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

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca
40110000020213

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 10 - 1989

Directora: Lic. Carmen García Muñoz
Consejo de redacción:
Lic. Néstor Ramón Ceñal

Treinta años de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Prof. Roberto Caamaño - C. G. M. 7

Roberto García Morillo
Profª Ana María Móndolo - Lic. Néstor Ramón Ceñal 33

Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina. I. Los Sistemas de clasificación
Prof. Carlos Vega 73

Observaciones sobre la modalidad del repertorio trovadoresco
Lic. Clara Inés Cortázar 141

Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis de la música
Dra. Pola Suárez Urtubey 157

Bases conceptuales de la dirección orquestal
Prof. Guillermo Scarabino 201

Carlos Guastavino
Lic. Silvina Luz Mansilla 229

Viejas y nuevas preocupaciones de los etnomusicólogos (1ª parte)
Lic. Irma Ruiz 259

Manuel Gómez Carrillo, su "Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña"
Prof. Francisco J. Traversa 273

Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina
Prof. Carlos Vega 281

Premios de Música otorgados por la Municipalidad de Buenos Aires
Profª. Ana María Móndolo 295

Cartas de Juan Carlos Paz
C. G. M. 313

Alfredo L. Schiuma
Profª Ana María Móndolo 321

Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX.
Lic. Carmen García Muñoz 351

TREINTA AÑOS DE LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Facultad muy joven, la nuestra, ya que treinta años son escasos, sin duda, para un instituto universitario. Su juventud, por lo tanto, significa constante crisis de crecimiento. La creación, avanzada considerable en la ciudad de Buenos Aires, donde la Facultad de Artes y Ciencias Musicales sigue siendo la única en su tipo, fue continuada por un no breve período de marchas y contramarchas para lograr la justa planificación y organización donde se equilibraran objetivos y posibilidades. No ha terminado esa inquietud, y no terminará, o, más bien, no debería terminar ni hoy ni mañana, pues la evolución y el cambio en pos de nuevos enfoques, nuevos planes y nuevos criterios, basados en las experiencias cumplidas y en las necesidades del medio, son indispensables, dentro de la discreción y el buen sentido, para evitar la rutina y el anacronismo, para progresar, actualizarse y ser de utilidad.

Las dificultades no son pocas, los escollos de distintas especies siguen apareciendo, en particular los económicos que obligan a inevitables limitaciones. Pero al mismo tiempo se ha preservado durante treinta años una atmósfera de trabajo y de estudio donde no se mancillaron nunca los fines, donde no hubo interferencias ni inconvenientes burocráticos o políticos, donde reinó la concordia, la buena voluntad y la sana actitud por parte de profesores, personal y alumnos.

La creciente comprensión de las autoridades de la Universidad Católica Argentina, del Rectorado y el Consejo Superior sobre las características y exigencias de esta Facultad que por su índole no era ni es tradicional en el mundo universitario argentino, ha fortalecido su status y afirmado su futuro.

Y, *last but not least,* se halla por encima de todo la Divina Providencia, que evidentemente, contra todos los vientos, quiere que así sea y continúe.

Mtro. Roberto Caamaño

1. LA CREACION DE LA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA [1]

La creación de la Universidad Católica Argentina fue decidida por el Episcopado en su asamblea plenaria del mes de febrero de 1956. Se inició entonces el estudio de los proyectos y bases de organización de la misma[2].

En una nueva reunión, realizada en el mes de octubre de 1957, el Episcopado ratificó aquella decisión y en una declaración colectiva del 7 de marzo de 1958, festividad de Santo Tomás de Aquino, patrono de las escuelas católicas, declaró oficialmente fundada la Universidad bajo la advocación de Santa María de los Buenos Aires. Promulgó simultáneamente sus estatutos, aprobados con carácter experimental.

Por decreto del 8 de marzo de 1958, el presidente de la Comisión Permanente del Episcopado Argentino, Cardenal Antonio Caggiano, designó a los integrantes del Consejo Superior de la Universidad y a los decanos de sus distintas Facultades.

El 14 de marzo de 1958 celebró su reunión constitutiva el Consejo Superior de la Universidad, formado por los siguientes miembros:

Rector: Monseñor Dr. Octavio Nicolás Derisi;

Consejeros: Dr. Angel Battistessa, Pbro. Dr. Guillermo P. Blanco, Dr. Mariano R. Castex, Dr. Atilio Dell'Oro Maini, Dr. Agustín Durañona y Vedia, Cgo. Ho. Dr. Luis M. Echeverry Boneo, Prof. Alberto Ginastera, Ing. Gerardo Lasalle, Dr. Faustino J. Legón, Dr. Emiliano J. Mac Donagh, Dr. Francisco Valsecchi, Arq. Amancio Wiliams y Dr. Ricardo Zorraquín Becú.

El Consejo designó como secretario del mismo al Cgo. Echeverry Boneo.

La inauguración oficial tuvo lugar el 6 de mayo en el Instituto de Cultura Religiosa Superior, haciendo uso de la palabra el presidente de la Comisión Permanente del Episcopado Argentino Cardenal Antonio Caggiano y el rector de la Universidad, Mons. Derisi.

La Universidad se hallaba en ese primer momento constituida esencialmente por los siguientes órganos de docencia e investigación:

a) **Facultades,** en las cuales se imparte la enseñanza de las diversas carreras profesionales y científicas. En 1958 funcionaron tres:

- de Filosofía
- de Derecho y Ciencias Políticas
- de Ciencias Sociales y Económicas.

b) **Institutos,** donde se comienza la investigación de determinadas disciplinas, como germen o preparación de futuras Facultades. En 1958 se constituyeron los siguientes:

- de Lingüística y Estudios literarios (después Facultad de Letras, reuniéndose en una sola Facultad con Filosofía el 4 de abril de 1975)
- de Música (Escuela Preparatoria de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales)
- de Ciencias Físico Matemáticas e Ingeniería
- de Ciencias naturales
- de Teología.

c) **Departamentos** para la investigación científica; dependen generalmente de las distintas Facultades. En 1958 fueron creados:

- de Filosofía teórica (en la Facultad de Filosofía)
- de Filosofía jurídica y política, de Derecho público y de Derecho internacional privado y Derecho comparado (en la Facultad de Derecho y Ciencias Políticas)
- de Teoría económica y de Realidad económica (en la Facultad de Ciencias Sociales y Económicas)
- de Música Contemporánea (en la Escuela de Música)
- de Ciencias físico-matemáticas y de Mecánica aplicada (en el Instituto de Ciencias Físico-Matemáticas e Ingeniería).

d) como **organismos auxiliares y complementarios:**

- el Instituto de Cultura y Extensión Universitaria
- el Departamento de Biblioteca y Publicaciones.

El 2 de noviembre de 1959 el Gobierno nacional firma el decreto de reconocimiento de la Universidad Católica, siendo presidente de la República el Dr. Arturo Frondizi y ministro de Educación y Justicia el Dr. Luis R. Mac Kay.

En 1959 dos nuevos decanos integran el Consejo Superior: el Dr. Angel Battistessa, como decano de la Facultad de Letras, y el Mtro. Alberto Ginastera, decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

En 1960 la Santa Sede otorga el reconocimiento de Pontificia a la Universidad Católica Argentina, por decreto de la Sagrada Congregación de Seminarios y Universidades del 16 de junio [3].

2. LA FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Se funda el 29 de agosto de 1958, con sede en Riobamba 1227. La erección canónica se da el 16 de junio de 1960. Fueron profesores fundadores: Alberto Ginastera, Marta Pelizzari, Raquel C. de Arias, Ana Cecilia Ferrero y Hermes Forti.

En 1958 funcionan el primer año de la Escuela Preparatoria de Música y el Departamento de Música contemporánea.

La Escuela Preparatoria de Música tiene por finalidad impartir la enseñanza necesaria para el ingreso a los cursos universitarios de la futura Facultad. El plan consta de dos años de duración, con las siguientes asignaturas:

Primer año: Teoría de la armonía I, Teoría general de la música, Solfeo tradicional, Educación auditiva I y Organo I [4].

Segundo año: Teoría de la armonía II, Armonía práctica, Solfeo moderno, Educación auditiva II y Organo II [4].

El Departamento de Música contemporánea tenía por objeto el estudio y la investigación de la música de nuestra época.

Año 1959

Funciona el Segundo año de la Escuela Preparatoria y se crea la Schola Cantorum, que hace su presentación el 18 de diciembre con un concierto en la Basílica del Santísimo Sacramento.

Se dedican las autoridades a la estructuración cuidadosa de la futura Facultad [5], primera organización universitaria que, "con jerarquía y carácter de organismo integral, comenzará sus cursos en 1960. Muchas de las asignaturas que figuran en los programas se dictarán por primera vez en nuestro país, ya que, exceptuando la Composición, los estudios de Musicología no habían tenido cabida en la docencia o no habían adquirido jerarquía superior como la educación musical o la música sagrada".

Año 1960

La Facultad inicia sus actividades con la apertura de los cursos de las Escuelas de:

- Composición
- Musicología y Crítica
- Música Sagrada.

Funcionan también:

- la Escuela Superior de Organo [6], con una duración de 5 años
- la Escuela Superior de Dirección Coral, con una duración de 3 años, realizándose la práctica de dirección en la Schola Cantorum
- el Departamento Pro Musica Antiqua, que tenía por objeto la investigación y difusión mediante conciertos, cursillos, conferencias y seminarios, de la música anterior al período clásico
- el Departamento de Música Contemporánea
- la Schola Cantorum.

Año 1961

Comienza a funcionar la carrera de Pedagogía y Educación Musical.

Año 1962

Se suprime el primer curso de la Escuela Superior de Dirección Coral y se incorpora la Escuela Superior de Organo a la Escuela de Música Sagrada, con la jerarquía de Departamento.

Se publica el trabajo de Lauro Ayestarán: *Domenico Zipoli. Vida y obra.*

Se van produciendo, paulatinamente, ajustes y modificaciones en las asignaturas de los planes de estudio.

Año 1963

Desde el mes de julio es decano interino el Mtro. Pedro Sáenz, por licencia del Mtro. Alberto Ginastera.

Año 1964

En el mes de abril se realiza la elección de decano [7], resultando electo como decano titular el Mtro. Pedro Sáenz.

Año 1965

El decano titular, Mtro. Sáenz, pide licencia desde el 1º de abril hasta agosto, siendo nombrado decano interino el Mtro. Hermes Forti.

En setiembre, Sáenz renuncia desde Roma como decano titular, prorrogándose el mandato interino de Hermes Forti.

Año 1966

En el mes de abril se crea el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (cfr. cap. 3).

Se realizan elecciones para el cargo de decano titular, resultando electo el Mtro. Roberto Caamaño, que asume sus funciones en el mes de julio.

Año 1967

Organización de la Facultad, consta de las siguientes dependencias:

1. Departamentos

   a) Composición
   b) Musicología y Crítica
   c) Música sagrada
   d) Educación Musical
   e) Ingreso.

2. Instituto de Musicología "Carlos Vega" (primera denominación del Instituto).

3. Schola Cantorum.

Se propone una reglamentación para el Doctorado en Musicología.
Isabel Aretz es la 1ª Doctora en Música en el país, no siendo egresada de la Facultad, de acuerdo con la reglamentación vigente.

Isabel Aretz hace la defensa pública de su tesis el 4 de noviembre, sobre el tema *Música tradicional de La Rioja.*

Se suspende la inscripción en el 1er. año del Departamento de Música Sagrada, continuándose el dictado de los años siguientes.

Año 1969

El conjunto Ars Rediviva se incorpora a la Facultad en forma honoraria.

El licenciado Néstor Ramón Ceñal es nombrado coordinador de Extensión Cultural y encargado de la Biblioteca y Discoteca.

Año 1970

Se realizan elecciones de decano, resultado reelecto el Mtro. Roberto Caamaño.

Organización:

1. Departamentos
   a) Composición
   b) Musicología y Crítica
   c) Educación Musical
   d) Ingreso.
2. Instituto de Musicología "Carlos Vega".
3. Schola Cantorum.
4. Ars Rediviva.

Se cierra el Departamento de Música Sagrada.

Año 1971

En el mes de agosto se separa el conjunto Ars Rediviva.

Se incluyen en el "Anexo de títulos" del Estatuto del Docente los títulos otorgados por la UCA (Resolución 1837 del 4 de setiembre de 1970).

Año 1972

Organización:

1. Departamentos
   a) Composición
   b) Musicología y Crítica
   c) Educación Musical
   d) Ingreso.
2. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
3. Schola Cantorum.
4. Extensión cultural, Biblioteca y Discoteca.

El Instituto de Musicología cambia su denominación por la de Instituto de Investigación Musicológica, para homologarlo con los otros institutos de la Universidad.

El 22 de abril hace la defensa oral y pública de su Tesis de Doctorado Amalia Suárez Urtubey, sobre el tema: *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis.*

Año 1974

Se realizan elecciones de decano, resultando reelecto el Mtro. Caamaño.

Año 1975

Se suprime la licenciatura en la especialidad Educación Musical y el Profesorado Superior.

A partir del 17 de noviembre la Facultad funciona en Humberto I 656.

Año 1977

Se aprueba la modificación del nombre Schola Cantorum por el de Coro de Cámara.

Año 1978

Se realizan elecciones de decano, resultando reelecto el Mtro. Caamaño.
Organización:

1. Departamentos
   a) Composición
   b) Musicología
   c) Ingreso.
2. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
3. Extensión cultural, Biblioteca y Discoteca.

Hay un reordenamiento de asignaturas en la carrera de Musicología.

Año 1979

Se autoriza la creación y funcionamiento de la carrera de especialización del Profesorado en Rítmica musical. No se abre en 1980 por falta de inscriptos.

Año 1982

Se realizan elecciones de decano, resultando reelecto el Mtro. Caamaño.

Se inician las Licenciaturas y Profesorados en Dirección Coral y Dirección Orquestal. Desde su creación los alumnos de los últimos cursos tienen la posibilidad de efectuar las indispensables prácticas durante varios meses, dirigiendo la Orquesta y el Coro de la Facultad.

Año 1984

Organización:

1. Departamentos
   a) Composición
   b) Musicología
   c) Dirección orquestal
   d) Dirección coral
   e) Ingreso.
2. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
3. Extensión cultural, Biblioteca y Discoteca.

Año 1986

Se realizan elecciones de decano, siendo reelegido el Mtro. Caamaño.

Año 1987

Se nombra representante de la Facultad ante la comisión organizadora de las Primeras Jornadas sobre la evangelización de América, preparando el 5º centenario, a la Lic. Carmen García Muñoz.

Las jornadas se efectuan los días 14, 15 y 16 de octubre, participando el Coro y la Orquesta de la Facultad.

Año 1988

Títulos que otorga la Facultad en este momento:

— Licenciado en Música, especialidad Composición.
— „ „ „ „ Musicología.
— „ „ „ „ Dirección Orquestal.
— Licenciado en Música, especialidad Dirección Coral.
— Doctor en Música, especialidad Musicología.
— Profesor Superior de Música, especialidad Composición.
— „ „ „ „ „ Musicología.
— „ „ „ „ „ Dirección Orquestal.
— „ „ „ „ „ „ Coral.

Se crea el Centro de Estudios Electroacústicos, con la adquisición de los equipos y elementos necesarios para la experimentación en las áreas creativas, docentes y de investigación.

3. EL INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA "CARLOS VEGA"

a. Creación

El Instituto fue creado en 1966 por disposición testamentaria del Prof. Carlos Vega, que el 12 de enero de 1966 dirige una carta al rector de la Universidad para comunicarle su decisión de donar libros, folletos, documentos, música escrita, manuscritos, discos, etc., para la instalación de un Instituto de Musicología en la Facultad. Vega muere el 10 de febrero y el 14 de abril se inaugura el Instituto que lleva su nombre.

La doctora Amalia Suárez Urtubey fue su primera directora, participando como miembros egresados de la carrera de Musicología y alumnos de los últimos años [8].

A través de sus 22 años de existencia han sido directores: Prof. María Teresa Melfi, Lic. Néstor Ramón Ceñal, Lic. Raquel Arana y Lic. Carmen García Muñoz.

b. Estructura

El Instituto, actualmente, tiene el siguiente esquema de organización: un director, un secretario consultor y de redacción, un secretario técnico y administrativo y dos miembros adscriptos.

c. Objetivos

Su tarea fundamental es la investigación en los distintos campos de la musicología, la publicación de esos trabajos y el apoyo técnico y operativo con las cátedras de la Facultad.

d. Actividad realizada

Las tareas más importantes llevadas a cabo hasta la fecha son:

1. en el campo de la Etnomusicología y de la Folkmusicología:

   - viajes de recolección musical, fotográfica y de datos conexos a la Puna jujeña, al Chaco (tobas), a Tarija (Bolivia), a Santiago del Estero, a Corrientes, a San Luis y a la Pcia. de Bs. As. (Los Toldos y Ranchos), con profesores y grupos de alumnos de las cátedras. Los profesores que dirigieron los trabajos fueron: Ana María Locatelli, María Teresa Melfi, Ana María Job, Yolanda Velo, Rubén Pérez Bugallo, Bruno Jacovella y Héctor Goyena.

2. en el campo de la Música popular:

   - estudio sobre las características de la música popular urbana, grupo de trabajo dirigido por el Lic. Néstor Ramón Ceñal.

3. en el campo de la Musicología Histórica:

   - confección de catálogos analíticos de compositores argentinos
   - catálogo de obras de compositores del período colonial americano
   - transcripción en notación actual de obras del período colonial americano
   - estudio histórico sobre los distintos períodos de la música argentina
   - investigación en el campo estético sobre las generaciones musicales argentinas
   - bibliografía crítica, básica y complementaria, sobre música argentina y sobre música colonial americana.
   - revisación y publicación de capítulos concluidos del libro de Vega sobre Trovadores.

e. **Tareas actuales**

   - estudio especial sobre la actividad desarrollada por las principales Sociedades musicales en la Argentina
   - continuación de los catálogos analíticos de compositores argentinos y el estudio de los distintos períodos de nuestra historia musical
   - continuación de las transcripciones de música colonial americana
   - reedición del libro sobre instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina, de Vega

f. **Publicaciones**

   - el Instituto cuenta con una Revista especializada, de la que han aparecido nueve números. El décimo está en proceso de elaboración y a partir del número 11 se editarán una serie de cinco números dedicados especialmente a conmemorar el 5º centenario del descubrimiento y evangelización de América
   - con el auspicio de la Fundación Antorchas se editan transcripciones de música colonial americana, publicaciones sobre trabajos especiales de investigación y están en preparación cassettes de música argentina y música del período colonial.

g. Premios

Se han instituido dos premios anuales en Musicología folklórica. Etnomusicología y/o Música Popular y en Musicología histórica, para los alumnos de los últimos años de la carrera y los recién egresados.

h. Difusión

Las tareas de investigación se han difundido a través de ciclos radiales y televisivos a cargo de especialistas de la Facultad.

El Instituto organiza anualmente ciclos de conferencias y audiciones a cargo de investigadores invitados y de profesores de la Facultad.

4. LA ACTIVIDAD CULTURAL Y LOS CURSOS DE EXTENSION

Desde 1958 la Facultad desarrolla una actividad extracurricular por medio de conciertos, conferencias y cursos especiales.

A esta tarea han contribuido los organismos dependientes de la Facultad a través de los años: Departamento de Música Contemporánea, Schola Cantorum, Coro Gregorius Magnus, Coro de Cámara, Departamento Pro Musica Antiqua, Conjunto de flautas dulces, Conjunto Ars Rediviva y en la actualidad el Coro y Orquesta que realizan diversas presentaciones en salas de concierto, iglesias, colegios y Facultades de la UCA. Al final de cada curso lectivo se efectúan conciertos dirigidos por alumnos de 4º y 5º año de las licenciaturas correspondientes.

A partir de 1967 esta actividad está canalizada por el coordinador de Extensión Cultural, Lic. Néstor Ramón Ceñal. Se hacen audiciones con obras de alumnos de Composición, conciertos matinales comentados para alumnos, conferencias y conciertos a cargo de profesores de la casa e invitados y cursos sobre temas inherentes a cada especialidad.

Destacados compositores e investigadores, argentinos y extranjeros, han tomado contacto con la Facultad a través de conferencias y cursos. Mencionamos, entre otros, a: Juan Orrego Salas (Chile), Roque Cordero (Panamá), Dr. Robert Stevenson (Estados Unidos de América), Samuel Claro (Chile), Ricardo Malipiero (Italia), Américo Paredes (México), María Angélica Ruiz (Perú), Gertrud Mersiovsky (Alemania), Conjunto New York Pro Musica (Estados Unidos de América), Héctor Tosart Errecart (Uruguay), Dr. José J. de Carvalho (Brasil), Dra. Rita Segato (Ar-

gentina), Margot Loyola (Chile), Enrique Fubini (Italia) y David Whitwell (Estados Unidos de América).

Se han organizado a lo largo de estos 30 años importantes Cursos extracurriculares de extensión; citamos algunos:

1958 — Situación actual de la música, Mtro. Alberto Ginastera.

1960 — Los nuevos materiales y métodos de composición en Europa, Mtro. Alberto Ginastera.

1967 — Ravel y su obra pianística, Prof. Jorge Fontenla.
— Análisis etnomusicológico del área latinoamericana, Dra. Isabel Aretz y Prof. Felipe Ramón y Rivera.

1968 — Barroco y preclásico musical en América latina, Dr. Francisco Curt Lange.

1969 — Las especies poético-musicales: verso y tonada, Prof. Manuel Dannemann.

1970 — Las 32 Sonatas de Beethoven, Prof. Roberto Caamaño.

1971 — Introducción al estudio analítico, formal, armónico y estilístico de la obra pianística de Debussy, Prof. Roberto Caamaño.
— Audioperceptiva, Prof. Emma Garmendia.

1971 — Los instrumentos de percusión, Prof. Néstor Astutti.
— Aproximación a la música contemporánea, Lic. Ana María Locatelli y Prof. Gerardo Gandini y Francisco Kropfl.
— Introducción a la Musicología, Dra. Amalia Suárez Urtubey, Prof. Raquel Cassinelli de Arias y Bruno Jacovella y Lic. Ana María Locatelli y Carmen García Muñoz.
— Historia, metodología y práctica de la crítica musical, Dra. Amalia Suárez Urtubey.

1972 — Estética de la música contemporánea, Dra. Amalia Suárez Urtubey, Prof. Pedro Sáenz y Gerardo Gandini.
— El romanticismo a través de la música, la literatura y las artes plásticas, Lic. Raquel Arana y Prof. Malvina Salerno y Cristina Vázquez.
— Panorama histórico de la ópera desde Mozart hasta fines del siglo XIX, Juan Andrés Sala.

1973 — Armonía integrada, Erwin Leuchter.
— El canto coral en la escuela, Prof. María del Carmen Díaz y Diana Arzoumanian.

— Filosofía de la música, Curso de postgrado a cargo del Prof. Juan Francisco Giacobe.

1974 — Los métodos en la educación musical. El método Martenot, Prof. Adela Larrocha.

— Panorama de la ópera en el siglo xx, Juan Andrés Sala.

— La música en la filosofía platónica: sus proyecciones actuales, Curso de postgrado a cargo del Prof. Juan Francisco Giacobbe.

1975 — La flauta en la educación musical, Dr. Gerardo Huseby.

— Recursos didácticos en la educación musical, Prof. Adela Larrocha.

— Pautas para la enseñanza del nacionalismo musical argentino, Dra. Amalia Suárez Urtubey.

— Técnicas electroacústicas, Curso de Postgrado a cargo de los licenciados Lionel Filippi y Luis María Serra.

1976 — Bela Bartok y su obra pianística, Prof. Roberto Caamaño.

— Instrumentos didácticos, Prof. Diana Arzoumanian y Dr. Gerardo Huseby.

— Evolución de la orquesta sinfónica hasta 1940, Prof. Raquel C. de Arias.

1977 — La música en la España medieval, Lic. Raquel Arana.

— Instrumentos y música aborígenes, Lic. María Emilia Vignati y Dr. Gerardo Huseby.

— Kandinsky, Klee y la música, Prof. Cristina Bardin.

— La obra para piano de Schoenberg, Prof. Gerardo Gandini.

— Filosofía del arte, Curso de postgrado a cargo del Prof. Luis Aduriz.

1978 — La interpretación de los lieder de Schubert, Prof. Guillermo Opitz.

— El folklore musical argentino en la educación musical, Prof. Adela Larrocha.

1979 — Arte y tecnología pianísticas, Prof. Roberto Caamaño.

— La interpretación de los lieder de Hugo Wolf, Prof. Guillermo Opitz.

— Estudio analítico de la música de Bartok, Prof. Roberto Caamaño.

— El amplio mundo sonoro de la percusión. Los instrumentos, Prof. Néstor Astutti.

5. PROFESORES QUE SE HAN DESEMPEÑADO EN LA FACULTAD EN ASIGNATURAS ESPECIFICAS Y TECNICAS

a) Profesores en actividad en la Facultad en la actualidad:

Areas, Eduardo
Arzoumanian, Diana
Astutti, Néstor
Barra, Marta
Barrera, Ricardo
Caamaño, Roberto
Calleja, Carlos
Cassinelli de Arias, Raquel
Ceñal, Néstor Ramón
Flores, Roberto
García Muñoz, Carmen
Goyena, Héctor
Huseby, Gerardo
Idelsohn, Jorge Francisco
Lambertini, Marta
Locatelli de Pérgamo, Ana María
Montoiro, Osvaldo
Muscio, Mario
Opitz, Guillermo
Pelizzari, Marta
Pierre, Hugo
Rasini, Graciela
Russo, Antonio
Scarabino, Guillermo
Sozio, Juan Angel
Suárez Urtubey, Amalia
Varady, Alberto

b) Profesores que han enseñado con anterioridad en la Facultad:

Arana, Raquel
Ayestarán, Lauro
Balzanelli, Alberto
Bardin, Pablo Luis
Bolaños, Colomba
Caiña de Roldán, Angélica
Calderón, Pedro Ignacio

Cámara, Enrique
Caparra, Luis
Carusiello, Alicia
Casanova, Fermina
Chrestia, Jorge R.
Cortazar, Augusto Raúl
Cortazar, Clara Inés
Chiambaretta, Pedro Juan
D'Astoli, Bruno
De Rose, Mario Luis
Díaz, María del Carmen
Drago, Mariano
Epstein, Ernesto
Fainguersch, Julio
Fantinel, Julia
Ferrero, Ana Cecilia
Fontana, Adriana
Fontenla, Jorge
Forti, Hermes
Francia, Haydée
Furgiuele, Héctor
Gaivironsky, Gerardo
Gandini, Gerardo
García Acevedo, Mario
Gerardi, Enrique
Giacobbe, Juan Francisco
Gianneo, Luis
Giménez Noble, Javier
Ginastera, Alberto
González, Norberto Darío
Izcovich, Ezequiel
Jacovella, Bruno
Job, Ana María
Kalnay, Susana
Laville, Norma
López, Luis Angel
Luengo, María Teresa
Maragno, Virtú
Martini, Juan Emilio
Martorella, Filoctetes
Máspero, Andrés
Melfi, María Teresa
Melo, Claudio Guillermo

Pérez, Roberto Alejandro
Pérez Bugallo, Rubén
Pes, Alicia
Pickenhain, Jorge Oscar
Rizzo, Julio
Rodríguez, Luis Alberto
Roldán, Waldemar Axel
Russovich, Adrián
Sáenz, Pedro
Santana de Kiguel, Delia
Sciammarella, Senivaldo
Segade, Pbro. Jesús Gabriel
Stuijt, Charlotte
Suffern, Carlos
Tauriello, Antonio
Vega, Carlos
Velo, Yolanda
Viera, Julio Martín
Vignati, María Emilia
Vineis, Nilda
Walbott von Bassenheim, Isabel
Wilde, Eduardo
Wurst, Lilia

6. EGRESADOS EN LAS DISTINTAS DISCIPLINAS

I. Licenciatura en Música

1. Especialidad Composición

Años		
	1965/65	Stagno, Alfonso
	65/66	Chain, Emilio José
	66/67	Castro, Daniel Eduardo
	67/68	Filippi, Lionel Arnaldo
		Maranzano, José Ramón
		Serra, Luis María
	68/69	Colombo, Adolfo Edmundo
		Luengo, María Teresa
		Renta, Esther Beatriz
	69/70	Oliver, Alicia E.
		Corrado, María Angélica
	70/71	Guiliani, Juan José
		Rapp, Jorge

71/72	Pítari, Jorge Alberto
	Simkim, Carlos Alberto
	Viera, Julio Martín
72/73	Lambertini, Marta Beatriz
	Palacio, Emilio Julio
73/74	Bologna, Nora G.
	Viña, Marta Olga
74/75	Alfaro del Valle, José Julián Andrés
	Peñín, José
	Wilde, Eduardo Guillermo
75/76	Rasini, Graciela Clara
	Sozio, Juan Angel
77/78	Veniard, Juan María
78/79	Barra, Marta Olivia
	Fabre, Cristina Elena
	Schulkin, Claudio Bernardo
	Wang, Alberto
79/80	Ulibarri, Graciela
	Checchi, Eduardo Julio
80/81	Flores, Roberto Félix
	Melo, Claudio Guillermo
81/82	Calleja, Carlos
	Vera de Miguel, César H.
	Peluso Argibay, Marta
	Carusiello, Alicia I.
	Valle Saborido, María Cristina
82/83	Cibils, José Hernán
	De Rose, Mario Luis
	Giménez, Gustavo Adolfo
	Izcovich, Ezequiel Carlos
	Muscio, Mario Luis
	Ortiz, Pablo Víctor
	Silveira, Rodolfo Guillermo
	Stuijt, Charlotte Inés
	Teich, Horacio Darío
83/84	Cromberg, Teodoro Pedro
	La Rotonda, Horacio Ernesto
	Maqueda, María Cecilia
84/85	Leone, Gustavo
	Russovich, Adrián
	Ramognino, Alejandro
85/86	Alvarez, Marcelo Oscar
	Cimini, Mauricio Atilio

	Davico, Gustavo Aníbal
	Fiorino, Raúl Raymundo
	Guevara, Carlos Alberto
	Jurio, Gustavo Marcelo
	Nillni, Ricardo Marcelo
86/87	Garavaglia, Javier Alejandro
	Ortiz de Zárate, Juan R.
	Alvarez, Virginia
87/88	Rosso, Jorge Fernando
	Villace, Roberto H.
	Luppi, Marina Emilce
	Mirabile, Gustavo Leopoldo

2. Especialidad MUSICOLOGÍA Y CRÍTICA

64/65	Kalnay, Eva Susana
	Magnani de Carvallo, Celestina A.
	Suárez Urtubey, Amalia Salomé
65/66	Santana de Kiguel, Delia
	Locatelli, Ana María
66/67	Fraboschi Millán, Elena
	Moreno Chá, Ercilia Estela
	García Muñoz, Carmen
67/68	Roldán, Waldemar Axel
	Arana, Raquel
	Bonini, Ada Cora Ernesta
	Cortazar, Clara Inés
	Hermo, Blanca Elena
	Huseby, Gerardo
	Luengo, María Teresa
	Núñez, Armando
	Vignati, María Emilia
68/69	Bardin, Pablo Luis
	Larraburu, Fernando Víctor
	Fernández, Susana J.
69/70	Alberti, Eleonora
	Herrero, María Lidia
	Vineis, Nilda Gladys
	Mambretti, Mabel Inés
	Job, Ana María
70/71	Renta, Esther Beatriz
72/73	Valdés, Nerea Norma

73/74	Velo, Yolanda
74/75	Alfaro del Valle, José Julián Andrés
	Peñín, José
	Goyena, Héctor Luis
75/76	Lisio, Norma Lucía
	Massone, Ana María
76/77	Swanston, Gloria Margarita
77/78	Sorrentino, María Olimpia
	Maranca, Adriana Mabel
78/79	Cámara, Enrique Guillermo
	Rausa, Carlos Eduardo
79/80	Lena Paz, Marta
	Fernández Calvo, Diana
80/81	Giono, Guillermo
	Chimienti Busconi, Estela
81/82	Veniard, Juan María
	Rey, María Ester
82/83	Montero de Holzheimer, Irma
	Ponzo, Alejandra Ester
84/85	Mendelson, Ariel Alejandro
	Mendizabal, María Clotilde
	Flores, Marta de los Angeles
85/86	Fiorentino, Tulio Pablo
	García Brunelli, Omar Adrián
	Hidalgo, Marcela Iris
	López, Germán Osvaldo
	Mangiautti, Míriam Lilián
	Salton, Ricardo Daniel
	Zalazar, Silvia María de Luján
86/87	Malamud, Nora
	Jakubiec, María Gabriela
87/88	Mansilla, Silvina Luz
	Pisano, Nora Mabel

