la misma manera que Gallardo.

En cambio, no hay similitud entre los propósitos de uno y otro. Ya lo dice Wilde en el párrafo transcripto anteriormente: "Tan grande era el número de canciones que se notó la conveniencia y utilidad de hacer una recopilación de ellas". Es decir, de todas las que circulaban en su momento en la ciudad, sin interesarse si ellas eran originariamente nativas o extranjerizadas. Y así lo hizo. Pero la intención de Echeverría es muy otra. Es el poeta de *La cautiva* el que habla en este *Proyecto* . . ., escrito en la misma época de gestación de su poema; es el esteta de *Fondo y forma en las obras de imaginación;* es el iniciador del nacionalismo literario y artístico, que hizo entrar al indio en la literatura, que cantó magistralmente al desierto, solemne, salvaje, inconmensurable; es el mismo que ennobleció el verso, hermoso y flexible, que llegaba de los campos, cantado por el gaucho. Es ése el Echeverría del *Proyecto* . . . Y nada tiene que ver con el propósito —magnífico, sin duda, pero diferente— que guió a José Antonio Wilde en su *Cancionero.*

Resulta dudoso, de todos modos, que Esnaola hubiera podido llegar a traducir musicalmente el espíritu del *Proyecto* . . . El músico se había formado, como Echeverría, en Europa. Con su tío, el presbítero Picasarri, parte en 1818 y realiza sus estudios, según Santiago Calzadilla [53], en el Conservatorio de París y los de contrapunto bajo la dirección de acreditados maestros en Madrid y Viena. Williams se refiere también en su biografía a aquellas capitales, excepto Viena [54]. El 28 de junio de 1822, cuatro años después, desembarcaban en Buenos Aires los viajeros, procedentes de Francia.

El músico estuvo entonces en Europa en una época en que el nacionalismo musical se manifestaba en la música culta con una timidez ausente en la segunda mitad del siglo. Esnaola no tuvo ocasión de vislumbrar esa estética. Así se explica que en los años siguientes al retorno y en aquéllos en que Echeverría gesta su *Proyecto* . . ., Esnaola componga misas y una primera sinfonía de tradición pre-romántica.

De las 153 obras de Esnaola que aparecen catalogadas en el valioso trabajo de Gallardo, apenas dos pueden de alguna manera relacionarse con el tipo de arte que postulaba el poeta. En efecto, pueden citarse sólo el *Minué Federal* o *Montonero,* de 1845 y el *Capricho para piano en forma de Cielito,* es decir, una estilización dentro de la línea de los trabajos iniciados entre nosotros por el violinista Massoni. El propio Gallardo atribuye especial importancia a la última obra por cuanto, dice, "Esnaola no cultivó el género popular o folklórico". Compuso en cambio una música de neta raigambre europea, totalmente ajeno a la estética que amanecía con el autor de *La cautiva.*

Siguiendo el hilo del *Proyecto* . . ., advertimos más adelante que el poeta toma conciencia de su posición de iniciador: *"No se crea por lo dicho* —escribe— *que nosotros pretendamos dar a nuestra empresa toda la*

extensión de que sería susceptible; queremos sólo señalar la ruta, sembrar algunas semillas, y dejar que el tiempo y el ingenio las fecunden". Con estas palabras, pronunciadas apenas al comienzo de su apostolado, Echeverría trazaba visionariamente su propia radiografía. No otro fue su destino: señalar la ruta, sembrar algunas semillas. Y esas *señales* se llamaron en poesía *La cautiva;* en política, *Dogma Socialista;* en prosa *El Matadero;* en filosofía del arte, *Forma y fondo de las obras de imaginación;* en investigación de la música popular, *Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales* y *Canciones.*

Siguiendo el análisis del *Proyecto,* Echeverría aclara a continuación los alcances del trabajo. Consciente ya de las sombras que se ciernen sobre su patria, pero cuando aún no se había intensificado el malestar político que comienza a acentuarse en 1838 con la ola de conspiraciones y de emigración, el poeta renuncia a tocar la cuerda heroica. Tampoco "*invocaremos gloriosos recuerdos de la Patria, porque nos está vedado por ahora hablar dignamente al entusiasmo nacional; pero en la viva e inagotable fuente de la poesía, en el corazón, buscaremos inspiraciones, colores en nuestro suelo, y en nuestra vida social asuntos interesantes*".

Con estas últimas líneas, Echeverría anticipa ya su ideología estética. "Arte que no se anime de su espíritu [del pueblo], y no sea la expresión de la vida del individuo y de la sociedad, será infecundo", escribe en el capítulo XI del *Dogma Socialista,* bajo el título de "Emancipación del espíritu americano". Influido por Herder y por los Schlegel, proclama que la comunidad popular nacional es en última instancia el origen de las creaciones estéticas y culturales. Por este camino, escuchando, como quería Herder, "la voz del pueblo que canta", entendía Echeverría que era posible construir un arte y una civilización fecunda. "Ser grande en política —lo vemos afirmar— no es estar a la altura de la civilización del mundo, sino a la altura de las necesidades de su país (...) Un pueblo que esclaviza su inteligencia a la inteligencia de otro pueblo, es estúpido y sacrílego". Y en otros párrafos afirmará que cada pueblo o civilización tiene en sí su poesía y por consiguiente sus formas poéticas características: cada siglo su poesía y cada pueblo o civilización, sus formas artísticas.

Homero M. Guglielmini [54], que comprendió —dentro de la bibliografía y exégesis moderna— el verdadero sentido del *Proyecto,* escribe que bajo el estímulo de Herder, Echeverría "se propone acometer la gigantesca empresa de reunir en una antología monumental las canciones vernáculas argentinas y sus melodías populares correspondientes. Echeverría —dice más adelante— siempre creyó en la canción y a mi juicio es en este género donde se encuentran sus mejores piezas". Al margen del gigantismo que este autor atribuye a la empresa frustrada, lo cierto es que la idea primera fue aquélla, según se desprende de las primeras palabras del *Proyecto* . . ., sólo que, apremiado por la urgencia de construirlo todo o pagando tributo a una excesiva anticipación histórica, equivocó el camino.

Canciones

Canciones es el título del segundo trabajo de Esteban Echeverría sobre nuestro tema. Gutiérrez lo publicó con el título de *La canción* a continuación del *Proyecto* . . . en el toma V de las *Obras completas* (pp. 130-137). Esta circunstancia y la similitud del tema, hicieron pensar que se trataba de un solo escrito, separado por lo que parecía un subtítulo, *La canción.* Sin embargo, posteriores hallazgos personales probaron lo contrario. En el Nº 7 de *El Iniciador* de Montevideo (15 de julio de 1838) encontramos bajo el título de *Canciones* el mismo artículo con las iniciales *E.E.*[55] Pero hay un posterior hallazgo. En 1872 el artículo es editado en Buenos Aires con el título de *La canción* que lleva como aclaración: *artículo didáctico por D. Esteban Echeverría.* Lo publica, Gutiérrez con toda probabilidad, la *Revista del Río de la Plata. Periódico mensual de Historia y Literatura de América. Publicado por Andrés Lamas, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Carlos Casavalle editor. Imprenta y Librería de Mayo, calle de Moreno 241, Plaza de Monserrat, 1872, Vol. III,* pp. 536-540.

Con el mismo título, *La canción,* aparece por último dos años después, en 1874, en las *Obras completas.*

La lectura de *Canciones* aclara en muchos aspectos la doctrina estética nacional de Echeverría. En otros fragmentos, en cambio, se advierte la confusión del poeta entre las canciones originales del pueblo y aquéllas creadas a imagen y semejanza del canto popular.

El autor comienza por hacer una apología de la canción, cuyo origen hace remontar *"a los tiempos primitivos de todas las sociedades".* Ella es la expresión del hombre y la expresión de las naciones, una vez que éstas han alcanzado un cierto grado de bienestar como para que su imaginación poética tome vuelo y música y pcesía, *"hermanas gemelas",* nazcan espontáneamente.

La canción es para Echeverría una creación cultural dinámica: *"Ella ríe, ella llora, ella inflama el corazón del guerrero (. . .) y decirse puede que no hay fibra alguna en el corazón humano de la cual ella no arranque ya un suspiro de dolor, ya un acento de gozo, ya una tierna o apacible melodía".* Esto es coherente con su pensamiento. Ricardo Rojas dice por eso que Eecheverría, desde el punto de vista estético, se aproxima a los biólogos, porque considera la sinfonía o el poema como un ser vital.

Echeverría considera que el ambiente, el individuo y los tipos humanos, determinan a las obras de un arte nacional. Y de entre todas esas obras, mucho más a las canciones. Sigue así las premisas historicistas de Herder, en cuanto a relaciones entre el hombre y su medio o entre el hombre y el clima, con lo cual anticipa la estética determinista de Hipólito Taine. Así, bajo aquel influjo, dirá nuestro poeta que *"la humanidad progresa y convierte en hechos visibles todas las ideas que la contemplación del externo mundo le inspira".* En esa circunstancia, en el hecho de que una obra sea —mejor aún, *deba ser*— vivo reflejo de la cultura

de un núcleo humano, reside a su juicio el interés por lo popular. En el texto de *Canciones* Echeverría dice: *"Se origina de aquí, sin duda, el general interés con que se miran las canciones populares de casi todos los pueblos y la importancia histórica que adquieren, por cuanto son la expresión más ingenua de su índole, de su modo de vivir y sentir, y no sólo dan indicios de su carácter predominante en cada siglo, sino también, en cierto modo, de su cultura moral y del grado de aspereza o refinamiento de sus costumbres".*

Evidentemente, si hay analogías con el pensamiento de Herder, muchas más las hay con Mme. de Staël, y sus primeros continuadores en Francia (Víctor Hugo o Villemain).

Cabe señalar asimismo que, como buen romántico, Echeverría vuelve los ojos, para darlo como paradigma, al romancero español, que ellos ven,y con razón, como modelo de supervivencia popular a través de los siglos.

Un valor moral asigna Echeverría a las canciones. *"Lejos, pues, de servir únicamente a un mero pasatiempo, el objeto inmediato de las canciones es conmover profundamente, haciendo revivir las glorias de la Patria, alimentando el entusiasmo por la Libertad, y encendiendo las almas en el noble fuego de las altas y heroicas virtudes; y deben además considerarse como documentos históricos que al vivo nos pintan lo que la historia a menudo desdeña, es decir, la vida interior de las naciones, y al mismo tiempo nos dan brillantes rasgos de su imaginación poética".*

Echeverría postula luego que se siga el ejemplo de otras literaturas, las cuales enriquecen su patrimonio con estas joyas de la poesía popular. A la manera, sin duda, de Goethe o de Schiller, que trabajaban y pulían sus poesías de inspiración y forma popular con el mismo esmero con que trabajaban sus obras más ambiciosas. Por este camino desemboca Echeverría en conceptos de filosofía del arte, semejantes a los que formula en su ensayo *Forma y fondo de las obras de imaginación: "No se aquilata el mérito de una obra cualquiera artística* —dice— *por su forma o extensión o por pertenecer a tal o cual género, sino por la sustancia que contiene . . ."* Dos ideas encierra esta afirmación. Una de ellas se relaciona con la tan debatida cuestión de los géneros literarios. Echeverría no es explícito en este punto en su ya citado ensayo de estética (*Forma y fondo . . .*); sin embargo sugiere allí, y esto es típico de los románticos, la unidad esencial de las artes. Forma, extensión y género (lírico, épico o dramático figuran en su división), será cuestión de técnica, pero no serán para él elementos de evaluación. Es la sustancia, es el alma de la obra lo que vale, aunque importa también para el poeta *"la pulidez de labor y el designio artístico que envuelve".*

La segunda idea que se desprende del pasaje citado de *Canciones* se relaciona con su concepción dualista del arte, que consiste en su fondo y su forma, en espíritu y materia, en alma y cuerpo. Esto será expresado con mayor abundancia por Echeverría en su ensayo de estética. "La forma de toda obra de arte comprende la armazón o estructura orgánica, el

método expositivo, el estilo (...) y el fondo son los pensamientos o la idea generatriz ...".

En *Canciones* escribirá: *"Dos cosas hay que examinar en toda creación artística: una es la idea, la otra la forma que reviste aquel germen primitivo: la primera más es parto del ingenio, la segunda del arte"*. En la verdadera obra de arte, ambas deberán complementarse y coexistir originales y perfectas.

El último párrafo de *Canciones* está destinado a dar una serie de principios sobre cómo debe ser el poema que ha de ser puesto luego en música y cómo habrá de ser la música para que destaque el valor del poema. Escrito este trabajo en los años de colaboración con Juan Pedro Esnaola, no hay duda que los consejos están fundamentados en la vivencia de la creación artística compartida. La canción destinada a ser acompañada con música deberá tener una musicalidad implícita, la cual provendrá del carácter de la cadencia, la rima, la estrofa, etc., que le acuerde el poeta. Pero, si formalmente debe tener todas las perfecciones que demanda la poesía lírica, el contenido debe ser rico de modo de suministrar abundante inspiración al músico. *"Si el verso nada dice, la música se reducirá a vanos sonidos; si al contrario aquél tiene sustancia y la melodía es insípida, ni cautivar el oído ni conmover podrá la canción"*.

Hecha la defensa del valor moral de la poesía, Echeverría la coloca en el rango de *"las fuerzas activas que no sólo glorifican a los pueblos, sino también los ilustran, y grandes y generosas ideas los inspiran"*.

La obra del pensamiento es una *fuerza activa* para Echeverría. O si se prefiere, *en* Echeverría. Tal vez entendiendo con superficialidad a Gutiérrez cuando dice en las notas biográficas del poeta: "Esta vida no es propiamente de acción, si por acción se entiende la parte que toma un ciudadano en las funciones públicas de su país", se ha insistido sobre la incapacidad de Echeverría para la acción. Para el poeta, ya se ve, una pequeña canción puede ser una fuerza activa, capaz de movilizar los engranajes de una civilización, según la oportunidad en que ella actúe.

Y no otra cosa fue Echeverría durante los veintiún años que van desde el 1830 en que regresa de Europa e inicia su vida de iluminado y el año 1851 en que muere en el destierro, inútil como todo emigrado, según él, para servir a su patria.

El 6 de abril de 1844, Esteban Echeverría escribe doloridas palabras a Melchor Pacheco y Obes. En esa época, el poeta lleva cerca de cuatro años de destierro, pues había abandonado el país en setiembre de 1840, rumbo a Uruguay. El autor de *La cautiva*, aislándose de la cruenta lucha contra Rosas, escribe el *Angel Caído*. No quiere hacer periodismo de combate (como sus amigos) y se defiende de quienes lo acusan. No quiere escribir, porque "¿es acaso época ésta de propagar principios ni doctrinas? No. Ud. lo confesará conmigo. Cuando se ara, no se siembra. Cuando la acción empieza, la voz de los apóstoles doctrinarios enmudece...". Y enseguida, Echeverría pasa revista a su *acción* y lo hace con la dureza del desterrado: "¿De qué cabeza salieron casi todas las ideas nuevas de

iniciativas, tanto en literatura como en política, que han fermentado a las jóvenes inteligencias argentinas desde el año treinta y uno en adelante? ¿Quién, cuando ellos se alistaban en la mazorca y daban su voto a las omnímodas fuerzas de Rosas, en el año treinta y cinco, protestó contra ellas enérgicamente? ¿Quién a mediados del treinta y ocho promovió y organizó una asociación de las jóvenes capacidades argentinas y levantó primero en el Plata la bandera revolucionaria de la Democracia, explicando y desentrañando su espíritu? ¿Quién, antes que yo, rehabilitó y proclamó las olvidadas tradiciones de la revolución de Mayo? ¿Quién trabajó el único programa de organización y renovación social que se haya concebido entre nosotros? Pregunte, amigo, ¿a nombre de qué creencias, multitud de jóvenes han buscado el martirio en los campos de batalla, o se han ido a mendigar el pan del extranjero . . .?"

Hay una sola respuesta para estos interrogantes. Para los que creen en las fuerzas activas del pensamiento, Echeverría fue la acción. Una acción a menudo caótica por la multitud de solicitaciones que movían su espíritu, en un medio donde estaba casi todo por hacer. Un caos informe y fecundo, como dice Rojas, pero "el caos de un génesis" en la vida nacional.

Es cierto que cuando Esteban Echeverría llegó de Europa trayendo las ideas de Herder, que conoció en la traducción francesa de Edgard Quinet y todas las ideas del nacionalismo romántico alemán introducidas en Francia por Madame de Staël, ya se había hecho escuchar la rústica musa del campo argentino. Bartolomé Hidalgo había anunciado con sus trovas el primer amanecer y la guitarra del payador había acunado los ímpetus revolucionarios de la patria naciente. Pero Echeverría transformó ese despertar espontáneo de música y poesía en hecho cultural consciente de su propio valor y de su significación ética y estética. De ahí emana la situación de precursor que le asigno en la historia del pensamiento argentino en torno de la música.

Dra. POLA SUAREZ URTUBEY

NOTAS

[1] TORRES-RIOSECO, Arturo: *La gran literatura iberoamericana,* Bs. As., Emecé, 1951, p. 58.

[2] *Ibid.,* pp. 58-59.

[3] GARCIA, Juan Agustín: *Ideas Sociales en la Argentina.* Citado por Alfredo L. PALACIOS en *Estevan Echeverría, albacea del pensamiento de mayo,* Bs. As., Claridad, 3ª ed., p. 179.

[4] Carta publicada por Adolfo A. SALDIAS en *La evolución republicana* (Apéndice, p. 380). Citado por Alfredo L. PALACIOS, *Op cit.,* p. 179. Ahora bien, se discute el nombre del traductor. Para algunos, fue Mariano Moreno. Para López, fue Jovellanos, lo cual niega Groussac.

[5] Fragmento citado por Carmelo M. BONET en *La crítica literaria,* Bs. As., Ed. Nova, 2ª ed., 1977, p. 32.

[6] MARTINI, Fritz: *Historia de la literatura alemana,* Barcelona, Ed. Labor, traducción de la 10ª ed. alemana por Gabriel Ferrater, 1964, pp. 219-220.

[7] Fragmento citado por MARTINI: *op. cit.,* p. 220.

[8] *Ibid.,* p. 217.

[9] *Ibid.,* pp. 318-319.

[10] HAUSER, Arnold: *Historia social de la literatura y el arte,* Madrid, Ed. Guadarrama, t. 2, 1962.

[11] INGENIEROS, José: *La evolución de las ideas argentinas* (Segunda parte, *La restauración*) en *Obras completas,* t. 5, Bs. As., Elmer, 1956, p. 29.

[12] *Ibid.,* p. 38.

[13] PALACIOS, Alfredo L.: *Op. cit.*

[14] ROJAS, Ricardo: *La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata,* Bs. As., Ed. Losada, 1948. La división propuesta por Rojas comprende: Los gauchescos; Los coloniales; Los proscriptos y Los modernos. Ha añadido algunos apéndices sobre figuras contemporáneas. La edición manejada para este trabajo está distribuido en 8 tomos, en el tercero de los cuales figura el estudio sobre Echeverría.

[15] GARCIA MEROU: *Ensayo sobre Echeverría* con prólogo de Angel Acuña, Bs. As., Ed. Jackson, serie "Grandes escritores argentinos", 1947.

[16] PALCOS, Alberto: *Echeverría y la democracia argentina,* Bs. As., 1947.

[17] GUGLIELMINI, Homero M.: *Esteban Echeverría: instauración de un nacionalismo estético argentino,* Bs. As., Ministerio de Educación de la Nación, 1952.

[18] Para una bibliografía de Echeverría se puede consultar: BECAR, Horacio Jorge: *Fuentes para el estudio de la literatura argentina,* Bs. As., Centro Editor de América Latina, serie Enciclopedia de la literatura argentina, Nº 1, 1968.

[19] LANUZA, José Luis: *Echeverría y sus amigos,* Bs. As., Paidós, 1967.

[20] ECHEVERRIA, Esteban: *Obras completas,* Bs. As., Ed. Casavalle, 5 vols., 1870-1874. Notas, explicaciones y datos biográficos de Juan María Gutiérrez. La *Vida de Echeverría* por Gutiérrez figura en el t. 5.

[21] ROJAS, Ricardo: *Op cit.,* t. 3, p. 187.

[22] LANUZA, José Luis: *Op cit.,* p. 17.

[23] GUTIERREZ, Juan María: *Vida..., op. cit.*

[24] MARMIER, Xavier: *Buenos Aires y Montevideo en 1850,* tr., prólogo y notas de José Luis Busaniche, Montevideo, Arca, 1967. Este libro se formó con materiales de una obra más extensa, en tres volúmenes, publicada en Bruselas en 1851 con el título de *Lettres sur l'Amérique.* Su autor, Xavier Marmier, vivió de 1809 a 1892. Fue incansable viajero, literato erudito, traductor y divulgador de literaturas extranjeras. Fue profesor en la Universidad de Rennes, Administrador honorario de la Biblioteca Santa Genoveva de París, director de la *Revue Germanique.* En 1870, la Academia Francesa lo eligió para ocupar el sillón de Juan Bautista Pongerville. Después de haber recorrido países escandinavos, Rusia, Alemania y el Oriente, pasó a América en 1848. En 1850 estuvo en el Río de la Plata. Ha dejado apasionantes relatos sobre Juan Manuel de Rosas y tuvo vinculaciones con los proscriptos argentinos en Montevideo, entre ellos Esteban Echeverría, que habría de morir pocos meses después. La cita que se reproduce aparece, en la citada edición uruguaya que manejamos, en las pp. 120-121.

[25] GUTIERREZ, Juan María: *op. cit.*

[26] GESUALDO, Vicente: *Historia de la música en la Argentina,* Bs. As., Ed. Beta, t. 1, p. 421.

[27] INGENIEROS, José: *Op. cit.,* p. 33.

[28] ECHEVERRIA, Esteban: *Páginas autobiográficas,* Selec., prólogo y notas de Natalio Kisnerman, Bs. As., EUDEBA, 1962, pp. 27-29.

[29] GUTIERREZ, Juan María: *Op. cit.*

[30] WILDE, José Antonio: *Buenos Aires desde 70 años atrás. 1810-1880.* Bs. As., EUDEBA, 1966, pp. 66-67.

[31] ZAPIOLA, José: *Recuerdos de treinta años, 1810-1840,* Santiago de Chile, 1872. Citado por Vicente GESUALDO: *Op. cit.,* t. 1, p. 214.

[32] Este libro fue traducido al castellano con el título de *Un inglés. Cinco años en Buenos Aires, 1820-1825,* con prólogo de Alejo B. González Garaño, Bs. As., Ed. Argentinas Solar, 1942.

[33] Las referencias a música aparecen, en la edición castellana, en pp. 38-40, 45-46, 89-92, 152-153.

[34] LOPEZ, Vicente Fidel: *Cómo era Buenos Aires cien años atrás,* citado por PALACIOS: *Op. cit.,* p. 130.

[35] ECHEVERRIA, Esteban: *Forma y fondo de las obras de imaginación,* en Revista del Río de la Plata, Bs. As., t. 5, pp. 363-370, 1873. Al año siguiente apareció en el t. 5 de *Obras completas.*

[36] ROJAS, Ricardo: *Op. cit.,* t. 3, p. 178.

[37] Echeverría escribe en tercera persona.

[38] WILDE, José Antonio: *Op. cit.,* cap. XVI, pp. 113-114.

[39] VEGA, Carlos: *El cielito de la independencia,* selección de Aurora de Pietro, prólogo de Olga Fernández Latour de Botas, versión musical de Pedro Sofía, Bs. As., Ed. Tres Américas, 1966.

[40] Sobre este autor y su escrito, véase cap. III de este mismo trabajo, pp. 140 y 55.

[41] Sobre este recolector y sus trabajos véase *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 1.

[42] Ver en *Grove's Dictionary*..., vol. 5, artículo sobre Thomas Moore.

[43] Ver en *Grove's Dictionary*..., vol. 8, artículo sobre George Thomson.

[44] WILDE, José Antonio: *Op. cit.*, cap. XXXIV, pp. 197-198.

[45] GESUALDO, Vicente: *Op. cit.*, vol. 1, p. 421.

[46] WILDE, José Antonio, *Op. cit.*, Cap. XXXIV, pp. 198-200 - La colección *(El cancionero argentino / Colección de poesías adaptadas para el canto, Buenos Ayres; Imprenta de la Libertad, Calle de la Paz, Núm. 55, 1837)* sólo contiene la letra de las canciones, a veces el nombre del autor de ella y del de la música correspondiente, indicados en algunas ocasiones sólo con iniciales.

[47] GALLARDO, Guillermo: *Juan Pedro Esnaola, una estirpe musical*, Bs. As., Ed. Theoria, 1960.