3. Especialidad EDUCACIÓN MUSICAL

65/66	Fantinel, Julia Angela
66/67	Núñez, Inés Esther
69/70	Castagna, Marina Elena
70/71	Guiliani, Juan José
	Sarno, María del Carmen

	Vigliocco, Aldo Irineo
	Job, Ana María
71/72	Simkin, Carlos Alberto
72/73	Peñín, José
	Sorrentino, María Olimpia
74/75	Fernández Calvo, Diana Ester
	Piechocki, Cristóbal
	Massone, Ana María
75/76	Lisio, Norma Lucía
	Maranca, Adriana Mabel
	Olagaray, Isabel María
76/77	Zamora, Dionisio Antonio
	Pesce, Teresa Inés
78/79	Valle Saborido, María Cristina
79/80	Schwarz, Carlos Guillermo

4. Especialidad MÚSICA SAGRADA

67/68	Bevilacqua, José
70/71	Fantinel, Julia Angela

5. Especialidad DIRECCIÓN CORAL

84/85	Barrera, Ricardo
	Rodríguez, Luis Alberto
85/86	Alvarez, Virginia Gabriela
	Pugliese, Eduardo Mario
	Vinci, Leonardo Diego
86/87	Mendizabal, Javier María
	Ramognino, Alejandro
	Naya, Rodolfo Carlos
87/88	Luppi, Marina Emilce

6. Especialidad DIRECCIÓN ORQUESTAL

84/85	Cibils, José Hernán
	Idelsohn, Jorge Francisco
	Calleja, Carlos Alberto
	Pérez, Roberto Alejandro
85/86	Pugliese, Eduardo Mario
86/87	Nuss, Alejandro
	Guevara, Carlos

II. Profesorado Superior de Música

1. Especialidad Composición

Años		
	70/71	Giuliani, Juan José
		Renta, Esther Beatriz
	71/72	Pítari, Jorge Alberto
		Simkin, Carlos Alberto
	73/74	Bologna, Nora S.
	74/75	Wilde, Eduardo Guillermo
		Peñín, José
	79/80	Ulibarri, Graciela
		Checchi, Eduardo Julio
		Fabre, Cristina Elena
	80/81	Flores, Roberto Félix
		Melo, Claudio Guillermo
	82/83	De Rosa, Mario Luis
	83/84	Cromberg, Teodoro Pedro
		Ortiz, Pablo Víctor
		Teich, Horacio Darío
	84/85	Leone, Gustavo
		Russovich, Adrián
	85/86	Alvarez, Marcelo Oscar
		Nillni, Ricardo Marcelo
	86/87	Garavaglia, Javier Alejandro
		Alvarez, Virginia Gabriela
	87/88	Rosso, Jorge Fernando
		Luppi, Marina Emilce
		Alvarez, Sergio Gustavo

2. Especialidad Musicología y Crítica

69/70	Alberti, Eleonora
	Hermo, Blanca Elena
	Vineis, Nilda Gladys
	Job, Ana María
70/71	Renta, Esther Beatriz
72/73	Valdés, Nerea Norma
74/75	Peñín, José
75/76	Lisio, Norma Lucía
	Goyena, Héctor Luis
77/78	Maranca, Adriana Mabel
	Sorrentino, María Olimpia

78/79	Cámara, Enrique Guillermo
79/80	Fernández Calvo, Diana
80/81	Chimienti Busconi, Estela
85/86	Fiorentino Tulio Pablo
86/87	Jakubiec, María Gabriela
87/88	Mansilla, Silvina Luz

3. Especialidad EDUCACIÓN MUSICAL

65/66	Fantinel, Julia Angela
66/67	Núñez, Inés Esther
69/70	Castagna, Marina Elena
70/71	Sarno, María del Carmen
	Guiliani, Juan José
	Vigliocco, Aldo Irineo
	Job, Ana María
71/72	Simkin, Carlos Alberto
72/73	Peñín, José
	Sorrentino, María Olimpia
74/75	Fernández Calvo, Diana Ester
	Piechocki, Cristóbal
75/76	Olagaray, Isabel María
	Lisio, Norma Lucía
	Maranca, Adriana Mabel
76/77	Zamora, Dionisio Antonio
	Pesce, Teresa Inés
77/78	Cámara, Enrique Guillermo
	Chimienti Busconi, Estela Marta
78/79	De Cunto, Nilda Cristina
	Valle Saborido, María Cristina
79/80	Schwarz, Carlos Guillermo

4. Especialidad DIRECCIÓN CORAL

85/86	Alvarez, Virginia Gabriela
	Rodríguez, Luis Alberto
86/87	Ramognino, Alejandro
	Mendizábal, Javier María
	Naya, Rodolfo Carlos
87/88	Luppi, Marina Emilce

5. Especialidad DIRECCIÓN ORQUESTAL

85/86	Idelsohn, Jorge Francisco

III. Medallas de oro

Locatelli, Ana María (Musicología y Crítica)
Teich, Horacio Darío (Composición)
Garavaglia, Javier Alejandro (Composición)
Mirabile, Gustavo Leopoldo (Composición).

IV. Doctorado en Música, especialidad Musicología

1972 Suárez Urtubey, Amalia

Lic. Carmen García Muñoz

NOTAS

[1] La documentación utilizada ha sido la siguiente:
— Derisi, Mons. Octavio Nicolás, *La Universidad Católica Argentina en el recuerdo. A los 25 años de su fundación.* Buenos Aires, Universitas, 1983.
— Actas del Consejo Superior de la Universidad.
— Actas del Consejo Directivo de la Facultad.
— Boletín de la Uca.
— Anuarios de la UCA.
— Universitas.Boletín informativo de la UCA.
— Documentación existente en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega".
— Programa de conciertos, conferencias y cursos.

[2] Monseñor Derisi, en su libro, nos habla de una primera Universidad Católica que funcionó en Buenos Aires entre 1910 y 1920. Al no tener reconocimiento de títulos cerró sus puertas en 1920.

En 1922 se constituyen los Cursos de Cultura Católica, que años más tarde, con la presidencia del Dr. Tomás Casares, alcanzaron un gran impulso. En 1936 se fundó —en esos Cursos— la Escuela de Filosofía dirigida por Mons. Derisi. Estos Cursos de Cultura Católica tuvieron una intensa y creciente actividad a través de los años. Dice Mons. Derisi: "...La Institución estaba ya madura para convertirse en una verdadera Universidad Católica...".

[3] Al cumplirse 50 años de la fundación de los Cursos de Cultura Católica (1972), dice Mons. Derisi: "... juzgamos conveniente reanimar esa Institución, ahora como órgano de la Universidad Católica, para los estudiantes de otras Universidades y para la gente que, con título o sin título universitario, deseaba obtener una formación cristiana superior...". Esa incorporación se produjo dentro del Instituto de Cultura Universitaria.

[4] Para los aspirantes a ingresar a la Escuela Superior de Organo o al Departamento de Música Sagrada de la Facultad.

[5] Los profesores son designados por el Consejo Superior de la Universidad, sobre la propuesta que efectuaran el decano y el Consejo Directivo de la Facultad.

[6] "La Escuela Superior de Organo fue fundada en 1942 por el Excmo. y Rvmo. Mons. Dr. Tomás J. Solari, entonces Obispo Titular de Aulón y Auxiliar de la Arqui-

diócesis, funcionando sucesivamente en los Cursos de Cultura Católica y en el Instituto Católico de Cultura, cuando en éste se transformaron dichos Cursos en 1953, para pasar a integrar finalmente la nueva Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA" (cfr. Boletín de la UCA, año 1, Nº 2, junio 1959). Tuvo por finalidad contribuir a la enseñanza y difusión de la música sagrada en general y a la formación de organistas y maestros de capilla.

[7] "Los Decanos de las Facultades son nombrados por la Comisión Episcopal para la UCA de una terna de profesores ordinarios elegida por los profesores titulares de su propia Facultad, aprobada por el Consejo Superior y presentada por el Rector a la Comisión Episcopal para la UCA." "El Decano durará cuatro años en sus funciones y podrá ser reelegido indefinidamente." "El Gobierno de las Facultades estará a cargo del Decano de cada una de ellas asistido por el respectivo Consejo Directivo." "Los miembros del Consejo Directivo durarán tres años en sus funciones y podrán ser reelegidos" (cfr. Estatutos y normas de la Universidad).

[8] Los doce miembros fundadores fueron: Raquel Arana, Raquel C. de Arias, Elena Fraboschi, Carmen García Muñoz, Gerardo Huseby, Susana Kalnay, Ana María Locatelli, María Teresa Melfi, Ercilia Moreno Chá, Waldemar Axel Roldán, Delia Santana de Kiguel y Amalia Suárez Urtubey.

ROBERTO GARCIA MORILLO

Roberto García Morillo nació en Buenos Aires el 22 de enero de 1911. Si bien en este trabajo —concluido en agosto de 1988— abordamos, en especial, su labor compositiva, también hemos tenido en cuenta sus ensayos musicológicos, debiendo señalarse que, además, ha desarrollado una importante labor como docente y crítico musical. Su formación se cumplió en la Escuela Argentina de Música con Julián Aguirre, Rafael González y Juan José Castro (piano) y Ricardo Rodríguez (teoría y solfeo). En el Conservatorio Nacional de Música cursó Armonía con Floro M. Ugarte, Contrapunto con José Gil, Composición con José André, Orquestación con Constantino Gaito, Historia de la Música con Ernesto de la Guardia, Historia del Arte con Jorge Cabral, Historia del Teatro con Juan Pablo Echagüe, Arte Dramático con Alfonsina Storni, Pedagogía General con Athos Palma y Metodología con Raúl H. Espoile. Contribuyeron a completar esta formación Josefina Abella de Rossi y posteriormente Yves Nat, con quien perfeccionó sus estudios de piano en París.

En el campo de la enseñanza musical le cupo la responsabilidad de ser Rector del Conservatorio Nacional de Música durante dos períodos consecutivos (1972-1979), desempeñándose actualmente como profesor de Composición en el Antiguo Conservatorio Musical Beethoven y en el Conservatorio Municipal de Música "Manuel de Falla", donde también dicta Orquestación.

Como crítico musical actuó entre 1938 y 1979 en "La Nación", habiéndose iniciado en esta actividad bajo la guía de José André.

García Morillo integra el Senato Accademico del Centro Internazionale di Studi Musicali de Roma y es miembro de la Sociedad Internacional de Musicología, con sede en Suiza. Fue presidente de la Unión de Compositores de la Argentina y pertenece al Consejo Argentino de la Música (CAMU) y a la Asociación Argentina de Compositores.

En calidad de jurado actuó en numerosas oportunidades, pudiéndose destacar entre ellas el Festival Internacional de Música de Guanabara, Brasil (1970), el 10º Festival Internacional de Música de Taormina, Italia

(1971) y el Concurso Internacional Villa Lobos de la OEA, Río de Janeiro (1988).

Ya en 1927 obtuvo el Primer Premio y Medalla de Oro en el concurso de piano efectuado en la Escuela Argentina de Música. En 1952 la Sociedad Dante Alighieri le otorgó una beca para realizar estudios sobre teatro lírico en Italia, en tanto el gobierno francés lo invitó a tomar contacto con la organización musical de su país.

Como compositor ha merecido las siguientes distinciones: Gran Premio SADAIC de Música Sinfónica y de Cámara, Primer Premio de Música de la Secretaría Nacional de Cultura y Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes (1983). En 1986 fue designado miembro titular de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.

El presente catálogo de Roberto García Morillo se ha elaborado de acuerdo con las normas establecidas por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". Al respecto, el mismo fue confeccionado por géneros, según el siguiente orden: Música para escena —que comprende Opera, Ballet y Música incidental—, Música para filmes, Música orquestal, Música orquestal con solistas, Música orquestal con coro, Música orquestal con solistas y coro, Música para conjunto de cámara, Música para piano, Música para instrumentos solos, Música para canto y piano (repertorio de cámara), Música para conjunto vocal "a cappella". Las obras que integran cada uno de los géneros han sido dispuestas, a su vez, en orden cronológico. En un apéndice con el cual se cierra el presente trabajo, se indican otros aspectos relacionados con la producción de García Morillo:

— Obras teóricas (publicadas o en vías de publicación).

— Arreglos y transcripciones efectuadas por el compositor.

— Versiones coreográficas sobre algunas de sus composiciones.

— Audiovisuales con música del autor.

— Transcripciones instrumentales de obras de su autoría.

— Composiciones retiradas de catálogo.

— Obras en preparación.

Debemos agradecer al Maestro García Morillo su asesoramiento para la elaboración de este trabajo, el cual cuenta con su aprobación.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
41	**El Caso Maillard** Opera en dos actos	Música para escena	Acto I. Cuadro I 1. Preludio 2. Escena I 3. Escena II 4. Escena III 5. Interludio Cuadro II 6. Escena IV (Canción de Ada: The Hanted Palace) 7. Escena V 8. Final (Alucinación de Maillard) Acto II 9. Interludio y Baile coral I 10. Escena VI 11. Baile coral II (Vals de la Bastilla) 12. Escena VII 13. Baile coral III (Bacanal de Dionysos) 14. Escena VIII 15. Escena IX 16. Final (Apoteosis de Maillard)	2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc., arpa, piano-cuerdas	1972/73	Libreto original en español del compositor, basado en un cuento de Edgar Allan Poe.	Bs. As., 30-9-77, teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón. Dir.: Jorge Fontenla. Angel Mattiello, Jorge Giabanelli. Lydia de la Merced, Evelina Iacattuni, Nelly Romanella, Nino Falzetti, Eduardo Ferracani, Enzo Betti (canto). Régisseur: Jacobo Kaufmann. Escenografía. Enrique Bordolini. Vestuario: Enrique Bordolini e Hilda Perna. Coreografía: Dora Kriner	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	La partitura orquestal fue concluida en 1975. Premio Nacional de Música, correspondiente a la producción 1975-1978, otorgado por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
46	**Arkady, el mexicano** Opera de cámara en un acto y 2 cuadros	**Música para escena**	I. Preludio II. I monólogo de Arkady III. El vendedor de globos IV. Corrido de Leandro Rivera V. II monólogo de Arkady VI. Diálogo VII. Concertante general	1.1.1.1-1.1.1.0-timb., perc., piano-quinteto de cuerdas	1980/81	Libreto original en español del compositor, basado en un cuento de Arkady Averchenko.	No estrenada	Inédita.	
8	**Usher** Mimodrama según Edgar Allan Poe	**Música para escena**	I. Paisaje II. Música para Roderick III. Música para Madeline IV. Vals de Weber V. El Palacio encantado (Balada)	2.2.2.2-4.2.2.0-timb., perc., arpa, cel.-cuerdas	1940/41		Bs. As., 1-7-55 (1), teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón. Dir.: Roberto Kinsky. José Neglia, María Ruanova, Jorge Tomin (baile). Coreografía: Leonide Massine. Escenografía: Armando Chiesa. Vestuario: Alvaro Durañona	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Bs. Aires (1942). Mención del Círculo del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1955). Existe una Suite orquestal con los números I, III, IV y VIII. Ver "Música orquestal".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			VI. Música para el Caballero Ethelred VII. Marcha fúnebre VIII. Epílogo						
9	**Harrild** Ballet en cuatro cuadros, según un cuento fantástico de Henry Jacques	**Música para escena**	I. Preludio (La esfera de cristal) II. Fiesta III. Escena IV. Danza de Harrild V. Pas-de-deux VI. Conflicto **VII. Interludio** **VIII. Encantamiento de Nohrge** **IX. Ballet** **X. Escena** **XI. Danza final**	2.2.2.2-2 sax.-4.2. 3.1-timb., perc., arpa, piano, cel., xil.-cuerdas	1941		Bs. As., 17-10-45, teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón.: Dir.: Albert Wolff. María Ruanova, Jorge Tomín, Francisco Gago (baile). Coreografía: Louis Le Bercher. Escenografía y vestuario: Héctor Basaldúa.	Inédita. Materiales en el archivo del teatro Colón.	**Premio Municipal de Música**, teatro Colón (1941). Existe una suite orquestal con **los números IV, VII y XI.** Ver "Música orquestal".**El número IV ha sido editado en versión para piano.** Ver "Música para piano".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
23	Moriana Cantata coreográfica	Música para escena	I. Romance I. Moriana en un castillo II. La constancia III. Romance II. Rodillada está Moriana IV. Marcha española V. Romance III. Al pie de una verde haya VI. Apoteosis	2.3.2.1-2.2.0.0-timb., perc., clave, soprano, tenor, barítono, coro mixto SATB-cuerdas	1957/58	Sobre textos del romancero español.	Bs. As., 10-7-62, teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón. Dir.: Juan Emilio Martini. Africa de Retes, Enzo Betti y Víctor de Narké (canto). Coro estable del teatro Colón. Dir.: Tulio Boni. Norma Fontenla, Enrique Lommi, Wasil Tupin (baile). Coreografía: Jack Carter. Escenografía y vestuario: Norman Mc Dowell.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Asociación Amigos de la Música de Buenos Aires. Mención de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina (1958). Mención de la Revista Polifonía (1958). Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1958). La obra se estrenó como cantata: Bs. As., 22-8-58, Asociación Amigos de la Música. Dir.: Hermann Scherchen. Solistas: Marta Benegas, Virgilio Tavini y Víctor de Narké. Coro Sursum Corda. Dir.: Carmen Gómez Carrillo.
33	La Máscara y el Rostro Concierto coreográfico para piano y orquesta, sobre argumento del Dr. Julio Aramburu	Música para escena	I. Tiempos de ilusión II. Tiempos de lucha III. Tiempos de eternidad	1 fl., 1 trompeta, 4 timb., perc., arpa, cel., vibf., xil., marimba, glockenspiel, piano-cuerdas	1963		Bs. As., 8-11-74, teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón. Dir.: Pedro Ignacio Calderón. Rodolfo Caracciolo (piano). Liliana Belfiore, Danilo Kovalchuk, Leandro Regueiro, Verónica Idigoras (baile). Guía dramática y coreográfica: Dora Kriner. Decorados: Carlos Monzani.	Inédita. Partitura en posesión del autor.	La obra se estrenó como concierto para piano y orquesta: Bs. As., 27-8-64, Facultad de Derecho. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Dir.: Choo Hoey. Rodolfo Caracciolo (piano).

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
43	**Argentina 1860** Suite sinfónico-coroegráfica sobre temas de Ignacio Alvarez	Música para escena	I. El canto de la tarde (Mazurka lenta) II. Pequeña galopa III. El lucero argentino (Gran vals brillante) IV. Tristeza (Habanera) V. La vuelta a Mendoza (Paso doble)	2.2.2.2-4.3.2.1-timb., perc., arpa, piano-cuerdas	1979/80		Bs. As., 3-8-81. teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Bs. As. Dir.: Mario Benzecry.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Teatro Colón. Elaboración y orquestación sobre música de Ignacio Alvarez.
50 A	**Cantata Nº 8** (Cantata Satírica)	Música para escena	I. La pobre viejecita II. Dante Alighorio (sic.)	1.1.1.1-1.1.0.0-perc., piano, mezzosoprano, barítono-cuerdas	1987	Poesías: I. Rafael Pombo; II. Anónimo chileno.	Bs. As., 8-9-87. Salón Dorado del teatro Colón. Grupo Música Abierta. Dir.: Daniel Bermann. Cecilia Aguirre Paz (mezzosoprano); Augusto Morales (barítono). Juego escénico: Eduardo Arguibel; Cecilia Varela; José María Gómez; Mario Pontiggia. Vestuario: teatro Colón.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: SADAIC. Es la transcripción de **Dos sátiras** Op. 50. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de Cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
58 A	**Décima Cantata (Tango de Plata)**	Música para escena		1.1.1.1-1.1.0.0-perc., piano, cuarteto vocal mixto (S-M-T-Bar.)-cuerdas	1987/88	Italiano, de Lorls Jacopo Bononi, en traducción castellana de Viviano Parravicini.	No estrenada.	Inédita. Materiales en Bs. As., SADAIC.	**Basada en la obra Tango de Plata. Ver "Música para conjunto de Cámara". Encargo: SADAIC.**
	Tungasuka	Música incidental			1963		Bs. As., 14-8-63, teatro Municipal Gral. San Martín.	Inédita. Materiales en Bs. As., Archivo del teatro Municipal Gral. San Martín.	Para la obra homónima de Bernardo Canal Feijó. Sin número de opus. Encargo: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1963).
	Juvenilia	Música para el filme homónimo			1942		Bs. As., 31-5-43, cines Broadway y Ambassador.	Inédita.	Sin número de opus. Premio Municipal de Cine, 1943. Existe una **Suite de Juvenilia. Ver "Música retirada por el autor".**
	El Tercer Huésped	Música para el filme homónimo			1946		Bs. As., 3-7-46, cines Normandie y Broadway.	Inédita.	
	Esperanza	Música para el filme homónimo			1949		Bs. As., 11-10-49, cine Opera.	Inédita.	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1	**Berseker** Movimiento sinfónico	Música orquestal		1 clarinete, 2 trompas, timb., piano-cuerdas	1932		Bs. As., 29-12-32, teatro Cervantes, acto de fin de curso del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Orquesta de Cámara del Conservatorio. Dir.: Domingo Calabró. Roberto García Morillo (piano).	Inédita. Materiales en posesión del autor.	
	Poema para Orquesta	Música orquestal		1.2.2.1-2.1.1.0-timb., arpa, cel.-cuerdas	1932		Bs. As., 30-10-36, Salón Lago di Como. Escuela de Conjunto Orquestal. Director: Bruno Bandini.	Inédita. Materiales en posesión del autor.	Sin número de opus. Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1936).
8	**Usher** Serie sinfónica según Edgar Allan Poe	Música orquestal	I. Paisaje II. Vals de Weber III. Música para Madeline IV. Epílogo	2.2.2.2-4.2.2.0-timb., perc., arpa, cel.-cuerdas	1940/41			Bs. Aires, Ricordi Americana, 1962.	Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1942). Ver "Música para Escena".
9	**Suite Orquestal de Harrild**	Música orquestal	I. Danza de Harrild II. Interludio III. Danza final	2.2.2.2-2 sax.-4.2.3.1.-timb., perc., arpa, piano, cel., xil.-cuerdas	1941		Bs. As., 26-9-51, Gran Rex. Orquesta Sinfónica del Estado. Director: Georg Solti.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Ver "Música para escena" y "Música para piano".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
12	**Tres Pinturas de Paul Klee**	Música orquestal	I. Composición cósmica II. Diosa lunar III. Espirales	2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc., piano-cuerdas	1944		Bs. As., 7-4-45, teatro Colón. Orquesta Estable del Teatro Colón. Dir.: Albert Wolff.	Materiales en Bs. As., Ricordi Americana Inédita.	
15	**El tercer huésped** Movimiento Sinfónico	Música orquestal		3.2.3.2-4.2.3.1-timb., perc., piano-cuerdas	1944		Mar del Plata, 21-3-48, Festival Cinematográfico. Rambla del Sur. Orquesta del teatro Argentino de La Plata. Dir.: Julián Bautista. Bs. As., 12-10-48, teatro Presidente Alvear. XV Congreso de la Confederación Internacional de Autores y Compositores (CISAC). Orquesta de la Asociación Sinfónica de Bs. As. Dir.: José María Castro.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Basada en uno de los episodios de **El tercer huésped**. Ver "Música para Cine".
17	**Primera Sinfonía**	Música orquestal	Animado-Lento-Rondó	3.2.3.2-4.2.3.1-timb., perc., piano, cuerdas	1946/48		Bs. Aires, 13-9-50, Gran Rex. Orquesta. Sinfónica del Estado. Dir.: Nino Sanzogno.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	
19 A	**Ricercar-Coral**	Música orquestal		cuerdas	1950/51 (original)		Bs. As., 10-8-55, Metropolitan. Asociación Amigos de la Música. Dir.: Fritz Lehmann.	Inédita. Materiales en Bs. As. Barry.	Transcripción del cuarto movimiento del **Primer Cuarteto** de arcos op. 19. Ver "Música para Conjunto de Cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
21	**Obertura para un drama romántico**	Música orquestal		2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc., arpa-cuerdas	1954		Bs. Aires, 12-7-55, Asociación Wagneriana. Orquesta de la Asociación Wagneriana de Bs. As. Dir.: Manuel Rosenthal.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Obra compuesta para la inauguración del festival organizado en 1955 por la Asociación Wagneriana de Bs. Aires.
22	**Segunda Sinfonía**	Música orquestal	Allegro deciso ed aspro-Allegretto rapace-Maestoso. Allegro con brío. Maestoso	3.2.3.2-4.3.3.1-timb., perc., piano-cuerdas	1954/55		Bs. As., 30-6-60, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Orquesta de LRA. Dir.: Peter Maag.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	
24	**Variaciones Olímpicas**	Música orquestal	I. Tema. Sereno II. Var. I. Maestoso (Zeus) III. Var. II. Quasi maestoso (Hera) IV. Var. III. Con fuoco (Hefaistos) V. Var. IV. Con meno fuoco (Hestia) VI. Var. V. Irato (Poseidon) VII. Var. VI. Pastorale (Demeter)	3.3.3.2-4.2.3.1-timb., perc., arpa, piano, cel., xil.-cuerdas	1958		Bs. As., 30-7-59. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Dir.: S. Skrowaczewski.	Bs. Aires, Barry, 1970.	Encargo: LRA Radio Nacional. Mención de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina (1959). Mención de la revista Polifonía (1959). Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1959). Premio Fondo Nacional de las Artes (1970).

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	EDICION	OBSERVACIONES	ESTRENO
			VIII. Var. VII. Nobilissimo (Apolo) Homenaje a Erik Satie						
			IX. Var. VIII. Amoroso (Afrodita)						
			X. Var. IX. Irrequieto (Hermes)						
			XI. Var. X. Fantastico e selvaggio (Artemisa)						
			XII. Var. XI. Funebre e marziale (Ares) Homenaje a Arnold Schoenberg						
			XIII. Var. XII. Tumultuoso e guerresco (Palas Atenea)						
			XIV. Coda. Sereno.						

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
27	**Elegía sobre el nombre Tschaikowsky**	Música orquestal		2.2.2.2-4.2.0.0-timb.-cuerdas	1959		Bs. As., 22-8-59, teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Bs. As. Dir.: Fabien Sevitzky.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Fabien Sevitzky.
29	**Tres Pinturas de Piet Mondrian**	Música orquestal	I. Ritmo con líneas negras II. Composición con amarillo III. Victory Boogie-Woogie	1 clarinete, 1 fagote, 1 trompeta, perc., piano, clave, cel., xil.-cuerdas	1960		Bs. As., 3-11-61, teatro Cómico. Asociación de Conciertos de Cámara. Dir.: Antonio Tauriello.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	
30	**Tercera Sinfonía**	Música orquestal	In modo giocoso-In modo estatico-In modo dinamico	3.2.3.2-4.3.3.1-timb., perc., arpa, piano, cel., xil.-cuerdas	1961		Bs. As., 27-6-66, teatro Colón. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Pedro Ignacio Calderón.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Festival Tucumano 1961.
37 A	**Divertimento sobre Temas de Paul Klee**	Música orquestal	I. Tres sujetos polifónicos II. Retrato de **una persona** complicada III. Trío abstracto IV. Máquina gorjeadora V. Griego y bárbaros	3.2.3.2-4.2.3.1-timb., perc., arpa-cuerdas	1970 (versión orquestal).		Bs. As., 6-9-71, teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Bs. As. Dir.: Pedro Ignacio Calderón.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Es versión orquestal de **Divertimento sobre temas de Paul Klee.** Ver "Música para conjuntos de cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			VI. El difunto arpista VII. Camello en un ritmo de árboles VIII. Juego asirio IX. Danza cronométrica X. El orden del ut superior XI. Fuga en rojo						
30 bis	**Dionysos**	Música orquestal		3.2.3.2-4.3.3.1 timb., perc., arpa, piano, cel., xil.-cuerdas	1971		Taormina (Italia), 18-8-71, teatro Greco Romano. Estate Musicale di Taormina. Orquesta Sinfónica de la Radiotelevisión Polaca de Katowice. Dir.: Josip Conta. Bs. As., 18-9-72, teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Bs. As. Dir.: Jorge Rotter.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Festival de Taormina 1971. Compuesta sobre material de la **Tercera Sinfonía.**
40	**Homenaje a Manuel de Falla**	Música orquestal		3.2.3.2-4.3.3.1-timb., perc.	1971		Mendoza, 17-12-76, teatro Independencia. Orquesta Sinfónica de la Escuela Superior de Música Julio Perceval (Universidad Nacional de Cuyo). Dir.: Mario Benzecry.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	No se ha estrenado en Buenos Aires.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
45 A	**Cuarta Sinfonía** (Sinfonía de Notre Dame)	Música orquestal	Canzona-Doble Fuga-Variación	2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc., arpa-cuerdas	1983		Bs. As. 4-9-86, Auditorio de Belgrano. Orquesta Filarmónica de Bs. As. Dir.: Pedro Ignacio Calderón.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Escrita en base a la **Sonata de Notre Dame.** Ver "Música para Instrumentos Solos".
51	**Fantasía y Fuga Real** (Homenaje a J. S. Bach), para cuerdas	Música orquestal	I. Fantasía II. Fuga III. Aria IV. Recapitulación. Prestissimo V. Final. Marziale (sin solución de continuidad)	cuerdas	1984		Bs. As., 18-6-85, Auditorio de Belgrano. Ciclo Los pueblos y su música. Orquesta de Cámara Fundación Banco Mayo. Dir.: Simón Blech.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Orquesta de Cámara Fundación Banco Mayo.
39 A	**Quinta Sinfonía** (Festiva)	Música orquestal		1.1.1.1-2.1.0.0-perc., piano-cuerdas	1987		No estrenada.	Inédita. Partitura en posesión del autor.	Es una ampliación de la **Quinta Cantata** (Festiva). Ver "Música para Conjunto Vocal a Cappella".
6	**Concerto para piano y orquesta**	Música orquestal con solistas	Tumultuoso-Fúnebre-Rapsódico	3.3.4.3-4.3.3.1-timb., perc., xil., piano-cuerdas	1937/39		Bs. As., 7-11-40, teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón. Dir. Albert Wolff. Roberto Locatelli.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1939). Los datos de estreno correspondientes a una segunda versión (1961), en la cual se reelabora la parte de solista de esta obra, son los siguientes: Bs. As,, 22-6-61. Facultad de Derecho. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Dir.: Dean Dixon. Rodolfo Caracciolo.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
20	**El Tamarit** Cantata de cámara	Música orquestal con solistas	I. Prólogo II. Gacela I. Del amor maravilloso III. Casida I. De la muchacha dorada IV. Gacela II. Del amor que no se deja ver V. Casida II. De la rosa VI. Interludio VII. Gacela III. Del amor con cien años VIII. Casida III. De los ramos IX. Epílogo	1.1.1.1-1.0.0.0-timb., perc., clave, soprano, barítono-cuerdas	1953	Poesías de Federico García Lorca.	Bs. Aires, 22-10-54, teatro Ateneo. Sociedad de Conciertos de Cámara. Dir.: Teodoro Fuchs. Marisa Landi (soprano), Angel Mattiello (barítono).	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Asociación de Conciertos de Cámara. Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1954). Mención de la revista Polifonía (1954). Existen versiones para canto y piano de los números II, III, V, VII y VIII editadas por Ricordi Americana. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
28	**Romances del Amor y de la Muerte**	Música orquestal con solistas	I. Yo me partiera de Burgos (Chacona) II. En el Palacio los soldados III. Al llegar al camposanto	1.2.2.1-2.1.1.0-timb., perc., arpa, cel., bajo-cuerdas	1959	Poesías del romancero español.	Bs. As., 6-7-60, teatro Opera. Concierto de la Asociación Amigos de la Música. Dir.: S. Skrowaczewski. Víctor de Narké (bajo).	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Asociación Amigos de la Música. Dedicatoria: Víctor de Narké.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
32	**Música para oboe y orquesta**	Música orquestal con solistas	Diafonía isométrica Heterofonía isócrona Melisma Polifonía isorrítmica	Oboe solista, perc., arpa, piano, cel., xil., glock.-cuerdas	1962		Bs. Aires, 19-10-62, teatro Cómico. Asociación de Conciertos de Cámara. Dir.: Guillermo Espinosa. Alfredo Perona.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Asociación de Conciertos de Cámara.
34	**Cuarta Cantata** (Cantata de los Caballeros)	Música orquestal con solistas	I. Canción de jinete I (1860). En la luna negra II. Música de guerra para el gran maestre Hinriche Walpode III. Camino. Cien jinetes enlutados IV. Música fúnebre para el gran maestre Hinriche Walpone V. Canción de jinete II. Córdoba	2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc., piano, soprano-cuerdas	1965	Números I, III y V: poesías de Federico García Lorca.	Bs. As., 7-10-65, Facultad de Derecho. Asociación Argentina de Compositores. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Dir.: Juan Emilio Martini. Haydée de Rosa (soprano).	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: Asociación Argentina de Compositores en el 50º aniversario de su fundación.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
35	**Música para violín y cuerdas**	Música orquestal con solistas	Elegia Perpetuum mobile Antífona	Violín solista y cuerdas	1967		Bs. As., 2-10-67, teatro Coliseo. Camerata Bariloche. Director y solista: Alberto Lysy.	Inédita.	Encargo: Asociación Amigos de la Música de Bs. As. y Academia Internacional de Música de Roma.
38	**Ciclo de Dante Alighieri**	Música orquestal con solistas		Violín, corno, piano y cuerdas	1970		Bariloche, 26-1-71, Capilla del Colegio de María Auxiliadora. Camerata Bariloche. Dir.: Alberto Lysy. Panagiotis Kyrkiris (vl.), Güelfo Nalli (corno), y Mónica Cosachov (piano). Bs. As., 19-5-71, teatro Coliseo. Amigos de la Música. Camerata Bariloche. Panagiotis Kyrkiris (violín), Güelfo Nalli (corno) y Mónica Cosachov (piano).	Inédita. Materiales en posesión del autor.	Encargo: Camerata Bariloche. Dedicada a la Camerata Bariloche.
42 A	**Sexta Cantata** (Cantata de Navidad)	Música orquestal con solistas	I. La vaca dorada II. Hoy es Nochebuena III. Dos pastores de Belén IV. Toccata de Navidad V. Glosa	1.2.2.1-2.1.1.0-timb., perc., arpa, cel., xil., soprano-cuerdas	1976	Poesías de Juan Oscar Ponferrada.	Bs. As., 25-9-78, teatro Nacional Cervantes. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir.: Enrique Ricci. (Sólo se ejecutó la Toccata de Navidad como estreno).	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Los números I, II, III y V corresponden a los **Villancicos** para canto y piano Op. 42 (1972). Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
44	**Séptima Cantata** (Corrido de Leandro Rivera) para coro infantil (o femenino) y orquesta de cámara	Música orquestal con coro	Primer estribillo Copla Segundo estribillo Copla Tercer estribillo		1981	Autor anónimo.	Bs. As., 7-4-82, Auditorio de Belgrano. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir.: Juan Carlos Zorzi. Coro Nacional de Niños. Dir.: Vilma Gorini de Teseo.	Inédita Materiales en posesión del Coro Nacional de Niños.	Encargo: Asociación Cooperadora del Coro Nacional de Niños. Está basada en la ópera **Arkady, el mexicano**. Ver "Opera".
18	**Marín** Cantata	Música orquestal con solistas y coro	I. Llamadas y cuatro de empezar II. Crónica I. Ya están presos los que hicieron el hurto de don Pedro Aponte III. Pasacalle. Ya no puedo más, señora IV. Crónica II. Dieron tormento a Marín V. Tono y coplas. Aquella sierra nevada	2.3.2.1-2.2.0.0-timb., perc., clave, tenor, coro mixto SATB-cuerdas	1948/50	Marín y Barrionuevo.	Bs. As., 13-5-52, teatro Colón. Orquesta estable del teatro Colón. Dir.: C. F. Cillario. Virgilio Tavini (tenor). Coro del teatro Colón. Director: Tulio Boni.	Inédita. Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	El texto del número XII está tomado de un diccionario. Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1952). Mención de la revista Polifonía (1952). Existen versiones para canto y piano de los números III, V, VII y IX editadas por Ricordi Americana. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			VI. Crónica III. A todos los presos del hurto de Aponte VII. Pasacalle. ¡Qué bien canta un ruiseñor! VIII. Crónica IV. Han preso en Valladolid a Juan Gómez IX. Pasacalle. Así moriré X. Crónica V. Don José Marín, clérigo presbítero XI. Marcha fúnebre XII. Apoteosis						
5	**Cuarteto**	Música para conjunto de cámara	Preludio-Canción-Danza lenta-Scherzo-Final	Piano, violín, violoncelo y clarinete	1935/37		Bs. As., 6-10-37, Salón de los Amigos del Arte, concierto de la Sociedad Nacional de la Música. Roberto Locatelli (piano), Vicente Tagliacosso (violín), Armando Russo (violoncelo), Alberico Spatola (clarinete).	Inédita Materiales en SADAIC.	Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1937).