[48] Sobre Juan Thompson ha escrito una monografía Ricardo PICCIRILLI intitulada *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*, Bs. As., Peuser, 1949. Hijo de Mariquita Sánchez de Thompson, nació en Buenos Aires el 23 de junio de 1809, siendo su padre el coronel Martín Thompson. En 1825 fue a estudiar a Europa. Tras seis años de ausencia inició en su ciudad natal estudios de Jurisprudencia. Egresó con el grado de doctor el 15 de mayo de 1834. Perteneció a la llamada Generación del 38. En materia filosófica, según documenta Piccirilli, abrazó el ideal romántico. Formó parte asimismo del Salón Literario de Marcos Sastre. "Actor desde la primera hora —escribe su biógrafo— tiene papel asignado en el drama", aunque, añade, "su acción no tiene brillo". Emigró a Montevideo y allí hizo periodismo anónimo, en 1839, en "El grito argentino", al lado de Alberdi, Alsina, Lamas, Cané (p.) y Domínguez. Después de Rosas, no quiso volver al país y vivió retirado, oscuramente, en España, aunque se carteaba con sus compañeros de ideas y de exilio. Respecto del artículo sobre *La poesía y la música entre nosotros* escribe Piccirilli: "Thompson con sagacidad penetrante capta el valor temático y la influencia renovadora en la obra poética y musical de los autores porteños. En el Buenos Aires horro de preocupaciones estéticas formula nuevamente la historia del arte a través de las edades, desde la época pagana hasta el cristianismo; saca a sus elegidos de la penumbra; les adereza propósitos innovadores; les predice perennidad en el cometido docente, en tanto que anota excelencias no advertidas por otros comentaristas extranjeros como en el caso de la *Elvira o la novia del Plata*" (pp. 85-86).

[49] La colección de *El Recopilador - Museo Americano* puede consultarse en la Biblioteca Nacional en la sección "Reservado" bajo el número 99 A - Los datos bibliográficos del volumen donde aparece el artículo de Thompson son los siguientes: *El Recopilador, Museo Americano, Tomo II, Cuaderno 2 - Historia, biografía, miscelánea, viages, poesía, literatura. Agosto, septiembre, octubre 1836. Buenos Ayres, C. H. Bacle, Imprenta del comercio y litografía del Estado, Calle de la Catedral Nº 17, 1836-1837*. Refiriéndose a esta publicación, escribe lo siguiente Félix WEINBERG en su libro *El salón literario de 1837* (Bs. As., Ed. Hachette, 1958): "Durante 1835 un órgano periodístico porteño, *El Museo Americano*, comenzó a llamar la atención de los aficionados a la literatura. Este semanario presentaba materiales de disímil contenido y valor, acompañados de litografías de C. H. Bacle, su editor. Gutiérrez colaboró allí con algún artículo original. El periódico, al año siguiente, 1836, cambió de denominación y lo que es más importante de orientación. Así, pues, *El Recopilador*, cuyo redactor principal fue Gutiérrez, se convirtió en un vehículo cultural de primer orden. En sus números se dio preferencia a artículos de escritores del país y a temas nacionales (...). Allí aparecieron varias poesías y canciones de Echeverría (...). Y en una nota de la redacción, Gutiérrez manifiesta que *El Recopilador* se propone "alentar las

bellas artes de nuestra sociedad naciente, porque las artes abren el camino a las ciencias: primero alcanzaremos el sentimiento de lo bello y luego el de lo bueno y útil".

[50] GALLARDO, Guillermo: *Op. cit.*, p. 102.

[51] GESUALDO, Vicente: *Op. cit.*, vol. 1, p. 453.

[52] CALZADILLA, Santiago: *Noticia bigráfica* en su *Album de Valses, Minuetes, Contradanzas, Cuadrillas, etc., compuestos por D. Juan Pedro Esnaola y editado por su discípulo y amigo D.... 1er. cuaderno. Buenos Aires, 1892. Ediciones Medina, Florida 119.* La referencia pertenece a Guillermo GALLARDI, *Op. cit.*, quien aclara que el álbum se conserva en su archivo familiar.

[53] WILLIAMS, Alberto: *La música del Himno Nacional Argentino,* Bs. As. Gurina y Cía. Ed., 1938, p. 20 y ss., en *Antología de compositores argentinos,* Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes, 1941 y en *Estética musical y conciertos sinfónicos,* publicado en *La Biblioteca,* Bs. As., año II, vol. 3, 1897, pp. 263-266.

[54] GUGLIELMINI, Homero M.: *Op. cit.*

[55] *El Iniciador* "Periódico de todo y para todos", aparecido por primera vez en Montevideo el 15 de abril de 1838, tuvo entre sus fundadores y redactores al uruguayo Andrés Lamas y al doctor Miguel Cané (p.). También colaboraban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez. *El Iniciador* estaba llamado a ser una definida tribuna de difusión doctrinaria de la nueva generación. Desde el 26 de abril, o sea, cinco días después del cierre de *La Moda* de Buenos Aires, se admitían suscripciones en una librería porteña para *El Iniciador.* Este periódico, asimismo, el 1º de enero de 1839, publicó por vez primera el *Dogma Socialista de Mayo* de Echeverría, cuyo original había cruzado el río en manos de Alberdi.

EL REPERTORIO ARGENTINO DE LA GUITARRA DE CONCIERTO

Nuestro propósito es brindar un panorama lo más completo posible de la mósica para guitarra compuesta por autores argentinos. Nos hemos impuesto un cierto límite, el del repertorio de la guitarra de concierto. De esta manera queda fuera de nuestra consideración una gran cantidad de música para guitarra, ya sea impresa o grabada, que pertenece a las llamadas mesomúsica y música de proyección folklórica. Su estudio proporciona material para otro trabajo de más vastas dimensiones. Corresponde aclarar que incluimos bajo el rótulo de "guitarra de concierto" no solamente a la guitarra solista sino también a las posibles y variadas combinaciones en que ella pueda intervenir. Por esta razón ofrecemos, a manera de anexo, el catálogo de obras divididas en grupos según sea: guitarra sola, guitarra y canto, guitarra y otra/s guitarra/s (dúos, tríos, etc.), guitarra y otros instrumentos (bien sea con orquesta o en conjuntos de cámara).

Sabemos que este límite (el del repertorio de la guitarra de concierto) no es todo lo preciso que desearíamos. Con seguridad muchos autores quedaron fuera de nuestro catálogo, tal vez injustamente. Es ésta una primera aproximación al repertorio guitarrístico, contribución a un futuro, posible y necesario archivo nacional de música. El material musical con que confeccionamos el catálogo está disperso. De las editoriales musicales de nuestro país, algunas ya no existen, otras no poseen catálogo o lo tienen desactualizado. Muchos compositores argentinos han publicado sus obras en el extranjero. Hay composiciones de las que conocemos su existencia sólo a través de referencias, generalmente bibliográficas. Estas y otras circunstancias dificultaron el trabajo de recolección. Contamos con la colaboración inapreciable y desinteresada de personas que facilitaron y orientaron nuestra búsqueda, entre ellas vaya nuestro especial agradecimiento a María Isabel Siewers.

Por otra parte constituye otro de los objetivos principales del trabajo desentrañar las causas del divorcio entre la composición académica y la guitarra, que caracterizó a las primeras cuatro décadas del siglo XX; describir de qué manera esa tendencia fue revirtiéndose, a tal punto que, en nuestros días, la guitarra cuenta con un apreciable conjunto de obras nacionales; y en fin, establecer las líneas generales de la evolución y conformación del repertorio guitarrístico argentino.

I

BREVE SINTESIS DEL DESARROLLO HISTORICO DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDA PUNTEADA; DESDE EL LAUD Y LA VIHUELA HASTA LA GUITARRA MODERNA

Los instrumentos de cuerda punteada tuvieron su período de esplendor hacia los siglos XV y XVI e inclusive durante buena parte del siglo XVII en que comenzó su decadencia. Decadencia que fue despareja, pues mientras su práctica era abandonada en Italia y Francia, en otros países como Alemania, Austria y la Europa Oriental, permaneció vigente durante la mayor parte del siglo.

El laúd, como instrumento armónico, sirvió mejor que ningún otro para expresar el ideal sonoro y expresivo de su época y cumplir con las exigencias que la polifonía planteaba. La razón de su extraordinaria difusión durante aquellos siglos es explicada por G. Tintori: "La facultad de combinarse felizmente con la voz humana fue la razón principal de su enorme difusión, que conducirá a la práctica solística del Renacimiento" [1]. Más adelante expresa: "La gran popularidad alcanzada por el laúd durante el siglo XVI, que es testimoniada por los numerosos libros de tablatura y por la copiosa citación literaria, se compara si es que no supera la obtenida por el pianoforte en el '800 y revela su notable aporte a la evolución de la música" [2].

Como apuntamos más arriba, su influencia fue decreciendo durante el barroco, no obstante ello, compositores de ese período le dedicaron importantes obras. Como las tres suites, dos preludios, dos fugas y un allegro de J. S. Bach; obras de S. L. Weiss, Ch. G. Scheidler.

Es sólo en el clasicismo cuando su influencia desaparece completamente. Las condiciones que lo convirtieron en el instrumento paradigmático de una época musical pierden su vigencia. El desarrollo de la música hacia nuevas formas y lenguajes reclama otro tipo de instrumento más acorde con las características expresivas de la época.

El Romanticismo significó, es sabido, la apoteosis del piano. El pathos romántico encontró en él su más adecuado conducto de expresión. Para esa época el laúd era sólo un recuerdo, un instrumento asociado a un lenguaje musical anacrónico.

En España, la vihuela fue —durante el siglo XVI— el instrumento preferido de la alta sociedad, alcanzando en ese país una importancia no inferior a la que ostentaba el laúd en otras naciones europeas. De ese período de esplendor nos queda un nutrido repertorio de elevado valor artístico.

Desde sus inicios la guitarra fue experimentando frecuentes y sucesivas modificaciones, metamorfosis que tienen que ver con el número de cuerdas y su afinación y con su forma y dimensiones.

A diferencia del laúd que tuvo una decadencia pronunciada hasta su desaparición, comparativamente, la guitarra llevó una vida más modesta pero perdurable.

A fines del siglo XVIII y principios del XIX comienza un período de revitalización del interés por la guitarra. Esa tendencia ascendente comienza con los españoles Fernando Sor o Sors (1778-1839) y Dionisio Aguado (1784-1849) y los italianos Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) y Mauro Giuliani (1781-1829). Constituyen una etapa preparatoria que tendrá su culminación en la figura de Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), verdadero precursor de la moderna guitarra de concierto. Con estos guitarristas pero también didactas y compositores, la técnica del instrumento opera un cambio fundamental: su desarrollo y perfeccionamiento se orienta a obtener de ella un máximo de prestación sonora y de agilidad en la digitación. Con estas reformas de su técnica, la guitarra abandona el papel secundario al que estaba relegada para transformarse en verdadero instrumento de concierto. Aparece de esta manera el virtuosismo en la guitarra.

Paralelamente y como consecuencia necesaria de las exigencias que la nueva técnica planteaba, un nuevo tipo de guitarra fue desarrollado buscándose obtener un máximo de potencia sonora. Ello implicó un aumento de las dimensiones generales del instrumento, dentro de los límites constructivos y sin perjudicar sus características tímbricas. Antonio de Torres Jurado desde 1850 hasta 1892, año en que murió, construyó guitarras según un modelo desarrollado por él y que tiene las formas y dimensiones con que hoy conocemos la guitarra. Podemos afirmar que es el padre de la guitarra moderna. Junto a Francisco Tárrega contribuyeron a elevar a la guitarra a la constelación de los instrumentos de alta escuela.

La expresión "guitarra española" que se usa frecuentemente para designar a la guitarra corriente no es casual. La tradición guitarrística española viene desde muy lejos. No olvidemos que durante el Renacimiento, mientras en el resto de Europa el instrumento de cuerda punteada era el laúd, España tuvo su propio cordófono de punteo: la vihuela. En esta comunión entre la guitarra y "lo español" también tiene que ver la expresión folklórica española por excelencia: el flamenco. Sus características rítmicas y melódicas y sus particulares sucesiones de acordes, han dejado una marca indeleble en el conjunto de la música para guitarra de España.

Desde Tárrega, la influencia de la escuela española fue muy intensa y le impuso al repertorio marcados rasgos localísticos. España se convirtió en el centro desde donde la nueva guitarra se irradió hacia el mundo en un proceso que tuvo en Andrés Segovia su máximo exponente. En él se reunieron las mejores aspiraciones de la escuela española. Junto a él dos grandes discípulos de Tárrega, Emilio Pujol y Miguel Llobet, pasearon su virtuosismo por el mundo estimulando la afición por la guitarra. Alguien, acertadamente, describió este proceso de extraordinario auge durante los últimos años del siglo XIX y las primeras déca-

cadas del XX como "guitarromanía". Nuestro país no permaneció al margen de su influencia e incluso es posible que haya profundizado esta tendencia filo-guitarrística. Tanto Pujol como Llobet y Segovia visitaron la Argentina en varias oportunidades y en cada una de ellas fueron calurosamente recibidos dada la expectativa que despertaba la posibilidad de escuchar a estos grandes virtuosos.

II

EL REPERTORIO GUITARRISTICO. LAS CAUSAS POSIBLES DE SU EXIGÜIDAD. LAS OPCIONES FRENTE A LA ESCASEZ DE OBRAS: EL "ESPAÑOLISMO" Y LA TRANSCRIPCION. LOS ULTIMOS 50 AÑOS

La guitarra que conocemos hoy es un instrumento moderno con antepasados muy antiguos. Ya dijimos antes que Antonio Torres desarrolló la nueva guitarra durante las últimas décadas del siglo pasado y que paralelamente F. Tárrega le proporcionó una técnica virtuosística. Teníamos pues, en las primeras décadas del siglo XX, un instrumento de concierto, con su capacidad sonora llevada al máximo, con una técnica capaz de aprovechar esas cualidades descubiertas, con buenos maestros y ejecutantes y con una considerable aceptación por parte del público. Sin embargo su repertorio era notoriamente limitado. Esta situación perduró durante los primeros treinta años del siglo. Aquellos precursores de la reforma técnica, ante la falta de un repertorio acorde con los nuevos progresos, compusieron obras a la medida del virtuosismo descubierto en la guitarra. La escasez de obras fue un verdadero inconveniente que hacía desproporcionado el progreso técnico del instrumento con la calidad de su repertorio. El aporte de estos guitarristas-compositores compensó en cierta forma el desinterés de otros autores.

Esta situación fue modificándose con el correr del tiempo, pero mientras tanto dos soluciones se encararon: la transcripción y el "españolismo" producto este último de aquella obligada asociación entre la guitarra y lo español. Esta tendencia derivó en el uso abusivo de la temática musical española por la cual el folklorismo con sus giros melódicos, sucesiones acórdicas, localismos, caprichos, recuerdos de "tal lugar", jotas, danzas moras, etc., caracterizaron a un repertorio que fue y aún hoy sigue siendo, aunque en menor medida, recurrencia casi obligatoria de estudiantes y concertistas de guitarra.

La otra respuesta ante la falta de repertorio fue, ya lo dijimos, la transcripción. En este sentido la figura de A. Segovia adquiere un relieve especial. Consciente de las carencias del repertorio de su instrumento tuvo

frente a este problema dos actitudes superadoras. Por un lado su prestigio como virtuoso ejecutante incentivó a los compositores a escribir obras para la guitarra, muchas de ellas pertenecientes a renombrados creadores fueron dedicadas y estrenadas por el propio Segovia. Por otro lado su espíritu visionario lo llevó a la búsqueda de obras que transcriptas para guitarra, no perdieran las virtudes del original. De esta manera extendió las fronteras del repertorio guitarrístico lo que posibilitó la conformación de un programa más equilibrado y ecléctico. Entre sus transcripciones más efectivas podemos mencionar la Chacona de la Partita II en Re menor para violín solo BWV 1004, de J. S. Bach; el Aria con Variazioni detta "La Frescobalda" de Girolamo Frescobaldi, dos Sonatas de Domenico Scarlatti, dos minuetos de Rameau, obras de Mozart, Couperin, Brahms, Chopin, etc.

Algunas obras de Isaac Albéniz resultaron particularmente efectivas en la guitarra. Una de ellas, "Asturias", es más conocida en su versión guitarrística que en la original para piano. Podemos mencionar también "Aragón" (fantasía), "Rumores de la Caleta" (malagueña), "En la Alhambra" (capricho morisco), etc. Como se ve, nuevamente el "españolismo". El espíritu de la guitarra flamenca impregnando la música de España. Lo mismo podemos decir de las dos piezas de Manuel de Falla, "Danza del pescador" y "Danza del molinero" del "Sombrero de tres picos" extraordinariamente efectivas en su versión para guitarra.

Existe también un conjunto de obras al que se recurre reiteradamente, que es el que corresponde al clasicismo en la guitarra. Obras en las que muchas veces se mezclaba la intención artística con la finalidad didáctica. Así eran las piezas de Sor, Coste, Giuliani y otros, clasicismo pretendidamente mozartiano y de estilo ligero. No obstante ello, obras de factura impecable y algunas de ellas de inspirada expresión musical.

El nutrido repertorio de la vihuela constituye una variedad de obras de elevado valor artístico. Entre sus principales exponentes podemos mencionar a Luis Milán, Luis de Narváez, Alfonso de Mudarra, Enríquez de Valderrabano, Diego Pisador, Miguel de Fuenllana, Luis Venegas de Henestrosa, etc. Este importante conjunto de obras, se conoció tardíamente y permaneció ausente del repertorio guitarístico durante las tres primeras décadas del siglo XX. Tal vez por desconocimiento —el rescate musicológico no había llegado aún hasta ellas—, tal vez por no adaptarse a la sensibilidad de la época. Aun así Emilio Pujol, quien además de ejecutante y maestro era musicólogo, dictó cursos sobre la guitarra y la vihuela despertando el interés por la música antigua. En 1926 comenzó a publicar una serie de transcripciones de Siete Libros de vihuela española y de colecciones de obras para guitarra de cinco órdenes [8].

El repertorio del laúd es, por supuesto, muy apto y eficaz para ser ejecutado en la guitarra. Entre los laudistas del Renacimiento podemos mencionar a John Dowland en Inglaterra, Francesco da Milano en Italia, Hans Neusiedler en Alemania, Adrián Le Roy en Francia, Bálint Bakfark en Hungría y muchos otros.

Del Barroco nos queda la música de Vicente Espinel, Gaspar Sanz y Roberto de Viseo entre otros.

El repertorio evolucionó considerablemente en los últimos cincuenta años y su caudal de obras se vio aumentado con el aporte de varios compositores latinoamericanos entre los que figuran Manuel Ponce (1882-1948), Agustín Barrios (1885-1944), Vicente Emilio Sojo (1887-1974), Antonio Lauro (1913) y especialmente Heitor Villa-Lobos (1887-1959) cuyos "Doce Estudios" (1929), "Cinco Preludios" (1940), su "Choro Nº 1" (1920) y su "Concierto para guitarra y orquesta" (1951) figuran, sobre todo las dos primeras obras, en el repertorio de todo concertista.

Entre los españoles cabe mencionar a Federico Moreno Torroba (n. 1891) ("Suite Castellana", 1926; "Piezas Características", 1931), Joaquín Turina (1882-1949) ("Fandanguillo", 1926; "Sonatina", 1935; "Homenaje a Tárrega", 1935), Joaquín Rodrigo, tal vez el más popular compositor europeo de guitarra, con su archiconocido "Concierto de Aranjuez" (1940) y su "Fantasía para un gentilhombre" (1954). No podemos dejar de mencionar a Manuel de Falla y su única contribución al repertorio guitarrístico: "Hommage pour le Tombeau de Debussy" (1920).

Al prolífico compositor italiano Mario Castelnuovo Tedesco se debe el primer concierto para guitarra aparecido en el siglo XX: el "Concierto en Re", op. 99 de 1938. Al polaco Alexander Tansman la "Cavatina Suite" con la que ganó en 1951 el primer premio del Concurso internacional de la Academia Musical Chigiana de Siena.

Stravinsky, Schönberg, Bartok, Berg y Webern escribieron algunas pequeñas piezas para guitarra lo que demuestra un incipiente interés de parte de los compositores de vanguardia por la guitarra. Ello no ocurrió hasta entrada la década del '20. Por otra parte tampoco había intérpretes interesados en ese tipo de música o con capacidad de ejecutarla.

El primer trabajo consistente en el uso de técnicas compositivas modernas en la guitarra son las "Quatre Pièces Bréves" (1933) de Frank Martin. La joven generación de guitarristas integrada entre otros por Juliam Bream, John Williams y Tim Walker contribuyó enormemente a prestigiar a la guitarra entre los compositores no guitarristas. Precisamente el esfuerzo de A. Segovia se había orientado en ese sentido puesto que allí reside en buena medida la razón de la escasez de obras en el repertorio o, mejor dicho, el aparente desinterés de los compositores no guitarristas por la guitarra.

El inglés Stephen Dodgson (n. 1924) representa el caso de un compositor no guitarrista que para escribir su "Concerto for guitar and chamber orchestra" (1956) tuvo que recurrir al tutelaje de Bream y Williams. Otro tanto ocurrió con la asociación de Benjamín Britten y Julian Bream de la que surgió "Songs of the Chinese" en 1958.

Entre las obras para conjunto de cámara en las que interviene la guitarra podemos mencionar los trabajos de Hans Werner Henze "Kammermusik", "El Cimarrón" y "Voices". Pierre Boulez incluye en "Le Marteau sans Maitre" (1959), una parte para guitarra junto a flauta, xilófono, vibrafón, percusión y viola, y A. Schönberg, en la "Serenata" op. 24 p/cl., cl. bajo, mandolina, guit., vl., vla., vc. y voz de bajo.

En fin, dentro del repertorio moderno podemos citar a compositores como Peter Maxwell Davies ("Lullabay for Ilian Rainbow", 1973), Lennox Berkeley ("Sonatina", 1958), William Walton ("Five Bagatelles", 1852) y John Duarte ("Suite Inglesa" y "Pequeña Suite" o Suite miniatura).

Se puede apreciar que el repertorio de la guitarra ha crecido significativamente en los últimos cincuenta años. Desde hace tiempo es posible conformar un programa de concierto que se aparte de los rígidos límites impuestos por el españolismo y la transcripción forzada, es posible ejecutar un programa más variado donde las obras modernas tengan cabida y de esta manera se abran nuevos horizontes e incluso la posibilidad de vincularla con otros instrumentos. La oportunidad que tiene la guitarra de permanecer vigente es renovar su repertorio, aceptar en él las obras modernas, despertar el interés de los compositores por la exploración de sus ricas y variadas posibilidades tímbricas.

Hasta aquí hemos brindado un sintético panorama general del repertorio internacional de la guitarra y de cómo fue conformándose a través de la historia. Podemos dividirlo en seis sectores bien diferenciados:

I. El repertorio de los vihuelistas españoles.

II. El conjunto de obras para laúd, desde el Renacimiento hasta el Barroco.

III. El repertorio de la guitarra barroca.

IV. El repertorio de la guitarra clásica.

V. Las obras pertenecientes a lo que podríamos llamar el Romanticismo en la guitarra. Período que corresponde al gran auge de la guitarra impulsado por Tárrega y sus alumnos.

VI. El repertorio moderno de la guitarra. Lo integran las obras compuestas durante los últimos cincuenta años. Incluye la transcripción "posible" de Segovia y las obras de autores guitarristas y no guitarristas.

Incluimos en el punto II el repertorio de obras para laúd por considerarlo esencialmente apto para ser ejecutado en guitarra sin que pierda sus virtudes musicales.

Este panorama nos permitirá conocer mejor —en términos generales— las líneas de evolución del repertorio guitarrístico argentino. En buena medida exhibe las carencias y defectos del repertorio universal.

III

LA GUITARRA EN LA ARGENTINA. SU DIFUSION EN NUESTRO PAIS. LAS ACTIVIDADES DESARROLLADAS A SU ALREDEDOR: LAS ACADEMIAS, LOS MAESTROS, LAS PUBLICACIONES, LA LUTHERIA GUITARRISTICA

1. Los primeros cultores, los primeros maestros

La guitarra tuvo en nuestro país, durante las primeras tres décadas del siglo, una difusión extraordinaria. Así lo atestiguan —según datos de R. Muñoz [4] las no menos de diez academias y los cerca de cien conservatorios que hacia 1930 se habían instalado en Buenos Aires, los cuales, unidos a las lecciones particulares, proporcionaban enseñanza a unas cinco mil personas "entre alumnos y aficionados". Números más, números menos, no hay duda de que la guitarra había adquirido aquí en nuestro país un desarrollo asombroso. Este filoguitarrismo o "guitarromanía" —neologismo absolutamente apropiado y justificado como veremos más adelante— tuvo sus causas en múltiples y variados factores, algunos de ellos de orden estrictamente musical y otros de tipo socio-cultural. Por empezar, la facilidad de penetración e incorporación de aquellos elementos culturales provenientes de España. La inmigración primero y la Guerra Civil posteriormente movilizaron el flujo de artistas (ejecutantes, maestros, compositores) que nutrieron nuestro mundo musical contribuyendo a formarlo. Los antiguos lazos históricos que todos conocemos y la comunidad idiomática facilitaron desde los comienzos de nuestra identidad nacional la incorporación de la guitarra a nuestro acervo cultural.