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
7	**Las Pinturas Negras de Goya**	Música para conjunto de cámara	I. Una manola II. Judith y Holofernes III. Las parcas IV. Perro enterrado en la arena V. Dos hombres riñendo a garrotazos VI. Aquelarre VII. Dos mujeres y un hombre VIII. Visión fantástica	Piano, violín, violoncelo, flauta, clarinete y fagote	1939		Montevideo, 27-5-40, Salón de la Universidad de la República. Alba Martínez Prado (piano), Armando Coirolo (violín), Luis Amadei (violoncelo), Francisco Russo (flauta), Vinicio Ascone (clarinete), Sebastián Taltavull (fagote). Bs. Aires, 25-11-40, Sociedad Científica Argentina. Asociación Argentina de Compositores. Roberto Locatelli (piano), Vicente Tagliacosso (violín), Armando Russo (violoncelo), Alfredo Montanaro (flauta), Filottete Martorella (clarinete), Angel Umattino (fagote).	Inédita Materiales en posesión del autor.	Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1940).
19	**Primer Cuarteto de arcos**	Música para conjunto de cámara	Allegro; Scherzo; Siciliana; Ricercar; Coral		1950/51		Bs. Aires, 27-10-52, Broadway. Asociación Wagneriana. Isaac Weinstein, Alberto Varady (violines), Francisco Molo (viola) y José Puglisi (violoncelo).	Bs. Aires, EAC, 1986.	Premio de la Asociación Wagneriana (1951). El cuarto movimiento ha sido transcripto para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
37	**Divertimento sobre temas de Paul Klee, para quinteto de vientos**	Música para conjunto de cámara	I. Tres sujetos polifónicos II. Juego asirio III. Cuadrado mágico IV. El difunto timbalero Knaveros V. Pastoral VI. Figura del teatro oriental VII. Retrato de una persona complicada VIII. Máquina gorgeadora IX. Trío abstracto X. El ángel de la estrella XI. El difunto pianista	Flauta, oboe, clarinete, fagote, trompa	1967		Washington, 25-6-68, IV Festival Interamericano de Música. Quinteto de Vientos del Mozarteum Argentino (Alfredo Iannelli, Pedro Di Gregorio, Mariano Frogioni, Domingo Zullo, Pedro J. Chiambaretta). Bs. As., 9-8-68, cine Ambassador. Ciclo de Conciertos del Mediodía. Quinteto de Vientos del Mozarteum Argentino (Alfredo Iannelli, Pedro Di Gregorio, Mariano Frogioni, Domingo Zullo, Pedro J. Chiambaretta).	Inédita Materiales en Bs. As., Ricordi Americana.	Encargo: IV Festival Interamericano de Música. Existe una versión orquestal de 1970. Ver "Música orquestal".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			XII. El orden del ut superior						
			XIII. Griego y bárbaros						
			XIV. Uno que entiende						
			XV. El difunto arpista						
			XVI. Tensión estático-dinámica						
			XVII. Camello en un ritmo de árboles						
			XVIII. Danza cronométrica						
			XIX. Armonía abstracta de colores						
			XX. Golpe de arco heroico						
			XXI. Fuga en rojo						

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
47	**Suite Virreinal**	**Música para** conjunto de cámara	I. Fanfarrias del alcalde II. Minué del gobernador III. Intermedio del arzobispo IV. Gavota del adelantado (con Musette del subsecretario) V. Zarabanda del virrey VI. Canarios del corregidor	2 pianos	1982		Bs. Aires, 29-10-82, Salón de Educación Permanente del Centro Cultural General San Martín. Eva y Diana Lopszyc.	Inédita	Dedicada a Eva y Diana Lopszyck. Transcripción: **Suite Virreinal** Op. 47 A, para piano y cuerdas (1983).
53	**Tango de Plata**	Música para conjunto de cámara		violín, violoncelo y piano (2)	1986		Bs. As., 12-6-86, teatro Colón. Trío del Conservatorio Municipal de Música Manuel de Falla. Sergio Polizzi (violín), Leo Viola (violoncelo) y Jorge Ugartamendia (piano).	Inédita Materiales en posesión del autor.	Ver "Música para escena".
	Sonata Heroica en do mayor	Música para piano			1929		No estrenada.	Inédita Materiales en posesión del autor.	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Sonata en fa sostenido mayor	Música para piano			1931		Bs. Aires, 11-9-32, Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Concierto dedicado al maestro Joaquín Clemente, auspiciado por la Asociación Profesorado Nacional de Música. Roberto García Morillo.	Inédita Materiales en posesión del autor.	
	Sonata en mi bemol menor	Música para piano			1931		No estrenada.	Inédita Materiales en posesión del autor.	
	Cuentos para Niños Traviesos I Serie	Música para piano	I. Canción triste y danza alegre II. La vuelta de Mambrú		1932		Montevideo, 22-5-41, SODRE. María Rosa Verganti de Marzetti. Bs. Aires, 30-6-41, Asociación Wagneriana. Amigos del Arte. María Rosa Verganti de Marzetti.	I. New York, G. Schirmer, 1943. II. Bs. As., EAM, 1945.	
2	**Tres Piezas** para piano	Música para piano	I. Cortejo bárbaro II. Poema III. Danza de los animales al salir del Arca de Noé		1933		Bs. As., 3-8-36, Salón de los Amigos del Arte, concierto de la Sociedad Nacional de Música. Emilio Dublanc.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1941.	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
3	**Conjuros**	Música para piano	I. Tchaka II. El genio de las aguas III. Schango, el genio del trueno IV. El primogénito del Cielo y de la Tierra		1933/34		Bs. Aires, 22-11-38, Salón de los Amigos del Arte. Emilio Dublanc.	Montevideo, Ed. Cooperativa del Instituto Interamericano de Musicología, 1942.	
4 A	**Sonata del Sur**	Música para piano	Danza. Marcha fúnebre - Scherzo - Danza. Himno. Coda		1935		Bs. As., 31-8-35, Salón de Amigos del Arte. Sociedad Nacional de Música. Roberto Locatelli.	Bs. Aires, EAM, 1960.	Integra las **Dos Sonatas para Piano** Op. 4. Revisada en 1959. Los datos de estreno de esta segunda versión son los siguientes: Bs. As., 4-10-60, Facultad de Medicina, concierto organizado por el Centro de Profesores egresados del Conservatorio Nacional de Música. Rodolfo Caracciolo.
4 B	**Segunda Sonata**	Música para piano	Prólogo (Patético. Marziale. Arioso) - Scherzo - Epílogo (Patético. Marziale. Arioso)		1935		Bs. As., 31-8-35, Salón de Amigos del Arte. Roberto Locatelli.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1966.	Integra las **Dos Sonatas para Piano** Op. 4. Revisada en 1959. Los datos de estreno de esta segunda versión son los siguientes: Bs. As., 21-8-63. Facultad de Ciencias Médicas. Ciclo de Solistas y Conjuntos de Cámara Argentinos de LRA Radio Nacional. Antonio de Raco, a quien está dedicada.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
9	**Danza de Harrild**	Música para piano			1941		Bs. As., 11-8-50, teatro Colón. Alejandro Brailowsky.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1949.	Es versión para piano del número IV del ballet **Harrild**. Ver "Música para escena".
10	**Variaciones 1942**	Música para piano			1942		Bs. As., 7-11-42, Salón de los Amigos del Arte, concierto de la Sociedad Nacional de Música. Roberto Locatelli.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1944.	
13	**Variaciones 1944**	Música para piano			1944		Bs. Aires, 15-7-48, teatro Colón. Sigi Weissenberg.	Montevideo, Ed. Cooperativa del Instituto Interamericano de Musicología, 1945. Bs. Aires, Instituto Lucchelli Bonadeo-Colección Compositores Argentinos, 1982.	Dedicadas a Aarón Copland.
14	**Tercera Sonata**	Música para piano	Allegro-Lento-Allegro		1944/45		Bs. Aires, 24-10-47, Instituto Francés de Estudios Superiores. Liga de Compositores de la Argentina. Raúl Spivak.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1947.	Dedicada a Marisa Regules.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
16	**Esquemas**	Música para piano	I. Esferas II. Juegos		1946		Bs. As., 22-6-48, Sala Ricordi. Raúl Spivak.	**Revista Artes y Letras,** Suplemento musical de Obras Inéditas, Colección Músicos Argentinos, Nro. 2. Bs. Aires, año 1946. I. Bs. Alres, EAM, 1963. II. Bs. Aires, EAM, 1947	
	Cuentos para Niños Traviesos II Serie	Música para piano	I. Caperucita Rosa (sic) II. Amazonas III. Gladiadores		1953		Bs. As., 27-5-55, teatro Cómico. Asociación de Conciertos de Cámara. Orestes Castronuovo.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1954.	Sin número de opus. Ejecución integral de las dos series: Bs. As., 20-10-60, Salón Manuel Belgrano de YPF. Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia. Matilde Olga Servidio.
25	**Variaciones Apolíneas**	Música para piano	Tema-In modo di scherzo-In modo di canzona-In modo di toccata-Tema		1958/59		Santiago de Chile, 29-6-59, teatro Antonio Varas, concierto correspondiente al ciclo de extensión musical de la Universidad de Chile. Rodolfo Caracciolo. Bs. As., 2-8-59, teatro Odeón, concierto de la Asociación Latium. Rodolfo Caracciolo.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1961.	Se basa en el tema de la "Variación VII (Apolo)" de la obra **Variaciones Olímpicas.** Ver "Música orquestal". Dedicatoria: Rodolfo Caracciolo.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
26	**Cuarta Sonata**	Música para piano	Allegro-Lento-Toccata		1959		Bs. As., 7-7-59, teatro Cómico. Asociación de Conciertos de Cámara. Anna Stella Schic.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1960.	Encargo: Asociación El Piano. Dedicada a Anna Stella Schic.
31	**Quinta Sonata**	Música para piano	In modo apolineo-In modo dionisiaco		1962		Bs. As., 27-6-63, teatro Municipal, sala Casacuberta. Rodolfo Caracciolo.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1968.	Dedicada a Rodolfo Caracciolo.
36	**Serenata** (Homenaje a Debussy)	Música para piano	Música nocturna Movimiento Canción Mágica		1968		Bs. As., 7-9-70, Asociación Cristiana de Jóvenes. Asociación Argentina de Compositores y Hemiciclo Musical de la YMCA. Isabel von Bassenheim.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1971.	Dedicada a Isabel von Bassenheim. Esta obra tiene temas comunes con el **Divertimento sobre temas de Paul Klee.** Ver "Música de cámara".
48	**Sexta Sonata** (Rítmica Giocosa)	Música para piano	Scherzoso-Andantino-Scherzoso (sin solución de continuidad)		1982		Bs. As., 23-8-84, Auditorio Banco Río de la Plata. Martha Noguera.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1986.	Es la versión definitiva de **Rítmica Giocosa**, obra escrita por encargo de la Asociación Promociones Musicales. Estreno de la composición original. Bs. As., 2-5-84, Asociación Promociones Musicales y Fundación Pro Música. Adrián Kreda. Dedicada: Martha Noguera.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
49	**Rítmica Fúnebre** (Homenaje a Juan Carlos Paz)	Música para piano			1982		Bs. Aires, 30-11-84, SADAIC. Dora Castro.	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1987.	La edición pertenece a un álbum colectivo en homenaje a Juan Carlos Paz, con páginas de Víctor Amicola, Pompeyo Camps, Silvano Picchi, Alejandro Pinto, Augusto Rattenbach, Raúl Schemper, Carlos Suffern y Eduardo Tejeda.
45	**Sonata de Notre Dame** para órgano	Música para instrumentos solos	Canzona, Doble fuga, Toccata		1980		París, 1-2-81, Notre Dame. Adelma Gómez. Bs. Aires, 26-11-81, Pro Música. Asociación Argentina de Compositores y Fundación Pro Música. Adelma Gómez.	Inédita Partitura en posesión de Adelma Gómez.	Encargo: Adelma Gómez. Dedicada a Adelma Gómez. Ampliada y orquestada dará origen a la **Cuarta Sinfonía.** Ver "Música orquestal".
18	**Cuatro Canciones** de la Cantata "Marín"	Música para canto y piano. Repertorio de cámara	Ya no puedo más, señora Aquella sierra nevada ¡Qué bien canta un ruiseñor! Así moriré		1948/50	Marín y Barrionuevo.	(3)	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1957.	Existe una edición de "Ya no puedo más, señora", en **Joyas de canciones españolas.** Selección y prólogo de Ernesto Mario Barreda. Bs. As., Asociación Patriótica Española, 1942. Ver "Música orquestal con solistas y coro".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
20	**Cinco Canciones de la Cantata "El Tamarit"**	Música para canto y piano. Repertorio de cámara	Del amor maravilloso De la muchacha dorada De la rosa Del amor con cien años De los ramos		1953	Poesías de Federico García Lorca.	Bs. As., 11-6-57, teatro Smart. Marisa Landi (soprano) y Donato O. Colacelli (piano).	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1958.	Ver "Música orquestal con solistas".
28	**Romances del Amor y de la Muerte**	Música para canto y piano. Repertorio de cámara	I. Yo me partiera de Burgos (Chacona) II. En el Palacio los soldados III. Al llegar al camposanto		1959	Poesías del romancero español.	Bs. Aires, 22-11-63, Facultad de Ciencias Médicas. Asociación Argentina de Compositores. Dora Berdichevsky (soprano) y Luisa Sorín (piano).	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1963.	Ver "Música orquestal con solistas".
42	**Villancicos**	Música para canto y piano. Repertorio de cámara	I. La vaca dorada II. Hoy es Nochebuena III. Dos pastores de Belén IV. Glosa		1972	Poesías de Juan Oscar Ponferrada.	Bs. Aires, 23-12-72, Radio Municipal. Emilce Zulberti (canto) y Valentín Elcoro (piano).	Bs. Aires, Ricordi Americana, 1975.	Encargo: Yacimientos Petrolíferos Fiscales. En versión para voz y orquesta, con inclusión de la **Toccata de Navidad** para orquesta sola, constituyen la **Sexta Cantata** (Cantata de Navidad Op. 42 op. 42 A (1976). Ver "Música orquestal con solistas". Dedicada a Brígida Frías de López Buchardo.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
50	**Dos Sátiras**	Música para canto y piano. Repertorio de cámara	I. Era una viejecita II. Dante Alighorio		1984	Poesías: I. Rafael Pombo; II. Anónimo chileno.	No estrenada.	Inédita Partitura en posesión del autor.	El compositor las considera "un simple esbozo". A partir de esta obra surge la **Cantata Nº 8** (Cantata Satírica) Op. 50 A. Ver "Música para escena".
52	**Cuatro Líricas de A. Machado**	Música para canto y piano. Repertorio de cámara	I. La plaza tiene una torre II. Pegasos, lindos Pegasos (homenaje a Verlaine) III. La colmena IV. El capitán y la niña (homenaje a Schubert)		1985	Poesía de Antonio Machado.	Bs. As., 1-10-86, Salón Dorado del teatro Colón. Encuentros Internacionales de Música Contemporánea y Centro de Divulgación Musical de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad. Versión parcial: I y III Marta Blanco (mezzosoprano) y Haydée Schvartz (piano). Audición integral: Bs. As., 30-7-87, Salón Dorado del teatro Colón. Asociación Argentina de Compositores y Centro de Egresados del Instituto Superior de Arte del teatro Colón. Mónica Philibert (soprano) y Haydée Trinca (piano).	Bs. Aires, EAC, 1985.	
39	**Quinta Cantata (Festiva)**	Música para conjunto vocal a cappella	I. Yo gruñir... El regañar II. Misa de amor III. Palo y mala vida		1971	Poesías del romancero español.	Bs. As., 6-9-71, teatro Odeón, concierto de la Asociación Wagneriana. Coro de Cámara de la Asociación Wagneriana. Director: Antonio Russo.	Bs. Aires, EAC, 1987.	A partir de esta obra nace la **Quinta Sinfonía** (Festiva). Ver "Música orquestal".

OBRAS TEORICAS

"LAS SONATAS PARA PIANO DE SCRIABIN", op. I. En: *Revista Crótalos,* mayo 1935/mayo 1936 (11 artículos). Repetida en forma de cursillo, y bastante modificada, en la sede del Conservatorio Nacional de Música, en 1972 (centenario de Scriabin), en 7 sesiones, con el concurso de los pianistas Dora Castro y Juan Carlos Arabian. Proyecto de redacción definitiva y publicación.

MUSSORGSKY. 1943. Op. II. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1943.

RIMSKY-KORSAKOFF. 1945. Op. III. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1945.

ESTUDIOS SOBRE DANZA (en colaboración con Dora Kriner), 1948. Op. IV. Buenos Aires, Centurión, 1948.

"JULIAN BAUTISTA EN LA MUSICA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA". Colección de Ensayos, número seis. Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales, s/f. Separata de la *Revista Musical Chilena,* publicada por el Instituto de Extensión Musical. Universidad de Chile, Nros. 35-36, agosto-noviembre 1949.

SIETE MUSICOS EUROPEOS (Fauré, Scriabin,Schönberg, Falla, Bartok, Szymanowski, Casella). Buenos Aires, Ollantay, 1949. Op. V.

CARLOS CHAVEZ. México, Fondo de Cultura Económica, 1960. Op. VII.

ESTUDIOS SOBRE MUSICA ARGENTINA. Buenos Aires, ECA, 1984. Op. VIII.

ROBERTO GARCIA MORILLO. Mi obra. En *Temas y Contracantos,* año I, Nº 1. Buenos Aires, mayo 1985.

En curso de publicación

Colección Ensayos, de *Temas y Contracantos*:

LA MUSICA PARA PIANO DE JUAN JOSE CASTRO. 1987-88. Op. IX.
DOMENICO SCARLATTI Y SU PROYECCION EN LA MUSICA. 1988. Op. X.

TRADUCCION

IGOR STRAVINSKY, de Alejandro Tansman. Buenos Aires, Ed. Argentina de Música, 1950. Op. VI.

ARREGLOS Y TRANSCRIPCIONES DEL COMPOSITOR

TRISTE Nº 3 y Nº 4 de Julián Aguirre.
Formación: piano, violín y violoncelo.
Año: 1935.
Observaciones: Esta obra se conserva en el Archivo de SADAIC. Encargo: Trío Locatelli-Bellotto-Russo.

CAMPERA, de Carlos López Buchardo.
Formación: piano, violín y violoncelo.
Año: 1935.
Observaciones: Esta obra se conserva en el Archivo de SADAIC. Encargo: Trío Locatelli-Bellotto-Russo.

DANZA, SOBRE RITMOS POPULARES ARGENTINOS, de Julio Perceval.
Formación: piano, violín y violoncelo.
Año: 1935.
Observaciones: Esta obra se conserva en el Archivo de SADAIC. Encargo: Trío Locatelli-Bellotto-Russo.

YARAVI, de Josefina Abella de Rossi.
Formación: piano, violín y violoncelo.
Año: 1935.
Observaciones: Esta obra se conserva en el Archivo de SADAIC. Encargo: Trío Locatelli-Bellotto-Russo.

DOS INTIMAS, de Julián Aguirre.
Formación: 1.1.1.1-1.1.0.0-timb., arpa-cuerdas.
Año: 1976.
Estreno: Bs. As., 10-10-76, teatro Municipal Gral. San Martín. Orquesta Juvenil de Radio Nacional. Dir.: Miguel Patrón Marchand. Preestreno: Conservatorio Nacional. Orquesta de la institución. Dir.: Mario Benzecry.

VALS EN SI BEMOL, de Juan Bautista Alberdi. Versión sinfónica.
Año: 1984.
Observaciones: Esta obra integra una serie colectiva —inédita— escrita en homenaje a Juan Bautista Alberdi por Augusto B. Rattenbach; Víctor Amicola; Pompeyo Camps; Silvano Picchi; Alejandro Pinto.

VERSIONES COREOGRAFICAS DE OBRAS DEL COMPOSITOR

CORTEJO BARBARO.

Estreno: Bs. As., 27-7-48, teatro Odeón. Paulina Ossona (danza) y Edith Preston (piano). Coreografía: Paulina Ossona.

VARIACIONES OLIMPICAS.

Estreno: Bs. As., 18-11-68, teatro Argentino de La Plata. Aniversario de la fundación de La Plata. Orquesta del teatro Argentino de La Plata. Dir.: José Rodríguez Fauré. José Melcun, Lidia Segni, Héctor Mohr. Alicia Constantino, Aurora Flores, Liliana Belfiore, Ricardo Rivas, Raúl Gatto, Estela Longarini, Graciela Sultanik (danza). Coreografía: Paulina Ossona. Vestuario e iluminación: Bruno Venier.

KLEE (SUITE DE DANZAS PANTOMIMICAS SOBRE CUADROS DE PAUL KLEE).

Estreno: Bs. As., 13-12-69, teatro Odeón. Espectáculo por el Conjunto Koreia. Directora y coreógrafa: Flora Martínez. Martha Talia, Paula Ales Soubié, María Beatriz Valtier, Sylvina Ruiz (danza).

Observaciones: Con música del *Divertimento* de Roberto García Morillo: Domador y planta salvaje, Hermano y Hermana, Bailarina, Y ahora un camello.

AUDIOVISUALES CON OBRAS DEL COMPOSITOR

IMAGEN Y SONIDO. ROBERTO GARCIA MORILLO Y PAUL KLEE.

Estreno: Bs. As., 2-9-70,teatro Gral. San Martín. Segundo Festival de Música Argentina Contemporánea. Organización Encuentros con la Música Argentina Contemporánea y Municipalidad de Bs. As. Dir.: Alicia Terzian. Diapositivas y compaginación: Sergio Barbieri. Movimiento: Isidoro Navarro.

Observaciones: Sobre fragmentos del *Divertimento* Op. 37.

AUDIOVISUAL PAUL KLEE - ROBERTO GARCIA MORILLO.

Estreno: Bs. As., 24-11-70, Museo Nacional de Bellas Artes. Quinteto de vientos del Mozarteum Argentino. Mozarteum Argentino, con el auspicio de SEGBA.

Observaciones: Fragmentos del *Divertimento* Op. 37.

IMAGEN Y SONIDO. *PINTURAS NEGRAS DE GOYA*, DE ROBERTO GARCIA MORILLO.

Estreno: Bs. As., 14-10-71, Museo de Arte Moderno (Centro Cultural Gral. San Martín). Encuentros Internacionales de Música Contemporánea. Tercer Festival de Música Argentina Contemporánea. Fotoideas: Ricardo Sanguinetti. Coordinadora general: Alicia Terzian.

TRANSCRIPCIONES INSTRUMENTALES DE OBRAS DEL COMPOSITOR

RICERCAR - CORAL, por Tila y John Montés.

Formación: dos pianos.

Año: 1954.

Estreno: Adrogué, 18-11-54.

Bs. As., 16-4-57, Facultad de Ciencias Médicas. Ciclo de Solistas Argentinos de LRA Radio del Estado. Tila y John Montés.

AMAZONAS, por Alfredo Pinto.

Formación: piano, violín y violoncelo.

Año: 1957.

Estreno: Bs. As., 30-8-57, Auditorio Birabén. Alfredo Pinto (piano), Virgilio Ricci (violín) y Liborio Rosa (violoncelo).

LA VUELTA DE MAMBRU y *JUEGOS* (DE ESQUEMAS), por Luis Gianneo.

Formación: 1.1.1.1-1.1.0.0-cuerdas.

Año: 1963.

Observaciones: Esta transcripción fue realizada para la Orquesta Juvenil de *LRA Radio del Estado.*

EL GENIO DE LAS AGUAS (DE CONJUROS), por Enrique Avolio.

Formación: oboe y piano.

Año: 1975.

OBRAS DESTRUIDAS POR EL COMPOSITOR

2 MOTETES para coro a cappella.
Composición: 1930.

MADRIGAL para coro a cappella.
Composición: 1930.

2 CORALES VARIADOS para piano.
Composición: 1930.
Estreno: Bs. As., 13-12-30, Teatro Cervantes. Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Acto de fin de curso.

2 FUGAS para piano.
Composición: 1931.

FUGA EN DO MAYOR para cuerdas (Sujeto de Dubois).
Composición: 1931.
Estreno: Bs. As., 3-8-32, Sociedad Lago di Como. Escuela de Conjunto Orquestal. Dir.: Bruno Bandini.

SUITE BARROCA, para cuerdas, en re mayor.
Composición: 1931.

2 SONATINAS para piano, en mi menor y re mayor.
Composición: 1931.

PRELUDIO, CORAL Y FUGA, para cuerdas.
Composición: 1932.

SUITE PARA ORQUESTA.
Composición: 1932.

CANCION.
Formación: canto y piano.
Texto: Leopoldo Lugones.
Composición: 1933.

ESCENA LIRICA SOBRE EL ROSAL DE LAS RUINAS (Belisario Roldán) para soprano, tenor, barítono y orquesta.
Composición: 1933.

CONCERTO A 9. Op. 11.

Formación: 3 clarinetes y cuerdas.
Composición: 1943.

SUITE DE JUVENILIA.

Estreno: Bs. As., 18-9-44, teatro El Nacional. Asociación de Músicos de la Argentina. Dir.: Jacobo Ficher. Nocturno I, La familia Aguirre, Reyerta I, Recreo, Nocturno II, Robo de las velas, Reyerta II, Diálogo de Jacques y Funes, Idilio, Escena en el dormitorio, Robo de las velas (Egloga y Persecución de los vascos), y Tumulto y epílogo.

RICARDO III. Música de escena para la obra de Shakespeare.

Formación: 2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc.-cuerdas.
Composición: 1963.
Observaciones: Encargo: Teatro Municipal Gral. San Martín (anulado por retirarse la obra del cartel).

OBRAS EN PREPARACION

NOVENA CANTATA (LIRICA) Op. 52 A, para soprano y conjunto de cámara.

Observaciones: Basada en *Cuatro Líricas de Antonio Machado.*

LA MUERTE DE LUCRECIA, UNDECIMA CANTATA Op. 54.

Observaciones: Reelaboración y orquestación de la cantata de Domenico Zipoli, para cuarteto vocal mixto y orquesta (1988-89).

HOMENAJE A FEDERICO GARCIA LORCA Op. 55.

Observaciones: Reelaboración y orquestación de canciones populares españolas recogidas y armonizadas por García Lorca, para cuarteto vocal y orquesta de cámara.

Lic. Ana María Móndolo
Lic. Néstor Ramón Ceñal

NOTAS

[1] Ferruccio Calusio conformó con "Paisaje", "El Palacio encantado" y "Música para Madeline", una suite que dio a conocer en: Bs. As., 12-5-43, teatro Colón. Asociación Argentina de Compositores. Orquesta estable del teatro Colón. Director: Ferruccio Calusio.

Lo propio hizo Juan José Castro con "Música para Roderick" (primera aud.), "Vals de Weber", "Marcha fúnebre" (primera aud.) y "Epílogo" (primera aud.): Bs. As., 7-8-44, Politeama. Asociación Filarmónica de Bs. As. Director: Juan José Castro.

[2] Esta obra surge de un boceto para canto y piano, obra descartada por el compositor.

[3] Como las partes de esta obra "no forman un grupo orgánico, fueron estrenadas en distintas oportunidades".

LOS INSTRUMENTOS MUSICALES ABORIGENES Y CRIOLLOS DE LA ARGENTINA

La idea de reeditar su libro sobre instrumentos la tenía Vega ya en vida y había hecho una revisión total, modificando, quitando o agregando elementos. Lo entregó en el año 1965 a una editorial y, por distintos motivos, el proyecto no se pudo concretar.