Los nombres de J. B. Alberdi, E. Echeverría, Salustiano Zavalía, Nicanor Albarellos, Esteban Massini, Virgilio Rabaglio, Fernando Cruz Cordero, se asocian a la primer historia de la guitarra en nuestro país. R. Muñoz afirma que el propio general San Martín fue discípulo de Sor [5].

Roberto García Morillo en sus "Estudios sobre Música Argentina" da unos cuantos títulos de obras correspondientes a esta época. Algunos de ellos: Dos "Dúos" para guitarra y clarinete y guitarra y violín (1822) del compositor italiano E. Massini (1788-1838). De ellos G. Morillo comenta: "Un asomo de pretensión artística, empiezan a ofrecer ya páginas instrumentales" [6]. "Variaciones del cielito", para guitarra (1842) del Dr. Nicanor Albarellos, médico y guitarrista [7]. "Gran Rondó para guitarra con acompañamiento de orquesta" (1829) también de E. Massini; obra singular porque podemos ver en ella un primer antecedente de música para guitarra y orquesta en nuestro país. De Virgilio Rabaglio un "Album" de treinta y seis canciones "modernas con acompañamiento de guitarra o piano y dedicado al bello sexo", de 1835 [8]. Del abogado Fernando Cruz Cordero (1822-1863) "Six divertissements pour la guitarre" (s/f), algu-

nas otras piezas sueltas y dos obras teóricas importantes: "Discurso sobre la música" (1844) y "Método para guitarra" (s/f) [9]. Esta última obra sería el primer método argentino para el aprendizaje de la guitarra.

Mario García Acevedo en "La música argentina. Durante el período de la organización nacional", al hablarnos de Salustiano Zabalía (1808-1873), diputado por Tucumán, guitarrista y compositor de piezas para guitarra y para flauta y guitarra; lo menciona como uno de los precursores del nacionalismo musical [10]. Su obra según Carlos Vega, se ha perdido casi totalmente. Menciona también (García Acevedo) a Nicanor Albarellos (1810-1891) como "eximio guitarrista y activo promotor de nuestra cultura musical" [11]. En su labor artística predominó la actividad interpretativa siendo, al igual que Zabalía, precursor del nacionalismo musical [12]. García Acevedo incluye a ambos dentro del grupo que él denomina como la primera generación importante de músicos argentinos junto a Esnaola, Alcorta y Alberdi. Este último, según Ricardo Muñoz [13] es autor de un "método para tocar la guitarra por cifra".

Juan Alais (1844-1914) es nombrado por García Acevedo [14] como "perteneciente al ciclo de la música de salón para guitarra". Este guitarrista fue además prolífico compositor de piezas para guitarra, entre las que podemos mencionar la mazurca "Qué curiosa" y el vals en La mayor "Un momento", muy difundido en su época. Para G. Acevedo sus obras "Cielo, variaciones para guitarra" y "La Güella" op. 7 Nº 4, ubican a Juan Alais como precursor inmediato del nacionalismo musical y de la especie denominada vals criollo [15].

A su lado actuaron, por esa misma época, los españoles radicados en Buenos Aires, Sagreras (1838-1901), Carlos García Tolsa (1858-1905) y Antonio Jiménez Manjon (1866-1919). Su actividad se desarrolló fundamentalmente en el campo de la interpretación y la docencia, aunque se les conocen algunas piezas, en general bailables de género menor.

Esto y no más —tal vez olvidamos mencionar las calidades de Esteban Echeverría como ejecutante de guitarra— es lo que se puede señalar acerca de la actividad guitarrística en el siglo pasado.

Digamos, a manera de síntesis, que a la guitarra no le cupo un papel muy importante a pesar de la notoriedad de algunos de sus cultores, muchos de ellos —ya lo dijimos— precursores directos de nuestro nacionalismo musical. Más bien tuvo un papel secundario entre el resto de los instrumentos de escuela siendo escaso el interés de los compositores por ella. Esto, como veremos más adelante, fue durante varias décadas una constante. Y como "para muestra basta un botón", veamos qué disciplinas artísticas integraban el programa de estudios de la Escuela de Música y Declamación creada en 1874 por una comisión presidida por Juan Pedro Esnaola y que funcionó hasta 1882: Composición, Historia de la Música, solfeo y lectura musical, Canto, Declamación, piano, órgano, violín, viola, violoncelo, contrabajo, vientos de madera y cobre y arpa [16].

La guitarra, como se ve, excluida. El interés de los compositores estaba orientado hacia el pianismo y el sinfonismo y, desde 1882, hacia la producción camarística y la ópera.

2. El gran desarrollo de los primeros 30 años

El siglo XX guitarrístico se inicia como bien dice Ricardo Muñoz [17] con el profesor Domingo Prat (1886-1944), célebre guitarrista español, discípulo de Miguel Llobet. Llega a Buenos Aires en 1907 y es quien introduce las novedades de la escuela de Tárrega en nuestro país. Con él se inicia el proceso que llevará a la guitarra a su madurez y modernidad.

Dijimos al principio del capítulo que la guitarra tuvo una extraordinaria difusión durante las primeras tres décadas del siglo XX pero una de las características de su desarrollo en este período es su divorcio casi absoluto con la composición académica en una tendencia que, como vimos, venía ya de antes. Pero que se ve agudizada desde los primeros años del siglo y continuará así hasta que comenzada la década del treinta, tibiamente, unos pocos compositores entre los que podemos mencionar a Julián Bautista ("Preludio y Danza", op. 10 de 1928), G. Gilardi ("Evocación Quichua" para cuarteto de laúdes de 1929), Felipe Boero ("Huella" de 1931), Angel Lasala ("Preludios Americanos" y "Homenajes", ambas de 1947), comienzan a poblar el repertorio de las siguientes dos décadas. Como se ve no es mucho e incluso la obra de Bautista dudosamente pueda ser incluida en este recuento puesto que pertenece al período español. Es sólo del '50 en adelante que la tendencia se invierte decisivamente y sobre todo en las décadas del '60 y '70 el repertorio se nutre de sus principales obras.

Otro guitarrista importante llega en 1912 a Buenos Aires. Se trata del maestro español Hilario Leloup, quien en 1914 fundará la Academia Tárrega. La primera de una serie, entre las que podemos mencionar: la Academia Superior de Guitarra Rizzuti, dirigida por Carmelo Rizzuti, la Academia "Sors" (o Sor) bajo la dirección de P. A. Iparraguirre. Prat y su esposa instalaron su propia academia; además están la de Antonio Sinópoli y la "Dionisio Aguado". Todas ellas tenían un nutrido grupo de alumnos y era costumbre en aquella época realizar, periódicamente, conciertos en los que cada maestro presentaba a sus mejores alumnos que intervenían individualmente —ejecutando obras de dificultad creciente— a dúo o en combinaciones infrecuentes —por su número— ejecutando generalmente piezas en arreglos de sus propios profesores. Estos acontecimientos eran rigurosamente registrados y publicados por la revista Tárrega con los nombres de los intérpretes y el programa ejecutado. Los conciertos de alumnos constituían episodios muy importantes en la vida de esos conservatorios pues significaban su presentación en sociedad y de paso promocionaban a la Academia y a su dirección. La revista Tárrega, que tenía entre sus cronistas a Carlos Vega, publicaba

también la lista de alumnos de cada conservatorio y las calificaciones obtenidas durante el año [18].

Esta publicación estaba fundamentalmente dedicada al mundo guitarrístico, pero sin excluir otros temas referentes al arte en general. En sus páginas se mezclaban la crítica musical, biografías y artículos sobre guitarristas destacados, publicidad de academias, lecciones particulares, marcas de guitarras y cuerdas, con artículos sobre moda femenina, cuentos, poesía, artes plásticas, vida social, etc.[19]

Muñoz da cuenta de la creación de dos sociedades [20] "Amigos de la guitarra" y "La guitarra". Esta última, fundada por Juan Carlos Anido, publicaba la revista homónima destinada a difundir las actividades (conciertos y conferencias) realizadas. En agosto de 1928 tiene lugar en "Amigos de la guitarra" una conferencia a cargo de Jorge Cabral, sobre "De la vihuela a la guitarra" con ilustraciones musicales a cargo de Andrés Segovia, que por aquel entonces realizaba una de sus visitas a nuestro país. También nos visitaron, en ese tiempo, Miguel Llobet (en varias oportunidades), Emilio Pujol y Regino Sainz de la Maza.

Entre los maestros argentinos de la segunda generación de guitarristas, podemos nombrar a Juan Pastor (español, vino a nuestro país de muy pequeño), Justo T. Morales, Antonio Sinópoli, Julio Sagreras (hijo de Gaspar Sagreras), Mario Rodríguez Arena y el mencionado Carmelo Rizzutti. Por aquel entonces, aunque era una niña, asombraba al mundo la celebrada María Luisa Anido. Todos ellos contribuyeron con obras técnico-didácticas (Métodos, estudios) a desarrollar la escuela guitarrística argentina.

Al calor del notable auge de la actividad guitarrística, se desarrolló la luthería argentina para el instrumento. Muchos artesanos españoles vinieron a nuestro país e hicieron escuela. Gracias a ellos hoy es posible encontrar buenos luthiers cuyas guitarras son comparables a las mejores del mundo. Hasta se experimentaron modificaciones para mejorar las prestaciones sonoras del instrumento. Según Muñoz [21] a Juan Pastor se lo llamaba "el perfeccionador de la guitarra" y tales perfeccionamientos consistían en la aplicación de una bocina o tornavoz dentro de la caja armónica de la guitarra con el objeto de amplificar el sonido; la otra mejora estaba referida a un nuevo diseño del sistema de varillado interno o abanico dispuesto en la tapa y el fondo del instrumento. Esta nueva guitarra recogió críticas favorables y un premio de honor en una exposición comunal realizada en Buenos Aires en 1925. Desde siempre la debilidad sonora de la guitarra fue una preocupación para los constructores. Otro innovador fue Antonio Sinópoli. Su guitarra poseía la boca oval, un nuevo diseño de espinetas conformaban el abanico en ambas caras interiores de tapa y fondo que se unían por medio de un alma del tipo de las utilizadas en los violines. La finalidad de las reformas era también mejorar la potencia y calidad sonoras del instrumento, reduciendo al máximo la resistencia que ofrecen a las vibraciones aquellos elementos destinados a reforzar

internamente la guitarra, mejorando —mediante un alma— la transmisión de las vibraciones entre tapa y fondo [22].

Ricardo Muñoz publica en 1952 su libro "Tecnología de la guitarra argentina" (Edición costeada por su autor. La biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. conserva un ejemplar); en él hace un sesudo estudio comparativo de las calidades acústicas de las distintas especies arbóreas de nuestro país y del extranjero, composición química de las maderas utilizadas en la construcción de guitarras, tipos de cortes, caracteres físico-mecánicos y observaciones vibrométricas de las maderas. Sus estudios lo llevan a la conclusión de la posibilidad de construir la "Guitarra Argentina", es decir una guitarra fabricada íntegramente con maderas argentinas. En particular señala las virtudes del alerce argentino en reemplazo de pino abeto en la construcción de tapas armónicas.

Tanto las innovaciones de Pastor como las de Sinópoli y las propuestas de Muñoz para la construcción de la "Guitarra Argentina", constituyen experiencias válidas en cuanto a su propósito de mejorar a la guitarra. Aunque hayan sido olvidadas o dejadas de lado, son una muestra del extraordinario arraigo que alcanzó la guitarra en nuestro país.

Su carácter de instrumento portátil y de precio accesible, unido a su facultad de combinarse eficazmente con el canto, la convirtieron en un instrumento de gran popularidad entre las clases medias. En este aspecto, en el de la difusión y la popularidad, el viejo "pleito" entre la guitarra y el piano, era ampliamente favorable a aquélla. Pero qué ocurría en el campo del repertorio?

3. El programa de concierto, la transcripción, el "españolismo"

Ya dijimos antes que el desarrollo de la guitarra estuvo fuertemente ligado, en nuestro país, a las características técnicas y de repertorio que poseía en España. El notable auge de la guitarra en la Argentina durante las primeras décadas del siglo XX, se debe al impulso que le dieron prominentes maestros de la guitarra española llegados a Buenos Aires por esos años. Dijimos también que ese importante auge coincide o es consecuencia del gran cambio operado en su técnica, debido fundamentalmente a Tárrega y por el cual la guitarra es elevada a la jerarquía de instrumento de concierto. Aquellos precursores de la reforma técnica, ante la falta de un repertorio acorde con los nuevos progresos, compusieron obras a la medida de la brillantez descubierta en la guitarra. Vimos las carencias que este tipo de solución representaba. Del mismo modo la transcripción fue insuficiente para cubrir la escasez del repertorio guitarrístico y trajo aparejado muchas veces (aquellas en que la transcripción era forzada) problemas adicionales. Transcribiremos a continuación un párrafo de R. Muñoz [23] que nos parece absolutamente demostrativo de la actitud de los cultores de la guitarra frente al problema del repertorio y la transcripción:

La situación de Domingo PRAT en América, es de capitalísima importancia histórica, a su llegada —salvo algunas obras de MANJON— sólo se conocía la guitarra bajo las emociones transmitidas por la música de ALAIS, SAGRERAS y GARCIA, que si bien poseían gran gusto y elegancia, no tenían la fuerza emotiva y profunda de la música de los grandes clásicos del piano, SCHUMANN, BACH, SCHUBERT, MOZART, MENDELSSOHN y de la guitarra AGUADO, SORS y TARREGA, cuyas transcripciones y obras originales, por primera vez en la guitarra fueron oídas cuando PRAT las ejecutó en Buenos Aires; desde ese momento se produce una verdadera revolución entre el elemento musical del instrumento, y se inicia el primer impulso progresivo, con tal empuje, que se considera esta ciudad la más importante en el mundo de la guitarra actual.

Los cultores de la guitarra pretendieron igualar el estatus del piano y creyeron que tras ese propósito lo más adecuado era recurrir a los compositores consagrados de la literatura pianística. Mendelssohn, Schumann, Brahms, Beethoven, Tschaikowsky, Grieg, Scriabine —entre otros— pasando por Bach, Mozart o Handel e inclusive Debussy no salvaron sus partituras del furor transcriptor. Por supuesto algunas transcripciones fueron más eficaces que otras, no es nuestra intención descalificarlas a todas por igual. Sí señalar el hecho de que la transcripción obedece a la necesidad provocada por la escasez de obras. Hecho que conduce a una solución que en última instancia no responde a las características propias del instrumento para el cual se hacen las transcripciones que, la mayoría de las veces, resultan degradadas frente a la versión original. Ya hablamos anteriormente de las excepciones entre las que mencionamos a "Asturias" de Albéniz, las páginas de Manuel de Falla y algunas otras. Pero al lado de ellas cientos de obras perdieron la eficacia musical y expresiva que surgía de la ejecución en los instrumentos para los cuales habían sido creadas. Sin embargo el recurso de la transcripción sirvió para cubrir las carencias del repertorio y para que algunos incurables y nostalgiosos románticos pudieran escucharse y hacerse escuchar ejecutando, por ejemplo, "Claro de luna" de Beethoven en guitarra.

Los programas de concierto de la época, reflejan claramente esta bipolaridad entre el españolismo y la transcripción [24].

Entre las más audaces se encuentra una de Julio Sagreras para dos guitarras: la sonata "Patética" op. 13 de Beethoven, transcripta íntegramente y ejecutada en el concierto del 11 de sepiembre de 1917 por el dúo Sagreras-Adela del Valle. El propio Sagreras al final del programa hace la siguiente aclaración [25]:

Aunque no se me oculta, que es casi un atrevimiento, el haber transportado íntegramente para guitarra la Sonata Patética, pues la magnitud de esa obra, no está en relación con la pobreza del instrumento, ello no obstante, no he trepidado en hacer ese trabajo, para levantar, en la medida de mis fuerzas, el nivel artístico y musical de la guitarra, tanto más, que cuanto, transcriptas para dos guitarras (que se complementan mutuamente), no se pierde una sola de sus voces armónicas.

En ese mismo concierto se ejecutaron transcripciones de obras de Chopin, obras del propio Sagreras y por supuesto las infaltables composiciones de los maestros españoles (Aguado y Tárrega en este caso) y hasta un "Potpurrí sobre motivos españoles" de Sagreras. Algunas otras de sus transcripciones son "Danza húngara Nº 5" de Brahms (para dos guitarras), "Reverie" de Schumann, los valses op. 34 Nº 2 y op. 64 Nº 2 de Chopin, la mencionada "Patética" y "Claro de luna" (seguramente el primer movimiento a dos guitarras), obras de Godard, Gottschalk, Grieg, etc. Como se ve Sagreras no tuvo demasiados complejos al abordar las obras más consagradas del repertorio pianístico. El suyo es sólo un ejemplo tomado al azar, la casi totalidad de los guitarristas de la época incluían en su repertorio numerosas transcripciones de este tenor. En el de Mario Rodríguez Arena figuran obras de Mendelssohn, Tschaikowsky, Chopin, Grieg, Bizet, Brahms, Dvorak, etc.

Veamos el programa ejecutado en la Asociación Wagneriana el 25 de abril de 1921 por la célebre María Luisa Anido [26]:

1ª Parte:

Minueto en La mayor	SOR
Andante en Si bemol	SOR
Recuerdos de la Alhambra	TARREGA
Capricho árabe	TARREGA
Scherzo, vals	LLOBET

2ª Parte:

Andante de la Sonata X	MOZART
Momento musical	SCHUBERT
Tiempo de Bourree (sonata 2ª)	BACH
Canzoneta	MENDELSSOHN

3ª Parte:

Serenata española	MALATS
Granada	ALBENIZ
Cádiz	ALBENIZ
Variaciones sobre la Jota	PRAT

Y así podríamos seguir en una larga y tediosa enumeración. Sin que sea nuestra intención abrir juicios de valor sobre esta característica predominante del programa de concierto de la guitarra de aquel período, queremos señalar una realidad, la de la ausencia de un repertorio universal de obras originales para guitarra, en general, y la falta de interés de los compositores argentinos por este instrumento en particular. De esta situación deriva el recurso de la transcripción, de la necesidad de "levantar el nivel artístico y musical de la guitarra", aun a pesar de que la magnitud de la obra original "no estaba en relación con la pobreza [sic] del instrumento".

Jerónimo Zanne es citado por R. Muñoz para referirse al tema de las transcripciones: "Cierto es que todavía la transcripción de obras escritas

para otros instrumentos continúa siendo el sostén de las ejecuciones guitarrísticas; pero se impone cada vez con más fuerza la inclinación a considerar la guitarra como instrumento digno de poseer una literatura propia, la necesidad de que no viva absolutamente de prestado" [27].

En una crítica de "La Prensa" del 9 de octubre de 1927, con motivo de un concierto de M. L. Anido el crítico escribe: "Es verdaderamente lamentable que nuestros compositores desdeñen la guitarra, cuando sus colegas franceses Roussel y Samazeuilh, que no pertenecen a un país guitarrístico, cual el nuestro y que no tienen por compatriota a un intérprete de la talla de M. L. Anido, han escrito obras para ese instrumento" [28]. Este queja del crítico de "La Prensa" es acertada en cuanto a la falta de interés de los compositores argentinos del momento por la guitarra, pero la falta de repertorio guitarrístico es un problema universal y no sólo local. Los casos mencionados de Roussel y Samazeuilh [29] son casos aislados. Los compositores europeos, hasta ese momento, tampoco se interesaron demasiado por la guitarra.

Componer para la guitarra implica conocerla profundamente. Este requisito es aplicable a cualquier otro instrumento: cualquiera de los cordófonos o aerófonos de la orquesta tiene sus secretos, una gama de recursos que el compositor está obligado a conocer para manejar eficientemente las ideas musicales en relación al instrumento. Lo que ocurre es que el compositor, en general, está habituado a trabajar con los instrumentos de la orquesta, los conoce por necesidad y por obligación, no obstante lo cual, para escribir por ejemplo, un concierto para violín, debe consultar permanentemente al violinista para asegurarse de las posibilidades de ejecución. Con el piano ocurre otro tanto.

La guitarra vivió prácticamente al margen de la orquesta y de la música de cámara, es una perla rara dentro del mundo de los instrumentos de escuela. Su afinación, su característica armónica introduce una cantidad de variables que hacen de la digitación un algo mucho más complejo que la de los cordófonos de la orquesta. A pesar de las mejoras introducidas en su estructura (en la ecuación dimensiones-resistencia) la guitarra sigue siendo un instrumento de baja potencia sonora en relación a los otros instrumentos de la orquesta. Esto hace que, naturalmente, sea poco eficaz la combinación con esos instrumentos que la superan significativamente en este aspecto. Por otra parte, la asociación de dos o más guitarras ofrece dificultades importantes para la coordinación y simultaneidad.

La guitarra pareciera quedar de esta manera destinada a ser instrumento solista y este es el papel que se le reconoce universalmente.

El reclamo de aquel crítico de "La Prensa" que, en el año 1927 señalaba la falta de repertorio guitarrístico, era en este punto adecuado, pero injusto en cuanto atribuía esta falla exclusivamente a los compositores argentinos siendo que este problema era verdaderamente universal. Es decir, en nuestro país el compositor observó por la guitarra el mismo

desinterés que su colega de otras latitudes. Al dilucidar las causas de ese desinterés podemos decir que él se debe a:

I) El hecho de que la guitarra sea un instrumento cuya vida se desarrolló al margen de la orquesta. Esto es consecuencia de,

II) Sus características sonoras en cuanto a timbre y sobre todo intensidad baja en relación a los otros instrumentos de la orquesta.

III) Las características de su afinación y número de cuerdas y sus posibilidades armónicas y contrapuntísticas la convierten en un instrumento cuyo conocimiento y dominio son de difícil acceso. Ello explica en cierta forma el hecho de que la mayoría de la música para guitarra fuera compuesta por guitarristas. Por una parte es cierto que esta exigencia no es exclusividad de la guitarra. Cualquier compositor que se disponga a escribir algo de música para un instrumento determinado, debe conocerlo previamente. Mínimamente debe conocer su registro, sus posibilidades y limitaciones en cuanto a digitación.

A medida que aumentan sus pretensiones expresivas con el consecuente incremento de las exigencias técnicas, el conocimiento debe ser mayor. Esto es aplicable a los instrumentos que son únicamente melódicos como cualquiera de los aerófonos de la orquesta y a los instrumentos que son melódicos pero que tienen la posibilidad de ejecutar formaciones acórdicas aunque sea rudimentariamente, tal es el caso de los instrumentos del cuarteto de arcos (violín, viola, violoncelo y contrabajo). Se comprenderá fácilmente que en el caso de la guitarra la cantidad de variables que intervienen en la producción del sonido aumenta considerablemente por tratarse de un instrumento (como el piano y el arpa) prioritaria y no eventualmente armónico. Con la diferencia de que para aquéllos la gama de sonidos posibles está, digamos así, "hecha" en razón de que a cada sonido le corresponde una cuerda que el instrumentista percutirá a través de un medio mecánico, en el caso del piano, o pulsará o tañerá, en el caso del arpa (aunque en esta última intervengan medios mecánicos que modifiquen la afinación de cada cuerda permitiendo obtener otros sonidos). El guitarrista produce el sonido en una acción coordinada de los dedos de las manos izquierda y derecha y que son acciones esencialmente distintas, pues mientras unos (dedos) presionan la cuerda contra la tastiera, los otros la tañen junto a la caja armónica. Tanto en el piano como en el arpa todos los dedos ejecutan la misma acción, y en los instrumentos de arco, éste reemplaza la acción de los cuatro dedos de la mano derecha.

Por el hecho de ser —como ya apuntamos antes— la guitarra un instrumento de posibilidades armónicas y contrapuntísticas la cantidad de acciones simultáneas por desarrollar se multiplica considerablemente y la digitación adquiere una importancia especialísima que exige una dedicación esmerada, más que en cualquier otro instrumento, pues de ella depende la musicalidad de una ejecución. Las dificultades que el acceso a este conocimiento implica hacen que solamente aquéllos que la conocen profun-

damente —generalmente porque la ejecutan— sean capaces de escribir para ella obras posibles de ser ejecutadas y en las que se aprovechan correctamente las cualidades sonoras del instrumento.

Héctor Berlioz señalaba en su "Tratado de la Orquestación" las dificultades que la guitarra ofrece a quien desea componer para ella sin conocerla profundamente [30].

Lo propio hace Pompeyo Camps en su "Reportaje a la guitarra" [31]. A tal efecto propone un cálculo de posibilidades "... respecto, solamente, de la utilización de los cuatro dedos en ese diapasón de 19 trastes cruzado por seis cuerdas: 114 casillas, con todas las combinaciones posibles de los dedos del uno al cuatro, dentro de los límites anatómicos" [32] y más adelante, en la misma página agrega: "La guitarra para el compositor no guitarrista, suele ser un enigma cuyo enfrentamiento le puede resultar apasionante o desalentador".