Tenemos hoy la oportunidad de abordar esa tarea, agradeciendo profundamente a la Sra. Angela Vega de Horne la posibilidad de cumplirla. Y de cumplirla de una manera que Vega hubiera sin duda aprobado: con la participación de ex alumnos y colaboradores que se desempeñan en el Instituto Nacional de Musicología y en cátedras especializadas.

La publicación la efectuaremos por capítulos. Hoy presentamos el primero: *Los sistemas de clasificación.*

Es indudable la importancia que tuvo en su momento la edición de este libro, no sólo por el estudio de los instrumentos típicos de la Argentina, sino por la aparición, por primera vez en castellano, de la traducción de las clasificaciones. Ese interés y la imprescindible consulta de tal trabajo —con los ajustes ineludibles que imponen los cuarenta años transcurridos— nos impulsa a brindar este aporte, tanto a investigadores, profesores, estudiantes y a todos aquellos que tengan alguna inquietud por conocer.

Los estudios agregados por Vega en este capítulo son los de Mahillon, Reinhardt y los instrumentos electrófonos, en cada caso lo señalamos en las Notas.

Consideramos de particular importancia la Introducción de Sachs y los Fundamentos de Schaeffner, para entender sus respectivas concepciones y el criterio empleado .Sachs fue publicado en castellano en Colombia y Schaeffner nunca tuvo edición. Por eso los agregamos como apéndices.

Agradecemos especialmente la colaboración de la Prof. Raquel C. de Arias y los Lic. Yolanda Velo, María Emilia Vignati y Carlos Ráusa, que han realizado su revisión sobre los textos originales, y en forma muy particular a la jefa de la División Científico-Técnica del Instituto Nacional de Musicología, Lic. Irma Ruiz, por su consejo y su ayuda.

LA DIRECCIÓN

Capítulo I. - LOS SISTEMAS DE CLASIFICACION

Las clasificaciones

Las clasificaciones obedecen a una necesidad de comprensión y deben su existencia al convencimiento de que siempre reportan beneficios a quienes desean orientarse en cualquier orden de conocimientos. Muchos materias de las que constituyen el subsuelo de nuestra cultura personal se nos hicieron accesibles gracias a las clasificaciones; pero en presencia de una nueva, la resistencia del estudiante suele complacerse en recordar las críticas que la negligencia endereza contra las ordenaciones sistemáticas. Hay en las clasificaciones, sin duda, algo enfadoso: la rigidez. Pero creo que ha sido siempre más rígido *el prejuicio de la rigidez* que la rigidez misma de las ordenaciones

Los sistematizadores nunca han ignorado los inconvenientes de las clasificaciones; por darles elasticidad han luchado y están luchando. Como la realidad es desordenada e inquieta, el refinamiento de los conceptos que deben abarcarla no puede ser sino despaciosa conquista de generaciones. Sin embargo, la más tosca de las clasificaciones es preferible al desorden espontáneo de los hechos, y el reprochе por lo poco que escapa a los casilleros, olvida, generalmente, lo mucho que no se les escapa.

La clasificación de los instrumentos musicales también tiene su historia. Probablemente no se ha llegado todavía a la perfección; con certeza, no ha sido posible eludir su complejidad; pero los esfuerzos realizados hasta ahora, no sólo constituyen prodigios de contracción y de ingenio, admirables por sí mismos, sino que presentan en amplia perspectiva y con prolijos detalles, todo lo que ha sido capaz de producir la inteligencia humana en materia de instrumentos musicales.

LA CLASIFICACION ANTIGUA. — Las clasificaciones han debido realizarse siempre sobre la base de los materiales conocidos. Por espacio de siglos los estudiosos europeos sólo tuvieron a su alcance los instrumentos musicales de Europa y regiones vecinas, y esto explica esa primera clasificación que ha difundido por el mundo entero el esquema simplista en tres grupos: cuerda, viento y percusión. Pero cuando la Et-

nografía, que ensancha su vigoroso movimiento desde mediados del siglo pasado, descubre y presenta al asombro de Europa cantidad de extraños instrumentos que aparecieron en pueblos lejanos de todas las regiones de la tierra, el esquema de los tres grupos resulta definitivamente insuficiente. Cabe notar, como curiosidad, que esa rudimentaria clasificación, abandonada en el ambiente científico desde hace más de medio siglo, conserva singular vitalidad póstuma en todas partes, especialmente en el ambiente artístico, y que aún en nuestros días se enseña como si no se tratara de una histórica curiosidad de los archivos intelectuales.

Esta clasificación antigua y sobreviviente carecía de constancia lógica aun en su principal distinción del material. La categoría de instrumentos de cuerda se definía por el elemento que entraba en vibración, la cuerda misma; en cambio, para la de percusión, se tenía en cuenta, no el cuerpo vibrante, la membrana o la masa, sino el golpe, que es uno de los medios con que se obtiene el sonido o el ruido. Incompleta desde el principio, resolvió el problema de encasillar los instrumentos que no cabían en sus tres grupos, agregando cómodamente un cuarto grupo: varios. He aquí su plan:

1. — Cuerda
2. — Viento
3. — Percusión
4. — Varios

Las subdivisiones, un tanto arbitrariamente atentas al material de que estaban hechos los instrumentos —madera, metal— tampoco respondían con eficacia a las exigencias de la práctica. Por supuesto, el conocimiento de los instrumentos exóticos esclareció su impotencia, y las necesidades creadas reclamaron al ingenio nuevas proposiciones.

LA CLASIFICACION DE MAHILLON [1]. — La organología debe al eminente musicólogo belga Victor-Charles Mahillon un importante paso adelante en la compleja tarea de clasificar los instrumentos musicales. Sus aportaciones son considerables, y no fueron pocas las circunstancias que favorecieron su disciplinada inteligencia y su tenaz propósito de estudioso.

Victor-Charles Mahillon nació en Bruselas el 10 de marzo de 1841. Su padre, Charles Mahillon, había fundado en la mencionada ciudad una fábrica de instrumentos de viento, y en ese ambiente de artesanía superior transcurren su infancia, su juventud, su vida entera. Su padre fue también su maestro, y no es extraño que el joven, apenas traspuesta la

adolescencia, proyectara un libro de aliento, aunque breve, que publicó en 1874: *Éléments d'Acoustique musicale et Instrumentale ... par V. C. Mahillon, fabricant d'instruments de musique,* Bruxelles, Manufacture Générale d'instruments de musique C. Mahillon, 1874. El autor le dedicó el libro al padre en "testimonio de reconocimiento y afecto". El establecimiento paterno es su editor.

Victor-Charles es organólogo, científico y artista. En el párrafo inicial de su obra dice: "L'étude de l'acoustique est le complement indispensable d'une bonne éducation musicale". Y después de enseñar los elementos de acústica dedica parágrafos "a la construcción teórica de todos los instrumentos de música que se usan en la orquestación moderna", tal como anuncia la portada del libro.

En 1877 Victor-Charles Mahillon fue nombrado Conservador honorario del Museo del Conservatorio de Bruselas, y en el examen diario de los instrumentos se fundan las descripciones que forman el Catálogo del Museo Instrumental que publicó en 1880. El autor encarece el conocimiento de la organología —análisis de las partes constitutivas de los instrumentos, según él mismo —y el de la historia de cada uno, y añade que no deben excluirse los instrumentos extra europeos porque entre ellos se encuentran los embriones de los modernos. El catálogo se agotó pronto, y Mahillon se aplicó a preparar la segunda edición; pero, entre un tomo y otro, publicó un libro distinto: *Le materiel sonore des Orchestres de symphonie, d'harmonie et de fanfares ou Vade Mecum du Compositeur suivi d'une Échelle Acoustique permettant de calculer très facilement la longueur théorique de tous les instruments à vent à un diapason quelconque.* Victor Mahillon, Bruxelles, Mahillon & Cº, 1897. Había fallecido el padre en 1887 y desde entonces él gobernaba el establecimiento. Su inteligente actividad acrecentó la producción y el espacio de la fábrica y consta que, fino artesano y científico, reprodujo todos los instrumentos de viento de los siglos XVI y XVII.

Con esto llegamos a la segunda edición del catálogo, objeto de nuestro interés; porque en el tomo inicial lanza por vez primera su clasificación de los instrumentos. La obra se titula: *Catalogue descriptif & analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles.* La carátula da el nombre y el cargo del autor —Victor-Charles Mahillon, conservador du Musée—, y anuncia su nuevo aporte: *avec un essai de classification méthodique de tous les instruments anciens et modernes,* Deuxième edition [Bruxelles], Gand, Libraire Générale de Ad. Hoste, éditeur, 1893.

Dice el autor que ha revisado los datos históricos y técnicos para esta segunda edición y agrega que las dos mil piezas de las colecciones

"representan, casi sin solución de continuidad y desde los orígenes, la historia de los instrumentos de música" (pág. XIII). A continuación empieza el Ensayo de clasificación metódica. Comienza:

"El sonido es el resultado de un movimiento vibratorio transmitido al oído por el medio elástico que nos rodea: el aire.

Los instrumentos de música son los aparatos por medio de los cuales se obtiene ese movimiento vibratorio.

Todos los cuerpos elásticos, sean sólidos, líquidos o gaseosos, pueden producir sonidos; pero la construcción ha limitado necesariamente la elección de esos materiales a aquellos en que el movimiento vibratorio se provoca más fácilmente. Entre los sólidos, emplean las cuerdas, las membranas, la madera, el vidrio, los metales, la piedra, etc. Entre los gases, el aire. En cuanto a los líquidos, su empleo no ha recibido hasta hoy aplicación útil.

La clasificación que nosotros hemos adoptado para este catálogo se funda en la diferente naturaleza de los cuerpos empleados como fuentes sonoras. Este modo de clasificación nos ha parecido que reúne las condiciones más favorables a la claridad y a la simplicidad".

El primer paso de Mahillon consiste en unificar los criterios con que deben afrontarse las divisiones. Si decimos instrumentos "de cuerda", es evidente que tomamos como características de su categoría el elemento que se pone en vibración. Lógicamente, no puede formarse a su lado otro grupo con instrumentos "de percusión", como antaño, porque la percusión sólo es uno de los procedimientos o maneras de que se vale el ejecutante para poner en vibración el cuerpo, y no se refiere a la materia vibradora, como en el caso de la "cuerda". En cambio, puede subsistir una categoría de instrumentos "de viento", porque el *viento*, o mejor, el aire, es lo que vibra en esta clase de instrumentos.

Así, en la división principal, Mahillon dejará en pie dos de las categorías tradicionales: cuerda y viento. La categoría "percusión" es ilógica y, en la práctica, arbitraria. Baste pensar que el bombo vendría a quedar al lado de la celesta. Y la categoría "varios", que no es ninguna categoría sino un depósito de excedentes, desaparecerá. Mahillon ordena todos los demás instrumentos extendiendo, simplemente, el principio de clasificación que adopta: lo que vibra. En un tambor, por ejemplo, la materia del instrumento que entra en vibración es la piel o membrana. Pues bien, el organólogo crea la categoría de instrumentos de membrana. Y en los platillos, o en las castañuelas, o en el gong, o en los tambores hechos con un tronco hueco, sin piel, no vibra la cuerda, no el aire, no

la membrana, porque esos instrumentos no tienen membranas o cuerdas ni suenan por la vibración de una columna de aire; vibra la masa entera del instrumento (como en la campana) o sus dos mitades (como en las castañuelas) o las muchas partes que lo constituyen (como en los manojos de cápsulas que entrechocan). La materia de que están hechos es rígida, pero no tanto que impida su vibración. Entonces tenemos otra categoría: la de los instrumentos en que vibra "la masa del material" con que están hechos.

En resumen, cuatro categorías. Por precisión en la nomenclatura, Mahillon toma la voz griega "fono" (sonido) y articula con ella cuatro voces nuevas: *membranófonos*, que se aplica a los instrumentos en que vibra la membrana; *cordófonos*, para aquellos en que vibran las cuerdas; *aérofonos*, que designa a los instrumentos relacionados con la vibración del aire y, finalmente, *autófonos*, reservada para aquellos en que es posible la vibración de su materia corporal misma. *Auto*, como es sabido, significa *propio, por uno mismo*. Esta voz fue objetada posteriormente por Curt Sachs, que propuso idiófonos en su lugar, y rehabilitada después por Francis W. Galpin.

Mahillon mismo dedica párrafos concretos a la explicación de sus divisiones principales. Vamos a traducirlos:

"Todos los aparatos sonoros que han ocupado el genio inventivo del hombre, se distribuyen en cuatro *clases:*

La primera, en que el sonido es producido por la elasticidad de los cuerpos mismos, es la de los *instrumentos autófonos.*

La segunda, en que el sonido se debe a la vibración de membranas que han cobrado elasticidad por la tensión, es la de los *instrumentos de membranas.*

La tercera es la de los *instrumentos de viento.* Aquí el sonido es producido por el movimiento vibratorio del aire, obtenido con la ayuda de una corriente activa sobre órganos especiales.

En fin, la cuarta, basada en la vibración de las cuerdas, cuerpos filiformes que, tal como las membranas, no son elásticas sino por tensión, es la de los *instrumentos de cuerdas*".

Terminada la exposición del nuevo plan, Mahillon dedica unas ochenta páginas a explicar sus cuatro clases y sus divisiones, y en el comentario sobre muchos de los instrumentos incluye datos históricos. Interesan especialmente sus palabras sobre la clase de los instrumentos autófonos creada por él. Dice: "Llamamos *autófonos* a los instrumentos constituídos

por cuerpos sólidos lo suficientemente elásticos por sí mismos para sostener el movimiento vibratorio que en ellos es provocado por uno de los tres modos de conmoción: la percusión, el punteado y la frotación". Después añade: "La intensidad del sonido de los instrumentos de esta clase es debida a la amplitud de la vibración; el timbre a la diferencia de materias y al modo de conmoción; la altura a la dimensión del cuerpo".

El autor se demora luego en las divisiones y al terminar el examen de las otras tres clases ofrece su primer cuadro de clasificación general. Decimos su primer cuadro, porque, años adelante lo corrigió y aumentó dos veces, como veremos.

Publicó el II tomo del catálogo en 1896. En el anterior describió de los instrumentos números 1 al 576; en éste los 577 a 1.321. El mismo editor. El tercer tomo apareció en 1900 y describe los instrumentos números 1.322 a 2.055, y el IV, en 1912, con detalles sobre los números 2.056 a 2.961. Aquí hay una novedad: "Hacemos figurar al comienzo de este cuarto volumen —escribe en el Prefacio— una nueva tabla que resume nuestro ensayo de clasificación y contiene las adiciones que hizo necesarias el descubrimiento de muchos instrumentos cuya existencia ignorábamos al comienzo de nuestros trabajos, hace treinta y cinco años". El V y último tomo, póstumo, se publicó en 1922 por la imprenta Th. Lombaerts [2]. En él llegó el autor al instrumento 3.300 y reprodujo el último y definitivo cuadro de su clasificación. Las diferencias de éste con el del cuarto tomo son pocas: agrega la ocarina y los silbatos y en el tercer grupo antepone la subsección del *nay* árabe a las otras dos de su sección. Nada más.

VICTOR-CHARLES MAHILLON (1841-1914)
CLASIFICACION METODICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES - 1880/1912 (3)

Clase	*Rama*	*Sección*	*Subsección*	*Aplicaciones principales*
I. INSTRUMENTOS AUTOFONOS	A) Percutidos	a) Ruidosos		Platillos, Tam-tam, Sistro, Triángulo, Sonnettes, Cascabeles, Castañuelas.
		b) De alturas claramente determinadas	aa) Con macillos	Claquebois o xilofón, Pien ch'ing chino, Gambang javanés, Campanas.
			bb) Con teclado	Carillón aéreo, Carillón de láminas de acero.
			cc) Por movimiento automático	Carillón aéreo.
	B) Punteados	a) Con o sin plectro		Guimbarda, Yü chino.
		b) Con teclado		Claviola.
		c) Por movimiento automático		Caja de música.
	C) Frotados	a) Por el dedo o el arco		Armónica de Franklin, Mattauphone, Violín de clavos.
		b) Con teclado		Clavicilindro de Chladni, Terpodion.
		c) Por movimiento automático		(No hay aplicación que nos sea conocida.)
II. INSTRUMENTOS DE MEMBRANAS	A) Percutidas	a) Ruidosos	aa) Membrana estirada sobre un marco	Pandereta.
			bb) Membrana estirada sobre un recipiente	Darabuka árabe.
			cc) De doble membrana	Tambores, Bombo.
		b) De alturas determinadas		Timbales.
	B) Frotadas (4)			Rommelpot.

Clase	*Rama*	*Sección*	*Subsección*	*Aplicaciones principales*
III. INSTRUMENTOS DE VIENTO	A) De lengüeta	a) Simple, libre, con tubo	aa) Tubo cilíndrico (4)	Klui siamés.
			bb) Tubo cónico (4)	Trompa de señales, Tubos de órgano.
		b) Simple, libre, sin tubo		Typotone, armónica de boca.
		c) Simple, batiente, con tubo	aa) Tubo cilíndrico	Argül egipcio, Aulos griego, Tibia romana, Chalumeaux, Clarinetes.
			bb) Tubo cónico	Tenoroon, Saxofón.
		d) Doble con tubo	aa) Tubo cilíndrico	Cromorno, Cervelas.
			bb) Tubo cónico	Oboe, Fagot.
	B) De embocadura	a) Biselada	aa) Tubo abierto	Flauta dulce o de pico, Flageolet.
			bb) Tubo cerrado	Flautas de países no europeos, Tubos de órgano.
			cc) Recipiente (4)	Ocarina.
		b) Lateral	aa) Tubo abierto (4)	Flauta travesera.
			bb) Tubo cerrado (4)	Flautas de países no europeos, Silbatos antiguos.
		c) Transversal	aa) Tubo cerrado	Syrinx, Flauta de Pan, Llave hueca.
			bb) Tubo abierto (5)	Nay árabe.
			cc) Recipiente (4)	Hsüan chino.
	C) Polífonos, con depósito de aire	a) Sin tubos		Acordeón, Concertina, Mélophone.
		b) Sin tubos, con teclado		Armonio (orgue expressif), Harmoniflûte.
		c) Sin tubos, por movimiento automático		Antiphonel Debain, Harmonista V. Gevaert.
		d) Con tubos		Musettes, Cornemuses, Sheng chino.
		e) Con tubos y teclado		Organo.
		f) Con tubos y movimiento automático		Serinette, Organo de Barbería, Orchestrion.

Clase	*Rama*	*Sección*	*Subsección*	*Aplicaciones principales*
IV. INSTRUMENTOS DE CUERDAS	D) De boquilla	a) Simples o naturales		Caracolas, Olifante, Cuernos, Trompetas, Clarines.
		b) Cromáticos, con orificios laterales	aa) Con o sin llaves	Cornet à bouquin, Serpentón, Fagot ruso.
			bb) Con llaves, sin orificios laterales libres	Corno de llaves, Oficleide.
		c) Cromáticos, de longitudes variables	aa) Con vara	Trombones.
			bb) Con pistones	Cornetas, Cornos, Trompetas, Trombones, Bugles.
	A) Frotadas	a) Por arco		Crwth, Giga, Violas, Trompeta marina, Viola de arco, Violín, etc.
		b) Por rueda		Organistrum.
		c) Con teclado		Vielle, Harmonicorde, Piano Quatour.
		d) Por movimiento automático		(No hay aplicación que nos sea conocida.)
	B) Punteadas	a) Con o sin plectro	aa) Sin mango	Arpa, Lyra, Kithara, Salterio.
			bb) Con mango	Monocordio, Tanbur, Laúd, Tiorba, Cistre, Guitarra.
		b) Con teclado		Espineta, Clavicémbalo, Clavi-arpa.
		c) Por movimiento automático		Epinette à cylindre.
		d) Punteadas (sacudidas) por el viento (4)		Arpa eólica.
	C) Percutidas	a) Con macillos		Santir oriental, Tímpano.
		b) Con teclado		Clavicordio, Piano.
		c) Por movimiento automático		Pianos mecánicos.

LA CLASIFICACION DE v. HORNBOSTEL Y SACHS. — Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs [6], en estrecha colaboración, presentaron poco después un trabajo en que, abarcando por vez primera el panorama universal, llevaron a muy riguroso extremo los principios de la clasificación. Este importante ensayo constituye hasta hoy la base de cualquier estudio organológico. Es y será punto de partida panorámico, considérense o no los esfuerzos que posteriormente se han hecho por mejorar o reajustar la sistemática. Le dedicaremos aquí sólo parte de la atención a que es acreedor.

Hornbostel y Sachs expresan que el sistema de las cuatro clases propuesto por Mahillon "merece la máxima aprobación, porque no sólo corresponde a las exigencias de la lógica, sino que ofrece a quien lo emplea un medio sencillo libre de toda arbitrariedad subjetiva". "Fuera de la homogeneidad del principio divisorio —añaden— este sistema ofrece la gran ventaja de que casi toda la cantidad de los instrumentos antiguos y nuevos, europeos y exóticos pueden alojarse en él".

Pero estos autores discrepan de Mahillon en las subdivisiones. Creen que es urgente modificar el criterio en que se fundan, ampliar su número e introducir diversas innovaciones de carácter general.

El enfoque debe ser objetivo. El motivo a que obedece la subdivisión debe ser reconocido a simple vista; es indispensable tener en cuenta a un tiempo mismo las necesidades del conservador de museo, de los exploradores y de los etnólogos. Cuando hay detalles, al parecer insignificantes, que tienen importancia desde el punto de vista de las correlaciones histórico-culturales, es necesario hacer nuevas subdivisiones.

La sistemática de los instrumentos musicales había tomado de la zoología y la botánica la idea de los rótulos jerárquicos: clase, orden, familia, género, especie, etc. Mahillon empleó clase, rama, sección, subsección. No "familia", que tiene de antiguo en música especial significación. Pero como v. Hornbostel y Sachs elevan considerablemente el número de las subdivisiones, la posibilidad de adoptar ese conjunto de rótulos desaparece. Los autores creen que podrían recibir nombre los grupos principales y las subdivisiones inmediatas siguientes, así: clases, subclases, órdenes y subórdenes; pero entienden que la admisión de tales nombres sería, en todo caso, secundaria o complementaria. Adoptan, entonces, francamente, el sistema de numeración de Dewey, cuya idea consideran genial, y lo aplican como veremos.

Ante todo, cuatro grupos principales de instrumentos —los mismos de Mahillon—. Sustituido el rótulo "autófonos" por el de "idiófonos",

que Sachs considera más propio, enumeran: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos. Ahora les asignan un número a cada uno: 1, 2, 3 y 4. Supongamos que el hombre inventa instrumentos de un nuevo grupo; entonces, 5. La primera ventaja del sistema Dewey es que siempre y por todos los intersticios está abierto al infinito. El 1 significa idiófonos; el 2, membranófonos; el 3, cordófonos, y el 4, aerófonos.

Con esto pasan a las subdivisiones, que distinguen con nuevos números. Ejemplo: cuando anotamos 3, decimos cordófonos; pero los cordófonos se subdividen en dos grupos, según tengan o no mango para las cuerdas. Entonces se introduce un nuevo número, que se añade a la derecha del anterior: 1, significa que los cordófonos son *simples*, es decir, sin mango; 2, indica que los cordófonos son *compuestos*, esto es, con mango:

3 Cordófonos
- 3 1 Simples (sin mango)
- 3 2 Compuestos (con mango)

Ahora una nueva subdivisión: de la subclase 3 1, según la forma de la caja; de la subclase 3 2, según la dirección de las cuerdas con respecto a la tapa. En consecuencia, otro número caracterizador agregado a la derecha de los anteriores:

3 cordófonos
- 3 1 sin mango
  - 3 1 1 - de palo
  - 3 1 2 - de tubo
  - 3 1 3 - de balsa
  - 3 1 4 - de tabla
  - 3 1 5 - de valvas
  - 3 1 6 - de marco
- 3 2 con mango
  - 3 2 1 Laúdes
  - 3 2 2 Arpas
  - 3 2 3 Laúdes - arpas

Más todavía. Toman el orden 3 1 1 y lo subdividen:

3 1 1
- 3 1 1. 1 arcos musicales
- 3 1 1. 2 palos musicales

Y así con todos los órdenes. Luego nueva subdivisión para todos los subórdenes, etc. Mediante este procedimiento se forman en cualquiera

de las categorías cifras de seis, ocho y hasta nueve unidades. Por ejemplo, 111. 242. 222. El primer 1 significa *idiófonos*, como sabemos; el segundo 1 indica que ese idiófono pertenece a la categoría de los que vibran por efectos de un *golpe*; el tercer 1, significa que el golpe es *directo*; vale decir, producido por un movimiento del ejecutante, sin medios mecánicos; el número 2 que sigue caracteriza el procedimiento llamado *percusión* (golpe de un objeto que no da sonido propio: palo, badajo, etc.); el 4, quinta cifra, indica que el instrumento tiene forma de *vaso* (podría tener forma de bastón, de placa, de tubo); el 2, sexta cifra, indica que se trata de *campanas* (y no de gongs); el otro 2 que sigue, señala que se trata de un *juego* de campanas (y no de una campana independiente); la octava cifra, otro 2, dice que la campana es *colgante* y no asentada y, por fin, el último 2, que se golpea con un *badajo*. En resumen, la cifra 111.242.222 distingue a un instrumento idiófono / de golpe / de golpe directo / de percusión / en forma de vaso / campana / en juegos / colgante / de badajo. En los cuadros siguientes cada nueva subdivisión, a partir de la quinta cifra, deja un blanco tipográfico en el margen izquierdo.

Perplejo quedará el estudiante al imaginar la enorme cantidad de cifras a que da lugar la variedad de instrumentos y sus características. Así es; pero no es más complicado el sistema que la realidad misma. Por lo demás, la clasificación debe abarcar todos los instrumentos y comprender todos sus caracteres y matices diferenciales, no importan las complejidades que la operación apareje. Como sistema comprensivo, el de Hornbostel y Sachs es magnífico, y su principio no puede ser más sencillo. Naturalmente, para simplificar sin distinguir, bastaría con encerrar todas las piezas en una sola casilla bajo el rótulo de "instrumentos musicales". Menos trabajo.

No creen los autores haber logrado la perfección. Admiten que la presencia de nuevos instrumentos puede crear otras divisiones y prevén todos los tipos posibles siempre dentro del sistema que, en efecto, es elástico. Tampoco se les escapan las dificultades propias de la sistematización en esta materia. La principal división se funda en los diferentes procesos físicos de la producción del sonido, pero tales procesos no han sido aún esclarecidos por las investigaciones acústicas. Otro inconveniente son los tipos intermedios. La pandereta, por ejemplo, es una membrana *en un marco,* pero cuando este marco se hace un poco más alto, y luego otro poco más, resulta al fin una membrana *en un tubo*. Hay, pues, instrumentos que vacilan entre marco y tubo. No son menos difíciles de clasificar los tipos híbridos, esto es, los que participan en dos o más grupos. Se ubican según la parte que predomina, es claro; pero no

siempre el predominio es neto. Ahora; cuando un tipo híbrido se establece definitivamente, requiere rótulo y lugar propios.

Es materialmente imposible explicar los detalles en que v. Hornbostel y Sachs fundan las subdivisiones. Los propios autores renuncian a discutir pormenores, y confían a la simple presentación de los cuadros la ilustración minuciosa del pensamiento que los ha orientado.

Nosotros haremos lo mismo. En 1931, durante nuestro inconcluso aprendizaje del idioma alemán, escogimos, a título de práctica, la traducción íntegra del sistema creado por v. Hornbostel y Sachs. Nuestro profesor, el extinto doctor Federico Braunmüller, trabajó a nuestro lado largas semanas explicándonos con la precisión posible el sentido de cada denominación. Yo me encargué de buscar su equivalente técnico en nuestro idioma, ya adoptando el usual, ya creándolo; pero la cantidad de voces nuevas y la necesidad de reproducir en una voz castellana todas las que tan fácilmente reducen a una los alemanes, constituyeron una seria preocupación para mí, y demandaron un esfuerzo cuyos resultados nunca me dieron total satisfacción. Cuando Karl Gustav Izikowitz adaptó esta clasificación al idioma inglés, afirmó: "The english nomenclature has presented a formidable problem". Sin duda, puedo decir lo mismo de la castellana.

Creo que la nuestra es la primera versión castellana de este sistema. Sachs (Hornbostel falleció en 1938), al autorizar la presente traducción, no mencionó la existencia de otra alguna [7].

V. Hornbostel y Sachs fueron seguidos de cerca por varios otros. Los interesantes estudios de Walter Kaudern, Henry Balfour y Karl Gustav Izikowitz, contienen valiosas modificaciones de detalle, pero no constituyen nuevos sistemas.

El mismo doctor Sachs, que un año antes de colaborar en esta sistematización había afrontado el tema en su *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlín, 1913), reproduce en 1920 el plan de la misma clasificación general en su *Handbuch der Musikinstrumente* (1930) con sólo algunas modificaciones en el orden, insiste en dos estudios de otra índole *(Geist und Werden der Musikinstrumente,* Berlín, 1929, y *La signification, la tâche y la technique muséographique des collections d'instruments de musique, en Mouseion,* vol. 27 - 28, 1934) y, finalmente, coronando sus andanzas de exilado, escribe en inglés el libro *The history of Musical Instruments*, New York, 1940, en que dedica un capítulo al origen de los primeros instrumentos y formula una cronología de su aparición en las etapas prehistóricas.

No creo que esté de más aquí una breve referencia a la importante cuestión de la cronología. Se siente la necesidad de reemplazar las leyendas, de insistir en que la historia de los instrumentos no empieza con la Biblia, de repetir que el tambor de membranas no es el primer instrumento del hombre, en fin, de refirmar que la humanidad prepara, durante larguísimos períodos prehistóricos, los instrumentos que se perfeccionarán en los tiempos propiamente históricos.

Sachs adopta para sus discriminaciones el método llamado geográfico, que consiste en la observancia de varios agudos axiomas conquistados por el estudio de la dispersión de los instrumentos sobre la superficie de la tierra y, enfocando el problema de una manera muy amplia y general, distingue tres grandes etapas o estratos prehistóricos.

En el más antiguo, de acuerdo con nuestro autor, aparecen los sonajeros el raspador de calabaza, el raspador [de otros materiales], los pozos pateados, el palo zumbador, el caramillo de tiras y la flauta sin orificios; en el siguiente —posterior— se encuentran el tambor de tronco hendido, el bastón de ritmo, la flauta con orificios, la trompeta, la trompeta de caracol, el tambor de membrana, el arpa térrea, la cítara térrea y el arco musical, y en el tercero, el raspador de madera, el sonajero de mimbre, el xilófono, el birimbao, la flauta nasal, la flauta travesera, la trompeta travesera, el tambor de fricción y el tambor con percutor.

El estudio del origen y la evolución de los instrumentos es independiente de las clasificaciones mismas. Enseguida veremos si ambos temas pueden unirse y si la unión resulta conveniente.

LA CLASIFICACION DE MONTANDON. — El doctor George Montandon publica en 1919 una nueva clasificación de los instrumentos musicales [10]. Su sistema no representa, precisamente, un progreso en la dirección discriminatoria de los anteriores, sino una modificación engendrada por un punto de vista distinto. Los clasificadores precedentes han trabajado a base de criterios objetivos: qué es lo que vibra, cómo se hace vibrar, qué forma tiene el instrumento o la parte que interesa, etc. Montandon, sin abandonar esos principios, incorpora y sobreañade otra idea a su planteo general.

Reconoce la excelencia de la división en cuatro grandes clases, y estima que "merece subsistir"; pero al reducir y modificar las subdivisiones obra movido por razones que explica así: "Nosotros agruparemos los instrumentos en los cuadros que presentamos más adelante, no desde el solo punto de vista de su modo de vibración, sino, sobre todo, desde el punto de vista de su génesis y de su descendencia, es decir, desde el punto de vista embriogenético y filogenético, o, para emplear un término más corriente, desde el punto de vista genealógico".

Esta ordenación genealógica surge y se desprende también de las clasificaciones anteriores, pero sus autores no atribuyen importancia a tal criterio. Un aerófono procede, generalmente, de otro aerófono anterior más rudimentario; un tambor de otro tambor; un cordófono complicado viene de otro más sencillo, aunque abunden las excepciones, etc. De modo que cuando se agrupan los instrumentos por la materia vibrante quedan muchas veces reunidos los familiares en la propia línea genealógica. De una manera general, ocurre lo propio con las principales subdivisiones; por eso, aunque Montandon coloca en primer término el criterio genealógico, no son fundamentales las modificaciones que introduce en los subgrupos. Más activa, en el sentido de modificar los cuadros anteriores, es su idea de que la clasificación anterior más completa, la de Hornbostel y Sachs, choca "por su enorme extensión". Parte de sus modificaciones pues, se deben al propósito de simplificar.

Sin embargo, en el fondo, Montandon quiere ir más lejos que los anteriores. Todo instrumento tiene su historia, su genealogía. La clasificación es un paso primero al cual debe seguir la investigación de la marcha genealógica de cada instrumento; en tercer lugar, corresponde estudiar su dispersión geográfica y, por fin —esto le importa— debe establecerse el lugar que los instrumentos ocupan "en las diversas corrientes de civilización que se han sucedido en la superficie del globo".

Este ambicioso proyecto influye en su criterio de clasificación. Reproduce las críticas ya conocidas al sistema antiguo, rechaza el de Ma-

hillón "por la superficialidad de las relaciones y las diferencias [morfológicas] entre ciertos grupos de instrumentos", y encuentra —como hemos dicho— excesivamente extensa la de Hornbostel y Sachs.

Ordenados por familias, de los más simples a los más complicados, coloca Montandon los instrumentos de cada cuadro bajo la tutela de un "principio" generador común.

Nueve principios, y sus derivados, según este autor, habrían dado origen a todos los instrumentos musicales:

PRINCIPIO 1: ENTRECHOQUE
(primitivamente, de dos bastones)
Familia I: Idiófonos de entrechoque

PRINCIPIO 2: PERCUSION
(primitivamente, de un recipiente)
Familia II: Idiófonos de percusión

DERIVACION DEL PRINCIPIO 2:
PERCUSION DE UNA MEMBRANA TENSA
(después se pone en acción la membrana de un modo cualquiera)
Familia VI: Membranófonos de percusión
Familia VII: Membranófonos por acción manual atípica
Familia VIII: Membranófonos por choque del aire
(en conexión con los precedentes, pero derivan de los principios 6 ó 7: el soplo)

PRINCIPIO 3: SACUDIMIENTO
(primitivamente, de una o de muchas frutas secas)
Familia III: Idiófonos de sacudimiento

PRINCIPIO 4: RASPADURA
(primitivamente, de una madera rugosa)
Familia IV: Idiófonos de raspadura

PRINCIPIO 5 a: PUNTEADO
(primitivamente, de una lengüeta de corteza fija por un extremo a su base natural)
Familia V: Idiófonos de punteado

PRINCIPIO 5 b: PUNTEADO
(primitivamente, de una tira de corteza fija, por los dos extremos, a su base natural, un tronco rígido como el del bambú)
Familia IX: Cordófonos sin mango

PRINCIPIO 5 c: PUNTEADO
(primitivamente, de una tira de corteza fija, por los dos extremos, a su base natural, un leño flexible)
Familia X: Cordófonos con mango

PRINCIPIO 6: SOPLO EN CINTA CONTRA UNA ARISTA
(primitivamente, contra la arista de la embocadura de una caña)
Familia XI: Aerófonos por soplo contra una arista, o aerófonos género flauta

PRINCIPIO 7: SOPLO ENTRECORTADO EN UN TUBO
(aproximando los labios, que vibran)
Familia XII: Aerófonos de soplo en un tubo o aerófonos género trompeta

PRINCIPIO 8: SOPLO ENTRECORTADO EN UNA LENGÜETA DOBLE
(es decir en un tallo de gramínea hendido y aplastado que vibra)
Familia XIII: Aerófonos de lengüeta doble o aerófonos género oboe

PRINCIPIO 9: CIMBREAMIENTO EN EL AIRE
(primitivamente, de una varilla)

DESPUES SOPLO ENTRECORTADO SOBRE UNA LAMINA VIBRANTE
(lengüeta de lámina, lengüeta batiente, o lengüeta libre)
Familia XIV: Aerófonos libres y aerófonos de lengüeta
(de lámina, batiente y libre)

Así enuncia el autor sus nueve principios; y al pie de cada enunciado se extiende en consideraciones sobre el germen y su posterior desarrollo.

Montandon entiende la cuestión genealógica así. El principio del *entrechoque:* los primitivos golpeaban dos bastones; por evolución (en este caso muy pobre) se llega a las castañuelas y a los platillos. El principio 2, *percusión:* la humanidad empieza por golpear un recipiente; después tambores de madera, gongs, campanas, etc. Montandon cree que los membranófonos proceden de una derivación del principio percusión, primero, sobre un recipiente simple, luego, con membrana. Del *sacudimiento* de frutas secas, principio 3, derivan, si es una sola fruta con semillas dentro, el sonajero, si son varias que chocan entre sí, los sistros. El 4, *raspadura* de un tronco rugoso, no evolucionó. El arco dentado con cuerda que vibra, es intermedio entre éstos y los de cuerda. Una *lengüeta* de corteza sujeta por uno o los dos extremos al tronco, principio 5, habría sido el comienzo de la familia de los idiófonos punteados y de todos los cordófonos. Como se ha visto, Montandón descubre tres vías de este principio:

a) La tira de corteza sujeta por un extremo, habría engendrado los instrumentos que, por evolución, llegan a las sanzas.

b) La misma tira, fija por los dos extremos a su tronco rígido, habría producido todos los cordófonos sin mango, hasta la cítara y el piano.

c) La misma tira, fija por los dos extremos a un tronco o rama flexible, habría desembocado en todos los cordófonos con mango a través del arco musical (lira, arpa, guitarra, violín, etc.).

Siempre difiriendo objeciones, veamos el principio 6, el *soplo contra el borde* del extremo de una caña, engendra todos los aérofonos tipo flauta. El *soplo en un tubo*, aproximando los labios, que vibran por efecto de la propia emisión, principio 7, habría producido todos los instrumentos del género de las trompetas. Una gramínea aplastada y hendida, formando *dos lengüetas*, recibiría el soplo inicial, principio 8, y evolucionaría hasta los oboes. En fin, el principio 9, una *varilla* que vibra; fecundo comienzo, según Montandon. A través del soplo sobre una lámina vibrante, ese germen habría evolucionado por dos caminos: por uno, hasta las armónicas de boca, acordeones y armonios; por el otro, hasta los clarinetes, etc.

Declaro con toda franqueza que el planteo de Montandon es bello. A una clasificación que pueda transparentar al mismo tiempo la marcha evolutiva de los instrumentos, no se le puede pedir más. El propósito y el esfuerzo de creación que ha demandado, merecen amplio reconocimiento. Parece, sin embargo, que una clasificación y una ordenación genealógica son irreconciliables; además, en la actual etapa de los conocimientos, queda un ancho margen para las creaciones personales subjetivas. Por otra parte, y aunque Montandon maneja un gran número de datos, muchos puntos de su clasificación genealógica pueden rebatirse.

Este autor da un cuadro para cada principio y, al fin, un cuadro general. Con el objeto de complementar nuestra simple reseña sin extendernos demasiado, omitiremos los nueve cuadros parciales y traduciremos el denso cuadro general. Es así:

Cuadro de Recapitulación

Se distribuyen entre las cuatro grandes clases de instrumentos las XIV familias basadas sobre los 9 principios funcionales de partida, y se dividen las familias en sus principales grupos de acuerdo con un criterio ya morfológico ya funcional.

El término más representativo o más elevado de cada principio se indica en bastardilla.

Clase de los IDIOFONOS (I)

Familia I, **I. de entrechoque** (principio 1)	pares de varillas cañas sueltas palmeadores castañuelas *platillos*

Familia II, I. de percusión (principio 2)	triángulos ——— tiras de caña cañas hendidas diapasones ——— cilindros de caña tambores de madera recipientes *campanas* cristalófonos gongs metalófonos xilófonos litófonos
Familia III, I. de sacudimiento (principio 3)	sonajeros cascabeles *sistros*
Familia IV, I. de raspadura (principio 4)	varillas dentadas *carracas*
Familia V, I. de punteado (principio 5 a)	birimbao "sanza" "violín de hierro" *cajitas de música*

Clase de los MEMBRANOFONOS (M)

Familia VI, M. de percusión (derivación del principio 2)	vasos con piel tensa timbales *tambores* cajas (de marco)
Familia VII, M. de acción manual atípica (derivación de los principios 3, 4, 5)	M. de sacudimiento M. de frotación M. de punteado
Familia VIII, M. de choque del aire (derivación de los principios 6 ó 7)	mirlitones ——— "nyastaranga"

Clase de los CORDOFONOS (C)

Familia IX,
C. sin mango
(principio 5 b)

- cítaras cilíndricas
- cítaras convexas
- *cítaras* planas
- "cémbalos", etc.
- *pianos*

- cítaras de cañas acopladas
- cítaras-plancha
- cítaras cóncavas
- cítaras con caja

- cítaras y pianos de Eolo

Familia X,
C. con mango
(principio 5 c)

- arcos musicales
- pluriarcos
- liras
- arpas

- bastones monocordes
- cítaras sobre bastón

- guitarras intermedias
- guitarras de cuello
- guitarras de caja y *violines*

Clase de los AEROFONOS (A)

Familia XI,
C. de soplo contra una arista
= A. género flauta
(principio 6)

- *flautas* traveseras
- flautas longitudinales
- silbatos
- ocarinas
- "flageolets"
- flautas de Pan
- juegos de flautas del *órgano*

Familia XII,
A. de soplo en un tubo
= A. género trompeta
(principio 7)

- valvas marinas
- trompas
- clarines
- *trompetas*
- trombones
- cornetas de pistones

Familia XIII, **A. de lengüeta doble** **= A. género oboe** **(principio 8)**	lengüetas dobles *oboes*
Familia XIV, **A. libres y A. de lengüeta de lámina, batiente o libre** **(principio 9)**	palos zumbadores sirenas ——— lengüetas libres armónicas acordeones *armonios* bocinas de automóvil armónicas de boca juegos de *órgano* de lengüetas libres lengüetas batientes clarinetes cornamusas juegos de *órgano* de lengüetas batientes

Si bien se mira, en esta clasificación ha pasado a un plano preponderante y se constituye en "principio" —excepto en los cordófonos—, la manera de hacer sonar los instrumentos. Se infiere del plan que esa manera es, para Montandon, la piedra de toque de la invención y el canal que encauza la evolución de los instrumentos. En general, se puede notar que la clasificación sigue casi paso por paso la subdivisión de v. Hornbostel y Sachs.

Dijimos que Montandon quería ir más lejos y así es, en efecto. Su aspiración máxima consiste en ubicar cronológicamente, por orden de aparición, los primeros representantes de cada familia instrumental en los ciclos de civilización. Debe instruir, pues, a sus lectores, en los detalles de las últimas conquistas de la etnología. Demuestra en este punto buena información (hasta 1919) y una comprensión cabal de los nuevos enfoques, a cuya prosperidad ha contribuído con tesón él mismo, como africanista. Sus explicaciones insumen una veintena de páginas. Sobrepasando los ciclos específicamente etnológicos, Montandon invade el campo histórico e incorpora cuatro ciclos más: el hindú, el chino, el semito-musulmán y el europeo.

El objeto del presente capítulo nuestro se reduce a la reseña de los sistemas de clasificación. El conocimiento de las conclusiones de la etnología moderna no puede servirse a los estudiantes en pocas páginas. Por lo demás, al entrar en detalles sobre las explicaciones de Montandon, nos veríamos obligados a añadir, como complemento, las nuevas aportaciones que los investigadores de la escuela histórico-cultural han hecho

después de 1919, y aún noticia de los estudios que, en el mismo sentido de Montandon, se han publicado después en Europa.

Sin embargo, nos parece interesante recordar aquí con este autor, algunas conclusiones que no debe ignorar el curioso en organología. El ciclo de civilización más antiguo, caracterizado por el P. Schmidt y admitido con posterioridad a este estudio de Montandon, no conoció ningún instrumento musical. El ciclo siguiente, menos antiguo, tampoco los conoció. En el tercero, según Montandon, aparecen los bastones de entrechoque y el palo zumbador. En el siguiente aparecen los primeros aerófonos (flautas y trompetas primitivas) y los idiófonos de percusión, raspadura y sacudimiento. En el ciclo de las Máscaras, se encuentran la flauta de Pan, mejores idiófonos de percusión, los juegos de placas libres que preceden al xilófono y el tambor de madera. Aquí ubica Montandón el arco musical. En el ciclo del Arco aparecen los primeros membranófonos, y en el ciclo Malayo-Polinesio, la flauta travesera, la trompeta de valvas, el gran tambor de pie y los precursores de la cítara sobre caja y sobre bastón. En los cuatro ciclos históricos ya mencionados, se produce el gran desarrollo de todos los instrumentos hasta las formas actuales. Si se exceptúa la ubicación de las trompetas, que aparecen más tarde, y la de las trompetas de caracol y los tambores de membrana, que son anteriores, esta cronología se aproxima, en general, a las que se han propuesto después.

Sigue al estudio sobre los ciclos un "catálogo razonado de los instrumentos de música del Museo Etnográfico de Ginebra".

Las proposiciones de Montandon han sido superadas después en todos sus aspectos. Quedaba en pie la exigencia ética de reconocer su importante esfuerzo.

LA CLASIFICACION DE SCHAEFFNER. — Después de la minuciosa y admirable clasificación de Hornbostel y Sachs, una renovación de principios parecía imposible. El amplio trabajo de los musicólogos alemanes había previsto, además, en la contextura elástica de sus cuadros, la aparición de nuevos tipos y aun el ascenso de cualquiera de los criterios de clasificación empleados por ellos a planos de mayor importancia. Un joven organólogo francés, André Schaeffner, encargado del departamento de etnología musical en el Museo de Etnografía del Trocadero, retoma, sin embargo, la cuestión y, al cabo de varios años de labor, anticipa en 1931, muy brevemente, su *Proyecto de una clasificación nueva de los instrumentos de música* [11]. Schaeffner no se extiende en este trabajo; se limita a presentar sus cuadros y a anunciar un estudio en que justificará plenamente los términos de su clasificación.

El anunciado estudio aparece al año siguiente en la *Revue Musicale* (París, septiembre-octubre de 1932), y en él los prometidos fundamentos. Pero el autor no se detiene ahí; prosigue trabajando y en 1936 publica su importante libro *Origine des instruments de musique* [12], en cuyos capítulos intercala consideraciones sobre criterios de ordenación organológica destinadas a justificar la nueva clasificación que ofrece al final de la obra, en apéndice.

Lo curioso es que esta nueva clasificación es casi nueva también con respecto a la suya propia de 1931. Es decir, que Schaeffer no se dió por satisfecho con su primer proyecto y, por afinación lógica de sus ideas y ampliación de sus criterios, consiguió perfeccionar y pulir sus cuadros anteriores.

Poco diremos aquí sobre el sistema de 1931, paso de transición entre las ordenaciones precedentes y la que presenta en 1936. La influencia de v. Hornbostel y Sachs es evidente en su primer ensayo; pero como Schaeffner extiende luego los nuevos criterios que incorpora en él, su sistema de 1936 alcanza un alto grado de originalidad.

Una confrontación minuciosa de sus innovaciones nos llevaría demasiado lejos. Veamos solamente lo esencial.

Schaeffner acepta las cuatro clases de Mahillon—v. Hornbostel-Sachs: idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos; y, para comenzar, establece una primera y superior agrupación de esas mismas grandes clases. En los instrumentos del primer grupo vibra el cuerpo, que es sólido; pero son sólidos también las membranas y las cuerdas. En consecuencia, reúne los tres primeros —idiófonos, membranófonos y cordófonos— en una sola categoría mayor, que denomina "Instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes". En seguida le contrapone, en otro grupo, todos aquellos en que no es sólido el cuerpo que vibra, sino gaseoso, el aire. Su segundo conjunto se denomina "Instrumentos de aire vibrante". La clasificación de Schaeffner, así, empieza por ubicar todos los instrumentos en dos grandes categorías.

A nosotros nos parece un tanto forzada esta reunión de los tres primeros grupos. Es muy lógico el principio que los congrega, pero el espíritu se resiste a admitir la vinculación de un par de castañuelas con un violín y un timbal, por lejana que sea la relación. Es claro que las subdivisiones de Schaeffner se apresuran a restablecer la clásica separación; pero, entonces, ¿por qué esta reunión previa?

Si confrontamos las primeras subdivisiones de Schaeffner con el sistema de v. Hornbostel y Sachs, apenas hallamos otra cosa que nuevas palabras.

Schaeffner *v. Hornbostel y Sachs*

I. Instrumentos de cuerpos sólidos vibrantes.

A. Cuerpo sólido inextensible .....
B. Cuerpo sólido flexible ..... } ..... Idiófonos

C. Cuerpo sólido extensible { Cuerda ..... Cordófonos / Membrana ..... Membranófonos

II. Instrumentos de aire vibrante ..... Aerófonos

Palabras que importan, sin duda, distinciones sutiles, como las de los grupos A, B y C, pero empleadas, no para distinguir, sino para refundir, no para separar, sino para unificar, con respecto a las ordenaciones anteriores. En la clase C encontramos otra vez reunidos instrumentos como las guitarras y los tambores, y es preciso llegar a una tercera subdivisión (cuerda - membrana) para verlos recobrar la independencia que en los sistemas precedentes se aceptaba desde el primer momento en consonancia con imperiosas exigencias del sentido práctico.

Schaeffner no es un improvisador superficial; muy al contrario, hace ya muchos años que se ha perfilado como un investigador erudito e inteligente. No es posible desconocer la aguda lógica en que asienta la contracción o unificación propuesta, pero acaso sea tal condición su inconveniente, porque importa mucho respetar —en este caso— aquella parte de los conceptos que la tradición del pensamiento organológico ha consagrado, a menos que se pretenda un sistema desdeñoso de la aceptación general.

La reunión en un solo gran grupo de los idiófonos con los cordófonos y los membranófonos, no se justifica suficientemente. Podríamos admitir la distinción entre instrumentos de cuerpo sólido inextensible e instrumentos de cuerpo sólido flexible —cuestión de grado, al fin— y su agrupación en la categoría superior de cuerpos sólidos vibrantes; pero el hecho de incluir en esa misma categoría los instrumentos de cuerda y los de membrana, significa desdeñar la evidencia de que el espíritu no percibe la solidez como cualidad predominante de las pieles y las cuerdas, sino lo contrario, esto es, la ductilidad, la delicadeza, la sensibilidad, la debilidad, la fragilidad, por sólidas que parezcan con relación al aire.

La unión de los cordófonos y los membranófonos en una sola clase, es un afortunado hallazgo de Schaeffner. La analogía esencial es indiscutible. Pero ni siquiera esta clara relación tiene suficiente jerarquía como para relegar a segundo plano la directa impresión general de independencia que producen los cordófonos, por una parte, y los membranófonos, por la otra.

Estas distinciones y reagrupaciones de Schaeffner interesarían vivamente en un capítulo preliminar, pero, en llegando a la clasificación misma, creemos que deben subsistir en un primer plano las cuatro clases que propuso Mahillon y aceptaron v. Hornbostel y Sachs, y Montandon.

La audacia y la originalidad de Schaeffner es considerablemente mayor cuando se trata de los criterios para nuevas subdivisiones. Ya en 1931 nos dijo que la clasificación "debería efectuarse con elementos de carácter inmediatamente apreciable, esencialmente indiscutible". Y añade que nada sería más fácil de precisar que la materia misma del cuerpo que se pone en vibración, con independencia del procedimiento con que se hace vibrar. Aduce ventajas: supuesto que el material determina el timbre, la clasificación de los instrumentos según la materia —piedra, madera, hueso, metal, aire, etc.— "distinguirá mejor a qué matices de orden sensorial responde la diversidad instrumental"; y, que con tal ordenación, los instrumentos estarían relacionados con otros productos de cierta zona de civilización. ¿Son tan importantes estas ventajas?

Confesamos que la primera lectura de tal proposición nos produjo un efecto desconcertante. Hornbostel y Sachs, al rechazar los fundamentos de la clasificación antigua en lo referente a los aerófonos —madera, metal, etc.— dicen que los viejos autores olvidaron "con audaz incuria" que un mismo instrumento se hace con diversas materias. Schaeffner, indiferente a semejante advertencia, propone otra vez con heroica tranquilidad, aunque de distinto modo, la materia como criterio de subdivisión.

Recuerdo que mi impresión de 1931 fue terminantemente negativa; hoy, después de quince años, no me atrevo a rechazar de plano la idea de Schaeffner. Esta indecisión se debe, en primer término, al respeto que nos merece la categoría del autor. Además, no alcanzamos a representarnos vivamente el panorama de una gran colección clasificada de acuerdo con ese plan. Imaginamos que producirá una ordenación más armoniosa y hasta elegante, pero no sabemos si tales condiciones compensan la separación de los sonajeros, por ejemplo, en distintas secciones, nada más que porque la materia de que están construidos es distinta. Aclaremos que esta división por la materia sólo tiene vigencia plena en el principal grupo de los idiófonos.

A. Cuerpo sólido inextensible
- madera
- metal
- piedra
- hueso
- valva
- cuerno, testa, etc.

En la sección B, cuerpo sólido flexible, no presenta el autor la cuestión del material. Este criterio reaparece en la sección C, cuerpo sólido extensible, y explica, por consecuencia lógica, la separación de cuerda y membrana, previamente reunidas en un solo grupo.

El otro grupo, el de los aérofonos (II. Instrumentos de aire vibrante) sigue de cerca las principales subdivisiones tradicionales e introduce una nueva, *cavidad libre*, necesaria para distinguir los instrumentos que consisten en una oquedad golpeada, como el tambor-de-tierra.

Otros motivos determinan nuevas subdivisiones. Para los idiófonos sólidos inextensibles de madera y de metal, adopta Schaeffner la oposición macizo-hueco, y después la forma: bastón, lámina, placa; tubo, cáscara, etc., coincidiendo esta vez, en parte, con v. Hornbostel y Sachs. Antes, en 1931, Schaeffner, había adoptado como criterio "el modo de hacer vibrar" (percusión, entrechoque, sacudimiento, etc.), metodizado por los musicólogos alemanes; en 1936 lo abandona. "Términos como *percusión* o como *punteado* pecan por su mediocre precisión" —escribe— (*Origine*, página 180). Con esto se separa decididamente de sus predecesores.

Las subdivisiones de las otras tres clases, se explican con su solo enunciado, según se verá. La clasificación de Schaeffner tiene, sobre la de v. Hornbostel y Sachs, la enorme ventaja de su atrevida brevedad. Si en la práctica no resulta insuficiente, el autor habrá realizado una duradera hazana. La primera "separación" en dos grandes clases, merece nuevas meditaciones de Schaeffner. No parece difícil eliminarla, puesto que no tiene existencia sensible sino en el papel. Insistimos en que el retorno al primer plano de las cuatro clases tradicionales, se impone. Queden para los idiófonos las subdivisiones A, cuerpo sólido inextensible, y B, cuerpo sólido flexible; pero no se lleve más lejos el afán de simetría u oposición, porque un cordófono y un membranófono son algo más que cuerpos sólidos susceptibles de tensión.

Estas modificaciones supuestas, y si en el balance práctico el criterio "materia" supera los inconvenientes que apareja, creo que el sistema Schaeffner es, por lo menos, digno de consideración y estudio.

Para más completa información del lector, y descontando la anuencia del organólogo francés —actualmente incomunicado con nosotros por la guerra—, ofrezco mi versión castellana del último sistema de clasificación de los instrumentos musicales.

I. INSTRUMENTOS DE CUERPO SOLIDO VIBRANTE (13)

A. CUERPO SOLIDO *no susceptible de tensión*

MADERA

I. MACIZO

a) *Bastón*

1. Bastón de apisonamiento.
2. Viga (horizontal) percutida.
3. Par de bastones de entrechoque (14).
   Racimo de bastoncillos suspendidos, de entrechoque (sonajas de danza).
   Manojo de tallos (varilla golpeada).
4. Bastón con incisiones (raspador).
   Bastón con incisiones y arqueado (arco musical con palillo raspador).

b) *Lámina* (15)

1. Lámina o juego de láminas percutidas (xilófono).
2. Lámina raspada contra una rueda o cilindro dentado (carraca).
3. Par (16) o abanico de láminas entrechocadas (par de búmerangs, tarreñas, palmeadores).

c) *Placa*

1. Placa pateada, apisonada o percutida.
2. Placa oscilante (instrumento de las islas Andamán).
3. Par de discos entrechocados (Persia).

II. AHUECADO

a) *Tubo*

1. Tubo cerrado con granalla (17), bastoncillos, etc. en su interior (sonaja) (18).
2. Tubo abierto:
   tubo de apisonamiento (llamado "bastón de ritmo");
   juego de tubos de apisonamiento;
   juego de tubos oscilantes (*angklung*).
3. Tubo o viga hueca (horizontal); pateada, apisonada o percutida.
   Juego de tubos percutidos (*tjaloung* de Java).
4. Tubo de lengüeta tallada y flexible: lengüeta percutida (tambor de madera) (19).

A. CUERPO SOLIDO *no susceptible de tensión* (Continuación)

MADERA (Continuación)

II. AHUECADO (Continuación)

a) *Tubo* (Continuación)

5. Tubo de labios tallados (tambor de madera de bambú).
6. Tubo de labios con incisiones (raspador de los indios Mura).
7. Tubo hendido: sacudido o golpeado (*puili* de Hawai).
8. Medio tubo: percutido.
9. Par de medios tubos entrechocados o tubo hendido y articulado (crótalos) (20).
10. Fragmento de tubo con incisiones (raspador de Madagascar).

b) *Cáscara* (cáscara leñosa de fruto; cáscara de madera; cáscara de cestería)

1. Cáscara cerrada, con granalla (sonajero) o bolita (cascabel).
   Par de cáscaras-sonajero entrechocados.
   Cáscaras (huecas o macizas) ensartadas en un bastón y entrechocadas.
2. Cáscara abierta:
   apisonando el suelo;
   percutida por una red de sonajas (sonajero negro).
3. Cáscara con lengüeta tallada (cricri) (21).
4. Cáscara (o fragmento de cáscara) con incisiones (raspador).
5. Cáscara truncada, percutida en el borde (campana):
   por badajo único;
   por badajos múltiples, separados o entrechocantes.
   Grupo de pequeñas cáscaras truncadas (sonaja de danza).
6. Casquete esférico (media cáscara, escudilla de madera o cubeta de madera invertida):
   pateada o percutida;
   raspando el suelo;
   golpeando el agua.
7. Par entrechocado o sarta de casquetes esféricos (castañuelas y platillos; sistro de calabaza).

- A. CUERPO SOLIDO *no susceptible de tensión* *(Continuación)*
  - MADERA (Continuación)
    - II. AHUECADO (Continuación)
      - c) *Madero* (excavado en forma de mortero, etc.)
        1. De fondo apisonado (mortero para descortezar el arroz).
        2. De bordes o labios percutidos (mortero, piragua, tambor de madera) o vibrantes por choque indirecto (tambor de madera fijo sobre un mango de arco).
        3. De labios con incisiones (raspador) (22).
        4. De lengüetas talladas:
           una o dos lengüetas percutidas (tambor de madera);
           bloque de tres lengüetas frotadas (*nunut*).
        5. De oídos o láminas recortadas (tambor de los indios Jíbaro o tambor-xilófono).
  - METAL
    - I. MACIZO
      - a) *Varilla* o anillo
        1. Varilla oscilante y percutiente (sistro).
        2. Varilla percutida (triángulo) (23).
        3. Racimo o sarta de anillos.
      - b) *Lámina*
        1. Lámina o juego de láminas percutidas (metalófono).
        2. Racimo de laminillas entrechocadas (sonaja) o sarta de rodajas (sistro).
      - c) *Placa*
        1. Placa de apisonamiento.
        2. Placa percutida (reja de arado, gong, tambor de bronce).
    - II. VASCULAR o TUBULAR
      - a) *Tubo* (recto o circular)
        1. Tubo circular; más o menos cerrado, con bolita (brazalete - cascabel).
        2. Tubo abierto, percutido.
        3. Tubo de labios con incisiones (raspador).
        4. Par de semitubos entrechocados, o tubo hendido (anillos huecos y hendidos).

- A. CUERPO SOLIDO *no susceptible de tensión* (Continuación)
  - METAL (Continuación)
    - II. VASCULAR o TUBULAR (Continuación)
      - b) *Cáscara* o *vaso*
        1. Cáscara cerrada, con granalla en su interior (sonajero).
           Cáscara horadada, con bolita en su interior (cascabeles).
           Racimo de cascabeles entrechocados.
        2. Vaso de borde percutido por badajo interno o externo (campana).
        2. Casquete esférico, de borde delgado o aplanado, invertido o no; percutido (bol).
        4. Par de casquetes entrechocados (platillos, castañuelas de hierro).
  - PIEDRA
    - a) *Bloque*
      1. Fonolito percutido con un guijarro.
      2. Por entrechocado de guijarros.
      3. Fonolito acanalado y raspado con una piedra.
    - b) *Placa*
      1. Placa (horizontal) pisoteada o apisonada.
         Placa frotada.
      2. Placa (vertical) y juego de placas percutidas (litófono).
  - HUESO
    - a) *Bastón*
      1. Racimo de huesecillos (sonaja).
         Par de huesos entrechocados (castañuelas).
      2. Columna vertebral raspada.
    - b) *Tubo*
      - Hueso ahuecado y con incisiones (raspador).
    - c) *Caja*
      1. Cráneo cerrado con granalla en su interior (sonaja).
      2. Mandíbula raspada.
  - CONCHA
    1. Racimo de conchillas (sonaja).
       Par o sarta de conchillas entrechocadas (castañuelas; sistro de valvas).
    2. Concha de borde percutido por badajo interior (campanilla).
    3. Pared de concha raspada.
  - CUERO, TESTA, etc.
    1. Racimo de uñas (sonaja).
    2. Caparazón raspado.
       etc., etc., etc.

- **B. CUERPO SOLIDO *flexible***
  - MADERA (o METAL o HUESO)
    - I. MACIZO
      - a) *Varilla* o laminilla
        1. Lengüeta punteada (guimbarda).
        2. Juego de lengüetas punteadas (sanza, caja de música).
      - b) *Lámina*
        1. Lámina (madera o cartílago) raspada contra una rueda dentada o un bastón con incisiones (24).
        2. Lámina arqueada (sierra).
      - c) *Placa*
        1. Placa de corteza pisoteada.
        2. Entrechoque de placas de corteza enrollada.
    - II. AHUECADO
      - a) *Tubo*, de lengüeta recortada
        1. Lengüeta percutida (tambor de bambú) (25).
        2. Lengüeta punteada (guimbarda de tubo de Africa oriental).
      - b) *Cáscara*, de lengüeta tallada
        - Lengüeta punteada (cricri) (26).
- **C. CUERPO SOLIDO *susceptible de tensión***
  - CUERDA (28)
    - a) *Tallo* (rota, liana, etc.)
      - Tallo suspendido o arqueado: percutido (cítara de suelo).
    - b) *Tira* de corteza, no enteramente desprendida de la pared
      1. Tira de corteza o juego de tiras desprendidas de la superficie de un único tubo: tiras punteadas o percutidas (cítara tubular, por ej.: *valiha*) (27).
      2. Conjunto de tubos, cada uno con una única tira desprendida: instrumento raspado o percutido (cítara chata, llamada de balsa).
      3. Tiras elevadas hasta un mismo plano por un puente angular y dentado (arpa-cítara).
    - c) *Cuerda* añadida
      1. Cuerda única (29) tensa:
         - Sobre un bastón flexible o rígido, arqueado, ahorquillado o recto (aros y cítaras).
         - Sobre un conjunto de tubos (cítaras planas, llamadas de balsa).
         - Sobre una plancha (tabla) plana, arqueada o convexa, o sobre una cubeta (cítaras planas, etc.).
      2. Instrumentos *compuestos* (30): arpas, laúdes, vielas.

- C. CUERPO SOLIDO, *susceptible de tensión*
  - MEMBRANA
    - a) *No tensa*
      1. Membrana enrollada y percutida.
      2. Membrana extendida sobre los muslos y percutida.
      3. Bolsa o vejiga con granalla en su interior (sonajero de membrana).
    - b) *Tensa* (encogida, encolada, clavada, enlazada, abotonada)
      1. sobre un vaso cerrado u horadado: piel única (timbal)
      2. sobre un tubo (cilíndrico, cónico, etc.): piel única, dos pieles.
         - En vibración:
           - por percusión directa;
           - por bolitas exteriores fustigadoras;
           - por esferas o granalla encerrados en el tambor (tambor-cascabel o tambor-sonajero);
           - por fricción directa de un bastón o una cuerda fijada a la piel (tambor de fricción);
           - por excitación sonora (mirlitón).
      3. sobre un marco
         - Piel puesta en vibración:
           - por percusión directa;
           - por percusión del marco.