IV

LOS COMPOSITORES ARGENTINOS Y LA GUITARRA

Hemos recorrido a lo largo de este trabajo dos de las tres etapas en que, desde nuestra óptica, puede dividirse la historia de la evolución de la guitarra en nuestro país. Podríamos sintetizarlas de la siguiente manera:

1) Primera etapa: El siglo pasado; los primeros maestros y cultores de la guitarra. Aparecen las primeras composiciones que pueden ubicarse dentro de un nacionalismo musical incipiente.
2) Segunda etapa: el gran desarrollo a partir de Domingo Prat. Abarca los primeros treinta o cuarenta años del siglo XX. Es la época de la transcripción y el "españolismo". Los guitarristas tanto argentinos como españoles radicados en nuestro país, aportan sus piezas, generalmente cortas de estilo nacionalista.
3) Tercera etapa: es la que vamos a desarrollar en este cuarto capítulo. Corresponde a la edad moderna de nuestra guitarra, al afianzamiento de la escuela nacional y al despertar del interés de los compositores argentinos por la guitarra. En los últimos cuarenta o cincuenta años el repertorio recibe sus principales obras.

Hemos visto y analizado en profundidad las causas que hacen de la guitarra un instrumento de difícil acceso para aquellos compositores que se acercan a ella sin un buen conocimiento previo. Sabemos que esas dificultades tuvieron, en consecuencia, un efecto negativo sobre el repertorio de la guitarra. Una lectura rápida de nuestro catálogo permitirá sacar inicialmente dos conclusiones:

1) Que esa tendencia se ha revertido. Hoy los guitarristas cuentan con un repertorio de obras argentinas de apreciable valor artístico.
2) Que este cambio se ha operado en los últimos cuarenta o cincuenta años. Sobre todo en las décadas del '60 y '70.

La guitarra ha ido poco a poco afirmando sus derechos como instrumento de concierto frente a sus pares. La escuela guitarrística argentina es una de las más importantes del mundo y los guitarristas nacionales han prestigiado el instrumento frente a los compositores. Esto se advierte al enumerar los nombres de aquellos que han compuesto para guitarra: Felipe Boero, Gilardo Gilardi, José Martí Llorca, Isidro Maiztegui, Carlos Guastavino, Angel Lasala, Alberto Ginastera, Eduardo Grau, Silvano Picchi, Roberto Caamaño, Pompeyo Camps, Valdo Sciammarella, Rodolfo Arizaga, Virtú Maragno, Gerardo Gandini, Juan Carlos Zorzi, Jorge Tsilicas, Luis Arias y otros.

En el rubro "guitarra y orquesta" tenemos dos antecedentes importantes de los que hablamos en su oportunidad, el "Gran rondó para guitarra con acompañamiento de orquesta" de 1829 y las "Variaciones del cielito" para guitarra y orquesta, pertenecientes a Esteban Massini y Nicanor Albarellos respectivamente. Actualmente podemos mencionar cuatro conciertos importantes: el de Angel Lasala para dos guitarras y orquesta op. 31 de 1961, el de Roberto Caamaño para guitarra amplificada y orquesta op. 32 de 1974, "Los caprichos" de 1975/77 (existe una versión para guitarra y guitarra grabada) perteneciente a Gerardo Gandini y el "Concierto para guitarra y orquesta" de Juan Carlos Zorzi.

El género "canto con acompañamiento de guitarra" no ha sido muy transitado por los compositores argentinos a pesar de ser la guitarra un instrumento que se asocia perfectamente a la voz. De las pocas pero significativas podemos mencionar las siguientes obras: "Trovadorescas castellanas y catalanas" (1955) op. 28 de Pompeyo Camps con textos de autor anónimo; los "Sonetos de la pena" de Rodolfo Arizaga (op. 18, 1957) con poesía de Miguel Hernández; las "Canciones españolas" de Isidro Maiztegui, compuestas en 1962, las "Canciones de Lorca" (1976) y "7 versiones de un canto" (1981) ambas de Gerardo Gandini. Finalmente agregamos las singulares "Canciones para la vida y la muerte con un interludio para el amor" de Valdo Sciammarella escritas en 1969 para soprano y cuarteto de guitarras con textos tomados del Evangelio de San Mateo, de Juan R. Jiménez, Shakespeare y Lorca.

Dentro de la producción camarística comenzaremos por las obras en las que intervienen exclusivamente guitarras. Dos dúos de Angel Lasala: "Suite en doce cuerdas" op. 39 y "Requiebros" de 1970 y 1979 respectivamente; "Sinegia" de Jorge Tsilicas, también para dos guitarras, compuesta en 1973; de Juan Carlos Zorzi los dúos "5 canciones sin palabras" (1977) y "Tanguango" (1977); dos cuartetos, uno de laúdes: "Evocación Quichua (1929) escrito por Gilardo Gilardi para el famoso cuarteto de los hermanos Aguilar; el otro de guitarras: "Tetrafonías" (1974) de Jorge Tsilicas.

La producción de obras para guitarra y otros instrumentos es muy abundante y variada.

Comencemos por señalar un antecedente importante dentro de este género: los dos dúos de Esteban Massini, uno para guitarra y clarinete y el otro para guitarra y violín, ambos de 1822 (ya hablamos de ellos

en el Capítulo III). En diversas formaciones instrumentales interviene la guitarra:

— Dúos: "Discantus" para guitarra y fagot (1968) de Silvano Picchi; "Cuatro piezas" para flauta y guitarra (1978) de Gerardo Gandini.
— Guitarra y cuarteto de cuerdas: las presencias Nº 6 "Jeromita Linares" (1965) de Carlos Guastavino: "Corda XXII" (1968) de Silvano Picchi; "Música nocturna IV" (1977) de Gerardo Gandini.
— Guitarra e instrumentos varios: entre otros, "Divertimento" (1951) de Silvano Picchi; "Tríptico arcaico" (1961) de Pompeyo Camps (fl. vla., vc., guit.); "Hoquetus II" (1966) de Luis Arias (2 vls., 2 vlas., 2 guit. eléctr., piano, percusión, 8-12 fl. dulces optativas); "De muertes y resurecciones II" (1969) de Armando Krieger con textos de Ray Bradbury y Ernesto Sábato (para soprano, guit., bandoneón, piano, clave y percusión); "Serie del diablo" de Astor Piazzola (piano, vl., c/bajo, guit. eléctr. y bandoneón).

Corresponde aclarar a esta altura de nuestra enumeración que las obras mencionadas son sólo algunas entre las muchas que forman el reperorito de la guitarra. Remitimos al lector a nuestro catálogo, que acompaña este trabajo.

Por último vamos a referirnos al género que más aportes recibió, la guitarra solista. De Carlos Guastavino tenemos sus tres sonatas. El repertorio guitarrístico no se caracteriza por las composiciones de largo aliento; en este sentido las obras de Guastavino adquieren una dimensión especial. Dentro de un lenguaje tonal; sus sonatas son de una gran variedad y riqueza armónica. El elemento folklórico aparece, como en el resto de su obra, sutilmente elaborado, en este caso más que nada como una reminiscencia. Otro importante aporte al repertorio de la guitarra lo constituye la Sonata op. 47 de Alberto Ginastera. Diremos que marca un hito; en esta obra se mezclan la vieja sonata con un nuevo lenguaje musical en el que prevalece la búsqueda tímbrica.

De Angel Lasala destacamos tres obras importantes sus "Preludios americanos" op. 18 (1947), sus "Homenajes" op. 19 (1947) y su "Homenaje a Luis Gianneo" op. 36 (1968). La "Suite argentina" de Isidro Maiztegui compuesta en 1967, "Endecha" (1968) de Rodolfo Arizaga, los dos "Tangos" (1968) de Silvano Picchi y "Tres tientos" de Virtú Maragno, compuesto en 1969.

Entre las obras de vanguardia citaremos "Cisma" op. 67 de Pompeyo Camps, escrita en 1973; "Segmentos" (1973); "Perikiclosis" (1974) y "Espiral" (1975) de Jorge Tsilicas. De Gerardo Gandini la ya mencionada "Los caprichos" en su versión para guitarra y guitarra grabada, "Seis tientos" (1977), "Dos canciones" (1981) y "Balada" de 1983. "Nexus '83" de José Luis Campana.

Nos resta nombrar en esta enumeración a Jorge Labrouve con un nutrido conjunto de obras, Jorge Cardoso y Jorge Morel.

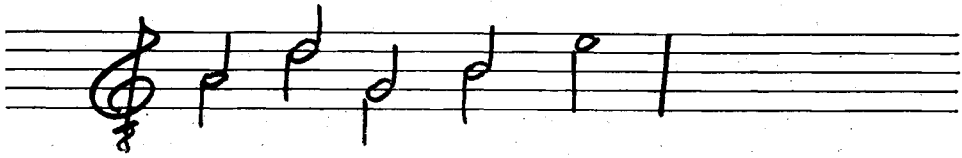
Lic. GERMAN OSVALDO LOPEZ

NOTAS

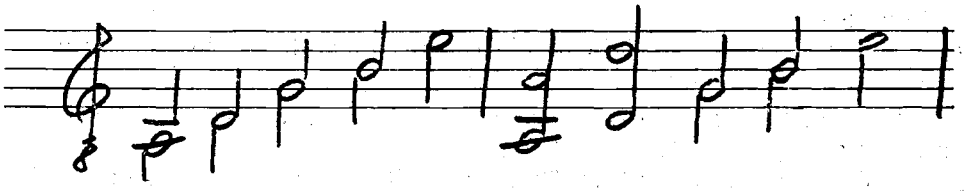
[1] TINTORI, Giampiero, e DARDO, Gianluigi: Il liuto, en *Enciclopedia della musica Ricordi,* Milán, Ed. Ricordi, 1964, Vol. II, pág. 27.

[2] TINTORI, Giampiero, e DARDO, Gianluigi: *ob cit.,* pág. 27.

[3] EVANS, Tom and Mary Anne: *Guitars,* Music, History, Construction and players. From the Renaissance to Rock London, Ed. Paddington Press Ltd. 1977, pág. 161. La guitarra de cinco órdenes (cuerdas dobles, o mejor, dos cuerdas por orden salvo la primera que era simple) es la guitarra barroca. No poseía una afinación fija, ella variaba según el tipo de música a ejecutar. Al respecto, las instrucciones de los tratados de la época son bastante imprecisos. Gaspar SANZ es en este sentido uno de los más claros (Instrucción de Música sobre Guitarra Española, 1674): para la música contrapuntística la afinación era:



Para la "música ruidosa" ejecutada en 'rasgueado' la afinación era variada: las más comunes eran:



el añadido de cuerdas bordonas particularmente en el quinto orden, era necesario para dar la potencia y sustancia necesarias al acompañamiento de la música bailable. Según Roberto de VISEO y Francesco CORBETTA la afinación debía ser:

[4] MUÑOZ, Ricardo: *Historia de la guitarra,* Buenos Aires, 1930, Tomo I, pág. 311.

[5] MUÑOZ, Ricardo: *ob cit.,* pág. 290. No se puede negar veracidad a tal afirmación puesto que tanto San Martín como Sor vivieron en España desde 1786

hasta 1812. Cabe por lo tanto la posibilidad de tal relación. De todas formas B. Mitre en su *Historia de San Martín* nada nos dice de ella. (N. del A.)

[6] GARCIA MORILLO, Roberto: *Estudios sobre Música Argentina*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas (Secretaría de Cultura - Ministerio de Educación y Justicia), 1984, pág. 33.

[7] Ibidem.

[8] GARCIA MORILLO: *ob. cit.*, pág. 45.

[9] GARCIA MORILLO: *ob. cit.*, pág. 48. De su existencia da cuenta Domingo PRAT en su *Diccionario de guitarristas*. Datos más recientes lo dan como extraviado.

[10] GARCIA ACEVEDO, Mario: *La Música Argentina*. Durante el período de la Organización Nacional, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1961, p. 37.

[11] GARCIA ACEVEDO: *ob. cit.*, pág. 40.

[12] Ibidem.

[13] MUÑOZ, R.: *ob. cit.*, pág. 290. El encomillado es nuestro, en el texto figura en negrita y con minúscula. Lamentablemente Muñoz no nos da la fecha de edición ni ninguna otra. La forma en que el supuesto Método de Alberdi es citado por Muñoz nos hace dudar de su existencia. Del mismo modo y por las mismas causas dudamos antes de la afirmación, hecha también por Muñoz según la cual San Martín fue discípulo de Sor. (N. del A.)

[14] GARCIA ACEVEDO: *ob. cit.*, pág. 40.

[15] Ibidem.

[16] GARCIA ACEVEDO: *ob. cit.*, pág. 27 y 28.

[17] MUÑOZ, R.: *ob. cit.*, pág. 305.

[18] MUÑOZ, R.: En su *Historia de la guitarra* habla extensamente de estas academias, de sus actividades y programas de estudio. Para ampliar este tema, recomendamos su lectura. (N. del A.)

[19] *Revista Tárrega*, revista ilustrada musical, literaria y artística. Números 2 (Bs. As. feb/1925 año II) al 30 (feb/1927, año IV).

[20] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 315.

[21] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 336.

[22] LOPEZ, Germán: *"La guitarra Sinópoli"*, monografía, Bs. As., 1982, p. 2.

[23] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 325.

[24] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, en los capítulos IV y V reproduce varios programas.

[25] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 348.

[26] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 382.

[27] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 255.

[28] MUÑOZ, R.: *Ob. cit.*, pág. 392.

[29] Se refiere seguramente a *"Segovia"* (1925) de Albert ROUSSEL; ignoramos en el caso de SAMAZEUILH, Gustave, de qué obra se trata. (N. del A.)

[30] BERLIOZ, Héctor: *A Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration*, trans. Mary COWDEN CLARKE, London, 1856, p. 67 (citado por Tom and Mary A. EVANS, *ob. cit.*, pág. 118): "Es casi imposible escribir bien para la guitarra sin ser ejecutante de ella. La mayoría de los compositores que la emplean están, por mucho, lejos del conocimiento de sus posibilidades; y por lo tanto, frecuentemente componen piezas de excesiva dfiicultad, sonoridad pequeña y escaso efecto". (Trad. del autor.)

[31] CAMPS, Pompeyo: *Reportaje a la guitarra* (con Irma COSTANZO), Bs. As., Ed. "El Ateneo", 1978, pág. 84: "No hace falta que le explique lo difícil que nos resulta a los compositores que no tocamos la guitarra escribir para su instrumento. Disponemos de buenos tratados, que además de enseñar las particularidades de cada uno de los instrumentos de la orquesta clásica, contienen tablas mnemotécnicas que nos permiten escribir sin mayores riesgos. Cuando pretendemos especializarnos en una escritura virtuosística, así ha sucedido siempre, no tenemos reparos en recurir al asesoramiento de un buen ejecutante."

[32] CAMPS, Pompeyo: *Ob. cit.*, pág. 85.

BIBLIOGRAFIA

ARIZAGA, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina,* Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1972, 271 pp.

CAMPS, Pompeyo: *Reportaje a la guitarra* (con Irma COSTANZO), Bs. As., Ed. "El Ateneo", 1978, 124 pp.

EVANS, Tom and Mary Anne: *Guitars.* Music, History, Construction and Players, From the Renaissance to Rock, London, Ed. Paddington Press Ltd., 1977, 479 pp., ej. musicales, ilust.

GARCIA ACEVEDO, Mario: *La Música Argentina* (Durante el período de la Organización Nacional), Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1961, 115 pp., ilust.

GARCIA MORILLO, Roberto: *Estudios sobre Música Argentina,* Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas (Secretaría de Cultura - Ministerio de Educación y Justicia), 1984, 399 pp.

LOPEZ, Germán: *La guitarra Sinópoli,* monografía presentada en la Cátedra de Organología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, 1982.

MUÑOZ Ricardo: *Historia de la Guitarra,* Bs. As., 1930, Tomo I, 424 pp., ilust.

MUÑOZ, Ricardo: *Tecnología de la Guitarra Argentina,* Bs. As., 233 pp., ilust.

PRAT, Domingo: *Diccionario de guitarras* (instrumentos afines), *guitarristas* (profesores, compositores, concertistas, laudistas, amateurs), *guitarreros* (luthiers). *Danzas y cantos. Terminología;* Bs. As., Ed. Casa Romero y Fernández, 1934, 488 pp.

REVISTA *"TARREGA"*, Revista ilustrada musical, literaria y artística, Nros. 8 al 30.

SARTORI, Claudio (Dir.): *Enciclopedia della musica Ricordi,* Milán, Ed. Ricordi & Co., cuatro vols., ilust., ej. musicales.

TINTORI, Giampiero: *Gli Instrumenti Musicali,* Torino, Ed. Unione Tipografico Editrice Torinese, 1971, dos vols., 1143 pp., ej. musicales, ilust.

CATALOGO

Guía para su lectura:

Autor: fechas de nacimiento y de deceso.
Título: título de la obra, subtítulo, partes o números.
Texto: si lo hubiese.
Ed./Ms.: edición, manuscrito.
Comp.: año de composición.
Estr.: estreno: lugar, sala, fecha, intérpretes.
Ded.: dedicatoria.
Obs.: observaciones.

I. OBRAS PARA GUITARRA SOLA

AGUIRRE, Julián (1868-1924)
Título: *Preludio*
Ed.: Bs. As., Revista Tárrega, año 1, Nº 3, agosto 1924
Comp.: junio 1924
Ded.: a la Revista Tárrega
Obs.: publicación póstuma, indicada en la revista como "una de sus últimas producciones".

ALAIS, Juan (c. 1838-1914)

Título: *Seis piezas fáciles.* Nº 1.
1. Mazurca. - 2. El Nene. Schottisch. - 3. Arturo. Vals. - 4. Angélica Polca. - 5. Emma. Mazurca. - 6. Estudiante. Vals.
Ed. Bs. As., Núñez.
Obs. como casi todas o todas las obras de Alais fueron editadas por la Casa Núñez, en adelante omitiremos el editor. El número colocado al lado de la obra figura en los elencos de las obras impresas, en algunas piezas figura como número de opus. En este catálogo no colocaremos los arreglos de trozos de óperas por tratarse de trozos no originales.

Título: *El Cielo con variaciones.* Nº 2.

Título: *El Pericón.* Nº 3.

Título: *2º Pericón con variaciones.* Nº 4.

Título:: *El Gato.* Nº 5.

Título: *La Milonga.* Nº 6.

—

Título: *Zamacueca y La Güeya*. Nº 7.

—

Título: *Seis estilos criollos*. Nº 8.

—

Título: *Plegaria de Mosé*. Nº 9.

—

Título: *Música prohibida*. Nº 10.

—

Título: *Las Sirenas. Vals*. Nº 12.

—

Título: *La Gran Vía*. Vals. Nº 13.

—

Título: *Elvira*. Vals. Nº 14.

—

Título: *El delirio*. Vals. Nº 15.

—

Título: *El cariño*. Vals. Nº 16.

—

Título: *Un momento*. Vals. Nº 17.

—

Título: *El Califa*. Vals. Nº 18.

—

Título: *La perezosa*. Mazurca. Nº 19.
Obs. versión para dos guitarras.

—

Título: *La aureola*. Mazurca. Nº 20.

—

Título: *La Gran Vía*. Mazurca. Nº 21.

—

Título: *María*. Mazurca. Nº 22.

—

Título: *La Ñatita*. Mazurca. Nº 23.
Obs. versión para dos guitarras.

—

Título: *La Celestial*. Mazurca. Nº 24.

—

Título: *Pepita*. Polca. Nº 25.

—

Título: *La condesa*. Polca. Nº 26.

—

Título: *La criollita*. Habanera. Nº 27.

—

Título: *Edelmira*. Mazurca. Nº 28.

—

Título: *Beatriz*. Mazurca. Nº 29.

—

Título: *Un recuerdo*. Vals. Nº 30.

—

Título: *Myosotis*. Vals. Nº 31.

—

Título: *Bella porteña*. Polca. Nº 36.

—

Título: *Cuadrillas*. Nº 37.

—

Título: *Caramurú*. Vals. Nº 38.

——

Título: *Minué Nacional.* Nº 39.

——

Título: *Minuet liso.* Nº 40.

——

Título: *La Mendocina.* Zamacueca. Nº 41.

——

Título: *La Marítima.* Habanera. Nº 42.

——

Título: *Vidalita y Estilo.* Nº 44.

——

Título: *La coqueta.* Mazurca. Nº 45.

——

Título: *Después le diré.* Polca. Nº 47.

——

Título: *¡Qué curiosa!* Mazurca. Nº 50.

——

Título: *Sanjuanina.* Zamacueca. Nº 51.

——

Título: *Canción creola.* Melodía. Nº 52.

——

Título: *Si vous n'avez rien a me dire.* Melodía. Nº 53.

——

Título: *Recuerdos de Córdoba.* Polca. Nº 54.

——

Título: *Los dos hermanos. Vals.* Nº 57.

——

Título: *Susana.* Mazurca. Nº 74.

——

Título: *Fagot. Vals.* Nº 76.

——

Título: *La regalona.* Habanera. Nº 77.

——

Título: *Canta l'angelo.* Melodía. Nº 78.

——

Título: *Eloísa.* Gavotte. Nº 79.

——

Título: *Sargento.Cabral.* Tango. Nº 83.

——

Título: *Tambor de Palermo.* Gran Valse. Nº 84.

——

Título: *Josefina.* Mazurca. Nº 85.

——

Título: *Quand l'amour meurt.* Melodía. Nº 86.

——

Título: *Capitán Burgos.* Estilo criollo. Nº 87.

——

Título: *Las maravillas.* Fantasía.
Estr.: Adrogué, Hotel La Delicia, febrero 1895, Juan Alais.

ARIZAGA, Rodolfo (1926-1985)

Título: *Endecha* ("In memoriam" Manuel de Falla)
Ed.: Bs. As., EAM, 1968
Ded.: a Irma Costanzo.

BAUTISTA, Julián (1901-1961)

Título: *Preludio y Danza*, op. 10
Comp.: 1928
Obs.: pertenece al "período español".

BOERO, Felipe (1884-1958)

Título: *Huella*
Comp.: 1931
Estr.: Bs. As., Asoc. Argentina de Música de Cámara, mayo 1932, María Luisa Anido
Ded.: a María Luisa Anido
Obs.: según Prat, ejecutada el 8/5/32 por M. L. Anido en el Teatro Colón.

CAMPANA, José Luis

Título: *Nexus '83*
Ed. París, Lemoine, 1984 (La guitarre, Collection Roberto Aussel)
Comp.: presumiblemente 1983
Estr.: París, UNESCO, 27/5/83, Roberto Aussel.

CAMPS, Pompeyo (1924)

Título: *Cisma*, op. 67
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1974
Comp.: 1973
Ded.: a Irma Costanzo.

CARDOSO, Jorge

Título: *Suite popular Nº 3* (Sudamericana)
I. Aire popular de zamba y huella (Argentina); II. Vals peruano; III. Canción (Chile); IV. Guarania (Paraguay); V. Tema negro (Brasil); VI. Preludio - Aire del Altiplano (Bolivia); VII. Pasillo (Colombia); VIII. Fantasía (Ecuador); IX. Aire de milonga (Uruguay); X. Vals venezolano
Ed.: Madrid, Unión Musical Española, 1976.

Título: I. *Choro;* II. *Vals;* III. *Tangoleada*
Inédita, manuscrito en poder de María Isabel Siewers
Comp: I. 5-3-82; II. 15-9-83; III. 22-1-85.

CIPOLLA, Enrique

Título: *Tres piezas*
Inédita
Comp.: 1960
Estr.: Bs. As., Centro Cultural San Martín, 1971, Roberto Lara
Obs.: Premio 1960 de la Asociación guitarrística argentina.

CRUZ CORDERO, Fernando (1822-1862)

Título: *Six divertissements*
1. Walse Le depart; 2. Menuet; 3. Walse; 4. Menuet Le Lunatique; 5. Walse; 6. Walse La reminiscense.
Ed.: París, Lafont (según Prat)

Obs.: son obras inéditas del mismo autor: Canto de los marineros, El deseo (Vals, 1852), Las olas del mar (Vals, 1852), El guaraní.

ESNAOLA, Juan Pedro (1808-1878)

Título: *Dos valses*
Ed. Bs. As., Asociación guitarrística argentina, 1935
Obs.: la edición está acompañada por fotocopias de los manuscritos originales.

GANDINI, Gerardo (1936)

Título: *Los caprichos,* para guitarra y guitarra grabada
Serenata interrumpida... Tan callado y Fantasía
Inédita
Comp.: 1975
Estr.: Bs. As., Teatro Colón, 1975, Irma Costanzo.

Título: *Seis tientos*
Ed.: Bs. As., Ricordi
Comp.: 15-18 diciembre 1977
Estr.: Bs. As., Teatro Cervantes, 1977, Miguel Angel Girollet.

Título: *Dos canciones*
Inédita
Comp.: 1981
No estrenada.

Título: *Balada*
Inédita
Comp.: 1983
No estrenada.

GILARDI, Gilardo (1889-1963)

Título: *Serie argentina*
1. Canto santiagueño; 2. Vidala; 3. Cuando
Ed.: Bs. As., EAM
Comp.: 1940
Obs.: la Vidala aparece publicada en el fascículo IX de la Antología de Compositores Argentinos, editada por la Comisión Nacional de Cultura en 1944. Originalmente la obra tenía cinco números: Preludio, Gato, Vidala, Cuando, Final; la reducción la hizo el mismo autor.