II. INSTRUMENTOS DE AIRE VIBRANTE

- AIRE VIBRANTE
  - a) *Por estela.* — (Zumbador.)
  - b) *Por corriente de aire entrecortada.* — Con o sin lengüeta (sirena, acordeón, armonio, órgano de boca).
- CAVIDAD LIBRE
  - *Embocadura golpeada.* — (Tambor de tierra, vasija-tambor, palmada en el muslo.)
- INSTRUMENTOS DENOMINADOS DE VIENTO (de embocadura terminal o lateral)
  - a) *Tubo simple o juego de tubos.* — (Flauta y flauta con canal de insuflación o de pico; silbato y flauta de Pan.)
  - b) *Juego de lengüetas naturales* (labios vibrantes). — (Trompa, caracola, cuernos, trompeta.)
  - c) *Tubo de lengüeta.*
    1. Lengüeta batiente: simple (clarinete); o doble (oboe).
    2. Lengüeta libre (caramillo indochino y birmano).

LA CLASIFICACION DE KURT REINHARD [31]. — La última de las clasificaciones científicas es la que elaboró Kurt Reinhard, musicólogo alemán, como parte de la tesis que en 1943 presentó a la Universidad de Munich. La guerra demoró su publicación hasta 1950, en que apareció bajo el título de *Instrumentos musicales y círculos culturales*. Antes, en 1948, el autor la incluyó como apéndice de un artículo manuscrito con que se asoció a la memoración del 80º cumpleaños de Max Seiffert. Posteriormente, en 1950, la envió a dos revistas musicales *(Die Musik exotischer*, Berlín, 1950, y *Chinesische Musik*, Kassel, 1950) y años después, con el título de *Contribución a una nueva sistemática de los instrumentos musicales (Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente)* apareció en la revista *Die Musikforschung*, volumen XIII, págs. 160-164, Kassel, 1960. Es la versión que examinamos ahora y que, con la colaboración de Elena Hosmann, resumimos en castellano.

Reinhard reconoce la excelencia de la sistemática de Hornbostel y Sachs. Dice que "está tan bien pensada y es tan amplia, que basta absolutamente como sistema puramente ordenador". Añade que "ha sido tan generalmente aceptada en la práctica de todos los museos e institutos de investigación, que un cambio traería mucha confusión".

Expresa el autor que su nueva sistemática no sustituye sino complementa la de Hornbostel y Sachs. Esta se funda en la particularidad acústica, en la forma y en el modo de ejecución y, naturalmente, puede pedirse como criterio principal el empleo puramente musical de los instrumentos. La sistemática acústica —dice— une instrumentos musicalmente muy diferentes y separa otros muy semejantes.

Reinhard expone así su criterio: "Desde todos los puntos de vista para un complemento sistemático, el más importante es el que indaga las posibilidades puramente tonales de los instrumentos. Su respuesta nos puede explicar la actitud musical fundamental de algunas épocas y, todavía más, las particularidades fundamentales de las grandes culturas".

El sistema de Reinhard se basa en la existencia de instrumentos de un solo tono (por ejemplo el gong) e instrumentos de muchos tonos (por ejemplo el arpa), y en esta diferencia funda la división principal. Después distingue si el tono solo o los varios tonos del instrumento politonal son, cada uno, siempre el mismo, o si cada uno puede ser modificado por el ejecutante al tocar, ya deslizando o resbalando o *glissando*, ya por grados (trastes, llaves, etc.). Todo esto significa que en cada grupo pueden figurar juntos instrumentos de dos o más de las diferentes clases tradicionales.

Añade el autor: "Los instrumentos de ruidos no se pueden subdividir según el punto de vista elegido aquí; solamente los nombramos porque el hecho de aparecer con más o menos frecuencia nos permite reconocer la necesidad rítmica o la falta de expresión tonal de los estilos, de las épocas y de las culturas".

La nueva sistemática se preocupa de indagar los estilos por lo cual el autor cree necesario hacer otras divisiones para otros problemas. Así distingue entre *sonido continuado*, como el soplado, y *sonido decreciente*, como el punteado. "El sonido de la cuerda frotada se aleja del sonido puntcado tanto como el sonido del armonio de la nota del piano. Este sistema de división es importante donde la precisión rítmica está en discusión". Con todo esto, Reinhard hace un primer cuadro "como muestra", y nosotros lo reproducimos aquí con leve cambio en la disposición gráfica del original para aumentar su claridad.

INSTRUMENTOS			SONIDO DECRECIENTE	SONIDO CONTINUO
DE UN TONO	invariable		timbal gong arco musical	arco musical silbato trompeta, cuerno
	variable	deslizando	recipiente golpeado cítara de palo	serrucho musical sirena violín de tubo trompa marina mirlitón trombón de varas trautonium
		por grados	birimbao cítara de palo	varios instrumentos de soplo
DE VARIOS TONOS	invariable		timbal doble juego de percusión cajita de música tablas de percusión arpa piano	flauta de pan harmónica de vidrio harmónicas harmonio órgano (neo-Bechstein)
	variable	deslizando	laúd tjin	instrumentos de cuerda
		por grados	guitarra cítara	oboe doble gaita

Reinhard encuentra importante la diferencia entre lo que está dinámicamente *ligado o no ligado*. "Puede, por ejemplo, significar la línea divisoria entre dos grandes épocas, como por ejemplo, el barroco y el clásico". Más adelante dice: "Donde se prefiere el sonido rígido pueden florecer los instrumentos mecanizados (cajitas de música, juegos de campanas con cilindro, etc.)"...

"Una visión general que queremos omitir aquí debería también comprender, según sus grados, los instrumentos *obligados a cierta dinámica y los no obligados a ella*".

Reinhard llama después la atención sobre las posibilidades de considerar el *volumen del sonido* de los instrumentos y su capacidad para sostenerlo. Podrían ordenarse los instrumentos desde los más débiles hasta los más fuertes. Por ejemplo: los de un tono invariable, desde el arco musical hasta la campana o el cuerno ruso; los de varios tonos invariables, desde la cajita de música hasta el órgano. Y además, tener en cuenta si el instrumento se usa en una habitación, al aire libre...

Otra ordenación puede fundarse en el *timbre*. El hecho de que se prefiera un timbre sensual o tranquilo permite conclusiones de estilo general. Los modernos métodos electroacústicos facilitan un minucioso estudio de los timbres, y un trabajo sistemático sobre todo el instrumental puede darnos una graduación útil.

Las *afinaciones* merecen atención. Nos hablan de la musicalidad de los ejecutantes cuando los hechos nos revelan lo que ellos exigen en ese sentido. Es ilustrativo el uso de las pastas de afinar (stimmpaste) en los tambores exóticos, los gongs, los xilófonos, etc.

Los precedentes criterios son generales. Reinhard propone otros que sólo se pueden aplicar a una parte del instrumental. Son cuatro.

"La existencia de *cuerdas que resuenan por simpatía* en los instrumentos de una sola voz —explica Reinhard— nos prueba la necesidad de una ampliación tonal, como en el *serangi* y en el *esrar* hindú y en nuestra viola d'amore". También importan otros resonadores que prefieren los sonidos armónicos, como en el birimbao.

Otro hecho que el autor considera es *la ejecución de una o de varias voces*. El laud, por ejemplo, tiene varias cuerdas y sin embargo sólo se toca una voz en Oriente. Este criterio no puede aplicarse a otros casos, como el de la flauta de Pan —que técnicamente no puede dar más que una voz, en opinión del autor— y ciertos violines y el xilófono, que a lo sumo pueden dar dos voces. Se percibe una "actitud tonal".

En un mismo instrumento pueden haber sonidos variables e invariables. Reinhard se refiere a los bordones o rongones de sonido fijo o a

las cuerdas suplementarias al aire, como en la gaita, la lira rústica, la cítara, la tiorba, el doble clarinete. "Estos instrumentos son típicos de las culturas y épocas que apetecen los efectos del bordón".

Formación de la orquesta. Reinhard aspira a nuevas deducciones sobre el hecho de que, cuando faltan instrumentos de varios tonos se logra análogo efecto mediante la coordinación de varios instrumentos de un sonido. Y recuerda que en la orquesta europea el instrumento acórdico se incluye aisladamente y en general más bien para contraponerlo como concertante.

Aquí terminan los criterios o planes de Reinhard. Antes de ofrecernos sus palabras finales, dice que, si bien puede haber otros puntos de vista, cree haber considerado los más importantes. Una vez resumidos en tablas todos estos puntos de vista, al lado del sistema básico, se podrá decir algo esencial sobre cada instrumento en la práctica. "Si uno conoce el instrumental de una época o de una cultura se pueden resumir juicios sobre el estilo, la sustancia espiritual, la importancia en la vida y la actitud fundamental en relación con la música".

Resumamos —dice Kurt Reinhard para terminar—: La *Systematik der Musikinstrumente* de Hornbostel y Sachs es un método de clasificación bien pensado y universal. Hay que quedarse con él como registro ordenador. Para mejor indagación de la esencia de los instrumentos musicales nos ha parecido necesario hacer una sistemática complementaria que se puede dividir en varias partes según diferentes puntos de vista. Esperemos haber dado con ella, al mismo tiempo, una útil contribución a ulterior orientación en el estudio de los instrumentos".

Esta presentación de Kurt Reinhard incluye como anexo final un gran "Resumen de los instrumentos más importantes de los grandes círculos culturales de la música". Su principio ordenador es el que ha enunciado en el cuadro que reprodujimos (un tono, varios tonos; invariable, variable). Después hay una primera columna con una selección del instrumental europeo com ejemplo, y a continuación, en sucesivas columnas, Asia en tres columnas (central, y del norte, occidental y sudoccidental, Indonesia), India anterior, Oriente en dos columnas (altas cultura persa, sumeria, babilónica y egipcia; Oriente actual, que incluye Persia hasta el noroeste de Africa); Africa, América en dos columnas (altas culturas, especialmente la de los Incas; culturas indias actuales) y, finalmente, Oceanía. El musicólogo puede examinar este resumen y entretenerse en observaciones diversas.

Con seguridad este trabajo de Reinhard constituye un esfuerzo inteligente y erudito. La intención sociológica es evidente, sobre todo en los criterios primarios y secundarios que, apenas esbozados, no parecen cons-

tituir partes de una verdadera sistemática, sino temas de futuros trabajos de interrelación. Como en la presente comunicación el autor se limita a primeros resultados y al anuncio de sus planes, debemos esperar la publicación del *corpus* total o, si ya lo ha publicado, la oportunidad de conocer su contenido.

LOS INSTRUMENTOS ELECTRICOS [32]. — La aplicación de la electricidad a los instrumentos musicales o a la producción directa de sonidos musicalmente utilizables se remonta a la segunda mitad del siglo pasado, pero es necesario llegar a la década del veinte, en este siglo, para valorar resultados aprovechables artística e industrialmente.

Desde los primeros momentos se vio que los nuevos recursos realizaban mucho y prometían más, y ha sido impresionante la afluencia de grandes ingenios —como los de Thérémin, Martenot, Ranger, Mager— y la numerosidad de invenciones complementarias que dieron trascendencia práctica a la idea inicial.

Una presentación de los instrumentos electrófonos no puede ser totalmente incorporada a las grandes clasificaciones universales de las cuatro clases, ni añadirse a continuación bajo los mismos criterios. En algunos casos, el agente vibrátil no es, precisamente, la electricidad; hay un grupo, el de los electromecánicos, que se funda en las vibraciones de diversos cordófonos. En algún otro, se conservan las lengüetas; hay un "órgano" fotoeléctrico que reproduce ritmos de idiófonos y membranófonos... La electricidad es un recurso múltiple y sutil, e interviene tan variamente, que un instrumento electrófono puede ser cordófono, idiófono, aerófono... Y en muchos casos, las cuatro clases de las clasificaciones actuales pueden añadir una sección para los instrumentos en que el empleo de la electricidad no excluye los elementos vibrátiles tradicionales.

La enumeración que sigue, entonces, no es precisamente una "quinta clase" de los cuadros modernos, sino un simple agrupamiento provisional que espera selección, depuración, superación estética y aceptación general de los nuevos instrumentos para desarrollar un verdadero ensayo de clasificación. Las preocupaciones electrofónicas están en plena efervescencia experimental.

ELECTROFONOS

Las vibraciones de dos corrientes eléctricas de diferente frecuencia se ponen en conflicto, y la combinación de ambas frecuencias produce batimentos menos rápidos, capaces de engendrar sonidos. Las vibraciones acústicas (de cuerdas precutidas o frotadas, u otras) son transformadas en vibraciones eléctricas, convertidas nuevamente en vibraciones sonoras y amplificadas. Las vibraciones se generan en válvulas o en sistemas

electricos, se deben a la interrupción de un rayo de luz sobre una célula fotoeléctrica (se excluyen los instrumentos en que la electricidad interviene como simple fuerza motriz).

1. RADIO-ELECTRICOS

El instrumento utiliza las vibraciones eléctricas que se transmiten por el éter. "Un circuito eléctrico oscilante con una frecuencia distinta, que puede ser alterada influyendo la capacidad del circuito con cualquier agente extraño, por ejemplo, la mano del ejecutante o un alambre" (C. Sachs).

DE MANO

El instrumento consiste en una caja con antena superior. Al acercar o distanciar la mano derecha de la antena se modifica la altura del sonido. La izquierda corta las ligaduras permanentes con un interruptor, modifica el timbre, controla el volumen la misma mano o un pedal u otro mecanismo.

Monofónicos

Sphärophon (1924), apto para cuartos de tono.

Theremin o Thereminovox o Etherophone (1924).

Ondium Martenot (1928), apto para cuartos y octavos de tono. *Nota*: Se le añadió una escala graduada para dar mayor precisión a la mano, y después teclas.

Croix sonore (1934).

Polifónicos

Partiturophone (1935).

Hellertion (1936), apto para acordes de cuatro notas.

DE ALAMBRE

El agente modificador de la altura es un alambre que baja o sube contra una barra.

Monofónicos

Trautonium (1930).

DE TECLA

El control de las alturas está conectado a un juego de teclas.

Monofónicos

Emicon (1930) de 32 notas.

Ondium Martenot (mejorado).

Polifónicos

Partiturophone (1935).

Dynaphone, apto para producir quintas y octavas.

Piano electrónico Wurlitzer.

2. ELECTRO-MECANICOS

El instrumento se funda en vibraciones producidas por los usuales martillos percutores en cuerdas de piano, o por arcos que actúan sobre cuerdas, o por el punteo normal, con o sin utilización de la caja armónica. "Sus vibraciones son transformadas en vibraciones eléctricas correspondientes a las vibraciones acústicas amplificadas por medio de válvulas termoiónicas (o audiones) y sus circuitos asociados y transformados nuevamente en sonido por medio de un altoparlante" C. Sachs).

- Las cuerdas se tocan normalmente; un sistema de electromagnetos recoge las vibraciones, las amplifica y las emite.
  - **Violín Vierling.**
  - **Violoncelo Vierling.**
  - **Instrumento de cuerdas frotadas y punteadas de Allen, Pfeil, Karapetoff, Bartley.**
  - **Guitarras, Mandolinas, etc., fabricadas por Boosey & Hawkes.**
- La cuerda metálica única se toca con arcos circulares.
  - **Radiotone (1931), con teclado de piano.**
- Las cuerdas son percutidas por martillos movidos por el teclado común en su caja tradicional y las vibraciones se amplifican.
  - Piano Siemens-Bechstein.
  - Piano Vierling.
  - Piano electrochord, por Foster.
  - Piano Miessner.

3. ELECTRONICOS

El elemento vibrátil tradicional ha sido sustituído por válvulas radiofónicas o válvulas oscilantes o por sistemas eléctricos. En algún caso —como en el Orgatrón— se usan las lengüetas. Todos requieren altoparlantes.

- Organo electrofónico, Coupleux y Givelet (1930).
- Organo Rangertone (1931), de Ranger. Combina las vibraciones con células fotoeléctricas.
- Organo Hammond (1935).
- Orgatrón, órgano de Hoschke (1935), fabricado por Wurlitzer.
- Partiturophon, de Mager (1935).
- Organo Allen.
- Organo Baldwin.
- Organo Connsonata.
- Organo Compton electrone (1951).
- Organo de Constant Martin, fabricado por Miller Organ Co.
- Carrillón de Constant Martin, Miller Organ & Co.
- Organo Novachord.
- Organo Solovox (para acoplar al piano común).
- Organo Clavioline.

4. FOTOELECTRICOS

"Un rayo de luz que hiere una célula fotoeléctrica es interrumpido con frecuencia regular por un disco giratorio o por la densidad variable de un film cinematográfico transformándose las vibraciones resultantes en sonidos musicales" (Oxford).

Rhytmicon, de Cowel (1932), percusión de teclado, polirritmia.

Photona (1935), de discos giratorios, polifónico.

Superpiano, de Spielman (1927), de tecla.

Welte photophone, de tecla.

Nota. — La precedente enumeración introduce a una toma de conciencia de los nuevos hechos organológicos y —de acuerdo con la índole de estos capítulos de clasificación— no se extiende a informaciones que rebasarían el espacio y la intención del libro. Pero si el lector desea más amplios conocimientos puede consultar alguno de los trabajos que recientemente se han publicado en castellano: Fred Prieberg, *Música de la era electrónica*, Buenos Aires, Eudeba, 1961, especialmente el capítulo II (El sorprendente órgano de ondas. Los instrumentos electrónicos y su empleo).

Queda, por fin, reseñado el esfuerzo que los organólogos de este siglo han consagrado a la sistemática de los instrumentos.

Ahora, si se entiende que el propósito nuestro —como hemos dicho— ha considerado siempre en un plano principal el propósito de iniciar, de introducir, a quienes se aproximan a esta disciplina, es posible que el detallado prospecto de las complejas clasificaciones modernas no satisfaga ese propósito ni convenga al estudiante. Acaso los músicos jóvenes que no aspiran a profundizar en cuestiones de organología, deseen una síntesis que esclarezca las discriminaciones más recientes y proporcione sencilla base a esta rama de su cultura general, sin la exigencia de los largos estudios que, de hecho, quedan reservados a los futuros especialistas. Si es así, pienso que les será provechoso el pequeño cuadro que, con las subdivisiones principales, doy a continuación [33]. En cada caso pongo, como ejemplo, algún instrumento de los más conocidos y, cuando se trata de piezas exóticas, remito a las explicaciones de v. Hornbostel y Sachs mediante el correspondiente número de su clasificación.

No es imposible memorizar esta reducida nomenclatura. Con ella, sin olvidar las ideas generales que comportan las otras clasificaciones universales el estudiante podrá adquirir sin mayor esfuerzo las nociones que ha conquistado la materia en las últimas décadas.

¡Qué lejos estamos del esquema cuerda - viento - percusión que aún subsiste entre nosotros y que todavía reaparece en modernas traducciones de envejecidos libros! Hugo Riemann, por ejemplo, es respetado hasta hoy en estos países como el musicólogo máximo. Sin desconocer que la tardía traducción de sus instructivas obras alimentó a su tiempo apetencias aisladas y vocaciones huérfanas, bueno es entender que han corrido cuarenta años desde que sus trabajos pasaron a engrosar el archivo bibliográfico de nuestra materia.

BREVIARIO

IDIOFONOS

IDIOFONOS DE GOLPE

De golpe directo
De entrechoque (castañuelas)
De percusión (campanas, gongs)

De golpe indirecto
De sacudimiento (maracas, sistros)
De raspadura (ver 112.2)
De separación (ver 112.3)

IDIOFONOS DE PUNTEADO

En forma de marco (birimbaos)
En forma de tabla o peine (sanzas)

IDIOFONO DE FROTACION

De palos (ver 131)
De placas (ver 132)
De vasos (ver 133)

IDIOFONOS DE SOPLO

De bastones o palos (piano eólico)
De placas (piano cantor)

MEMBRANOFONOS

MEMBRANOFONOS DE GOLPE

De golpe directo
Semiésféricos (timbales)
Tubulares (tambores)
De marco (panderetas)

De golpe indirecto
Semiesféricos
Tubulares (tambores sonajeros, ver 212)
De marco

MEMBRANOFONOS DE PUNTEADO (ver 22)

MEMBRANOFONOS DE FROTACION (ver 23)

MEMBRANOFONOS DE VOZ HUMANA (ver 24)

CORDOFONOS

CORDOFONOS SIMPLES O CITARAS

- De palos (arcos musicales, vinâ)
- De tubos (ver 312)
- De balsa (ver 313)
- De tabla (pianos)
- De cáscaras (ver 315) [9]

CORDOFONOS COMPUESTOS

- Laúdes (mandolines, tiorbas, balalaikas; violines, guitarras)
- Arpas (arpas)
- Laúdes-Arpas (ver 323)

AEROFONOS

AEROFONOS LIBRES (armonio, armónica de boca, acordeones)

AEROFONOS DE SOPLO

- De filo o Flautas
  - Sin canal de insuflación (quenas, pifilkas, flauta de Pan)
  - Con canal de insuflación (flageolets, pinkillos)
- De lengüetas o Caramillos
  - Oboes
  - Clarinetes
  - De lengüeta libre (ver 422.3)
- Trompetas
  - Naturales (erkes, trutrukas)
  - Cromáticas (trompetas europeas)

ELECTROFONOS

RADIOELECTRICOS

- De mano, de alambre, de tecla (Ondas Martenot)

ELECTROMECANICOS

- Se aprovechan las cuerdas tradicionales (Violín Vierling)

ELECTRONICOS

- Válvulas o sistemas eléctricos engendran las vibraciones (Organo Hammond)

FOTOELECTRICOS

- Interrupción de la luz que hiere una célula fotoeléctrica (Rhytmicon, Superpiano de Spielman).

Carlos Vega

NOTAS

[1] Se ha reemplazado el texto de la publicación de 1944 por el que el propio Carlos Vega había preparado para su reedición y que, hasta el presente, permanecía inédito. (Nota de la Dirección.)

[2] Mahillon, Victor-Charles, *Catalogue descriptif et analytique du Musée Instrumental du Conservatoire Royal de musique de Bruxelles*, Gand, Hoste, 1893-1922, 5 vols., ilustr., ej. mus.

[3] La traducción sobre el original ha sido realizada por el Lic. Carlos Eduardo Rausa. El cuadro ha sido traducido del vol. IV (1912) del *Catalogue descriptif...*, pues en él se han añadido, respecto al publicado en el vol. I (1880, 2a. ed. 1893), nuevas divisiones a la clasificación y el rubro *Aplicaciones principales*. (N. del T.)

[4] Divisiones no incluidas en la clasificación de 1880. (N. del T.)

[5] Posiblemente por un error de imprenta, las subsecciones aa y bb de los instrumentos de viento de embocadura transversal están invertidas respecto a la clasificación de 1880. (N. del T.)

[6] Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, Systematik der Musikinstrumente, Ein Versuch, en: *Zeitschrift für Ethnologie*, t. XLVI, Berlín, 1914, pp. 553-590.

[7] Schaeffner la tradujo al francés, e hizo más tarde una propia, que veremos.

[8] La diagramación de la clasificación Hornbostel-Sachs pertenece a la Prof. Raquel C. de Arias, para dar mayor claridad a su contenido. (Nota de la Dirección.)

[9] En castellano se ha propuesto usar el término "cuenco", para evitar las connotaciones con el material (N. del T.).

[10] George Montadon. La Généalogie des instruments de musique et les Cycles de civilisation. Etude suivi du Catalogue des instruments de musique du Musée ethnographique de Genève, en *Archives Suisses d'Anthropologie générale*, tomo III, Nº 1, 1919. Ginebra, 1919, pp. 1-120.

[11] André Schaeffner. Projet d'une classification nouvelle des instruments de musique, en *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadero*, Nº 1. [Paris], janvier, 1931, pp. 21-25.

[12] André Schaeffner. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique a l'histoire de la musique instrumentale*. Paris, 1936.

[13] André Schaeffner. *Origine des instruments* Appendice: Clasessfication des instruments de musique, pp. 371-377.

En el texto se han eliminado las referencias a ilustraciones o planchas de la publicación original. La traducción de la clasificación de Schaeffner fue efectuada por los Lic. Yolanda Velo y Carlos Rausa (N. de los R.).

[14] Los dos bastones se toman con una sola mano o entrechocan mediante el empleo de ambas manos o el concurso de dos individuos; los palos se unen uno al otro con una especie de bisagra (palos batientes) de manera que basta con sostener uno de ellos y sacudirlo para que el segundo choque con él.

[15] Hay lámina cuando los bastones destinados a ser percutidos o entrechocados tienen una faz aplastada.

[16] Con o sin bisagra.

[17] En castellano sería preferible utilizar el término *corpúsculos*, que no hace referencia a material alguno (N. de los R.).

[18] En rigor podríamos clasificar aquí aquellos sonajeros constituidos por una caja rectangular.

[19] Ver también más adelante: *B. Cuerpo sólido flexible.*

[20] Si los dos medios tubos son distintos, el entrechoque se hace directamente. Si el tubo no está enteramente hendido, hay articulación en un punto del tubo y el entre-

choque se produce por la acción del sacudimiento o de una percusión contra un cuerpo extraño.

[21] Ver también más adelante: *B. Cuerpo sólido flexible.*

[22] Ver también *tubo de labios con incisiones.*

[23] En todos los casos de percusión o de raspadura, importa observar si se trata de un percutor con cabeza de madera, metal (varilla o sortija) o acolchada.

[24] Citado antes.

[25] Citado antes.

[26] Citado antes.

[27] Las cítaras-tambores, que tienen tiras de corteza elevadas y láminas de madera suspendidas por medio de esas tiras, pertenecen a los precedentes instrumentos y a los instrumentos de láminas de madera percutidas.

[28] Las subdivisiones *a* y *b* se refieren a casos *idiocordes*, en tanto los citados en *c* son heterocordes (N. de los R.).

[29] Esta cuerda única puede cubrir varios largos.

[30] Es decir con mango, consola o juegos distintos de unión o de resonancia del instrumento.

[31] Esta clasficación no existía en el original, fue agregada por Vega.

[32] Ibíd.

[33] Una reducción menos severa que la de nuestro cuadro hizo y publicó el propio doctor Curt Sachs en su libro *Vergleichende Musikwissenschaft in ihren Grundzügen*, Leipzig (Quelle & Meyer), 1930, pp. 81-83.

Apéndices

I. INTRODUCCION AL SISTEMA DE CLASIFICACION DE HORNBOSTEL - SACHS [1]

Los tratados de sistemas de clasificación son por lo general de valor dudoso. El material por clasificar, sea el que fuere, se originó sin ese sistema y crece y cambia sin referencia a ningún esquema conceptual. Los objetos a ser clasificados son entes vivos y dinámicos, indiferentes a demarcaciones tajantes y esquemas fijos, mientras que los sistemas son estáticos y dependen de demarcaciones y categorías bien definidas.

Estas consideraciones presentan dificultades especiales al clasificador, aunque también constituyen un desafío atrayente: su propósito debe ser desarrollar y refinar sus conceptos de manera tal que se ajusten cada vez más a la realidad de sus materiales, agudicen su percepción y le permitan ubicar en el esquema un caso específico con rapidez y seguridad.

La clasificación sistemática de instrumentos musicales concierne ante todo a los musicólogos, etnólogos y conservadores de colecciones etnológicas y de historia cultural. Sin embargo, las clasificaciones y terminología sistemáticas se requieren urgentemente no sólo para las colecciones de materiales, sino también para su estudio e interpretación. Quien se refiera a un instrumento musical por cualquier nombre o descripción que le plazca, inconsciente de los puntos de importancia, causará más confusión que si lo hubiera dejado totalmente ignorado. En el lenguaje común los términos técnicos son muy confusos, como cuando un mismo instrumento puede ser llamado indiscriminadamente laúd, guitarra, mandolina o banjo. Los nombres y etimologías populares también desconciertan al lego: el *Maultrommel* alemán no es un tambor, ni la *jew's* (propiamente *jaw's) harp* inglesa un arpa, ni el *mungiga* sueco un *geige* (violín), ni la *tromp* flamenca una trompeta; sólo los rusos son correctos al designar a este mismo instrumento, una lámina punteada, por el término no com-

[1] E. M. Hornbostel y C. Sachs: "Systematik der Musikinstrumente", *Zeitschrift für Ethnologie*, XLVI, 553-90. Berlin, Limbach Verlag, 1914; trad. ingl.: *Galpin Society Jornal*, XIV, 3. London, 1961; reimpreso en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, IX, 241-45. London, Macmillan, 1980.

La traducción ha sido realizada por la Lic. María Emilia Vignati.

prometido de *vargan* (del griego *organon*, "instrumento"). Los homónimos no son menos peligrosos que los sinónimos: la palabra "marimba", por ejemplo, designa en el Congo el juego de láminas generalmente llamado "sansa", pero en otros lugares es un xilófono. La bibliografía etnológica abunda en términos ambiguos o equívocos para los instrumentos, y en los museos, donde el informe del recolector de campo tiene la última palabra, los términos más insensatos pueden quedar perpetuados en los rótulos. La descripción y nomenclatura correctas dependen del conocimiento de los criterios más esenciales para los diversos tipos —condición que, como evidencia una visita a un museo, casi nunca se cumple—. Uno puede encontrar, por ejemplo, que los oboes, aún cuando conserven la lengüeta doble que inequívocamente evidencia lo que son, están rotulados como flautas, o en el mejor de los casos como clarinetes; y si el oboe tuviere un pabellón metálico uno puede estar seguro del rótulo "trompeta".

Un sistema de clasificación tiene ventajas teóricas además de uso práctico. Objetos que de otro modo parecen no tener relación entre sí pueden resultar asociados, revelando nuevos lazos genéticos y culturales. Ello constituirá la prueba fundamental de la validez de los criterios en los que se basa el sistema.

Las dificultades que debe afrontar un sistema de clasificación aceptable son muy grandes, ya que lo que conviene a una época o a un país puede resultar inadecuado como base del instrumental de todos los países y todos los tiempos. Así, los antiguos chinos basaban su clasificación en el material, diferenciando los instrumentos hechos de piedra, metal, madera, calabaza, bambú, cuero y seda; en consecuencia, para ellos, trompetas y gongs, carillones de piedra y flautas de mármol, oboes y sonajas, correspondían uno con otro.

Nuestra costumbre actual no va mucho más lejos. Los instrumentos se dividen en tres grandes categorías: de cuerda, de viento y de percusión. Esto no puede defenderse siquiera con el argumento de que satisface los requerimientos diarios. Una gran cantidad de instrumentos no puede ubicarse en ninguno de los tres grupos sin colocarlos en una posición antinatural, como la celesta, la cual, como instrumento de percusión, queda en estrecha proximidad a los tambores. Como solución se introduce un cuarto grupo bajo el desconcertante encabezamiento de "varios" [misceláneos] —admisión de fracaso en cualquier agrupamiento sistemático—. Más aún, la clasificación corriente no sólo es inadecuada, sino también ilógica. El primer requisito de un sistema de clasificación es sin duda que el principio de división se mantenga para todas las categorías. Nuestras divisiones tradicionales, sin embargo, siguen dos princi-

pios diferentes, distinguiendo los instrumentos de cuerda por la naturaleza de la sustancia vibrante, pero los de viento y percusión por el modo de producción del sonido —ignorando el hecho de que hay instrumentos de cuerda soplados, como el arpa eólica, o percutidos, como el piano—. Las subdivisiones tradicionales no son mejores. Los instrumentos de viento se dividen en maderas y metales, dando así una preponderancia injustificable a un criterio secundario, a saber el material, y desconociendo flagrantemente el hecho de que muchos instrumentos de "metal" son o fueron en una época hechos de madera, como las cornetas, serpentones y *bass horns,* y que de cualquier manera, muchos "instrumentos de madera" son, optativa o invariablemente, hechos de metal, como las flautas, clarinetes, saxófonos, sarrusófonos, tritonicones, etcétera.

Las objeciones que pueden esgrimirse contra la crudeza de las divisiones tradicionales son ahora familiares a la organología *(Instrumentenkunde),* y en los últimos decenios los estudiosos han realizado más de un intento para lograr algo más satisfactorio. Dejando de lado las clasificaciones que deben su estructura a las peculiaridades de una u otra colección, últimamente los catálogos han adoptado por lo general un sistema usado desde 1888 por Víctor Mahillon en su comprehensivo catálogo del Museo del Conservatorio de Bruselas.