GINASTERA, Alberto (1916-1983)

Título: *Sonata,* op. 47
I. Esordio; II. Scherzo; III. Canto; IV. Finale
Ed.: Boosey & Kawkes, 1981 (primera publicación para la venta), copyright 1976.
Comp.: 1976 (Ginebra)
Estr. mundial: Washington, Lisner Auditorium, 27 de noviembre de 1976, Carlos Barbosa-Lima. Estreno europeo: Ginebra, Les Concert de la Reine Marie-José, Merlinge, 20 de mayo de 1977, Carlos Barbosa-Lima.
Ded.: a Carlos Barbosa-Lima
Obs.: la obra fue compuesta por encargo del guitarrista Carlos Barbosa-Lima y del Sr. Robert Bialek.

GRAU, Eduardo (1919)

Título: *Elegía a Manuel de Falla*
Ed.: Bs. As., Randolph.

Título: *Sonata española Nº 1.*

Título: *Sonata española Nº 2.*

Título: *Sonata española Nº 3.*

GUASTAVINO, Carlos (1914)

Título: *Cantilenas*
1. Santa Fe para llorar; 2. Santa Fe antiguo; 3. Trébol; 4. El Ceibo; 5. La casa
Ed. 2, 3 y 5: Bs. As., Ricordi
Comp.: entre 1956 y 1958
Obs.: obra original para piano.

Título: *Sonata Nº 1*
I. Allegro deciso e molto ritmico; II. Andante; III. Allegro spiritoso
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1967
Comp.: febrero 1967
Estr.: Bs. As., YPF, 1967, Horacio Ceballos
Ded.: "A mi hermano José Amadeo"
Obs.: revisión y digitación de Roberto Lara.

Título: *Sonata Nº 2*
I. Allegretto intimo ed espressivo; II. Andante sostenuto; III. Presto
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1969
Comp.: 1969
Ded.: a Roberto Lara
Obs.: revisada y digitada por Roberto Lara.

Título: *Sonata Nº 3.*
I. Allegro preciso e ritmico; II. Adagio; III. Allegro
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1973
Ded.: a Horacio Ceballos
Obs.: revisada y digitada por Horacio Ceballos.

HARGREAVES, Francisco (1849-1900)

Título: *La chinita.* Habanera
Comp.: 1879.

KUMOK, Jorge

Título: *Preludio*
Ed.: Bs. As., Barry
Comp.: 1978.

LABROUVE, Jorge

Título: *Trois evocations*
I. Mélancolique; II. Nostalgique; III. Canyengue
Ed.: París, Max Eschig, 1977

Comp.: 1967
Ded.: a Carlos González Marcos.

Título: *Síntesis I*, op. 10
Comp.: 1969
Ded.: a Lucio Núñez.

Título: *Diferencias*
Ed.: Madrid, Unión Musical Española, 1975.

Título: *Enigma*
Ed.: París, Max Eschig, 1978
Ded.: a Narciso Yepes.

Título: *Douze études*
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1978 (Collection Pujadas - Labrouve).

Título: *Etudes faciles*
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1979.

Título: *Dix esquisses*
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1980 (Collection Pujadas - Labrouve)
Ded.: a Philippe Gault.

Título: *Ceremonial*
I. Ritos; II. Letanía
Ed.: París, Ed. Musicales Transatlantiques, 1981 (Collection Pujadas - Labrouve)
Comp.: 1980.

LASALA, Angel (1914)

Títulos: *Preludios americanos*, op. 18
I. Pampeano; II. Brasileño; III. Serrano; IV. Norteño; V. Mejicano; VI. Incaico
Ed.: Bs. As., Ricordi
Comp.: 1947.

Título: *Homenajes*, op. 19
I. A J. S. Bach (Preludio y danza); II. A Claude Debussy (Nocturno); III. A Manuel de Falla (Evocación).
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1955
Obs.: Revisión Consuelo Mallo López.

Título: *Homenaje a Luis Gianneo*, op. 36
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1974
Comp.: 1968
Ded.: a María Angélica Funes
Obs.: digitada por M. A. Funes.

MAIZTEGUI, Isidro (1905)

Título: *Suite argentina*
I. Tango; II. Vidalita; III. Milonga; IV. Aire de huella

Ed.: Bs. As., Ricordi
Comp.: 1967 (Madrid)
Ded.: a Jorge Fresno.

Título: *Canciones sin palabras I y II*
Ed.: Bs. As., Inst. Lucchelli Bonadeo, 1975
Obs.: digitación por Jorge Pantisch.

MARAGNO, Virtú (1928)

Título: *Tres tientos*
Comp.: 1969.

MOREL, Jorge (1931)

Título: *Virtuoso south american guitar*
1. El cóndor pasa (tradicional); 2. Misionera (F. Bustamante, arreglo J. Morel); 3. Carnavalito (E. Zaldívar); 4. Danza brasilera (J. Morel); 5. Romance criollo (J. Morel); 6. Danza in E minor (J. Morel)
Ed.: Gran Bretaña, Ashley Mark, 1981.

Título: *Latin impressions*
I. Allegro moderato; II. Lento; III. Allegretto
Ed.: Finlandia, Chorus, 1983.

Título: *Variations on a Gershwin theme*
Ed.: Finlandia, Chorus, 1983
Obs.: esta obra fue grabada por J. Morel en Gran Bretaña.

Título: *Allegro in Re*
Ed.: Finlandia, Chorus, 1984
Ded.: a Maurice Summerfield.

Título: *Sonatina*
Partes: Allegretto, Andante espressivo, Allegro
Ed.: Finlandia, Chorus, 1984
Ded.: a David Russel.

Título: *Four pieces*
1. Bossa in re; 2. Pampero; 3. Gato; 4. Zambeando
Ed.: Finlandia, Chorus.

PIAZZOLA, Astor (1921)

Título: *Cinco piezas*
I. Campero; II. Romántico; III. Acentuado; IV. Tristón; V. Compadre
Ed.: Ancona (Italia),Ed. Musicali Berben, 1981
Comp.: 1981
Obs.: digitada por Angelo Gilardino.

PICCHI, Silvano

Título: *Dos tangos*
Ed.: Bs. As., EAM, 1974
Comp.: 1968
Estr.: Bs. As., Caja Nacional de Ahorro Postal, 12/6/69, Jorge Santos
Obs.: grabado por Horacio Ceballos.

——

Título: *Seis piezas* (Suite primaveral)
I. Vals; II. Marcha; III. Vidala; IV. Polca; V. Tango; VI. Chacarera
Comp.: 1971
Estr.: Bs. As., Teatro Cervantes, 17/4/77, María C. Patrón
Ded.: a Lucio Núñez.

——

Título: *Veinte estudios*
Ed.: Bs. As., Barry
Comp.: 1971
Ded.: a Irma Costanzo.

——

Título: *Valses fáciles* (para principiantes)
Ed.: Bs. As., Barry
Comp.: 1982
Obs.: son doce números escritos en lenguaje atonal.

TSILICAS, Jorge

Título: *Segmentos*
Inédita, copia manuscrita en poder de María Isabel Siewers
Comp.: 1973
Ded.: a M. I. Siewers
Obs.: grabada por M. I. Siewers para Radio Nacional.

——

Título: *Espiral*
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1975
Comp.: 1973
Ded.: a Miguel Ángel Girollet, que la grabó para Radio Nacional.

——

Título: *Perikiclosis*
Ed.: Bs. As., Barry
Comp.: 1974
Obs.: grabado por Oscar Casares para Radio Nacional.

II. OBRAS PARA GUITARRA Y CANTO

ARIZAGA, Rodolfo

Título: *Sonetos de la pena,* op. 18, para mediosoprano, flauta, viola y guitarra
I. Fuera menos penado; II. Yo sé qué ver y oír; III. Umbrío por la pena
Textos de Miguel Hernández
Comp.: 1957.

ALAIS, Juan

Título: *La ingrata.* Nº 61.
Obs. valen las ya expuestas en las obras para guitarra sola.

——

Título: *En pos de mis placeres.* Nº 62.

——

Título: *La Barquilla.* Nº 66.

——

Título: *El sueño.* Nº 67.

——

Título: *Olinda.* Nº 68.

——

Título: *El juramento.* Nº 69.

——

Título: *La Analda.* Nº 70.

——

Título: *Por tus ojos.* Nº 71

——

Título: *La inconstancia.* Nº 72.

CAMPS, Pompeyo

Título: *Trovadorescas castellanas y catalanas para voz y guitarra,* op. 28 a.
Texto anónimo
Comp.: 1955-60
Estr.: Mary de Camps e Irma Costanzo
Obs.: original para voz y piano, consta de seis números. Revisada en su versión para guitarra por Irma Costanzo

GANDINI, Gerardo

Título: *Canciones de Lorca,* para canto y guitarra
Comp.: 1976
Estr.: Bs. As., Fundación San Telmo, 1983, Lucía Maranca e Irma Costanzo.

——

Título: *Siete versiones de un canto* para voz y guitarra
Sin texto
Comp.: 1981
Estr.: Bs. As., Fundación San Telmo, 1982, Eleonora Noga Alberti e Irma Costanzo.

GRAU, Eduardo

Título: *Ah, río del amor,* para canto y guitarra

KRIEGER, Armando (1940)

Título: *De muertes y resurecciones II,* para soprano, guitarra, bandoneón, piano, clave y percusión
I. Oh, dioses de la noche; II. 2155; III. Tal vez a nuestra muerte
Textos: II y III: Ernesto Sábato; II: Ray Bradbury
Estr.: Bs. As., Inst. Di Tella, 25/9/69.

MAIZTEGUI, Isidro

Título: *Canciones españolas,* para canto y guitarra (al estilo del romancero español)
Textos: Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Jesús López Pacheco, Blas de Otero, Lauro Olmo, Leopoldo de Luis, Ramón de Garciasol, Gabriel Celaya
Ed.: Bs. As., EAM, 1962
Comp.: 1962.

PICCHI, Silvano

Título: *Varianti per la ninna-nanna fiorentina,* para canto, flauta y guitarra
Texto folklórico italiano
Comp.: 1984
Ded.: a Lucía Maranca

Título: *Solo de muerte,* para barítono y guitarra
I. Copla; II. Ahora duerme; III. Necrológica; IV. Epitafio

Texto: Jorge Calvetti

Ded.: a Carlos López Buchardo.

SCIAMMARELLA, Valdo (1924)

Título: *Songs for life and death.* With a Nocturne for love. "Canciones para la vida y la muerte". Con un interludio para el amor, para soprano y cuarteto de guitarras

- Canciones para la vida: I. Germinando (texto del Evangelio de San Mateo); II. Esta es mi vida (J. R. Jiménez)
- Interludio para el amor (canción sin palabras)
- Canciones para la muerte: I. ... De la muerte (W. Shakespeare: Macbeth, acto IV, escena I; F. García Lorca, Bodas de sangre, acto II, escena I); II. El viaje definitivo (Miguel Unamuno y J. R. Jiménez)

Inédita

Comp.: 1969, por encargo de la soprano norteamericana Phyllis Curtin, para la realización de una gira por EE.UU. con el cuarteto Los Romero

Estr.: el compositor no recuerda la fecha de estreno, pero sí de las audiciones más importantes: Washington, Biblioteca del Congreso, diciembre 1969, Ph. Curtin y Los Romero; Bs. As., Teatro San Martín, julio 1971, Marta Benegas y conjunto de guitarras preparado por Roberto Lara y dirigido por el compositor; EE.UU., California Institute of Arts, marzo 1976, Maurita Thornburgh y conjunto dirigido por Stuart Fox.

III. OBRAS PARA GUITARRA Y OTRA/S GUITARRA/S

ALAIS, Juan

Título: *El joven simpático.* Vals para dos guitarras. Nº 32.
Obs. valen las ya expuestas en las obras para guitarra sola.

Título: *Un suspiro.* Schotish para dos guitarras. Nº 33.

Título: *La Perla.* Habanera parad os guitarras. Nº 43.

Título: *No sé.* Vals para dos guitarras. Nº 56.

Título: *La vita torinese.* Polca para dos guitarras. Nº 65.

Título: *Viva la paz.* Polca para dos guitarras. Nº 75.

GILARDI, Gilardo

Título: *Evocación quichua,* para cuarteto de laúdes (laudón, laúd, laudete y laudín)

Comp.: 1929

Estr.: Bs. As., Agrupación Camuatí, 8/9/29, cuarteto de laúdes de los hermanos Aguilar (Elisa, Francisco, José y Ezequiel)

Obs.: existe una transcripción para cuarteto de cuerdas y otra para orquesta del propio autor.

LASALA, Angel

Título: *Suite en doce cuerdas,* para dos guitarras, op. 39
I. Coloquio; II. Criolla; III. Payando
Inédita
Comp.: 1970
Estr.: Madrid, enero 1971. Bs. As., agosto 1971.

Título: *Requiebros,* para dos guitarras
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1979
Obs.: digitada por Jorge Martínez Zárate.

PIAZZOLA, Astor

Título: *Dos tangos,* versión para cuarteto de guitarras
I. Fugo y misterio; II. Verano porteño.

PICCHI, Silvano

Título: *Guitangos* (1ª serie), para dos guitarras. En cuatro partes
Comp.: 1972
Estr.: Bs. As., Alianza Francesa, 23/10/72, dúo Pujadas-Labrouve
Ded.: al dúo Pujadas-Labrouve.

Título: *Si agarrás viaje,* para dos guitarras
Comp.: 1973.

Título: *Invenciones,* para dos guitarras
Partes: Gracioso, Alegre, Solemne, Tranquilo, Rítmico, Festivo, Grave, Pomposo
Comp.: 1977
Ded.: a María Concepción Patrón
Obs.: su finalidad es eminentemente didáctica.

TSILICAS, Jorge

Título: *Sinegia,* para dos guitarras
Comp.: 1973
Obs.: grabada por el dúo Pujadas-Labrouve para la TV española.

Título: *Tetrafonías,* para cuarteto de guitarras
Comp.: 1974
Estr.: Bs. As., Salón Dorado del Teatro Cervantes, cuarteto Martínez Zárate
Ded.: al cuarteto Martínez Zárate.

ZORZI, Juan Carlos (1936)

Título: *Cinco canciones sin palabras,* para dos guitarras
Ed.: próximamente las editará Universal, en la Colección guitarrística de John Duarte
Comp.: 1977
Ded.: al dúo Cherubito-Dávalos
Obs.: Zorzi realizó una versión para violín y guitarra que fue estrenada en Barcelona en 1981, por Ruggiero Ricci y Ernesto Bitetti y una versión para flauta y guitarra ejecutada por primera vez en Rosario por Gabriel Leo y Sergio Puccini en 1982. La versión para dos guitarras fue difundida por el dúo Cherubito-Dávalos, sin que conozcamos la fecha de su estreno.

Comp.: 1977
Estr.: Bs. As., Teatro Coliseo, Irma Costanzo y Cuarteto de cuerdas de la Univ. de La Plata.

Título: *Cuatro piezas,* para flauta y guitarra ("in memoriam J. J. Castro")
Comp.: 1978
Estr.: Bs. As., Salón Dorado del Teatro Colón, Alfredo Ianelli e Irma Costanzo.

GRAU, Eduardo

Título: *Estampidas y Complantas,* para flauta, viola, guitarra y arpa (o clave).

GUASTAVINO, Carlos

Título: *Las presencias Nº 6 "Jeromita Linares",* para guitarra y cuarteto de arcos
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1966
Comp.: 1965
Estr.: Bs. As., Teatro Municipal, Roberto Lara.

MASSINI, Esteban

Título: *Dúo,* para guitarra y violín
Dúo, para guitarra y clarinete
Comp.: 1822.

MOREL, Jorge

Título: *Suite del sur,* para guitarra y cuarteto de arcos
Partes: Danza I, Prelude, Malambo, Canción, Danza finale
Inédita. Copia en poder de M. I. Siewers
Comp.: 1975.

PIAZZOLA, Astor

Título: *Serie del diablo,* para piano, violín, contrabajo, guitarra eléctrica y bandoneón
1. Tango del diablo; 2. Romance del diablo; 3. Vayamos al diablo.

PICCHI, Silvano

Título: *Divertimento* para dos guitarras y conjunto de cámara
Material en Ricordi
Comp.: 1951, reelaboración 1971
Obs.: instrumental: 1 picc., fl., ob., cl., 3 trb., 1 vibráfono, 2 percusionistas (piatti, G. cassa, tambor, triángulo, claves, cascabeles, woodblock, caja clara, bongoes, güiro, látigo, gong grave y castañuelas), 8 vls., 4 vlas., 4 vcelos., 2 cb.

Título: *Corda XXII,* para cuarteto de arcos y guitarra
Partes: Lento, Largo, Grave
Comp.: 1968
Estr.: Bs. As., Teatro Odeón, 10/9/70, Irma Costanzo y Cuarteto de la Asociación Wagneriana (ciclo de la Asoc. Wagneriana)
Obs.: Premio "Carlos López Buchardo" 1968 de la Asoc. Wagneriana.

Título: *Discantus,* para guitarra y fagot
Comp.: 1968

——
Título: *Tanguango,* para dos guitarras
Inédita
Comp.: 1977.

IV. OBRAS PARA GUITARRA Y OTROS INSTRUMENTOS

ALAIS, Juan

Título: *Dors bébé.* Melodía para mandolina y guitarras. Nº 58.
Obs. valen las ya expuestas en las obras para guitarra sola.

——
Título: *Meditación.* Mazurca para mandolina y guitarras. Nº 59.

——
Título: *Petite marquise.* Gavota para mandolina y guitarras. Nº 60.

——
Título: *Simple aveu.* Melodía para mandolina y guitarra. Nº 73.

ARIAS, Luis (1940)

Título: *Equisonancias I,* para flauta, dos guitarras y percusión
Inédita.

——
Título: *Hoquetus II,* para dos violines, dos violas, dos guitarras eléctricas, piano, percusión, ocho a doce flautas dulces (optativas)
Inédita.
Comp.: 1966
Estr.: Bs. As., Instituto Di Tella, 30/7/66, dir. Gerardo Gandini
Obs.: Mención Especial de la Fundación Royaumont, Francia, 1967.

——
Título: *Fonosíntesis III,* para violín, viola, violoncelo, contrabajo, dos charangos eléctricos, dos guitarras eléctricas, flauta, trombón, piano y percusión
Inédita
Comp.: 1967
Estr.: 21/11/67, dir. Luis Arias
Obs.: grabación en el Centro Cultural Municipalidad de la Ciudad de Bs. As., archivo Di Tella.

——
Título: *Adiabasis,* para guitarra, cítara, saxos, charango, flauta dulce, percusión, coro, instrumentos de juguete, piano
Ed.: Bs. As., Ricordi, 1976
Comp.: 1970
Estr.: Bs. As., 28/11/70, dir. Luis Arias.

CAMPS, Pompeyo

Título: *Tríptico arcaico,* para flauta, viola, violoncelo y guitarra
Inédita
Comp.: 1961.

FILIPPI, Lionel (1943)

Título: *Sonata II,* para flauta, piano, guitarra eléctrica y percusión.

GANDINI, Gerardo

Título: *Música nocturna IV,* para guitarra y cuarteto de cuerdas
Partes: Song with birds, Stardust, Song without birds, Labyrinth

Estr.: Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 3/9/70, Irma Costanzo y Pedro Chiambaretta (en el Segundo Festival de Música Argentina contemporánea, auspiciado por el Museo de Arte Moderno)
Ded.: a María Concepción Patrón.

Título: *Navidad,* para coro mixto de cámara, flauta dulce, contralto, guitarra y percusión (caja clara, woodblock, triángulo, cascabeles y gong)
Comp.: 1977
Texto: Miguel Panconi

Título: *Contradanzas* (seis homenajes a Beethoven en el 150 aniversario de su muerte), para flauta dulce y guitarra
Comp.: 1977
Estr.: Bs. As., Teatro del Pueblo, 1977, Alberto Devoto y Juan C. Benítez
Ded.: a Susana y Alberto Devoto

V. OBRAS PARA GUITARRA Y ORQUESTA

ALBARELLOS, Nicanor (1810-1891)

Título: *Variaciones del cielito*
Comp.: 1842?
Estr.: según García Acevedo en 1842 en Montevideo.

CAAMAÑO, Roberto (1923)

Título: *Concierto para guitarra amplificada y orquesta,* op. 23
Partitura en Barry
Comp.: 1974
Estr.: Bs. As., Teatro Colón, octubre 1974, Irma Costanzo - Orquesta Sinfónica Nacional, dir. Carmen Moral
Ded.: a Irma Costanzo
Obs.: instrumental: 3.2.2.2 - 4.2.2.0 - timb., gran caja, tambor y tambor picc., tambor sin bordona, plat., tamburo basco, triáng., frusta, gong, castañuelas, woodblock, xil., marimba, celesta, cuerdas.

CALANDRA, Matilde T. de

Título: *Concierto*
I. Introducción y Allegro; II. Lento, quasi adagio; III. Rondó
Partitura en Barry
Comp.: 1954.

GANDINI, Gerardo

Título: *Los caprichos*
Inédita
Comp.: 1975-77
Estr.: Washington, mayo 1976, Irma Costanzo y Orquesta del Festival O.E.A., dir. Serebrier.

GRAU, Eduardo

Título: *Concierto en modo frigio*
Obs.: instrumental: 2.2.0.2 - 2.2.2.0 - 3 percusionistas, arpa, cuerdas.

LASALA, Angel

Título: *Concierto para dos guitarras y orquesta,* op. 31 (homenaje a Julián Aguirre)

I. Alegre; II. Moderado; III. Decidido. Con movimiento

Comp.: 1961

Estr.: Mendoza, 1/12/72, dir. Jorge Fontenla. Bs. As., Facultad de Derecho, 1963, Graciela Pomponio y Jorge Martínez Zárate con la Orquesta Sinfónica de Radio Nacional, dir. Washington Castro. París, Sala Pleyel, febrero 1963, Orquesta Lamoureux.

MARTI LLORCA, José (español, 1903)

Título: *Concertino,* op. 15

Inédita

Comp.: 1970

Estr.: Bs. As., Teatro Colón, Edda Korol con la Orquesta Filarmónica de Bs. As., dir. Vicente La Ferla

Obs.: instrumental: 1.1.1.1 - cuerdas. Primer premio del 4º concurso nacional de guitarra de la Asociación guitarrística de Salta.

MASSINI, Esteban (1788-1838)

Título: *Gran Rondó* para guitarra con acompañamiento de orquesta

Comp.: 1829.

PICCHI, Silvano

Título: *Homenajes 1969* (a La Prensa). Seis números

Comp.: 1969

Estr.: Bs. As., Teatro Colón, 1972, dir. Bruno Martinotti

Obs.: instrumental: 4 fls. (con picc.), 2 fag., 2 cor., 2 trp., vibrafón, xil., triáng., látigo, platillo susp., tam-tam, caja clara, 2 trb., 2 guit., bandoneón, 3 pianos, cuerdas.

ZORZI, Juan Carlos

Título: *Concierto*

I. Allegro non troppo; II. Lento non troppo; III. Allegro

Partitura en Barry

Comp.: 1978

Estr.: Bs. As., Auditorio de la Univ. de Belgrano, Miguel Angel Cherubito con la Orquesta Sinfónica Nacional, dor. J. C. Zorzi

Obs.: instrumental: 2.2.2.2 - 2.2.0.0 - perc., xil., caja norteña, bombo legüero, timb., glock, cuerdas.

MARTA LAMBERTINI

CATALOGO DE SU OBRA

La continuidad de la tarea de la mujer en la composición no es fácil, ni habitual, por diferentes motivos que hemos analizado en otras ocasiones.

En la historia de la música argentina se certifica esta idea. Sólo pocos nombres tienen una trayectoria constante: Celia Torrá, Hilda Dianda, Nelly Moretto, Alicia Terzian.

Marta Lambertini es egresada de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y obtuvo luego una beca del CICMAT para trabajar en técnicas compositivas de vanguardia; desde 1975 a 1982 fue miembro de la Agrupación Nueva Música.

Al margen del material documental que aportan estos catálogos y del conocimiento de la obra de nuestros compositores —tarea que este equipo continuará desarrollando—, estimamos que es importante hablar de generaciones de creadores, de los distintos criterios hasta ahora ensayados en ese camino, de características en cada período e intentar un diagrama en el que se señalen las distintas tendencias, sus orígenes y sus derivaciones. En esa tarea estamos empeñados.

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1969	Ad invocandum Spiritum Sanctum	Coral		Coro mixto	Ad invocandum Spiritum Sanctum	Bs. As., Aula Magna Facultad Artes y Ciencias Musicales, 1-XI-69. Schola Cantorum U C A, dir. María del Carmen Sarno		Premio Promociones Musicales, 1969 (categoría cámara)
1970	Enroque a 7	Cámara	I. Presto - Lento - Presto II. Presto III. Lento	fl., cl., pf., cuarteto de cuerdas		Bs. As., Aula Magna Facultad Artes y Ciencias Musicales, 28-XI-70. Fl. Horacio del Hoyo; cl. Jorge Silva; pf. Renato Maioli; vl. Alberto Varady; vla. María E. Zapata; vc. Oscar López Echeverría		Premio Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1971 (categoría cámara)
1971	Quasares	Cámara		Cuarteto de cuerdas		Bs. As., Aula Magna Facultad Artes y Ciencias Musicales, 27-XI-71. Vls. Santiago Kuschevatzky y Carlos Sanguino, vla. Mario Fiocca, vc. Saverio Loiácono	Bs. As., Ricordi, 1976	Premio Fondo Nacional de las Artes, 1972
1972	Odas	Sinfónico-coral		3.4.3.3 - 4.4.3.1 - timb., arpa, perc., vibr., marimba, campanas, cuerdas, coro mixto	Fernando Pessoa			
1972	Proverbios	Sinfónico-coral		2.0.2.0 - 2.0.0.0 - timb., perc., vibr., glock., arpa, pf., cuerdas, coro mixto	Paul Eluard			

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1973	Posters de una exposición	Solista instrumental	I. Mongus II. Bababa laiaga III. The Helpless red men step IV. En el supermercado	Piano				Recreación en atonalismo libre y docetonalismo de algunos números de "Cuadros . . ." de Moussorgsky
1973	Serenata	Cámara		Fl., cl., pf., perc., vc.		Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 18-VI-74. Fl. Enzo Giecco, cl. Hugo Pierre, vc. Leo Viola, pf. Renato Maloli, perc. Carmelo Saitta, Jorge Lützowholm, Rudi Delassaleta, Ernesto Goldin; dir. Gustavo Beytelman		En los conciertos de la Agrupación Nueva Música
1974	Estudio de materia	Electroacústico				Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 21-II-74		En los conciertos del CICMAT
1975	Tres poemas de Octavio Paz	Cámara	I. Madrigal II. Fjemplo III. Con los ojos cerrados	Mezzosoprano y piano	Octavio Paz	Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 20-XI-75. Lucía Maranca y Renato Maioli		En los conciertos de la Agrupación Nueva Música. Premio Fondo Nacional de las Artes, 1975
1975-76	Tres canciones de cuna	Coral	1. Ninna-nanna 2. Canción para dormir al bebé 3. Los grillitos que molestaban a los pajaritos y no los dejaban dormir	Coro de niños	Propio			

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1975-76	Espacios interiores I	Cámara		Flauta y piano		Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 3-XI-76. Gabriel Sorin y Ana Stampalia	Bs. As., EAC, (Editorial Argentina de Compositores)	En los conciertos de la Agrupación Nueva Música
1976	Espacios interiores II	Cámara		Clarinete, violoncelo y piano		Bs. As., Instituto Goethe, 6-XII-76. Luis Slavy, Leo Viola y Gerardo Gandini		Premio Instituto Goethe 1976
1977	Gymel	Cámara		Flauta y guitarra		Bs. As., Instituto Goethe, 28-IX-77. Cecilia Tenconi y Carlos Rausa		Estreno en New York: Auditorio "Y", 30-XI-83; Gerardo Levy e Irma Costanzo
1978	Misa de pájaros I	Cámara		Fl., cl., vc., pf., glock., vibr., marimba		Bariloche, Biblioteca Sarmiento, 3-II-78. Fl. Cecilia Tenconi, cl. Luis Slavy, vc. Eduardo Vassallo, pf. Luis Mucillo, perc. Carmelo Saitta y Alberto Gómez; dir. Gerardo Gandini		En el Seminario de Música Contemporánea del Camping Musical Bariloche. 1ª aud. en Bs. As., Auditorio Goethe, 26-IV-78
1978	Vaghe stelle dell'orsa	Cámara		Cuarteto de cuerdas				Compuesta para el curso de la OEA
1979	Eridanus	Cámara	I. Beid II. Keith III. Theemekm	Flauta y guitarra		Bs. As., Colegio de Escribanos, 6-X-79. Marta Lambertini y Ana Massone		Concierto del Grupo de Creación Musical
1979	Yggdrasil, el árbol	Cámara		Flauta, clarinete y piano		Bs. As., Centro Cultural General San Martín, 19-XI-79. Fl. Oscar Piluso, cl. Mariano Frogioni, pf. Gerardo Gendini		En los conciertos de la Agrupación Nueva Música

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1980	Rigel	Cámara		Clarinete y piano		Bs. As., Colegio de Escribanos, 21-X-80. Hugo Pierre y Osías Wilenski		En un concierto de la Agrupación Nueva Música
1980-81	Tre canti d'amore	Cámara	I. O rosa bella II. A la riva del Tebro III. Io pur respiro	Soprano, flauta y guitarra		Bs. As., Colegio de Escribanos, 17-IX-81. Sopr. Gloria Sopeña, fl. M. Lambertini, guit., Ana Massone	Bs. As., EAC, 1985	I. Texto de una canción de J. Dunstable II. Texto de un madrigal de Palestrina III. Texto de un madrigal de Gesualdo
1981	La espada de Orion	Cámara		Fl., ob., cl., fg., corno, arpa, piano, cuarteto de cuerdas			Bs. As., Barry, 1982	Primer premio, categoría A, A.T.C., 1981
1981	Concertino serenata	Sinfónico		Fl. y cl. solistas, pf., arpa, perc., vibr., marimba, glock, cuerdas				Versión orquestal de la Serenata de 1973
1982	Anónimo italiano	Cámara		2 fls., guit., vl., vla., vc.		Bs. As., Fundación San Telmo, 2-IX-82. Guit. Irma Costanzo, fls. Jorge de la Vega y Gabriel De Simone, vl., Haydée Francia, vla. Tomás Tichauer, vc., Emma Curti		
1983	Misa de pájaros II	Sinfónico		2.2.2.2 - 0.0.0.0 - timb., perc., glock., pf., cuerdas		Bs. As., Auditorio Belgrano, 28-XI-84. Orquesta Sinfónica Nacional, dir. Reinaldo Zemba		Primer premio Trinac 1985. Versión orquestal de la Misa de Pájaros I de 1978

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1983	La question pataphysique	Cámara		Fl. barroca (trav.), saxo sopr., vl., corneta, vc., piano di legno, 2 anklungs, 5 campanas japonesas, 1 platillo chino, 3 temple blocks, 1 derbake, fliscorno Mi b contr.		Bs. As., Fundación San Telmo, 28-VI-83. Fl. barroca Gabriel Pérsico, saxo Néstor Tomassini, vl. corneta Haydée Francia, vc. (s. XVIII) Eduardo Vassallo, perc. Gerardo Rudnitzky, Carmelo Saitta y Héctor Sánchez, flisc. Mi b J. Martino, piano di legno y kapellmeister Gerardo Gandini		Ejecutada en la Exposición de instrumentos de la Colección Azzarini, con instrumentos originales de la colección
1983	La lección de anatomía	Música de escena	I. Trío de cuerdas II. Banda electrónica III. Vals (fl. y pf.) IV. Suicida (banda electrónica) V. Zarabanda (vc.)	Fl., pf., vl., vla., vc., banda electroacústica	Carlos Mathus	Bs. As., Teatro Tabarís, 1-II-83. Fl. Marta Lambertini, pf. Irma Urteaga, vl. Luis Roggero, Vla. Graciela Rapp, vc. Mauricio Veber, técnico de sonido Ricardo Palazzo Anna, dir. Marta Lambertini		Música realizada para el reestreno de "La lección de anatomía"
1983	La Hydra	Cámara		Ob. y pf.		Bs. As., 12-XI-83. Ob. Andrés Spiller, pf. Susana Kasakoff		En los conciertos del Grupo de Creación Musical
1983	La reina de corazones	Música de escena		Banda electroacústica (sonorización)	Timochenko Wehbi	Bs. As., Theatron, noviembre 1983. Dir. Carlos Mathus		
1984	Payasos	Música de escena	I. Banda electrónica II. Recitativo (clave) III. Aria (cuerdas) IV. Romanza (vc.) V. El mago (casiotone)	Banda electroacústica, perc. y casiotone	Timochenko Wehbi	Bs. As., Theatron, noviembre 1984. Casiotone Marta Lambertini, perc. Jorge Lutzowholm. Dir. Carlos Mathus		

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1984	Cinco piezas transversales	Solista instrumental	I. Coral II. El gallo americano III. Claro de luna en la nebulosa de Orión IV. Elc ampo de crocket de la reina V. Postludio (Lebe-wohl)	Piano		Bs. As., Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, 8-VIII-84. Gererdo Gandini	Bs. As., EAC, 1986	
1985	Galileo descubre las cuatro lunas de Júpiter	Sinfónico		3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb., perc. vibr., celesta, glock., eolifon, pf., 2 arpas, cuerdas		Bs. As. Teatro Colón, 27-IX-85. Orquesta Filarmónica de Bs. As., dir. Donato Renzetti		
1985	O, ewigkeit...!	Teatro musical de cámara		Barítono, pf., perc. gong, campanas japonesas, cuarteto de cuerdas, cámara fotográfica con flash	Oscar Loerke, M. Lambertini, J. S. Bach	Bs. As., Fundación San Telmo, 5-VIII-85. Bar. Eduardo Cogorno, vl. Haydée Francia y Esteban Prentki, vla. Sara Castellvi, vc. Edgardo Zollhofer, pf. César Grimoldi, dir., cámara fotográfica y perc. Gerardo Gandini		Obra compuesta en homenaje a J. S. Bach en el tercer centenario de su nacimiento. El director ejecuta gong y cámara fotográfica; el barítono ejecuta campanas japonesas
1985	Los fuegos de San Telmo	Cámara		Vl., vc., pf.		Copenhagen, Nikolaj-Center, Radio Dinamarca, 12-I-86. Trío de la Fund. San Telmo: vl. Haydée Francia, vc. Marcelo Bru, pf. Bárbara Civita		Comisionada por el Trío de la Fund. San Telmo y dedicada a ellos

AÑO	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1986	Lo stivale		I. Launedass (ballo tondo) II. Vicariote III. Ritornello IV. Canto a vattocu V. Ottava cavalleresca VI. Ninna Nanna VII. Canto di carretiere VIII. Canto a vattocu II IX. La pagliaka X. Laundas II (ballo tondo II) XI. Su duru duru XII. I giuvu vantraime (Bis) Stornello fiorentino	Barítono, fl., piccolo, cl., cl. bajo, vl., vc., cb., perc. pf.	Canciones folklóricas italianas y Torcuato Tasso	Bs. As., Fund. San Telmo, 28-VII-86. Fl. Horacio Parravicini, cl. Néstor Tomassini, vl. Esteban Prentki, vc. Alejandro Francesconi, cb. Luis Bolo, perc. Fabián Pérez Tedesco, pf. César Grimoldi, bar. Luis Gaeta; dir. Gerardo Gandini		Cantos populares italianos recogidos y anotados por R. Leydi. ("Es la primera obra en la historia de la música que tiene un bis incluido")

Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

BIBLIOGRAFIA DE CARLOS VEGA

Tratar de consultar y ordenar todo lo publicado por Carlos Vega constituye una larga y difícil tarea. Dos primeros aportes se hicieron entre 1966 y 1967 [1]. En el presente trabajo confrontamos cada uno de esos items e incorporamos el material ubicado en estos años. Queda aun, sin duda, mucha documentación por agregar.

Algunos artículos —los primeros— aparecían sin firma o con seudónimos, otros, en publicaciones ya cerradas con serios problemas para ubicar y aún restan aquellos editados fuera del país de los que no queda constancia.

Una paciente búsqueda subsanará los errores presentes y completará definitivamente el importante y nutrido corpus documental.

Nuestro ordenamiento es el siguiente:

I. Libros
   a) Prosa, poesía
   b) Musicología
II. Colaboraciones en publicaciones periódicas
III. Folletos
IV. Prólogos
V. Obras inéditas
   a) Poesía, cuentos
   b) Musicología
VI. Obras musicales
VII. Discografía
VIII. Epistolario
IX. Extractos preparados con autorización del autor

I. LIBROS

a) Prosa, Poesía

1. *Hombre*. Poesías. Buenos Aires, Talleres gráficos El Inca, 1926. 112 p.
2. *Campo*. Nuevas poesías. Buenos Aires, 1927. 96 p.

3. *Agua.* Cuentos mínimos. Buenos Aires, Bonifacini, 1932. 93 p.
4. *Supay.* Libreto para un ballet. Música de Silvia Eisenstein. Estreno: Buenos Aires, Teatro Colón, 18/XI/53.[2]

b) **Musicología**

5. *La música de un códice colonial del siglo XVII.* Buenos Aires, Inst. de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. de Bs. As., 1931. 100 p.
6. *Danzas y canciones argentinas.* Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango. Bs. As., Ricordi, 1936. 312 p., 19 lám., 25 ej. mus.[3]
7. *La música popular argentina;* Canciones y danzas criollas. Tomo II: *Fraseología.* Bs. As., Impr. de la Universidad, 1941. 2 vols.
8. *Panorama de la música popular argentina,* con un Ensayo sobre la ciencia del folklore. Bs. As., Losada, 1944. 367 p., ilust. (música), 8 lám., 6 mapas.
9. *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina;* con un ensayo sobre las clasificaciones universales y un panorama gráfico de los instrumentos americanos. Bs. As., Centurión, 1946. 332 p. ilust., lám., 1 mapa, mús.[4]
10. *Música sudamericana.* Bs. As., Emecé, 1946. 122 p., ej. mus., ilust. (Colección Buen Aire).
11. *Bailes tradicionales argentinos.* Bs. As., Ricordi, 1948. 2 vols. ilust., mús.[5]
12. *Las danzas populares argentinas.* Bs. As., Ministerio de Educación de la Nación, Dirección de Cultura, Instituto de Musicología, 1952. 783 p., ilust., 19 lám., mús.[6]
    Nueva edición facsimilar, con notas bibliográficas y palabras preliminales de Ercilia Moreno Chá. Bs. As., Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, 1986, 2 vols.
13. *El origen de las danzas folklóricas.* Bs. As., Ricordi, 1956. 224 p., ilus., 25 lám., 12 dibujos, 2 mapas [7].
14. *La ciencia del folklore,* con aportaciones a su definición y objeto y notas para su estudio en la Argentina. Bs. As., Nova, 1960. 255 p., gráf.
15. *El himno nacional argentino.* Historia, origen, poesía, música. Bs. As., Eudeba, 1961. 80 p.
16. *Danzas argentinas* (Primera-segunda serie). Bs. As., Carau, 1960-61. 2 vols., 12 lám., mús. (Estampas coloreadas por Aurora de Pietro. Texto y música de Carlos Vega). Versión inglesa: 1ª serie Sara Dielh de Moreno Hueyo; 2ª serie Nore King.

17. *Danzas argentinas.* Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962. 107 p., ilus., mús. (Biblioteca del Sesquicentenario, Serie Cuadernos). (Textos y música de Carlos Vega, ilustraciones de Aurora de Pietro).
18. *Lectura y notación de la música.* Nuevo método abreviado de teoría y solfeo. Escuela de Música, vol. segundo, Rítmica. Bs. As., El Ateneo, 1965. 160 p.
19. *El Cielito de la Independencia.* Bs. As., Tres Américas, 1966. 94 p., ilus. (Selección de Aurora de Pietro, prólogo de Olga Fernández Latour de Botas, versión musical de Pedro Sofía).[8]
20. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino.* Bs. As., Secr. de Cultura de la Presidencia de la Nación, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981 [9].

II. COLABORACIONES EN PUBLICACIONES PERIODICAS [10]

21. Más sobre libros. En *El Heraldo,* Concordia, julio 1920. Firmado con el seudónimo de Cardenio.
22. Don Quijote es loco. En *El Heraldo,* Concordia, 16 agosto 1920. Firmado con el seudónimo de Cardenio.
23. La música y el luto. En *Irigoyen,* Concordia, 25 enero 1921.
24. El delito de cobrar. En *El Heraldo,* Concordia, mayo 1921. Firmado con las iniciales C.J.V.
25. Usted sabe . . . En *El Heraldo,* Concordia, abril 1922. Firmado con las iniciales C.J.V.
26. Un privilegio injusto. En *El Litoral,* Concordia, 6 junio 1922. Firmado con el seudónimo de Rey Negro.
27. Un concierto de María Luisa Anido. En *El Heraldo,* Concordia, 6 setiembre 1923.
28. Escuelas modernas. En *El Heraldo,* Concordia, 1 octubre 1923.
29. La escuela italiana. En *El Heraldo,* Concordia, 3 octubre 1923.
30. La temporada lírica: Rigoletto. En *El Heraldo,* Concordia, 8 octubre 1923.
31. Adelina Agostinelli y el tenor Tabanelli cantarán mañana. En *El Heraldo,* Concordia, 16 octubre 1923.
32. Sobre la guitarra. En *El Heraldo,* Concordia, 22 octubre 1923.
33. Josefina Robledo. En *El Heraldo,* Concordia, 23 octubre 1923.
34. El Grom Nº 13. Josefina Robledo. En *El Heraldo,* Concordia, 1923.
35. Sonata (poema). En *Mundo Argentino,* año 14, Nº 697. Bs. As., 28 mayo 1924.

36. Los artífices de la guitarra. Juan Galán. En *Tárrega*, año 2, Nº 8, Bs. As., febrero 1925.

37. Arte de América. Andante, original para guitarra por Carlos Vega. En *Tárrega*, año 2, Nº 10. Bs. As., abril 1925.

38. Ricardo Viñes y María Luisa Anido. En *Tárrega*, año 2, Nº 9. Bs. As., mayo 1925.

39. Llobet - Anido. En *Tárrega*, año 2, Nº 12. Bs. As., junio 1925.

40. Conciertos. Sociedad Nacional de Música. En *Tárrega*, año 2, Nº 12. Bs. As., junio 1925. Firmado con las iniciales C.J.V.

41. Música impresa. En *Tárrega*, año 2, Nº 12. Bs. As., junio 1925. Firmado con las iniciales C.J.V.[11]

42. Música impresa. En *Tárrega*, año 2, Nº 13. Bs. As., julio 1925. Firmado con las iniciales C.J.V.[12]

43. Bibliografía musical. En *Tárrega*, año 2, Nº 13. Bs. As., julio 1925. Firmado con las iniciales C.J.V.[13]

44. Angel de Martino: el Ritmo. En *Tárrega*, año 2, Nº 14. Bs. As., agosto 1925.[14]

45. El XV Salón Nacional. En *Tárrega*, año 2, Nº 15. Bs. As., setiembre 1925 [15].

46. Por los Salones. En *Tárrega*, año 2, Nº 16. Bs. As., octubre 1925 [16].

47. Salvador Stringa. En *Tárrega*, año 2, Nº 16. Bs. As., octubre 1925 [17].

48. Maud Metcalfe y el culto de la guitarra. En *Tárrega*, año 2, Nº 16. Bs. As., octubre 1925 [18].

49. Música impresa. En *Tárrega*, año 2, Nº 16. Bs. As., octubre 1925 [19].

50. El Mestre, de Miguel Llobet. En *Tárrega*, año 2, Nº 17. Bs. As., noviembre 1925.

51. Dardo Salguero de la Hanty. En *Tárrega*, año 2, Nº 18. Bs. As., diciembre 1925 [20].

52. La torre más alta. En *Tárrega*, año 3, Nº 19. Bs. As., febrero 1926 [21].

53. Canción popular criolla. Tomada en Montevideo al señor Telémaco B. Morales y dedicada al mismo afectuosamente. Armonizada para guitarra por Carlos Vega. En *Tárrega*, año 3, Nº 20. Bs. As., marzo 1926.

54. Invitación a contemplar la luna. En *Tárrega*, año 3, Nº 20. Bs. As., marzo 1926 [22].

55. Un soneto de Margarita Abella Caprile. En *Tárrega*, año 3, Nº 22. Bs. As., mayo 1926.

56. Plegaria para guitarra por Carlos Vega. En *Tárrega*, año 3, Nº 22. Bs. As., mayo 1926.

57. Acerca de la canción argentina. En *Nosotros*, año 20, t. 53, Nº 204. Bs. As., mayo 1926.

58. "La Peña", Sociedad de Artistas. En *Tárrega*, año 3, Nº 23. Bs. As., junio 1926.

59. Huayñu. Melodía incaica recogida en Sucre por J. M. Benavente. Armonización para guitarra de Carlos Vega. En *Tárrega*, año 3, Nº 24. Bs. As., julio 1926 [23].

60. Ricardo Rojas. En *Tárrega*, año 3, Nº 24. Bs. As., julio 1926.

61. De la lógica formal. En *Claridad*, año 1, Nº 1. Bs. As., julio 1926.

62. La importancia del programa. En *Tárrega*, año 3, Nº 26. Bs. As., setiembre 1926.

63. Tres programas comentados. En *Tárrega*, año 3, Nº 27. Bs. As., octubre 1926.

64. Luis García - Payador nacional. En *Tárrega*, año 3, Nº 28. Bs. As., noviembre 1926.

65. La música de los Incas. Palabras del señor Carlos Vega pronunciadas en el Instituto Nacional del Profesorado Secundario, complementando el curso de Arqueología Americana. En *Tárrega*, año 3, Nº 28. Bs. As., noviembre 1926.

66. Algo más sobre la canción argentina. En *Nosotros*, año 20, t. 54, Nº 210. Bs. As., noviembre 1926.

67. Un gran poeta popular. En *Tárrega*, año 3, Nº 29. Bs. As., diciembre 1926 [24].

68. Disertación sobre la guitarra. En *Cultura general y artística*. Boletín de la Univ. Nac. de La Plata, t. 10, Nº 8. La Plata, diciembre 1926 [25].

69. Antiguos cantos populares argentinos. Colección de Juan Alfonso Carrizo. En *La Razón*. Bs. As., 6 febrero 1927.

70. Beethoven y la época. En *Tárrega*, año 4, Nº 30. Bs. As., febrero 1927.

71. En torno a Debussy. En *Nosotros*, año 21, t. 55, Nº 213. Bs. As., febrero 1927 [26].

72. Los Maestros cantores de Nüremberg, de Ricardo Wagner; estudio histórico, literario y musical, por Lorenzo L. Briano. En *Nosotros*, año 21, t. 56, Nº 216. Bs. As., mayo 1927.

73. La reforma del Himno Nacional, encuesta de Nosotros. En *Nosotros*, año 21, t. 56, Nº 217. Bs. As., junio 1927 [27].

74. Teoría del argentinismo. En *El lenguaje musical*, año 2, Nº 3. Bs. As., abril-junio 1928.

75. El padre, el hijo y el espíritu lírico. En *Nosotros*, año 22, t. 60, Nº 229. Bs. As., junio 1928 [28].

76. El Himno de la Paz. En *Olympia*, 1º agosto 1928.

77. Andrés Segovia. En *El Hogar*. Bs. As., 3 agosto 1928.

78. Dos parábolas del Zoo. En *La vida literaria*. Bs. As., setiembre 1928.

79. Costa Alvarez y la americanística. En *Nuestras Escuelas*, Nº 11-12. Bs. As., octubre 1928.

80. Andrés Segovia y Martín Gil. En *La Nación*. Bs. As., 11 noviembre 1928.

81. La orquesta de cámara "Renacimiento". En *Espiral*, año 2, Nº 26. Bahía Blanca, diciembre 1928.

82. Ana S. de Cabrera. En *El Hogar*, año 25, v. 64, Nº 1011. Bs. As., 1º marzo 1929.

83. Teorías del origen de la música. En *Síntesis*, año 2, Nº 23. Bs. As., abril 1929.

84. La música incaica y el doctor Sivirichi. En *Nosotros*, año 23, t. 64, Nº 239. Bs. As., abril 1929.

85. Aclaración. En *Nosotros*, año 23, t. 64, Nº 240. Bs. As., mayo 1929 [29].

86. La antigüedad de la armonía. En *La vida musical*. Bs. As., 28 de setiembre 1929.

87. Bota con bota. Cuento. En *Crítica*. Bs. As., octubre 1929.

88. La fonografía y el arte musical. La educación estética del niño. En *El Argentino*. La Plata, 2ª quincena octubre 1929.

89. El moderno dúo de guitarras. En *Nosotros*, año 24, t. 67, Nº 248. Bs. As., enero 1930 [30].

90. El árbol maldito. En *Caras y Caretas*, año 33, Nº 1637. Bs. As., 15 febrero 1930 [31].

91. Orígenes del arrorró. En *El monitor de la educación común*, año 69, Nº 686. Bs. As., febrero 1930.

92. Las carreras cuadreras. En *Aconcagua*, año 1, Nº 4. Bs. As., abril 1930.

93. La chitarra è un piccolo mondo... En *Il Glettro*, año 24, Nº 4. Milán, abril 1930.

94. Conciertos. En *Aconcagua*. Bs. As., junio 1930.

95. Estado actual de la prehistoria ecuatoriana, conferencia del arqueólogo Max Uhle. En *Nosotros*, año 24, t. 68, Nº 253. Bs. As., junio 1930.

96. Los bailes criollos. En *Aconcagua*, año 1, v. 3, Nº 7. Bs. As., julio 1930.

97. Historia de la guitarra, por Ricardo Muñoz (Reseña). En *Nosotros*, año 24, t. 70, Nº 258-259. Bs. As., noviembre-diciembre 1930.