Mahillon toma como primer principio de división la naturaleza del cuerpo vibrante, y así distingue entre instrumentos (1) cuyo material es lo suficientemente elástico para sufrir vibraciones periódicas, denominados por él "instrumentos autófonos" *(instruments autophones;* por razones que Sachs ha explicado en su *Reallexikon der Musik-instrumente,* Berlín, 1913, p. 195a, preferimos el término idiófonos); (2) aquéllos en los que las ondas sonoras son excitadas mediante membranas fuertemente tensas; (3) aquéllos en los que vibran cuerdas; y por último (4) en los que vibra una columna de aire. Así distingue cuatro categorías: autófonos, de membrana, de cuerda y de viento. Además de la uniformidad de su principio de división, el sistema tiene la gran ventaja de poder asimilar casi la totalidad de instrumentos antiguos y modernos, europeos y extraeuropeos.

El sistema de cuatro clases de Mahillon merece el más alto encomio; no sólo satisface los requerimientos de la lógica, sino que también provee a quienes lo usen una herramienta sencilla y a prueba de preferencias subjetivas. Más aún, no se aparta tanto de las divisiones anteriormente usadas como para ofender las costumbres establecidas.

Nos ha parecido, no obstante, que el sistema de cuatro clases necesita con urgencia desarrollarse en nuevas direcciones. Mahillon comenzó sobre la base de los instrumentos de la orquesta moderna, con los cuales, como fabricante y músico, estaba en más estrecho contacto, y fueron éstos los

que le proporcionaron el desafío inicial para idear su sistema. Luego, a medida que las colecciones del museo de Bruselas crecieron bajo su dirección, exploró a través de años de incesantes esfuerzos el terreno ilimitado de la organología europea y exótica. Inevitablemente, de vez en cuando un ejemplar recién adquirido no podía adecuarse al sistema, mientras ciertas subdivisiones importantes para los instrumentos europeos —por ejemplo las de instrumentos de teclado y mecánicos— adquirían una prominencia injustificable. A decir verdad, Mahillon había sido llevado, a causa de los instrumentos europeos, a yuxtaponer categorías que no constituían lógicamente un concepto uniforme. Así dividió los instrumentos de viento en cuatro ramas: 1) instrumentos de lengüeta *(instruments à anche);* 2) de embocadura *(instruments à bouche);* 3) instrumentos polífonos con reservorio de aire; y 4) instrumentos de boquilla *(instruments à embouchure).* Considérese asimismo los tambores, que agrupó como tambores de marco, tambores de copa y tambores de dos parches; consecutivamente dividió los tambores de parche correspondientes a nuestros tambores militares y timbales —del mismo modo que los autófonos— en instrumentos de altura indeterminada *(instruments bruyants)* y de altura determinada *(à intonation déterminée).* Esta es una distinción burda, ya que una amplia gama de sonidos intermedios se produce entre los ruidos puros y los sonidos libres de ruido; en verdad, salvo unos pocos instrumentos de laboratorio, no hay productores de sonido; de los que pueda decirse verazmente que dan ruidos puros o bien sonidos, pues los sonidos de todos los instrumentos musicales usuales están más o menos envueltos en el ruido. Mahillon parece haber notado esto posteriormente, cuando contrapuso los instrumentos productores de ruido a aquéllos *à intonation nettement o intentionellement déterminée*; pero el criterio es subjetivo y por lo general imposible de probar.

En general Mahillon estuvo acertado en subdividir las cuatro clases principales en "ramas" diferenciadas por la acción de ejecución. Sin embargo es un procedimiento dudoso para los instrumentos de cuerda; un violín sigue siendo un violín ya sea que uno lo frote con un arco, haga un pizzicato con los dedos, o lo golpee *col legno.*

Quizás éste parezca un argumento tendencioso, ya que el violín está destinado, de todos modos, a ser frotado con un arco. Pero hay otros ejemplos. Se podrían citar instrumentos cuyo modo de ejecución ha variado en el curso del tiempo, pero cuya forma se ha mantenido inalterada.

Este ha sido el caso, por ejemplo, del antiguo *crowd* celta, el cual puede probarse que era punteado en su primera época, pero que luego pasó a ser frotado en la alta Edad Media; ¿debe entonces la historia de los instrumentos tratarlos a medias en el capítulo de cuerdas punteadas

y a medias en el de cuerdas frotadas, aunque el instrumento mismo se mantenga igual? Luego tenemos el salterio, que se convierte en dulcimer *(Hackbrett)* cuando el ejecutante emplea baquetas; ¿se debe, en una colección, separar los salterios, por lo demás indistinguibles uno del otro, en dos grupos sobre la base de que en uno de sus países de origen se acostumbraba puntearlo pero en otro percutirlo? ¿Se debe colocar el clavicordio y el piano lado a lado pero ubicar el clave con las guitarras porque sus cuerdas son punteadas?

Todas estas consideraciones nos han movido a encarar nuevamente el intento de clasificar los instrumentos musicales. Tuvimos la suerte de tener a nuestra disposición como base concreta la amplia y extensamente descripta colección del museo de Bruselas, que había originado el sistema de Mahillon. Al mismo tiempo éramos conscientes de que con el conocimiento cada vez mayor, especialmente de formas extraeuropeas, surgirían constantemente nuevas dificultades en vías de una clasificación coherente. Parecería así imposible idear un sistema que no requiera futuro desarrollo y modificación.

Al igual que Mahillon aceptamos las características físicas de producción de sonido como principio más importante de división; pero aun en este punto se presentan dificultades considerables ya que la física acústica ha cubierto apenas la mínima parte de las investigaciones preliminares. De este modo aún se han realizado inadecuadas investigaciones de la producción de sonido del zumbador, la manera de vibración de las "ribbon-reeds" del noroeste de América, las vibraciones de las campanas, gongs, timbales, tambores punteados, e instrumentos de viento con lengüetas libres y orificios de obturación. A este tipo de dificultades deben agregarse otras que surgen de la morfología de los instrumentos. El problema de definir el término "tambor de marco" *(tamburin)*, por ejemplo, es apenas susceptible de una solución satisfactoria; indudablemente el típico tambor de marco representa un concepto conciso que no puede dejarse de lado en ningún sistema de clasificación, pero la transición de éste al tambor pronunciadamente tubular se da sin solución de continuidad, siendo a menudo imposible decidir en base a la forma si un ejemplar pertenece a uno u otro tipo.

Otros obstáculos en la senda del clasificador son los instrumentos que muestran adulteraciones entre tipos *(Kontaminationen)*. El carácter de adulteración debe tomarse en cuenta ubicando dichos instrumentos en dos (o más) grupos. En museos y catálogos estos casos serán ordenados según la característica preponderante, pero no deberán omitirse las referencias a otras características. De este modo, entre los instrumentos de cualquier clase pueden encontrarse elementos entrechocantes que pertenecen al inventario de los idiófonos —rasgo que no puede tenerse en

cuenta al ubicar el instrumento en la clasificación—. Pero cuando la adulteración ha conducido a una entidad morfológica perdurable, —como cuando el timbal y el arco musical se combinan en un laúd de pica— debe tener un lugar propio en el sistema.

Debemos abstenernos de discutir nuestras subdivisiones en detalle. Quien las revise críticamente, o las pruebe en la práctica, repetirá sin duda, con mínimas variantes propias, las líneas de pensamiento que omitimos aquí.

En las clasificaciones se acostumbra a menudo indicar los grados de las divisiones del sistema mediante encabezamientos específicos, como se hace especialmente en zoología y botánica con expresiones tales como clase, orden, familia, género, especie, variedad. En el estudio de instrumentos el propio Mahillon sintió esta necesidad y la resolvió introduciendo los términos *classe, branche, section, sous-section*; por consejo de Gevaert se abstuvo de emplear el término "familia" debido a la difusión de su uso para designar instrumentos del mismo diseño pero de distintos tamaños y registros.

Consideramos desaconsejable mantener encabezamientos invariables a través de todos los rubros por las siguientes razones. El número de subdivisiones es demasiado grande para manejarlo sin incorporar una desdeñable superfluidad de encabezamientos. Es más, en todo sistema se debe dejar sitio para ulteriores divisiones que contemplen casos especiales, con lo que resulta que el número de subdivisiones aumentaría permanentemente. Expresamente no hemos dividido los varios grupos principales según un principio uniforme, sino que hemos dejado que el principio de división fuera impuesto por la naturaleza del grupo en cuestión, de manera tal que los grados de una determinada posición dentro de un grupo pueden no siempre corresponder entre un grupo y otro. De este modo, términos como "especie" pueden referirse en un caso a un concepto muy general, pero en otro, a uno muy específico. Por lo tanto proponemos que los encabezamientos tipológicos generales se limiten a los grupos principales más elevados, aunque uno podría, como Mahillon, hablar de los cuatro grupos como clases, de las siguientes divisiones (con un número de 2 cifras) como subclases, las siguientes (tres cifras) como órdenes, y las siguientes (cuatro cifras) como subórdenes.

Hemos evitado habilitar subdivisiones que no contengan ejemplares de existencia conocida, salvo en casos en que un tipo compuesto pueda suponerse que tuvo un precursor en un tipo más simple ahora extinto. De este modo puede suponerse por analogía con numerosos tipos, que el hombre frotó un bloque de madera sólido y liso con la mano húmeda antes de esculpir una serie de lengüetas de diferente afinación cortando muescas en el bloque, tal como en el bloque de fricción de Nueva Irlanda.

También en los casos en que la riqueza de formas es excepcionalmente vasta, como en las sonajas, sólo los aspectos más generales de su clasificación pueden delinearse en el esquema, éstos requerirán por cierto elaboración ulterior.

En general hemos tratado de basar nuestras subdivisiones sólo en aquellos rasgos que pueden indentificarse en la forma visible del instrumento, evitando las preferencias subjetivas y sin interferir con el instrumento mismo. Aquí hubo que considerar no sólo las necesidades de los conservadores de museos sino de los recolectores de campo y etnólogos. Hemos llevado las subdivisiones hasta donde nos pareció importante para la observación de la historia cultural y de los detalles, aunque el plan de la clasificación en su totalidad posibilita su aplicación a los materiales ya sea sumariamente o en detalle según se desee; los tratados generales y colecciones pequeñas pueden no necesitar seguir nuestra clasificación hasta los últimos términos, mientras que las monografías específicas y los catálogos de grandes museos pueden desear extenderla aún más detalladamente.

La aplicación de nuestros hallazgos en las descripciones y catálogos se facilita sustancialmente por el uso del sistema numérico de Dewey (ya que el sistema numérico de la Bibliographie Internationale de instrumentos musicales se aplica sólo a instrumentos europeos y es todo lo inadecuado que puede ser, hemos ideado nuestro propio orden numérico independientemente). Si los que están a cargo de grandes colecciones que editan catálogos deciden aceptar en el futuro nuestro ordenamiento numérico, será posible hallar a simple vista si un determinado tipo de instrumento está representado en la colección.

El ingenio de la idea de Dewey radica en el uso exclusivo de cifras, remplazando el más usual conglomerado de números, letras y dobles letras por fracciones decimales. Estas son usadas de manera tal que cada subdivisión siguiente se indica por el agregado de una nueva cifra a la derecha del número; el cero antes de la coma decimal se omite siempre. Así se posibilita no sólo el continuar la especificación hasta cualquier límite que se desee sin tener problema alguno en la manipulación de números, sino también el reconocer por la posición de la última cifra el grado de un término en particular dentro del sistema.

También es posible separar mediante puntos un grupo de cifras de un número. Digamos por ejemplo, que debemos codificar y ubicar en el sistema un carillón de campanas *(Glockenspiel)*. En el contexto del sistema estamos tratando un idiófono, clase a la cual se asigna el código inicial 1. Dado que el instrumento es percutido, pertenece a la primera subclase, por lo cual se añade otro 1 (idiófonos de golpe = 11). Una nueva

adición de cifras al código produce el número 111 ya que es golpeado directamente; y luego, como idiófono percutido, cobra una cuarta cifra, en este caso un 2 (1112 = idiófonos de percusión). La ulterior especificación nos conduce a 11124 (vasos de percusión), 111242 (campanas), 1112422 (juegos de campanas), 11124222 (juegos de campanas golgantes) y 111242222 (ídem con badajo) —obviamente cada uno debe determinar hasta dónde llegar en cada caso—. En lugar del número inmanejable al que hemos llegado, escribimos 111.242.222. El primer grupo de cifras muestra que se trata de un idiófono golpeado directamente, mientras que el segundo y tercer grupos implican que son campanas.

Consideraciones comunes a todos los instrumentos de una clase —por ejemplo en los membranófonos el método de sujeción del parche, y en los cordófonos el modo de ejecución— pueden señalarse por el agregado de cifras anexadas al número de código esencial y separadas por un guión: el piano llevaría el código 314.122-4-8 y el clave 314.122-6-8, porque 8 representa el teclado, 4 la ejecución con martillos, y 6 la ejecución con plectro, mientras que ambos instrumentos llevan el mismo número principal que indica cítaras de tabla con resonador de caja.

Cualquier criterio de división subordinado puede ser, si se desea, fácilmente elevado y tratado como un grado superior en la clasificación, mediante la inversión de posiciones de las cifras. De este modo, una gaita en la que el tubo melódico y el bordón son ambos del tipo clarinete, llevaría por código el número 422.22-62, es decir un juego de clarinetes con depósito de aire flexible. Pero si en una monografía sobre gaitas, por ejemplo, se desea distinguir especialmente estas características (a saber el tubo melódico y el bordón), se puede escribir 422-62:22, es decir instrumentos de lengüeta con depósito de aire flexible cuyos tubos son exclusivamente clarinetes.

A la inversa, para acercar entre sí grupos que están separados en el sistema, es posible convertir un criterio de división básico en uno subordinado sin destruir el sistema: simplemente se reemplaza la primera cifra pertinente por un punto (.) y luego se la agrega al final del número precedido por un corchete. De esta manera, en el ejemplo de las gaitas, puede ser de importancia especificar que estos instrumentos son siempre poliorgánicos (es decir compuestos por varias unidades instrumentales simples) pero cuyos componentes son a veces clarinetes y otras oboes; en lugar de 422-62:2 = instrumento de lengüeta *(Schalmeieninstrument)*, con depósito de aire flexible, poliorgánico, compuesto por clarinetes, puede ser preferible escribir 422-62:.2 = juego de tubos de lengüeta *(Schalmeienspiel)* con depósito de aire flexible = gaita, y luego especificar más escribiendo 422-62:.2]1 = gaita de oboes, o 422-62:.2]2 = gaita de clarinetes. (Este uso de los símbolos - :] es levemente distinto al de

la Classification Bibliographique Décimale, pero está, no obstante, en su espíritu. Las reglas son: el guión se emplea sólo en conexión con las cifras anexas registradas en las tablas al final de cada una de las cuatro grandes secciones; las subdivisiones que siguen a éstas van precedidas por dos puntos [así 422-62 = instrumento de lengüeta con depósito de aire flexible, pero 422-6:2 = 422.2-6 = oboe con depósito de aire]; las subdivisiones que responden a la omisión de una cifra van precedidas por un corchete.)

Otras especificaciones aplicadas a un grupo subordinado se añaden como sufijo a las cifras de código de éste, por ejemplo 422-62:.2]212 = gaita de clarinetes de tubo cilíndrico con orificios de obturación.

Los incontables casos en que un instrumento compuesto de partes que en sí mismas pertenecen a diferentes grupos del sistema podrían indicarse uniendo las cifras apropiadas con un signo de adición. También se evita repetir un número común a ambas partes escribiendo este número una sola vez seguido de un punto: un trombón moderno con vara y válvulas aparecería entonces no como 423.22 + 423.23, sino como 4232.2 + 3, y similarmente las gaitas compuestas en parte por clarinetes y en partes por oboes, como las mencionadas, serían 422.2.62:.2] + 2.

En ciertos casos puede ser necesario no sólo reordenar la jerarquía de los conceptos y crear nuevas subdivisiones, sino también incorporar en los niveles superiores de la clasificación algún criterio que intencionalmente no ha sido utilizado hasta el momento. No hay nada que lo impida y nos agradaría ilustrarlo con un último ejemplo, mostrando al mismo tiempo cómo prevemos que puede desarrollarse nuestro sistema con fines específicos. Imaginemos el caso de uan monografía sobre el xilófono. El sistema divide los idiófonos de percusión (111.2) por la forma de los cuerpos percutidos, así: palos de percusión (111.21), placas de percusión (111.22), tubos de percusión (111.23) y vasos de percusión (111.24). Los xilófonos pueden responder a cualquiera de los tres primeros, pero la forma de los cuerpos sonoros es aquí de poca importancia —ya que la transición de palos a placas es totalmente fluída— y por lo tanto la quinta cifra puede suprimirse y, si se desea, agregarla como]2 al final. Como sexta cifra insertamos 2 en el caso que la descripción fuera a incluir sólo instrumentos de varios sonidos, obteniendo 1112..2 = idiófonos de percusión en juegos *(Aufschlagspiele)*. Debemos, sin embargo, excluir cuerpos sonoros de metal, piedra,vidrio, etc., y por lo tanto debemos crear una nueva subdivisión de acuerdo con el material, que el sistema no contempla, así:

1112..21 = xilófono	cuerpos sonoros de madera
1112..22 = metalófono	cuerpos sonoros de metal
1112..23 = litófono	cuerpos sonoros de piedra
1112..24 = cristalófono	cuerpos sonoros de vidrio

Ulteriores estadios en esta clasificación del xilófono utilizarían criterios morfológicos significativos desde el punto de vista etnológico:

Clasificación

1112..21.1 xilófono acolchado *[bedded xylophone]*: los cuerpos sonoros están asentados sobre una base elástica.

1112..21.11 xilófono de troncos: la base consiste en troncos separados; hay por lo general un pozo poco profundo en el suelo debajo de los cuerpos sonoros (hallado en Oceanía, Indonesia, Africa oriental y occidental).

1112..21.12 xilófono de marco: los soportes están unidos por travesaños o barras.

1112..21.121 xilófono de riel: el marco cuelga del cuello del ejecutante mediante un cabestrillo y se mantiene separado de su cuerpo por un riel curvo (Africa sudoriental, oriental y occidental).

1112..21.122 xilófono de mesa: el marco se apoya sobre un caballete (Senegambia).

1112..21.13 xilófono de trineo [*sledge xylophone*]: los cuerpos sonoros se apoyan transversalmente sobre los bordes de dos tablas (Africa central).

1112..21.14 xilófono (acolchado) de batea: los cuerpos sonoros se apoyan transversalmente sobre los bordes de un recipiente en forma de batea o de caja (Japón).

1112..21.2 xilófono de suspensión: los cuerpos sonoros se apoyan en dos cuerdas, sin otra base.

1112..21.21 xilófono (de suspensión) libre: sin caja (Cochinchina).

1112..21.22 xilófono (de suspensión) de batea: con caja en forma de batea (Birmania, Java).

Los xilófonos de riel y de mesa serán ulteriormente divididos así: 1 sin resonadores; 2 con resonadores; 21 con resonadores suspendidos individualmente; 22 con resonadores colocados en una plataforma común. Los resonadores, por lo general de calabazas, a menudo tienen agujeros cubiertos con una membrana, evidenciando adulteración con 242 (mirlitones de vasos). Probablemente el método de montar las membranas (directamente o sobre un marco cónico) requerirá otra subdivisión. Se puede, sin embargo, obviar el agregado de otra cifra ya que no se conocen xilófonos de marco sin resonadores.

II. INTRODUCCION AL SISTEMA DE CLASIFICACION DE SCHAEFFNER [1]

DE UNA NUEVA CLASIFICACION METODICA DE LOS INSTRUMENTOS MUSICALES [2]

No existe ninguna clasificación general de instrumentos adoptada hoy —y más particularmente en etnología— que no se relacione, en sus lineamientos, con la clasificación inventada por Victor Mahillon y presentada, a comienzos de 1878, en el Anuario del Conservatorio real de música de Bruselas [3], y luego, en 1889, al comienzo de su primer *Catalogue descriptif et analytique du musée instrumental* del mismo Conservatorio [4]. Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs en su *Systematik der Musikinstrumente* que la "Zeitschrift für Ethnologie" publicó en 1914 [5]. El Dr. Georges Montandon (de Lausana) en su *Généalogie des instruments de musique* que sirve, en 1919, de introdución a su Catálogo razonado de los instrumentos musicales del Museo etnográfico de Ginebra [6], y por último, más recientemente, Waltern Kaudern en el III[9] tomo de una obra sobre su misión etnológica a las islas Célebes (1917-1920) [7], no hicieron más que repetir a Victor Mahillon en su división de instrumentos en cuatro clases principales. Toda interpretación más personal no se nota más que a partir de subdivisiones de carácter morfológico o genético. No es por lo tanto necesario insistir mucho sobre el mérito de Mahillon: sin el precedente de ninguna clasificación y habiéndose dedicado sólo a estudios de acústica y de factura instrumental [8], fija el principio de una división a la cual adhieren la mayoría de los etnólogos; la autoridad, es verdad, de Curt Sachs y de Erich M. von Hornbostel contribuyó en mucho a difundir sus ideas.

La iniciativa más importante de Mahillon es la de abandonar desde 1878 la antigua división —por otra parte todavía en uso hoy [9]— en instrumentos de cuerdas, instrumentos de viento e instrumentos de percusión. Antes, en 1874, cuando publica sus *Eléments d'acoustique musicale et instrumentale* [10], no destina más que un breve capítulo al problema de la vibración de varillas, láminas, placas y membranas y concluye sumariamente: "Los instrumentos que hemos descripto no tienen, hablando

con propiedad, ningún carácter musical; además su función está limitada con frecuencia a una indicación de ritmo" [11]. En noviembre de 1976, el rajá Sourindro Mohun Tagore, director de la Escuela de música de Calcuta, hace donación al rey de los Belgas de 98 instrumentos hindúes [12] que, junto con los legados por Fétis, constituyeron el primer fondo de un museo instrumental anexado al Conservatorio de música de Bruselas. Desde el 1º de enero de 1877 Mahillon fue nombrado director de este museo; menos de dos años después aparece su catálogo. Sin duda le había bastado entrever la infinita diversidad de los instrumentos extraeuropeos para comprender que no podía limitarse a las divisiones corrientes, a las cuales escapa tal o cual tipo de instrumento que, no siendo de cuerdas ni de viento, no merece tampoco ser clasificado entre los de percusión. Dando a este último término su sentido vulgar y estricto, Mahillon —y de este modo lo probaremos nosotros mismos en el curso de este estudio— debió asombrarse ante la imposibilidad de agrupar en una sola categoría a los címbalos, los gongs, los tambores, los xilófonos cochinchinos [13] y africanos, al igual que la "zanza" [14] congoleña o el "violín de hierro" francés [15]. Sin hablar de la diversidad de las materias puestas en vibración, los procedimientos de choque, punteo o de frotación que les son aplicados no ofrecen nada común entre sí. Por otra parte, esta palabra, *percusión*, además del matiz peyorativo con el cual se la tiende a cubrir, apenas parecía apropiada en una división en la cual los dos primeros términos —instrumentos de cuerdas e instrumentos de viento— designan la forma o el estado del cuerpo puesto en vibración, mientras que aquél no indica más que un modo de excitación de un cuerpo cualquiera [16]. Y este término podría pecar igualmente de imprecisión o de excesiva generosidad: el cimbalon y el piano, ¿no merecen tanto como el xilófono, la celesta o el timbal, figurar entre los instrumentos de percusión?; el mismo procedimiento de martillado, ¿no se ejerce indiferentemente sobre cuerdas, placas de madera o membranas? En fin, el tratado árabe de Al Farabi sobre la música, ¿no llegaba hasta afirmar que todo sonido nace de un choque, de una percusión, debida ya a "la mano del hombre" ya al "aparato respiratorio que expele el aire del interior del pecho hacia la boca"? [17].

Mahillon descarta entonces desde los primeros términos de su clasificación las palabras percusión, batería y, paralelamente, a los instrumentos de cuerdas y a los instrumentos de viento, crea dos clases, los *instrumentos de membranas* y los *instrumentos autófonos*. A la variedad de timbales, de tambores y de grandes cajas, en los cuales "el sonido es debido a la vibración de membranas elastizadas por la tensión" opone los diversos tipos de instrumentos "en los cuales el sonido es obtenido por la elasticidad del cuerpo mismo" [18]. "Llamaremos autófonos —dice— a los

instrumentos conformados por cuerpos sólidos, lo bastante elásticos en sí mismos como para conservar el movimiento vibratorio que es provocado por uno de los tres modos de excitación siguiente: la percusión, el punteo o la frotación" [19]. Tal definición distingue claramente, y —creemos— por primera vez, entre el procedimiento de emisión sonora y el cuerpo que es su objeto; además, revela la existencia de instrumentos que la organología europea no había considerado hasta aquí y de una riqueza tal que los tres modos clásicos de excitación de las cuerdas —la percusión, el punteo y la frotación— se aplican también a ellos. Tal como el piano constituye un instrumento de cuerdas percutidas, tal como el arpa, la guitarra y el clave exigen el punteo de sus cuerdas y que un arco las frote sobre el violín, igualmente existen instrumentos sin cuerdas ni membranas y en los cuales la madera, o el metal o la piedra que los forman pueden ser golpeados, punteados o frotados como una cuerda ordinaria. Así, a la cuerda punteada de la guitarra responde la rota o el metal punteado de la *zanza* africana; a la cuerda percutida del piano, la lámina percutida del *balafo* africano o de la *marimba* sudamericana [20]; a la cuerda frotada del violín, el cristalófono o *glasharmonika* de Franklin. La atención se lleva sobre una variedad de procedimientos perfectamente "musicales" que se ejercen sobre materiales sonoros más o menos desusados en Europa. "Todos los cuerpos elásticos —escribe Mahillon—, ya sean sólidos, líquidos o gaseosos, pueden producir sonido; pero la factura ha limitado necesariamente la elección de estos materiales a aquéllos en los cuales el movimiento vibratorio es provocado más fácilmente. Entre los sólidos, se emplean las cuerdas, las membranas, la madera, el vidrio, el metal, la piedra, etc. Entre los gases, el aire" [21]. De allí las cuatro clases de instrumentos que son suficientes hasta aquí al "genio inventivo" del hombre y que resultan, en la terminología adoptada en 1914 por Curt Sachs y Hornbostel, los *cordófonos*, los *membranófonos*, los *idiófonos* y los *aerófonos*.

La clasificación de Mahillon tiene como otra característica no dividir a los instrumentos de viento según el material —madera, cobre, etc.— con el cual están construidas sus paredes. El sonido no está producido más que "por el movimiento vibratorio del aire", una flauta puede ser de madera, de plata o también de cristal sin que se modifique sensiblemente la cualidad de su timbre —en condiciones más o menos iguales de rugosidad y de resonancia de la pared—. La antigua división entre las "maderas" y los "cobres" parece por lo tanto poco fundada, ya que numerosas flautas son de metal —y que las trompetas fueron construidas en otros materiales además del cobre [22]. Lo que importa, según Mahillon, es distinguir el tipo de cuerpo sometido a un movimiento vibratorio: cuerda, membrana, columna de aire o todo objeto suficientemente elás-

tico por sí mismo para resultar un instrumento autófono. En este caso la materia misma de la cuerda o del tubo no está puesta en juego, sino solamente el hecho que la excitación esté dada por una cuerda tensa, sea la que sea, o a una masa de aire que encierra un tubo, sea el que sea. Problema puramente acústico en el cual el acento está puesto sobre la cualidad esencial de lo que vibra.

* * *

Pero volvamos a la idea de instrumentos *autófonos o idiófonos* introducida por Mahillon. Si justa es la distinción establecida entre el membranófono y el autófono —de suerte que el tambor de membrana no se confunda con una campana de bronce o de madera—, si clara es la noción misma de membranófono, la clase de los autófonos parece bastante mal delimitada. Y en ella figura el desecho de la antigua clase de instrumentos de percusión; allí se ubica todo lo que es inclasificable en otra parte.

Tomando prestado de Mahillon y de Curt Sachs y de Hornbostel su clase de instrumentos *idiófonos*, el Dr. Montandon dá la definición más precisa: se incluye en ella todo cuerpo "en el cual la vibración —escribe— es la acción de su carcaza, y no de membranas, de cuerdas, o primeramente del aire"[23]. De donde vemos que uno de los instrumentos más significativos de la organología africana, la *sanza*, estudiada por otra parte muy particularmente por el Dr. Montandon [24], no responde a los caracteres del *idiófono*: lo que vibra desde luego no es la "carcaza" del instrumento, sino las lengüetas o las teclas, ya de rota, ya de metal, fijadas sobre una pequeña plancha, ordinariamente de madera [25]. Y en el caso muy frecuente en el cual la planchuela es hueca o también reemplazada por una verdadera caja de resonancia, entre ésta y las teclas vibrantes se encuentra la misma relación que entre las cuerdas de un violín y su caja o su tabla. Aunque el violín y la guitarra formen parte de los cordófonos y que la sanza se separe de ellos esencialmente por la falta de tensión de sus varillas, ¿no sería sin embargo menos absurdo aproximarla a los primeros que confinarla entre idiófonos tales como campanas, cascabeles o triángulos, en los cuales se provoca la vibración de la "carcaza" entera? —Por motivos semejantes, los xilófonos y los metalófonos, con teclas de madera o de metal tan distintas unas de otras como de la carcaza que las soporta, no deberían vincularse a la clase de los idiófonos, cualquiera haya sido la ingeniosidad de los indígenas para amplificar las notas por resonadores múltiples o por una caja única de resonancia. La vibración de las placas de madera o de metal, como las cuerdas del violín o las teclas de la sanza, es el hecho primor-

dial y que nadie confunde con el hecho secundario de la excitación de los resonadores. Si no, ¿por qué, teóricamente, el violín participa de los cordófonos más que de los idiófonos? ¿Por qué su caja tendría menos importancia que sus cuerdas mientras que para el xilofón se actúa como si la acción de la caja superara la de las placas de madera?— En ciertos tambores de madera, tal como el *teponastli* mexicano de dos notas, la percusión se ejerce sobre teclas en parte desprendidas del tambor —que actúa como una caja de resonancia—: caso intermedio entre el xilófono y el idiófono puro. De suerte que teponastli, xilófono y sanza muestran varias etapas distintas en las cuales podemos creer que Mahillon, en su tentativa tan juiciosa, se quedó a mitad de camino. Además de haberlos aislado de los instrumentos de membrana, ¿habría debido separar de los *autófonos* puros una clase de instrumentos que no poseyeran un cuerpo único de vibración? Pero, ¿qué hubiera ganado con escindir a los instrumentos de madera percutida, en separar el gong o la campana del metalófono? Su clasificación según cuatro tipos de instrumentos revela todavía un mal menor que el remedio empírico que acá proponemos.

Más ilógicas que estas cuatro grandes divisiones nos parecen las subdivisiones según el modo de excitación de cada materia. A primera vista, ¿no es volver a recurrir a la mediocre expresión de términos como *punteo* o *percusión*? Instrumentos autófonos percutidos, punteados, frotados; membranas percutidas, frotadas; cuerdas frotadas, punteadas, percutidas: tales son las "ramas" según las cuales se subdivide sumariamente la clasificación de Mahillon —dejando de lado los instrumentos de viento—. Sin duda Hornbostel y Sachs, así como el Dr. Montandon y Walter Kaudern, se aplican, a veces con abundancia, a veces con mesura, en establecer distinciones que responden a una complejidad de procedimientos instrumentales mucho más grandes que la que había captado Mahillon lejos de todo estudio etnológico [26]. Pero cada uno de los sistemas propuestos no escapa luego al defecto de clasificar por modos de vibración y a la vez por tipos de cuerpos vibrantes. Tanto Hornbostel y Sachs como el Dr. Montandon y Kaudern dividen a los idiófonos según las normas con las cuales se ponen en vibración éstos: entrechoque *(Gegenschlagidiophonen, clappers)*, percusión *(Aufschalagidiophonen)*, sacudimiento *(Schüttelidiophonen, rattling idiophones)*, raspadura *(Schrapidiophonen)*, punteo *(Zupfidiophonen)*, separación *(Reissidiophonen)*, frotación *(Reibidiophonen)*, etc. En lo que concierne a los membranófonos y a los cordófonos, el Dr. Montandon es el único en aplicarles dos de los mismos "principios funcionales" —percusión, punteo— de los que se ha servido para los idiófonos; de allí una unidad que ignoran sobre este punto las clasificaciones de Hornbostel-Sachs y de Kaudern, que adoptan desde entonces subdivisiones por las formas de los instrumentos: tambores de

marco *(Rahmentrommel, frame drum)*, timbales *(Kesseltrommeln)*, tambores cilíndricos *(Röhrentrommel, tubular drum)*; cítaras de palo *(Stabzithern, bar-zithers)*, cítaras de tubo *(Röhrenzithern, bamboo-zithers)*, cítaras chatas *(Flosszither)*, laúdes de pica *(Spiesslauten, spitted lutes)*, laúdes de cuello *(Halslauten, necklutes)*. Pero el Dr. Montandon ha omitido en el número de estos "principios funcionales" la frotación, no establece ninguna distinción entre el punteo breve de arpas o de guitarras y la frotación prolongada, dulce y al mismo tiempo intensa de las cuerdas bajo el arco: distinción que nos parece esencial *si sólo consideramos el procedimiento de vibración* [27]. La presencia o no de mango en los cordófonos requiere mucho más la atención del Dr. Montandon, que desde este momento se separa de Hornbostel-Sachs y de Kaudern y fija alrededor de algunos tipos instrumentales —arco, lira, arpa, cítara y guitarra— las bases para una clasificación de los cordófonos. Con los aerófonos el acuerdo es unánime en adoptar divisiones *físicas*: tubo, lengüeta, lengüeta natural de los labios.