98. Providencia. En *Comoedia, año 6, Nº 72, Bs. As., 1º abril 1931.*

99. Tres apuntes de música colonial (Frezier, 1712-1713). En Sección Folklore, 1ª serie: *El canto popular* - Tomo II, Nº 2. *Música colo-*

nial. Bs. As., Fac. de Filosofía y Letras, Inst. de Literatura Argentina, 1931.

100. Curiosos cantos indígenas. En *Crónica de arte,* año 1, Nº 2. Bs. As., setiembre 1931.

101. Música indígena americana. En *Anales del Instituto Popular de Conferencias,* Decimosexto ciclo (año 1930), t. 16. Bs. As., 1931[32].

102. Contribución al estudio de la música argentina: los instrumentos indígenas y criollos. En *La Prensa,* Bs. As., 1º enero 1932.

103. La música árabe medieval y su infuuencia en occidente. En *El diario Siriolibanés.* Bs. As., 12 enero 1932.

104. El tango andaluz y el tango argentino. En *La Prensa.* Bs. As., 10 abril 1932 [33].

105. Bailes criollos: La Zamacueca. En *La Prensa.* Bs. As., 10 julio 1932.

106. La influencia de la música africana en el cancionero argentino. En *La Prensa,* Bs. As., 14 agosto 1932.

107. Cantos y bailes africanos en el Plata. En *La Prensa.* Bs. As., 16 octubre 1932.

108. Los hermanos Aguilar. En *El Hogar.* Bs. As., 11 noviembre 1932.

109. El año musical. En *El Hogar.* Bs. As., 23 diciembre 1932.

110. Cancionero criollo: el Triste. En *La Prensa.* Bs. As., 25 diciembre 1932.

111. Bailes criollos: la Mariquita. En *La Prensa.* Bs. As., 19 febrero 1933.

112. El códice de música colonial y la crítica española (I). En *Ritmo,* año 5, Nº 68. Madrid, mayo-junio 1933.

113. Danzas criollas: el Bailecito. En *La Prensa.* Bs. As., 18 junio 1933.

114. El pentatonismo. En *La Prensa.* Bs. As., 25 junio 1933.

115. La mujer y la música. Opina el musicólogo Carlos Vega. Entrevista por Silvia Guerrico. En *Geba.* Bs. As., junio 1933.

116. Escalas con semitonos en la música de los antiguos peruanos. En *Cursos y conferencias,* Revista del Colegio Libre de Estudios Superiores, año 3, Nº 1. Bs. As., julio 1933.
Reimpresión en *Actas y trabajos científicos del 25º Congreso Internacional de americanistas* (La Plata 1932), t. 1. Bs. As., 1934. Separata, Bs. As., Coni, 1934.
Versión alemana: Tonleitern mit halbtönen in der musik der alten Peruaner. En *Acta Musicológica,* v. 9, fasc. I-II. Copenhague, enero-junio 1937.

117. El códice de música colonial y la crítica española (II). En *Ritmo,* año 5, Nº 69. Madrid, julio 1933.

118. El códice de música colonial y la crítica española (III). En *Ritmo,* año 5, Nº 70. Madrid, agosto 1933.

119. El sistema musical de los antiguos peruanos. En *La Prensa*. Bs. As., 3 setiembre 1933.

120. Música. En *Selección*, Nº 1. 1933.

121. Música. En *Selección*, Nº 2. 1933.

122. Música. En *Selección*, Nº 3. 1933.

123. Música e instrumentos del norte argentino. En *Anales del Instituto Popular de Conferencias*, Decimoctavo ciclo (1932), t. 18. Bs. As., 1933 [84].

124. La frase musical (Apuntes para un ensayo). En *Crótalos*, año 1, Nº 2. Bs. As., octubre 1933.

125. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (II). En *Crótalos*, año 1, Nº 3. Bs. As., noviembre 1933.

126. La supuesta escala mestiza de Perú y Bolivia. En *La Prensa*. Bs. As., 26 noviembre 1933.

127. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (III). En *Crótalos*, año 1, Nº 4. Bs. As., diciembre 1933.

128. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (IV). En *Crótalos*, año 1, Nº 5. Bs. As., enero 1934.

129. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (V). En *Crótalos*, año 1, Nº 6. Bs. As., febrero 1934.

130. En torno al origen de la zamacueca. En *La Prensa*. Bs. As., 11 febrero 1934.

131. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (VI). En *Crótalos*, año 1, Nº 7. Bs. As., marzo 1934.

132. Bailes criollos: el Gato. En *La Prensa*. Bs. As., 11 marzo 1934.

133. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (VII). En *Crótalos*, año 1, Nº 8. Bs. As., abril 1934.

134. La frase musical (Apuntes para un ensayo) (VIII). En *Crótalos*, año 1, Nº 9 y 10. Bs. As., mayo-junio 1934 [85].

135. Bailes criollos: los Aires. En *La Prensa*. Bs. As., 17 junio 1934.

136. La flauta de pan andina. En *Actas y trabajos científicos del 25º Congreso Internacional de Americanistas* (La Plata, 1932), t. 1. Bs. As., 1934.

137. Música pentatónica en el territorio argentino. En *Crótalos*, año 1, Nº 11. Bs. As., julio 1934.

138. Bailes criollos: la Resbalosa. En *La Prensa*. Bs. As., 5 agosto 1934.

139. Música pentatónica en el territorio argentino. En *Crótalos*, año 1, Nº 13. Bs. As., setiembre 1934.

141. Jujuy. En *Revista geográfica americana*, año 2, t. 2, Nº 13. Bs. As., octubre 1934.

142. Bailes criollos: el Cuando. En *La Prensa*. Bs. As., 1 enero 1935.

143. La guitarra artística en Buenos Aires antiguo. En *La Prensa*. Bs. As., 14 abril 1935.

144. Folklore criollo: Danzas de trenzar. En *La Prensa*. Bs. As., 28 abril 1935.

145. Origen de los instrumentos musicales. En *Elevación*, año 9, Nº 91. Bs. As., mayo 1935.

146. Bailes criollos: el Pericón. En *La Prensa*. Bs. As., 16 junio 1935.

147. Música popular argentina: Vidala. En *La Prensa*. Bs. As., 29 setiembre 1935.

148. Bailes criollos: la Media Caña. En *La Prensa*. Bs. As., 15 diciembre 1935.

149. Bailes criollos: el Cielito. En *La Prensa*. Bs. As., 19 enero 1936.

150. Clasificación de las danzas. En *La Prensa*. Bs. As., 10 mayo 1936.

151. El himno nacional hasta 1860. En *La Prensa*. Bs. As., 24 mayo 1936.

152. Vidala y vidalita. En *La Prensa*. Bs. As., 17 junio 1936.

153. La música de Manuelita Rosas. En *Correo Universitario*. Bs. As., 24 junio 1936.

154. Candombes coloniales. En *La Prensa*. Bs. As., 30 agosto 1936.

155. La cuna del tango. En *El Diario*. Bs. As., 27 octubre 1936.

156. Eliminación del factor africano en la formación del cancionero criollo. En *Cursos y Conferencias*, año 5, v. 10, Nº 7. Bs. As., octubre 1936.

157. Músicos y musicólogos. En *El momento musical*, año 1, Nº 3. Bs. As., diciembre 1936.

158. La Vidala. Su forma poética. En *La Prensa*. Bs. As., 1 enero 1937.

159. Danzas criollas: el Bailecito. En *El Diario*. Paraná, 1 marzo 1937.

160. En torno a las tradiciones orales. En *La Prensa*. Bs. As., 13 junio 1937.

162. Los bailes criollos en el Teatro Nacional. En *Cuadernos de Cultura Teatral* del Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Nº 6. Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, 1937.

163. La escala pentatónica en Sudamérica. Cómo fue descubierta. En *La Prensa*. Bs. As., 1 enero 1938.

164. La escala pentatónica en Sudamérica. En *El Sol*. Cuzco, 13 enero 1938.

165. Panorama de la música popular sudamericana. En *La Prensa*. Bs. As., 30 enero 1938.
Reimpresión en *Ars*, año 1, Nº 2. Bs. As., setiembre 1940.

166. Hacia el origen de los bailes criollos. En *La Prensa*. Bs. As., 15 mayo 1938.

167. Escalas pentatónicas en Sudamérica. Los estudios del músico cuzqueño Leandro Alviña. En *La Prensa,* Bs. As., 5 junio 1938.

168. Ascenso y descenso de las danzas. En *La Prensa.* Bs. As., 26 junio 1938.

169. Vida y costumbres de las danzas. En *La Prensa.* Bs. As., 24 julio 1938.

170. La Contradanza. En *La Prensa.* Bs. As., 7 agosto 1938.

171. La Contradanza en la Argentina. En *La Prensa.* Bs. As., 28 agosto 1938.

172. La Contradanza en Sudamérica. En *La Prensa.* Bs. As., 18 setiembre 1938.

173. La Contradanza en Sudamérica. En El Heraldo. Caracas, 17 octubre 1938.

174. La Contradanza en la Colonia. En *La Prensa.* Bs. As., 30 octubre 1938.

175. La forma de la Contradanza. En *La Prensa.* Bs. As., 20 noviembre 1938.

176. La forma de la Contradanza. En *La Nación.* Bs. As., 4 diciembre 1938.

177. La forma del Cielito. En *La Prensa.* Bs. As., 8 enero 1939.

178. Contradanza y Cielito. En *La Prensa.* Bs. As., 26 marzo 1939.

179. La forma de la Media Caña. En *La Prensa.* Bs. As., 25 mayo 1939.

180. Contradanza y Media Caña. En *La Prensa.* Bs. As., 12 junio 1939.

181. La forma del Pericón. En *La Prensa.* Bs. As., 30 julio 1939.

182. El pericón del circo. En *La Prensa.* Bs. As., 27 agosto 1939.

183. El sistema musical de los antiguos peruanos. En *La Prensa.* Bs. As., 3 setiembre 1939.

184. Contradanza y Pericón. En *La Prensa.* Bs. As., 1 octubre 1939.

185. La Contradanza y su familia. En *La Prensa.* Bs. As., 5 noviembre 1939.

186. La quena. En *La Prensa,* Bs. As., 26 noviembre 1939.

187. El erke. En *La Prensa.* Bs. As., 3 marzo 1930.

188. El erkencho. En *La Prensa.* Bs. As., 5 mayo 1940.

189. El Gato, algo de su historia. En *Huella.* Bs. As., agosto 1940.

190. Un antiguo defensor de la guitarra. En *Revista de la guitarra,* año 3, Nº 7. Bs. As., 31 marzo 1941.

191. Los bailes criollos en las provincias. En *Ars,* año 2, Nº 12. Bs. As., octubre 1941.

192. Las formas populares y su expresión musical. En *Los Andes.* 18 enero 1942.

193. El Tango argentino. En *El Nacional.* México, 1 marzo 1942.

194. Historia de Cañuelas. En *Provincia,* año 12, Nº 133. Bs. As., julio 1942.

195. La música popular en la historia nacional. 1. Música venezolana; 2. Música argentina. En *Venezuela,* año 1, Nº 3. Bs. As., noviembre-diciembre 1943 [86].

196. Tangos andaluces de 1880. En *Saber vivir.* Bs. As., febrero 1944.

197. Música folklórica: el Triste. En *Polifonía,* Nº 1. Bs. As., abril 1944 [87].

198. Música popular. La anarquía del año 20. En *Polifonío,* Nº 2. Bs. As., mayo 1944.

199. Ana S. de Cabrera. Música popular. En *Polifonía,* Nº 3. Bs. As., junio 1944.

200. Música popular. La personalidad de Anita Serrano Redonnet. En *Polifonía,* Nº 4. Bs. As., julio 1944.

201. Música popular. "Estilizar". En *Polifonía,* Nº 5. Bs. As., agosto 1944.

202. Desde el Paraguay. Desarrollo de la música. En *Polifonía,* Nº 6. Bs. As., setiembre 1944.

203. Música popular. "Localización geográfica". En *Polifonía,* Nº 7. Bs. As., octubre 1944.

204. El origen de los bailes criollos. En *Argentina.* Conferencias del ciclo 1941, dictadas por los becarios, v. 4. Bs. As., Kraft, 1944.

205. El Pericón (del libro Danzas y canciones argentinas). En *Saber vivir.* Bs. As., mayo 1945.

206. Las escuelas nacionalistas. En *Polifonía,* Nº 10. Bs. As., mayo 1945.

207. La Vidala de la loca Juliana. En *Contrapunto,* año 1, Nº 4, Bs. As., junio 1945.

208. Nuevas grandes formas. En *Polifonía,* Nº 11. Bs. As., junio 1945.

209. Formas y maneras. En *Polifonía,* Nº 12. Bs. As., julio 1945.

210. La ciencia del folklore en la Argentina. Apuntes para el capítulo I (1890-1900). En *Anales de la Asociación Folklórica Argentina,* v. 1. Bs. As., noviembre 1945 [88].

211. Canciones y danzas. En *Crítica.* Bs. As., 16 setiembre 1946.

212. Las danzas picarescas. El Gato. El Triunfo. En *Crítica.* Bs. As., 23 setiembre 1946.

213. Danzas y cantos. La Cueca. El Prado. La Resbalosa. El Pollito. La Firmeza. Otros bailes. En *Crítica.* Bs. As., 30 setiembre 1946.

214. Las danzas serias. El Cielito. En *Crítica.* Bs. As., 14 octubre 1946.

215. Los bailes serios. El Pericón. La Media Caña. En *Crítica.* Bs. As., 4 noviembre 1946.

216. Las canciones. Ritmo y expresión. El Triste. En *Crítica*. Bs. As., 18 noviembre 1946.

217. Las canciones. Estilo y Cifra. En *Crítica*. Bs. As., 25 noviembre 1946.

218. Las danzas individuales. En *Crítica*. Bs. As., 2 diciembre 1946.

219. La música argentina: 1810-1852. En Levene, Ricardo, dir. *Historia de la Nación Argentina*, 2ª ed., t. 8. Bs. As., El Ateneo, 1947. Separata: Bs. As., Impr. de la Universidad, 1946.

220. Itinerario de un baile criollo. La cueca, dueño y señor del Pacífico. En *Continente*, año 4E. Bs. As., 15 abril 1947.

221. Canciones y danzas. En *La Razón*. Montevideo, 7 mayo 1947.

222. The miracle which is Segovia. En *The guitar review*, v. 1, Nº 4. New York, Society of the classic guitar, 1947.

223. La forma de la cueca chilena. 1ª parte. En *Revista Musical Chilena*, Nº 20-21. Santiago, Univ. de Chile, Fac. de Ciencias y Artes Musicales, mayo-junio 1947.

224. La forma de la cueca chilena. 2ª parte. En *Revista Musical Chilena*, Nº 22-23. Santiago, Univ. de Chile, Fac. de Ciencias y Artes Musicales, julio-agosto 1947.[39]

225. Danzas criollas. Hasta los curas bailaban. En *Continente*, año 47. Bs. As., 15 de julio 1947.

226. Acotaciones a la metodología folklórica. En *Polifonía*, año 3, Nº 16. Bs. As., mayo 1948.

227. Cómo son y cómo se tocan nuestros instrumentos musicales. En *El Hogar*, año 44, Nº extraordinario de fin de año "Toda la patria en nuestro folklore", 2044. Bs. As., 17 diciembre 1948.

228. La ciencia del folklore. En *El Mundo*. Bs. As., 2 enero 1949.

229. Folklore y cultura. En *El Mundo*. Bs. As., 8 enero 1949.

230. El período del folklore. En *El Mundo*. Bs. As., 16 enero 1949.

231. Folklore y antigüedades. En *El Mundo*. Bs. As., 23 enero 1949.

232. Nacimiento del folklore. En *El Mundo*. Bs. As., 30 enero 1949.

233. Constitución del folklore. En *El Mundo*. Bs. As., 4 marzo 1949.

234. El folklore en la Argentina. En *El Mundo*. Bs. As., 13 marzo 1949.

235. Nuestro primer folklorista. En *El Mundo*. Bs. As., 19 marzo 1949.

236. El folklore en marcha. En *El Mundo*. Bs. As., 26 marzo 1949.

237. El segundo folklorista. En *El Mundo*. Bs. As., 2 abril 1949.

238. La ciencia del folklore. En *Guía de la actividad intelectual y artística argentina*, año 3, Nº 43. Bs. As., mayo 1949.[40]

239. Danzas e instrumentos. En *Exposición de arte popular*, IV Congreso histórico-municipal interamericano. Bs. As., Municipalidad de la Ciudad de Bs. As., 1949.

240. La música popular. Canciones y danzas nativas. En *Argentina,* Primer Ciclo anual de conferencias organizado por la Subsecretaría de Cultura de la Nación en el Museo Mitre, v. 1, serie 3, Nº 4. Bs. As., Ministerio de Educación, Subsecretaría de Cultura, 1950.[41]

241. Música y danzas folklóricas bonaerenses. En *Primer Congreso de Historia de los pueblos de la Provincia de Buenos Aires,* vol. 1. La Plata, Ministerio de Gobierno, Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia, 1951.

242. El Cielito de la Independencia. En *El Hogar.* Bs. As., 6 de julio 1951.

243. El Minué Montonero o federal. En *Música y Teatro,* Nº 1. La Plata, Min. de Educación, 1951.

244. Voces sudamericanas. En *Américas,* v. 3, Nº 10. Washington, Unión Panamericana, octubre 1951.

245. La primera clasificación de nuestras danzas. En *La Prensa.* Bs. As., 6 enero 1952.

246. La quena. En *Selecciones folklóricas,* año 1, v. 1º Mar del Plata, mayo 1953.

253. Los instrumentos folklóricos (del libro "Exposición de Arte popular", Bs. As., 1949). En *Nativa,* año 30, Nº 354. Bs. As., 30 junio 1953.

248. Inés Jurado. Una compositora argentina del siglo XX. En *El Hogar.* Bs. As., 14 agosto 1953.

249. La música de los villancicos. En *Lyra,* año 10, Nos. 122-124. Bs. As., diciembre 1953.

250. La jota en la Argentina. En *La Prensa.* Bs. As., 2 mayo 1954.

251. Antigüedad de la Condición. La tradición del General Belgrano. En *El Hogar,* año 50, Nº 2325. Bs. As., 4 junio 1954.

252. El sentido de las danzas argentina. En *Cinzano Argentina,* Nº 2. Bs. As., julio 1954.[42]

253. Evocación de Tucumán. En *Selecciones del Reader's Digest.* Argentina, junio 1955.

254. Antigüedad de nuestras danzas. En *Revista Duperial,* vol. 15, Nº 110. Bs. As., julio-agosto 1956.

255. Los instrumentos del carnaval en el noroeste argentino. En *Revista Duperial,* v. 18, Nº 120. Bs. As., marzo-abril 1958.

256. La musique en Amérique Latine au XXe. siècle. En *La Revue musicale,* Nº 242. París, 1958.

257. Coro de gauchos. En *El pial.* Bs. As., mayo-julio 1959.

258. Las danzas folklóricas argentinas triunfan en España. En *El Hogar. Bs. As.,* 18 de setiembre 1959.

259. Música folklórica de Chile. En *Revista Musical Chilena,* año 13, Nº 68. Santiago, Univ. de Chile, Fac. de Ciencias y Artes Musicales, noviembre-diciembre 1959.
Separata: Santiago, Univ. de Chile, 1959 (Colección de Ensayos).

260. El movimiento de los trovadores. En *Música antigua del siglo XII al XVII.* Bs. As., Univ. de Bs. As., Departamento de actividades culturales, 1959.
Separata: Bs. As., Univ. de Bs. As., 1959.

261. Las danzas de la emancipación. En *El Chasqui,* Nº 112. Bs. As., enero-marzo 1960.

262. Las danzas en la Argentina. En *Ars,* año 20, Nº 89. Bs. As., 1960.

263. Música y danzas folklóricas. En *Artes y letras argentinas,* Boletín del Fondo Nacional de las artes, año 2, Nº extraordinario. Bs. As., 1961.

264. Las canciones folklóricas argentinas. En *Folklore,* Nº 10. Bs. As., enero 1962.

265. Las canciones folklóricas argentinas. La Vidala (conclusión). En *Folklore,* Nº 12. Bs. As., 31 enero 1962.

266. Las canciones folklóricas argentinas. La Vidalita. En *Folklore,* Nº 13. Bs. As., 15 febrero 1962.

267. Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví. En *Folklore,* Nº 14. Bs. As., 1 marzo 1962.

268. Las canciones folklóricas argentinas. El yaraví (continuación). En *Folklore,* Nº 15. Bs. As., 15 marzo 1962.

269. Las canciones folklóricas argentinas. El triste. En *Folklore,* Nº 16. Bs. As., 1 abril 1962.

270. Las canciones folklóricas argentinas. El triste (continuación). En *Folklore* , Nº 17. Bs. As., abril 1962.

271. Las canciones folklóricas argentinas. Estilo. Décima. En *Folklore,* Nº 18, Bs. As., mayo 1962.

272. Las canciones folklóricas argentinas. Tonada. Tono. Las canciones románticas. En *Folklore,* Nº 19. Bs. As., junio 1962.

273. Cantares históricos de la tradición argentina. Selección, introducción y notas, por Olga Fernández Latour. (Reseña). *En Universidad,* Nº 53. Santa Fe, Univ. Nac. del Litoral, julio-setiembre 1962.

274. Un códice peruano colonial del siglo XVII. En *Revista Musical Chilena,* año 16, Nº 81-82. Santiago, Univ. de Chile, Fac. de Ciencias y Artes Musicales, julio-diciembre, 1962.

275. Danzas en el teatro de antaño. En *Revista del Instituto Nacional de Estudios de teatro,* t. 2, Nº 4. Bs. As., Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1962.

276. Los instrumentos musicales. Capítulo I. Introducción y clasificaciones. En *Folklore,* Nº 20. Bs. As., junio 1962.

277. Los instrumentos musicales. Capítulo II. Idiófonos. En *Folklore,* Nº 21. Bs. As., junio 1962.

278. Los instrumentos musicales. Capítulo III. Membranófonos. En *Folklore,* Nº 22. Bs. As., julio 1962.

279. Los instrumentos musicales. Capítulo IV. Cordófonos. En *Folklore,* Nº 23. Bs. As., agosto 1962.

280. Los instrumentos musicales. Capítulo V. Aerófonos. En *Folklore,* Nº 24. Bs. As., agosto 1962.

281. Los instrumentos musicales. Capítulo VI. Los instrumentos argentinos. En *Folklore,* Nº 25. Bs. As., agosto 1962.

282. Los instrumentos musicales. Capítulo VII. Los instrumentos del Chaco. En *Folklore,* Nº 26. Bs. As., setiembre 1962.

283. Los instrumentos musicales. Capítulo VIII. Los instrumentos araucanos. En *Folklore,* Nº 28. Bs. As., octubre 1962.

284. Los instrumentos musicales. Capítulo IX. La caja. En *Folklore,* Nº 29. Bs. As., octubre 1962.

285. Los instrumentos musicales. Capítulo X. La caja (continuación). En *Folklore,* Nº 30. Bs. As., noviembre 1962.

286. Los instrumentos musicales. Capítulo XI. El charango. En *Folklore,* Nº 32. Bs. As., noviembre 1962.

287. Los instrumentos musicales. Capítulo XII. La flautilla. En *Folklore,* Nº 33. Bs. As., diciembre 1962.

288. Los instrumentos musicales. Capítulo XIII. La quena. En *Folklore,* Nº 34. Bs. As., enero 1963.

289. Los instrumentos musicales. Capítulo XIV. El sicu. (Flauta de Pan). En *Folklore,* Nº 36. Bs. As., febrero 1963.

290. Los instrumentos musicales. Capítulo XV. La anata. En *Folklore,* Nº 37. Bs. As., febrero 1963.

291. Los instrumentos musicales. Capítulo XVI. El pinkillo o tarka. En *Folklore,* Nº 38. Bs. As., marzo 1963.

292. Los instrumentos musicales. Capítulo XVII. El erkencho. En *Folklore,* Nº 39. Bs. As., abril 1963.

293. Los instrumentos musicales. Capítulo XVIII. El erke. En *Folklore,* Nº 40. Bs. As., abril 1963.

294. Los instrumentos musicales. Capítulo XIX. La guitarra. 1. Orígenes del instrumento. En *Folklore,* Nº 41. Bs. As., mayo 1963.

295 Los instrumentos musicales. Capítulo XX. La guitarra. 2. Hacia la guitarra española. En *Folklore,* Nº 42. Bs. As., mayo 1963.

296. Los instrumentos musicales. Capítulo XXI. La guitarra. 3. La guitarra española. En *Folklore,* Nº 43. Bs. As., junio 1963.

297. Los instrumentos musicales. Capítulo XXII. La guitarra. 4. La guitarra en la Colonia. En *Folklore,* Nº 44. Bs. As., junio 1963.

298. Los instrumentos musicales. Capítulo XXIII. La guitarra. 5. La guitarra popular y artística. En *Folklore,* Nº 45. Bs. As., julio 1963.