En resumen no hubiese sido preferible mantenerse fiel en cada uno de estos casos a un sistema único de clasificación y de dividir vez a vez por especies de materia vibrante, por procedimientos de vibración y por tipos instrumentales? Y, puesto que Mahillon había descartado de los primeros términos de su clasificación una palabra como *percusión* ¿no hubiese sido más racional eliminar igualmente del cuadro de las subdivisiones esta palabra a toda otra semejante que designe cómo se ha procedido a la vibración de un idiófono, una cuerda o de una membrana? Creemos que un método más estricto hubiera impedido el menor intento de clasificación por procedimientos.

Los argumentos contra tal clasificación conforme al modo de vibración son de tres tipos. Desde luego todo instrumento puede apelar a numerosas técnicas diferentes, ya sea que la ejecución del instrumentista pase fácilmente de una nota a otra, sea que con el correr del tiempo, o cambiando de región, las técnicas hayan sufrido una evolución. El violín, instrumento de cuerdas frotadas, admite también el punteo (*pizzicato*) y hasta cierto punto la percusión (*marcato*); la guitarra y el laúd tienen sus cuerdas punteadas, pero también además de su frotación longitudinal, a título de *glissando*, admite su percusión, y aún la de su tabla de resonancia; la cítara puede ser punteada simultáneamente con la ayuda de un plectro y de los dedos; el clave mismo, por la violencia mecánica con la cual el saltador golpea la cuerda, hace a veces imaginar una batería; los instrumentos de corteza tensa y punteada, del tipo de la *valiha* malgache, son percutidos cerca de Java. Es de destacar sin embargo que tal divergencia de técnicas para el mismo instrumento no se vuelve a en-

contrar entre los aerófonos, salvo del caso insignificante de las flautas nasales, en las cuales el aire expulsado por la nariz asume de todos modos la forma habitual en cinta. En segundo lugar, el término adoptado —punteo, frotación, percusión— puede no traducir con fidelidad el gesto del instrumentista. Por ejemplo, gracias al contacto directo de los dedos con las cuerdas de la guitarra o del arpa, muchos cambios de toque no permiten decir con exactitud si se trata de percusión o de punteo; todo lo que sabemos es que las cuerdas son excitadas. Igualmente las dudas pueden nacer en cuanto a la aplicación precisa de los términos *frotación, raspada* y *rasgado*. En fin, el instrumento, de la historia o de la etnología, puede ser conocido, pero no la manera con la cual se lo ejecutaba. Todo lleva a creer que una cítara de corteza es punteada: la casualidad nos enseña que es percutida. Parece por lo tanto prudente reservar siempre todo lo que el porvenir de nuestros conocimientos y las posibilidades instrumentales podrían hacer variar.

A pesar de las ventajas ciertas que presenta, la clasificación de Mahillon y de sus continuadores se presta a equívocos por el empleo del término *idiófono*, también por la propensión que la conduce sin tregua hacia una división por modos de excitación sonora, difíciles de definir o que la falta de testimonios deja en la ignorancia. Creemos que una mejor base de clasificación estaría asegurada por elementos de carácter evidente, indiscutible, tales que se los apreciara inmediatamente y sin que la exigencia de uan experiencia musical vuelvan este estudio poco accesibles a los etnólogos o a los prehistoriadores. Estos elementos, los encontramos en la naturaleza física del cuerpo que el músico excita originariamente de manera directa, independiente de las partes del instrumento que prolongan la resonancia, que la amplifican o modifican de cualquier manera. Este cuerpo que vibra primero y que, en el caso límite, puede ser el mismo de todo el instrumento, nos parece importar más en la constitución del timbre propio del instrumento. A falta de una clasificación estricta por timbres —que puede ser por sí misma deseable, pero que deberá tener en cuenta todas las modificaciones de timbre que entraña en la práctica el cambio de registro, de ataque, hasta de intensidad de un mismo instrumento— debemos admitir que entre los elementos invariables de los cuales dependen ciertas cualidades constantes del timbre de un instrumento, el primer cuerpo vibrante no sería objeto de una interpretación dudosa. Resonadores, cajas o tablas de resonancia, sordinas, no actúan más que sobre la cualidad de un sonido que existe independientemente de ellos; y porque la variación de intensidad que producen se acompaña de un cambio de timbre es esencial volver a captar el sonido de alguna manera en su comienzo visible. El despertar del primer cuerpo queda igual, cualquiera que sea la manera de proceder

y la sensibilidad de lo que lo prolonga. La manera de provocar el sonido y los medios de amplificarlo responden simétricamente, de una parte y de otra, del hecho irreductible de la vibración original. Pero, mientras el procedimiento de excitación corre el riesgo de ser difícilmente interpretable, la evidencia igualmente física de los medios llamados a prolongar el sonido nos permitirá comprender más bien de este lado el campo de una clasificación por materias vibrantes.

La designación física de todas estas materias, además de que no se presten a ningún equívoco, lleva nuestra atención sobre la especie de *tintineo* propio de cada cuerpo y al cual los primitivos se han mostrado sensibles. Así como las formas de los instrumentos fueron frecuentemente *dadas* por la naturaleza de los objetos, así como los procedimientos de vibración debieron plegarse bien o mal a las condiciones de la factura, así la elección de la materia, el placer producido por el tintineo de ella nos aclara infinitamente más sobre la mentalidad musical de un indígena, sobre la psicología del arte primitivo. Aquí organología y estética se aproximan. En la elección de una materia se leen toda la sorpresa y toda la atención de un indígena delante del zumbido maravilloso, delante de la singular cualidad de sonido del cuerpo que manipulan. Así se explica en particular la increíble discreción de ciertos instrumentos primitivos o infantiles, esa sonoridad íntima, que ni siquiera logra el clave antiguo: un languidecer de notas, de timbres minúsculos que cautivan el oído del solitario. Por ahí se revela mejor la inmensa necesidad musical del hombre, la habitual iluminación que provocan en él los más pequeños sonidos.

Sobre la base de la elección de las materias vibrantes, una difusión geográfica de los instrumentos musicales podrá señalar las relaciones que existen entre éstos y otros objetos de un misma zona de civilización material: los metalófonos, ciertas sonajas, aparecen allí donde se ejerce el trabajo del metal, de la cestería; las sonajas de conchillas o de cáscaras de frutas están ligadas a la recolección de productos de la costa o de la tierra. En una clasificación que se funde sobre la cualidad del timbre propio a cada cuerpo empleado, psicología y tecnología encontrarán también un terreno de análisis común y —creemos— de los más fértiles. En este dominio particular, como también en otros, la estética musical ha vivido suficientemente lejos de los datos precisos de la técnica para que en lo sucesivo encuentre junto a éstos una nueva fecundidad. A sus fantasías propias, ella sustituirá el estudio minucioso de las fantasías sensoriales en las cuales se complace la música de los primitivos —estudios que una etnología liberada de prejuicios europeos sólo ahora estaría dispuesta a emprender. Alrededor de los pueblos que no

poseen una música "que sea digna de este nombre", la estética, si no la crítica, podrá buscar el secreto de una prudente objetividad que muchos siglos de evolución musical no parecen todavía hacerle hecho descubrir.

* * *

Nos parece por lo tanto que todos los instrumentos de música sin excepción se pueden agrupar en dos grandes categorías: los instrumentos en los cuales el primer cuerpo vibrante es un sólido y aquellos en los cuales el primer cuerpo vibrante es un gas, —por ejemplo, el aire—. De un lado, los instrumentos de cuerdas y de percusión (es decir: cordófonos, membranófonos e idiófonos); del otro lado, los instrumentos de viento (es decir aerófonos). Una división semejante ¿no responde a dos gestos esenciales del hombre: la de tocar o golpear en un cuerpo cualquiera y la de soplar en cualquier cavidad? Dos gestos naturales, de los cuales los prototipos mismos se encontraron en el canto y en el batir de las manos o de toda otra parte del cuerpo —muslos, hombros, pies sobre el suelo...—. Tanto el teórico árabe Al Farabi como Victor Mahillon habían percibido esta división fundamental de la cual habrían podido extraer el principio de la presente clasificación de los instrumentos musicales [28]. Desde entonces, ya queda reservado el lugar para una tercera categoría, si apareciera un instrumento que haga vibrar un líquido —el agua por ejemplo—, pero a condición natural que fuera el agua que vibrara y no —como en ciertos llamadores o vasos silbadores— el aire contenido en un tubo cuyas dimensiones varían con el movimiento del líquido. Esto nos conduce desde luego a precisar que por cuerpo sólido o por aire que vibre en el origen queda bien sobreentendido que el cuerpo sólido vibra en la atmósfera ambiente o que este primer aire se excita en el interior de un tubo —él mismo cuerpo sólido—. El acento está puesto solamente sobre la materia que vibra primero, y no sobre la que sostiene, o la contiene o sobre lo que vibra por simpatía.

NOTAS

[1] Schaeffner, André. D'une nouvelle classification méthodique des instruments de musique. En *La Revue Musicale*, año 13, Nº esp. 129. Paris, set-oct. 1932, pp. 215-231.

[2] Debo agradecer a los señores Lionel de La Laurencia, Marcel Mauss, Paul Rivet y George Henri Riviere todo lo que la presente clasificación debe a sus críticas o a sus sugestiones. Agradezco igualmente al Sr. David Weill la generosidad con la cual me ha beneficiado el Servicio de organología musical del Museo de etnografía del Trocadero. Un primer esbozo de esta clasificación apareció en el Nº 1 del *Bulletin du Musée d'Ethnographie du Trocadero* (enero 1931), pp. 21-25. Cf. también "Des instruments de musquie dans un musée d'ethnographie", en *Documents*, Nº 5 (oct. 1929), pp. 81-256.

[3] Bruselas, Libraire européenne C. Muquardt, 2º año, 1878, pp. 81-256.

[4] Gand, typ. Annoot-Braekman, 1880. Este precioso volumen fue reimpreso en 1893 y seguido de otros tres no menos destacados (1900-12). El conjunto del catálogo resultará por mucho tiempo la base de toda investigación de organología musical.

[5] Cuaderno 4/5, pp. 553-590.

[6] "La Généalogie des instruments de musique et les cycles de civilisation", en *Archives suisses d'anthropologie générale*, III, 1919, y tirada aparte (Ginegra, Kundig, 1919).

[7] *Musical instruments in Celebes* (Göteborg, Elanders boktryckeri, 1822).

[8] Mahillon dirigía una fábrica de instrumentos de viento que había fundado su padre.

[9] Figura sobre todo en la obra del Dr. E. T. Hamy, *Les Origines du Musée d'ethnographie* (Paris, 1890), que no corrige en este punto la "clasificación metódica de los productos de la industria europea" debida a Jomard (1862).

[10] Bruselas, C. Mahillon.

[11] Op. cit., p. 208.

[12] Mahillon, *Catalogue descriptif...*, t. I, 2ª ed., pp. 90-158. Probablemente hacia la misma época el Rajá Sourindro Mohum Tagore donó 171 instrumentos hindúes al Museo del Conservatorio de música de París (Nº de inventario 792 bis, 793 bis, 795-881, 1277-1357).

[13] Cochinchina fue territorio colonial francés, actualmente pertenece a Vietnam (N. del T.).

[15] Cfr. en el Catálogo de Mahillon los Nros. 14, 99-106, 107, 108, 166 y 302.

[16] Es notable que autores que deberían ser lo más circunspectos en esta materia parezcan todavía obedecer a prejuicios europeos: así el Sr. Stephen Chauvet, en su obra sobre la *Musique Negre* (Paris, Société d'editions géographiques, maritimes et coloniales, 1929), divide a los instrumentos en "instrumentos de *música propiamente dicha*" (la bastardilla es nuestra).

[17] Traducción francesa del barón d'Erlanger (Paris, Geuthner, 1930), p. 8. El Padre Mersenne escribe muy finalmente en su *Harmonie universelle* (Libro séptimo de los instrumentos de percusión): "Todos los cuerpos que hacen ruido, y que brindan un sonido sensible cuando son golpeados, pueden ubicarse en el rango de instrumentos de Percusión, y consecuentemente los instrumentos de cuerda pueden ser incluidos en este libro, ya se los percuta con los dedos, con una pluma o con otro elemento; pero porque esta percusión es tan ligera que debe más bien ser llamada un simple contacto, o una simple tracción más que un golpe o que una percusión, se distingue comúnmente aquéllos que se golpean con un martillo o con un bastón de los que se tocan de otra manera.

[18] Mahillon, *Catalogue descriptif...*, t. I, 2ª ed., p. 3.

[19] Ibíd., p. 5.

[20] El Padre Mersenne en su *Harmonie universelle* (Tratado de los instrumentos de cuerdas, proposición XXVI), nombra a los xilófonos como "regales de madera" y agrega que ellos son "semejantes a las Espenetas" y que sus sonidos "dan tanto placer como otros instrumentos".

[21] Ibíd., pp. 1-2.

[22] Existen también flautas de Pan de caña, piedra, cerámica, plumas de ave; trompetas de cobre, de corteza de árbol.

[23] Montandon, op. cit., p. 47.

[24] Op. cit., p. 26-43.

[25] El Museo del Congo, en Tervueren, posee una sanza de teclas metálicas fijadas sobre un hemisferio craneano.

[26] En lo que concierne a todas estas clasificaciones, cfr. op. cit., así como la importante obra de Curt Sachs *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Berlín, Reimer, 1929).

[27] "La utilización de un arco —escribe el Dr. Montandon— no cambia nada del carácter del instrumento, que sigue siendo genealógicamente una guitarra" (Op. cit., p. 61). Objeto accesorio, el arco obliga sin embargo a una separación particular de las cuerdas —si son más de dos—; por otra parte, concierne a la historia del arco musical. La introducción del arco y de la cuerda frotada nos parece un evento organológico que hubiera bastado para inscribirlo en toda clasificación en la cual importe ante todo el gesto del instrumentista.

[28] Al Farabi, loc. cit.: "el órgano percutor es o la mano del hombre o el aparato respiratorio que expulsa el aire del interior del pecho hacia la boca. La mano golpea por sí misma o por intermedio de un cuerpo extraño. Los aparatos respiratorios, reprimiendo el aire, imprimen una suerte de choque. En el primer caso se trata de instrumentos de viento tales como las flautas y las cavidades de la laringe, los órganos vocales". Mahillon, op. cit.: "Todos los cuerpos elásticos ya sean sólidos, líquidos o gaseosos pueden producir sonidos; pero la factura está necesariamente limitando la elección de los materiales a aquellos en los cuales el movimiento vibratorio es más fácilmente provocado. Entre los sólidos, se emplean las cuerdas, las membranas, la madera, el vidrio, los metales, la piedra, etc. Entre los gases, el aire".

OBSERVACIONES SOBRE LA MODALIDAD DEL REPERTORIO TROVADORESCO

Los estudios modales se multiplicaron en los últimos años, la compulsa asidua del repertorio medieval, tanto en el campo de la música litúrgica (oriental y occidental) [1] como en el de la canción profana [2] se vio estimulado por el aporte de los estudios etnomusicológicos y de musicología comparada [3] que mostraron analogías en las concepciones u organizaciones melódicas de distintas culturas [4] y forjaron nuevos métodos de análisis.

Al mismo tiempo, los datos surgidos del repertorio mismo relativizaron la importancia otorgada hasta entonces a la teoría modal medieval. En efecto, la noción de estructura modal basada en especies de quintas y cuartas dentro del ámbito de una octava sólo parece haber cobrado forma definitiva hacia el siglo XI [5]. Ligada a esta noción básica, se afianza la idea de nota final como definitoria del modo. Junto a esta ardua sistematización, la realidad era mucho más rica, ambigua y caótica. El marco estricto de los ocho modos quedó fijado y profusamente difundido a través del *Micrologus* de Guido d'Arezzo, pero el canto litúrgico mismo entró en él difícilmente, y a veces sólo a costa de adulteraciones.

Los trovadores aquitanos inician su labor unos cincuenta años después de la redacción del *Micrologus*. Las dificultades de análisis modal que presentan sus melodías fueron atribuidas a menudo a causas exteriores. Se declaró culpables a los copistas de incongruencias melódicas inadmisibles, frecuentemente "corregidas" por los transcriptores. Frente a las diferencias notables que presentan las distintas versiones de una misma canción conservadas en manuscritos dispersos, se decidió encontrar la versión "auténtica" en la que más lógica modal parecía presentar al estudioso, considerando las otras como meras deturpaciones.

Hay que tener en cuenta que esos copistas trabajaron un siglo o más después que los compositores, pues ninguno de los manuscritos conservados es anterior a mediados del siglo XIII. Cada uno de ellos (y son muchos, pues los manuscritos muestran a menudo manos diferentes) es-

cribía sobre la base de lo que la tradición oral le había dictado. Si esa tradición "vive en variantes", según el decir de Menéndez Pidal, todas las versiones son auténticas, y cada una de ellas revela una línea diferente de transmisión regional, escolar o juglaresca. Pero en ningún caso puede acusarse a los copistas de incapacidad técnica. Los cambios de clave para no salirse de la pauta, el uso coherente del bemol y el becuadro (hay canciones que tienen bemol en la clave), el uso de esos signos junto a notas que no son el *si*, etc., denotan un conocimiento pleno del oficio.

Más que denigrar a los copistas, es quizás necesario recordar que, a lo largo de los siglos XI y XII, se vive un proceso de transformación modal del que el sistema de los ocho modos es causa y reflejo, al mismo tiempo. Bajo la fuerte compulsión de la teoría y el pensamiento escolásticos, cristalizarán durante el siglo XIII una melódica y una rítmica diferentes, de las que testimonian muchas de las canciones de troveros y, de manera eminente, las Cantigas de Santa María. La distinción entre esta nueva concepción musical y la antigua, se vio a menudo entorpecida por el error metodológico de considerar la canción profana medieval como un bloque unitario. Sin embargo, parece imposible pasar por alto la presencia de diferenciaciones regionales, tan agudas en la sociedad feudal [6]; o el triunfo paulatino de los intereses y gustos popularizantes de la vigorosa burguesía, opuesta a la aristocracia debilitada. El cambio de mentalidad producido durante los siglos XII y XIII, que oscila de la globalidad simbólica del romántico a la sistematización racional y el esquematismo alegórico del gótico, tuvo incalculables consecuencias en todos los planos de la cultura, y de manera específica en la adopción de la rítmica mensural. Aun el canto litúrgico, aparentemente inviolable, se vio afectado por las nuevas tendencias. Ciertos modos fueron suplantados por otros, mejor adaptados al rígido esquema óctuple de la teoría, y manuscritos enteros fueron escrupulosamente "corregidos".

Y llegamos a la curiosa paradoja de tener que elogiar a los copistas que, en medio de preocupaciones y prácticas musicales propias de su época (finales del siglo XIII y XIV), supieron mantener una fidelidad suficiente a la tradición occitana como para entregarnos códices en los que ésta resuena aun con plena originalidad.

Modos arcaicos

A esta originalidad contribuye en parte la presencia esporádica de modos arcaicos, lo bastante vivaces como para resistir los embates de la modernidad. Así, por ejemplo, el Tetrardus con dominante o segunda

dominante a la tercera aparece en algunas canciones trovadorescas. He aquí un ejemplo de Peirol (G 44):

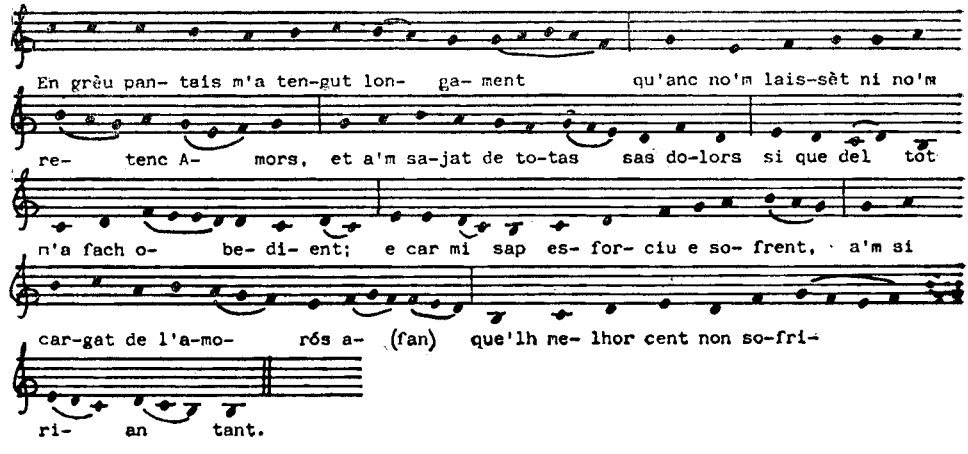
Dom Mocquereau lo reencuentra también al restaurar el auténtico recitativo responsorial del Tetrardus:

"La versión que damos aquí —anota Mocquereau— con recitativo sobre el *si*, es la versión antigua, auténtica, constatada por los manuscritos. Sólo ella puede hacer comprender la acentuación normal de este recitativo, mientras que el tenor en *do* destruye la economía verbal y melódica [7].

Transportes con significación modal

El transporte de ciertas obras sobre las *affinalis la, si* o *do* revela a veces anomalías modales. El transporte intenta a menudo evitar el uso de una alteración considerada anormal. La canción siguiente, de Aimeric

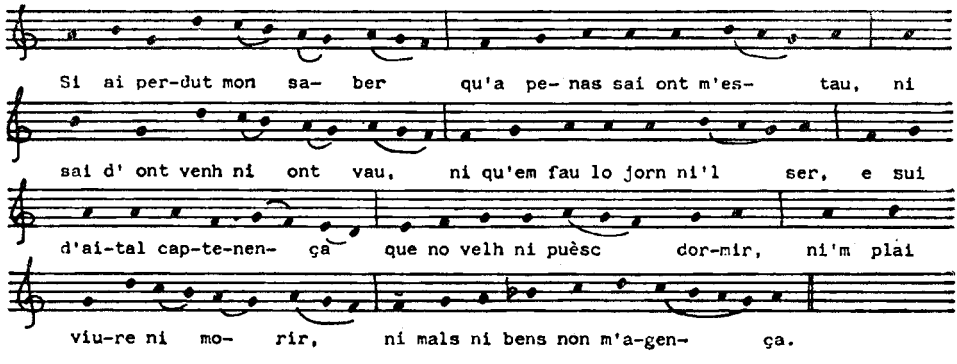
de Peguilhan (G 35v) está en Deuterus y hubiera debido ser escrita, normalmente, sobre la final *mi*. Al escribirla sobre *si* no se pone de relieve la quinta disminuida *mi-si* b *(=si-fa)*. Ahora bien, el *si* bemol, en el Deuterus, era admitido con ciertas dificultades y sólo como bordadura de la dominante *la*. Aimeric no parece tener en cuenta estas restricciones, y lo emplea como nota de paso hacia el agudo, afirmando su importancia autónoma al colocarlo como cabeza de ligaduras (en *ob*edient, *a* fan) y como final de frase (longa*ment*).



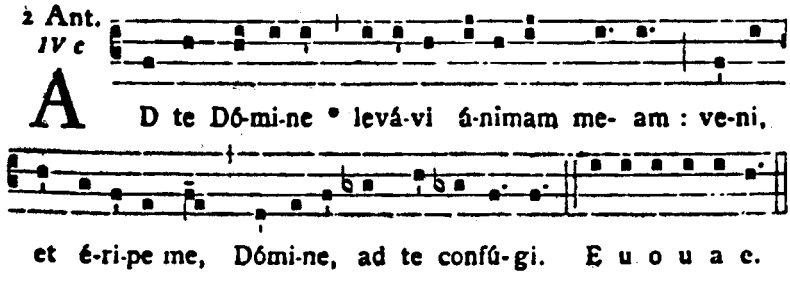
La estabilidad del Deuterus con *si* bemol se observa también en el canto litúrgico, donde piezas transportadas a *si* utilizan el *fa* (=*si*b) grave [8].

Ante esta estabilidad, hay que preguntarse si estas piezas son "anómalas" o si ejemplifican verdaderos tipos modales, caídos en desuso, pero de fuerte personalidad propia.

El transporte sobre *la* nos da también piezas imposibles de clasificar en los tipos clásicos. La canción de Ponç d'Ortafa *Si ai perdut mon saber* (R 30v) parece al comienzo describir un Protus plagal que, transportado a la quinta superior, hubiera evitado así la anomalía de un *si* bemol grave (aquí *fa*). Pero en la cadencia final, la aparición del *mi* bemol (aquí *si* bemol) nos ubica en la cadencia típica del Deuterus.



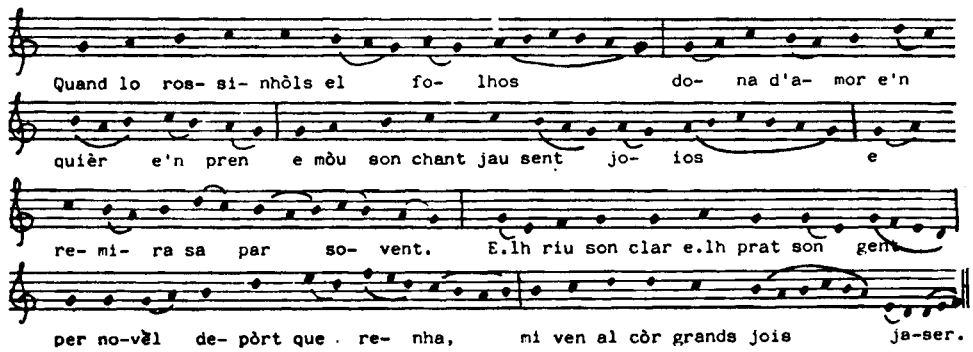
Esta "tierra de nadie" entre Protus y Deuterus clásicos tiene sin embargo una fisonomía muy clara. Esta se muestra en una melodía-tipo empleada numerosísimas veces, con textos diferentes, en las antífonas de los Oficios litúrgicos. En el Antifonario de Hartker, de comienzos del siglo XI, aparece más de cien veces, lo cual prueba su arraigo en la tradición monástica. En ella encontramos la misma oscilación entre *si* natural y bemol, la importancia del *re* a la cuarta superior de la final y el giro característico de la cadencia [9].



La dificultad de encasillar estas Antífonas en el esquema oficial se observa en las hesitaciones de los teóricos medievales y modernos, y hasta de las ediciones para clasificarlas. En efecto, vemos aparecer junto a ellas las cifras 4º, 7º, 8º y 2º, y hasta la indicación: "irregular".

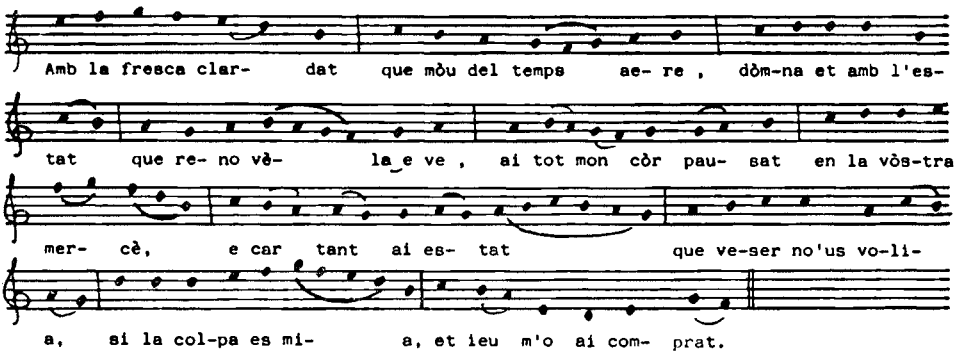
La finalis

Determinar el modo de una pieza por la nota final es un procedimiento tardío, y la fórmula lapidaria de Guido d'Arezzo "in fine iudicabis" ("al final juzgarás"), se aplica difícilmente a ciertas melodías. Si nos atenemos a las estadísticas, vemos que de las 280 canciones conservadas, 26 al menos (es decir, 9,3 %) poseen una final sorpresiva, aparentemente contradictoria con respecto a la atmósfera modal de la melodía en su conjunto. He aquí un ejemplo de Jaufres Rudel, donde, después de desplegar un Tetrardus clásico, el autor nos deja en suspenso con la curiosa cadencia final sobre el *fa* (R 63v).



Es de todos sabido que los tonos salmódicos poseen fórmulas melódicas variadas para el final del versículo, y que esas *diferencias* terminan en grados diversos de la escala. La salmodia del Tono 1, por ejemplo, tiene *diferencias* sobre *re* (lo cual es coherente, pues este Tono correspondería al Protus), pero también sobre *fa*, *sol* y *la*. Se atribuye por lo general esta abundancia de finales a la necesidad de enlazar con elegancia el Salmo a la Antífona que se canta inmediatamente después, y que puede presentar notas iniciales muy diversas. El mismo argumento puede aplicarse a las canciones trovadorescas, que poseen muchas estrofas. La final atípica correspondería no a la nota final de la canción, sino a la cadencia intermedia que, al final de cada estrofa, actuaba de nexo

con el comienzo de la estrofa siguiente. Pero, en este caso, hay que suponer que la verdadera final de la estrofa postrera quedaba librada a gusto del cantor, pues nunca está indicada en los manuscritos. Por otra parte, el intervalo entre esta cadencia supuestamente intermedia y la primera nota debería ser natural y fácil de cantar, hecho desmentido por numerosos casos, de los que damos un ejemplo: una canción de Berenguer de Palou (R 37).



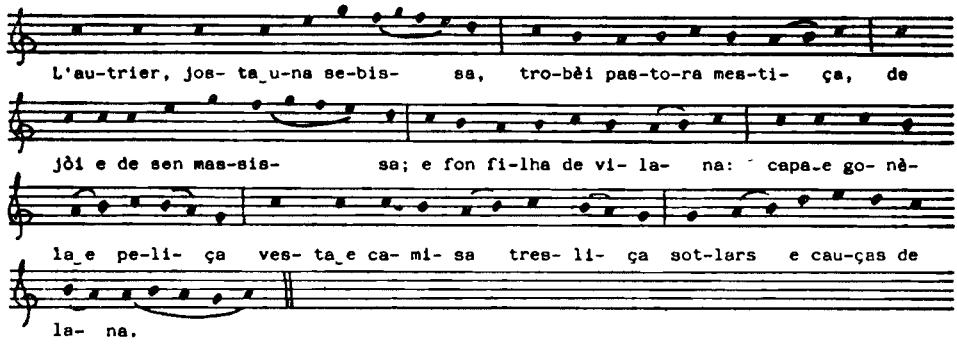
Es quizás necesario admitir, contra toda teoría, que la nota final no es un elemento tan definitorio como lo hubiera deseado Guido d'Arezzo, y que la terminación sorpresiva puede constituir un rasgo estilístico de una parte del repertorio trovadoresco.

Añadamos que no faltan piezas litúrgicas que presenten la misma peculiaridad: el Introito *Resurrexi*, que canta en Protus y termina en *mi* [10], el Ofertorio *Justitiae* [11] o el Ofertorio *Filiae regum*, que se desarr lla en Tetrardus plagal para bajar bruscamente al *mi* en la última nota [12].