299. Los instrumentos musicales. Capítulo XXIV. La guitarra. 6. La guitarra moderna. En *Folklore,* Nº 46. Bs. As., julio 1963.

300. El canto de los trovadores en una historia integral de la música. En *Boletín Interamericano de Música,* Nº 35. Washington, Unión Panamericana, mayo 193.
Reedición no completa en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega",* año 1, Nº 1. Bs. As., UCA, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1977.

301. Origen medieval de la música de los villancicos. E*n La Navidad y los pesebres en la tradición argentina.* Dirigido por Rafael Jijena Sánchez. Bs. As., Hermandad del Santo Pesebre, 1963.

20.1. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. Prefacio. En *Folklore,* Nº 48. Bs. As., agosto 1963.[43]

20.2. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 1. La tradición. Los tradicionalistas. En *Folklore,* Nº 49. Bs. As., setiembre 1963.

20.3. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 2. Romanticismo y folklore. En *Folklore,* Nº 50. Bs. As., setiembre 1963.

20.4. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 3. Las actividades estéticas y científicas. En *Folklore,* Nº 51. Bs. As., setiembre 1963.

20.5. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 4. Los primeros tradicionalistas. En *Folklore,* Nº 52. Bs. As., Octubre 1963.

20.6. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 5. Tradiciones diversas. Vida, muerte, sustitución. En *Folklore,* Nº 53. Bs. As., octubre 1963.

20.7. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 6. Socialismo y demografía. En *Folklore,* Nº 54. Bs. As., noviembre 1963.

20.8. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 7. Joaquín V. González - Ricardo Rojas. En *Folklore,* Nº 55. Bs. As., noviembre 1963.

20.9 Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 8. Martín Fierro. En *Folklore,* Nº 56. Bs. As., diciembre 1963.

20.10. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 9. Martín Fierro. En *Folklore,* Nº 57. Bs. As., diciembre 1963.

20.11. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 10. Consecuencias del Martín Fierro. En *Folklore,* Nº 58. Bs. As., enero 1964.

20.12. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 11. Juan Moreira. En *Folklore,* Nº 59. Bs. As., enero 1964.

20.13. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 12. Reacción en cadena. En *Folklore,* Nº 60. Bs. As., febrero 1964.

20.14. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 13. La música del circo. En *Folklore,* Nº 62. Bs. As., febrero 1964.

20.15. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 14. La promoción de música criolla. En *Folklore,* Nº 63. Bs. As., marzo 1964.

294. La artesanía tradicional. En *Después de clase,* año 2, Nº 5. Bs. As., marzo 1964.

20.16. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 15. La promoción de danzas nativas. En *Folklore,* Nº 64. Bs. As., abril 1964.

20.17. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 16. Los centros criollos. En *Folklore,* Nº 65. Bs. As., abril 1964.

20.18. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 17. Los repertorios coreográficos. En *Folklore,* Nº 66. Bs. As., mayo 1964.

20.19. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 18. Triunfo del Pericón en los salones. En *Folklore,* Nº 68. Bs. As., mayo 1964.

20.20. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 19. Los periódicos. La poesía popular. En *Folklore,* Nº 69. Bs. As., junio 1964.

20.21. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 20. Trovadores y payadores. En *Folklore,* Nº 70. Bs. As., junio 1964.

20.22. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 21. Trayectoria de los payadores. En *Folklore,* Nº 71. Bs. As., julio 1964.

20.23. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 22. Fin del primer período. En *Folklore,* Nº 72. Bs. As., julio 1964.

20.24 Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 23. Intermedio. En *Folklore,* Nº 74. Bs. As., agosto 1964.

20.25. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 24. Subsistencia de la idea. En *Folklore,* Nº 75. Bs. As., setiembre 1964.

20.26. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 25. El nacionalismo musical. En *Folklore,* Nº 76. Bs. As., setiembre 1964.

20.27. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 26. Desarrollo del nacionalismo musical argentino. En *Folklore,* Nº 77. Bs. As., setiembre 1964.

20.28. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 27. La ciencia del folklore. En *Folklore,* Nº 78. Bs. As., octubre 1964.

20.29. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 28. Amplitud de los nacionalismos artísticos. En *Folklore,* Nº 80. Bs. As., noviembre 1964.

20.30. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 29. Amplitud de los nacionalismos artísticos. En *Folklore,* Nº 80. Bs. As., noviembre 1964.

20.31. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 30. Epoca y contorno de Andrés Chazarreta. En *Folklore,* Nº 81. Bs. As., noviembre 1964.

20.32. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 31. Santiago del Estero y Andrés Chazarreta. En *Folklore,* Nº 82. Bs. As., diciembre 1964.

20.33. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 32. Vocación y estudios de Chazarreta. En *Folklore,* Nº 83. Bs. As., diciembre 1964.

20.34. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 33. Chazarreta y el "Martín Fierro". En *Folklore,* Nº 84. Bs. As., diciembre 1964.

20.35. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 34. El gesto inicial. La Zamba de Vargas. En *Folklore,* Nº 85. Bs. As., 12 enero 1965.

20.36. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 35. Las influencias inmediatas. En *Folklore,* Nº 86. Bs. As., 26 enero 1965.

20.37. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 36. Hacia la presentación de la compañía. En *Folklore,* Nº 88. Bs. As., 23 febrero 1965.

20.38. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 37. Ultimos detalles - El programa. En *Folklore,* Nº 89. Bs. As., 9 marzo 1965.

20.39. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 38. Se presenta la compañía de danzas. En *Folklore,* Nº 90. Bs. As., marzo 1965.

20.40. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 39. El balance artístico. En *Folklore,* Nº 91. Bs. As., 6 abril 1965.

20.41. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 40. El balance económico. En *Folklore,* Nº 92. Bs. As., 20 abril 1965.

20.42 Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 41. El aporte musical y coreográfico de Chazarreta. En *Folklore,* Nº 94. Bs. As., 18 mayo 1965.

295. Aclarar el folklore. En *El Mundo.* Bs. As., 23 mayo 1965.

20.43. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 42. Después del comienzo. En *Folklore,* Nº 96. Bs. As., 15 junio 1965.

20.44. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 43. Buenos Aires. Aspiración de Chazarreta. En *Folklore,* Nº 97. Bs. As., 29 junio 1965.

20.45. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 44. Hacia el debut en Buenos Aires. En *Folklore,* Nº 98. Bs. As., 26 julio 1965.

20.46. Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino. 45. La conquista de Buenos Aires. En *Folklore,* Nº 99. Bs. As., 27 julio 1965.

296. Música y danzas folklóricas bonaerenses. En *El Gaucho,* año 1. La Plata, 10 noviembre 1965.

297. Música de tres notas. En *Trabajos presentados en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología realizada en Cartagena de Indias* (Colombia) en 1963. Washington, Unión Panamericana, 1965. (Suplemento del Boletín Interamericano de Música).

298. Una cadencia medieval en América. En *Anuario,* v. 1. New Orleas, Tulane Univ., Instituto Interamericano de Investigación Musical, 1965.[44]

299. Lan canciones folklóricas argentinas. En *Gran Manual de folklore.* Bs. As., Honneger, 1965. (Suplemento extraordinario de la Revista Folklore).
Separata: Bs. As., Instituto de Musicología, 1965.

300. Sobre la Conferencia Interamericana de Etnomusicología celebrada en la Universidad de Indiana (EE. UU.). En *Folklore,* Nº 95. Bs. As., 1º junio 1965.

301. Antecedentes y contorno de Gardel. En Buenos Aires - Tiempo de Gardel. Bs. As., *El Mate,* 1966.

302. La Firmeza; danza argentina en Portugal y en España. En *Revista de Etnografía,* v. 6, t. 1. Porto, 1966.

303. Mesomusic: an essay on the music of the masses. En *Ethnomusicology,* vol. 10, Nº 1. Middeltown, Connecticut, Wesleyan Univ. Press, january 1966 (translated by Gilbert Chase and John Chappbell).

Versión condensada: La Mesomúsica. En *Polifonía,* año 21, Nº 131-132. Bs. As., segundo trimestre 1966.
Versión original completa en castellano: Mesomúsica. Un ensayo sobre la música de todos. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 3, Nº 3. Bs. As., UCA, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1979.

304. Tradiciones musicales y aculturación en Sudamérica. En *Music in the Americas,* vol. 1. EE.UU., Indiana Univ., 1967.[45]

305. Las especies homónimas y afines, de "Los orígenes del tango argentino". En *Revista Musical Chilena,* año 21, Nº 101. Santiago, Univ. de Chile, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, julio-setiembre 1967.[46]

306. Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 1, Nº 1. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1977.[47]

307. La formación coreográfica del tango argentino. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 1, Nº 1. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1977.[48]

308. La obra del Obispo Martínez Compañón (1ª parte). En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 2, Nº 2. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1978.

309. Colección de música popular peruana (segunda parte). En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 3, Nº 3. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1979.

310. La música de los trovadores. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Nº 6. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1985.[49]

III. FOLLETOS [50]

311. *Bailes tradicionales argentinos.* Cuatro folletos ilus., mus. Bs. As. Sadaic, 1944.
Contenido: El Cuando. La Chacarera. El Gato. El Triunfo.

312. *Bailes tradicionales argentinos.* Historia, origen, música, poesía, coreografía. Ilustraciones Araceli Vázquez Málaga. Cuadernos folklóricos Nos. 8, 9, 10 y 11. Bs. As., Asociación Folklórica Argentina, 1944.
Contenido: El Cuando. La Chacarera. El Gato. El Triunfo.

313. *Bailes tradicionales argentinos.* Siete folletos, ilus., mús. Bs. As., Imprenta de la Univ., 1944-46.
Contenido: El Cuando. El Gato. El Triunfo. La Mariquita - El Pala-Pala. La Condición. El Carnavalito. El Escondido.

314. *Bailes tradicionales argentinos.* Historia, origen, música, poesía, coreografía. Catorce folletos. Bs. As., Ricordi, 1944-48.

Contenido: 1. El Cuando ;2. La Chacarera; 3. El Gato; 4. El Triunfo; 5. El Carnavalito; 6. La Condición; 7. El Escondido; 8. La Mariquita - El Pala-Pala; 9. La Calandria; 10. La Danza de las cintas; 11. La Huella; 12. La Sajuriana; 13. El Bailecito; 14. El Pajarillo.

315. *Bailes tradicionales argentinos.* Catorce folletos, ilus., mús. Bs. As., Sadaic, 1948.
Igual contenido que el item precedente.

316. *Bailes tradicionales argentinos.* Historia, origen, música, poesía, coreografía. Veintitrés folletos. Bs. As., Korn, 1952-54.
Contenido: 1. El Cuando; 2. La Chacarera; 3. El Gato; 4. El Triunfo; 5. El Carnavalito; 6. La Condición; 7. El Escondido; 8. La Mariquita - El Pala-Pala; 9. La Calandria; 10. La Danza de las cintas; 11. La Huella; 12. La Sajuriana; 13. El Bailecito; 14. El Pajarillo; 15. El Malambo - El Solo inglés - La Campana; 16. El Cielito; 17. El Pericón; 18. La Media Caña; 19. La Zamacueca (Cueca, Zamba, Chilena, Marinera, la Zamba antigua); 20. La Resbalosa; 21. Los Aires; 22. El Montonero (Minué Federal); 23. La Firmeza.

IV. PROLOGOS

317. Aretz-Thiele, Isabel - *Puneñas.* Primera Serie. Reducción para piano. Bs. As., 1937.
Prefacio (sobre creación artística) de Carlos Vega.

318. Rodríguez, Alberto - *Cancionero cuyano.* Canciones y danzas tradicionales. Mendoza, Numen, 1938.
Estudio preliminar de Carlos Vega.[51]

319. Aretz-Thiele, Isabel - *Primera serie criolla.* Cueca - Vidala - Triunfo. Bs. As., Ricordi, 1941.
Prefacio (sobre las formas nativas) de Carlos Vega.

320. Silvano de Régoli, Margarita - *Guitarra.* Bs. As., Hachette, 1941.
Prefacio de Carlos Vega. Ilustraciones de Aurora de Pietro.[52]

321. Aretz, Isabel - *Primera selección de canciones y danzas tradicionales argentinas para escolares;* recogidas y armonizadas por Isabel Aretz-Thiele. Bs. As., Ricordi, 1943.
Prefacio de Carlos Vega.

322. Eisenstein, Silvia - *Melodías populares de Jujuy,* recopilación y armonización para piano de Silvia Eisenstein. Bs. As., Ricordi, 1946.
Prefacio de Carlos Vega.

323. De Pietro, Aurora - *Danzas argentinas.* Bs. As., Peuser, 1947.
Prólogo sobre danzas de Carlos Vega.

324. Senillosa, Mabel - *Compositores argentinos.* Bs. As., Lottermoser, 1956.
Prólogo de la segunda edición, 1954, por Carlos Vega.

V. OBRAS INEDITAS

a) *Poesía - cuentos.*

325. *Cuentos memorables* [53].

326. *Protoargentina.* Cuadros de la Argentina de antaño [54].

327. *Tierra.* Poesías [55]

b) *Musicología*

328. *Cancionero infantil.* Primer volumen de la Escuela de Música.

329. *Tonalidad.* Tercer volumen de la Escuela de Música.

330. *La música y la danza en la Argentina.* Cuarto volumen de la Escuela de Música.

331. *Definición del gaucho.*
Trabajo original presentado en el Primer Congreso Internacional Tradicionalista, 1958.

332. *Panorama de la música rural argentina* (200 grabaciones de indios y criollos).

333. *1001 melodías folklóricas argentinas.*

334. *Los orígenes del tango argentino.* Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales (ver items 308 y 310).

335. *La música de los trovadores.* (ver item 313).

VI. OBRAS MUSICALES [56]

336. Música complementaria para la obra 'Madame Bovary". Versión exhumada en el Teatro Argentino, Buenos Aires, 1935.

337. Música complementaria del drama "La Salamanca" de Ricardo Rojas. Estrenada en el Teatro Cervantes el 10 de setiembre de 1943, para orquesta de cuerdas, publicada como apéndice en el libro homónimo. Bs. As., Losada, 1943.

338. Música complementaria del drama "El amor del sendero", de Federico Mertens, para orquesta de instrumentos folklóricos con armonio, estrenada en el Teatro Cervantes, 1947.

339. Canciones y danzas argentinas, armonización para orquesta, en colaboración con Silvia Eisenstein. Once canciones y danzas folklóricas para un álbum de discos grabado por Odeón, Bs. As., 1943.

340. Armonización para orquesta de ocho danzas populares argentinas para un disco grabado por Odeón, Bs. As., 1952.

VII. DISCOGRAFIA [57]

341. *Canciones y danzas argentinas*. Recogidas por Carlos Vega. Orquesta Argentina de cuerdas, dir. Silvia Eisenstein. Cinco discos, Odeón, 55070/74. Bs. As., 1943.
Notas y comentarios de Carlos Vega. Ilustraciones de Aurora de Pietro. Contenido: Malambo, Vidala, Tonada, Bailecito, Vidalita, Gato, Vidala, Cifra, Estilo, Pastoral, Huaino.

342. *Danzas populares argentinas*. Recopiladas por Carlos Vega. Orquesta de cámara, dir. Silvia Eisenstein. Odeon, LDM, 301. Bs. As., 1952. Contenido: La Sajuriana, Resbalosa, La Condición, Gato, Cuando, El Triunfo, Cueca, Huella.

VIII. EPISTOLARIO

343. Epistolario de Carlos Vega. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 1, Nº 1. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1977.

344. Epistolario de Carlos Vega. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 2, Nº 2. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1978.

345. Epistolario de Carlos Vega. En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año 3, Nº 3. Bs. As., UCA, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, 1979.

IX. EXTRACTOS PREPARADOS CON AUTORIZACION DEL AUTOR

— La sajuriana, la danza cortesana que San Martín llevó a Chile en 1817, al cruzar los Andes. Adaptación de la versión de Carlos Vega. En *Danzas nativas*, año 1, Nº 3. Bs. As., setiembre 1956.

— El carnavalito. Anecdotario de su difusión. En *Selecciones folklóricas Codex*, año 1, Nº 1. Bs. As., junio 1965.
Extracto preparado con autorización del autor, por María del Carmen Lauría, ilustraciones de Aurora de Pietro.

— La quena. En *Selecciones folklóricas Codex*, año 1, Nº 1. Bs. As., junio 1965.
Extracto preparado con autorización del autor por Clara Inés Cortazar. Ilustraciones de Aurora de Pietro.

— El carnavalito (II). Ronda arcaica de renovada vigencia. En *Selecciones folklóricas Codex*, año 1, Nº 2. Bs. As., julio 1965.
Extracto preparado con autorización del autor por María del Carmen Lauría, ilustraciones de Aurora de Pietro.

— El sicu. En *Selecciones folklóricas Codex,* año 1, Nº 3. Bs. As., agosto 1965.
Extracto preparado con autorización del autor por Clara Inés Cortazar.

— La danza de las cintas. En *Selecciones folklóricas* Codex, año 1, Nº 7. Bs. As., diciembre 1965.
Extracto preparado con autorización del autor por María del Carmen Lauría. Ilustraciones de Aurora de Pietro.

— Los cancioneros; cancionero tritónico. En *Selecciones folklóricas Codex,* año 1, Nº 5. Bs. As., octubre 1965.
Extracto preparado con autorización del autor por Delia Santana de Kiguel. Aclaraciones al texto por Augusto Raul Cortazar.

Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

NOTAS

[1] C. García Muñoz - Contribución a la bibliografía de Carlos Vega. En *Revista Musical Chilena,* año 21, Nº 101. Santiago, Fac. de Ciencias y Artes Musicales, Univ. de Chile, julio-setiembre 1967.

M. T. Melfi - Bibliografía de Carlos Vega. En *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología,* Nº 6. Bs. As., Secretaría de Estado Cultura y Educación, 1966-67.

[2] Cfr. Melfi, art. cit.

[3] Un fragmento lo publican Tomás de Lara e Inés Leonilda Roncetti de Panti en *El tema del tango en la literatura argentina.* Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1961.

[4] Primer premio nacional, cfr. Melfi, art. cit.

[5] Primer premio nacional, cfr. Melfi, art. cit.

[6] Premio de la Asociación Argentina de Autores y Compositores de Música, cfr. Melfi, art. cit. Reedición del Instituto Nacional de Musicología, 1986.

[7] Dos fragmentos se publican en el libro de Lara y Roncetti de Panti ya mencionado.

[8] Selección antológica de los estudios agotados de Vega sobre Cielito: texto íntegro de 1936, fragmentos de 1939, 1949, 1952 y 1953.

[9] Prefacio y 45 capítulos publicados en la Revista *Folklore* (Bs. As., Honegger, Nros. 48 al 99). Los últimos seis capítulos, inéditos, se incluyen tal como fueron encontrados en los papeles de Vega. Los capítulos agregados se titulan:

56. Los factores del éxito: los nacionalismos artísticos.
47. Los factores del éxito: la patria y la tradición.
48. Los factores del éxito: Exotismo, Costumbrismo, Ciencia.
49. Consecuencias de Chazarreta.
50. Don Manuel Gómez Carrillo.
51. La influencia de don Manuel Gómez Carrillo.

[10] En este trabajo aparecen agrupados todos los artículos de Vega consultados en publicaciones periódicas, sin discriminar su contenido: poesía, crítica, comentario, tema musicológico, etc. Esa subdivisión queda abierta para una futura y ardua tarea, lo mismo que el hallazgo de los capítulos, fragmentos o extractos de sus libros —todavía no ubicados—, publicados en revistas y diarios.

[11] Comentarios sobre obras para piano, guitarra y canto y guitarra.

[12] Comentarios sobre obras para piano (De mi tierra de Ugarte), canto y piano y guitarra.

[13] Comentarios sobre libros.

[14] De Martino era timbalista.

[15] Comentario sobre el Salón Nacional de pintura y escultura. Sin firma, puestas las iniciales de C. V. a lápiz, seguramente por Vega.

[16] Comentario sobre Emilio Pettoruti y Mario Bachelli. Id. anterior.

[17] Comentario sobre sus cuadros. Id. anterior.

[18] Comentario sobre el concierto de la guitarrista. Id. anterior.

[19] Comentarios sobre obras para canto y piano, violín y guitarra. Id. anterior.

[20] Della Hanty era retratista.

[21] Comentario sobre una poesía de Fernández Moreno.

[22] El tema de la luna en la poesía.

[23] A partir del Nº 24, segundo aniversario de la Revista *Tárrega,* en la primera página figura: "Dirección artística Carlos Vega".

[24] Sobre Martín Castro.

[25] Disertación pronunciada en la Universidad Nacional de La Plata, el 25 de setiembre de 1926.

[26] Reseña sobre el libro del crítico musical español César M. Arconada. Cfr. *Bibliografía de la Revista Nosotros 1907-1943.* Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, Bibliografía argentina de artes y letras, Compilaciones especiales, Nº 39-42, 1971.

[27] Respuestas de Arturo Giménez Pastor, Ernesto de la Guardia, Carlos Vega, Raúl H. Espoile, Alberto G. del Castillo, Isaac Carvajal, Jorge C. Servetti-Reeves.

[28] Sobre *El hijo,* libro de poemas de Baldomero Fernández Moreno. Cfr. Bibliografía de la Revista Nosotros.

[29] Corrección de su artículo publicado en el Nº 239 de *Nosotros:* La música incaica y el Dr. Sivirichi. Cfr. *Bibliografía de la Revista Nosotros.*

[30] Sobre los concertistas María Luisa Anido y Miguel Llobet. Cfr. Bibliografía de la Revista *Nosotros.*

[31] Cuento.

[32] La conferencia está publicada en *La Prensa,* 24 de mayo de 1930.

[33] Un fragmento se publica en la obra de Lara y Roncetti de Panti ya mencionado.

[34] La conferencia está publicada en *La Prensa,* 9 de julio de 1932.

[35] Vega anuncia que continuarán los artículos, aunque aquí finaliza la parte expositiva de la tesis.

[36] Extracto de la conferencia dictada por Vega en el Museo de Ciencias Naturales de Buenos Aires, con motivo de la celebración de la fecha patria de Venezuela y publicada por la Revista consular que ese país editaba en la Argentina.

[37] Fragmento de un capítulo del libro *Danzas y canciones argentinas.*

[38] En nota a pie de página dice: "Pertenece a la historia que publicara el autor en el tomo I de su obra *La música popular argentina.*"

[39] Los dos artículos los edita la Universidad de Chile como separata en 1947, colección de Ensayos, Nº 2.

[40] Resumen de una conferencia.

[41] Conferencia pronunciada el 2 de junio de 1949.

[42] El artículo no tiene firma en la Revista, entre los manuscritos de Vega se encontró la copia a máquina con la indicación a mano del autor de la revista donde se imprimió.

[43] Mantenemos el número original del libro que reúne los artículos. Cfr. nota 7.

[44] Contiene los trabajos presentados en la Primera Conferencia Interamericana de Musicología, realizada en Washington en 1963.

[45] El trabajo original fue presentado en la Segunda Conferencia Interamericana de Musicología, realizada en Bloomington, Indiana, en abril de 1965.

[46] Capítulo del libro sobre tango que Vega dejara manuscrito e inconcluso.

[47] Este artículo, según afirma la Dra. Suárez Urtubey "se hallaba entre sus papeles, sin título, aunque con la aclaración de inédito de su puño y letra".

[48] Capítulo cerrado del manuscrito *Los orígenes del tango argentino.*

[49] Prefacio y primero de los capítulos previos del libro inédito sobre *La música de los trovadores.*

[50] Es innumerable la cantidad de folletos sobre danzas que publicaron distintas editoriales a través de varios años. Enumeramos aquellos que hemos podido consultar personalmente y los agrupamos por editor.

[51] Breve estudio preliminar sobre las formas de las especies líricas y coreográficas de Cuyo. Cfr. Vega, Prefacio a Las canciones folklóricas argentinas, 1965, separata (ítem 299).

[52] Estudio sobre las formas poéticas de cantos y bailes populares argentinos. Cfr. Vega, Prefacio a Las canciones folklóricas argentinas, 1965, separata (ítem 299).

[53] Cfr. Melfi, art. cit.

[54] Cfr. Melfi, art. cit.

[55] Cfr. Melfi, art. cit.

[56] Cfr. Melfi, art. cit.

[57] Cfr. Melfi, art. cit.

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS QUE OTORGA

- Licenciado en Música, especialidad Composición.
- Licenciado en Música, especialidad Musicología.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Coral.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Profesor Superior de Música, especialidad Composición.
- Profesor Superior de Música, especialidad Musicología.
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Coral.
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Doctor en Música, especialidad Musicología.

DEPARTAMENTO DE INGRESO

Tiene por objeto impartir la enseñanza necesaria a fin de que los aspirantes a ingresar a la Facultad puedan adquirir los conocimientos previos, en caso de no poseerlos, para la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.

Los cursos del Departamento de Ingreso tienen una duración de dos años y el acceso a los mismos se cumple mediante un examen de aptitud de acuerdo con el programa correspondiente.

IMPRESO EN JULIO DE 1987 EN
TIPOGRAFIA CHARRUA S. R. L.
BERON DE ASTRADA 2493/99 - BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA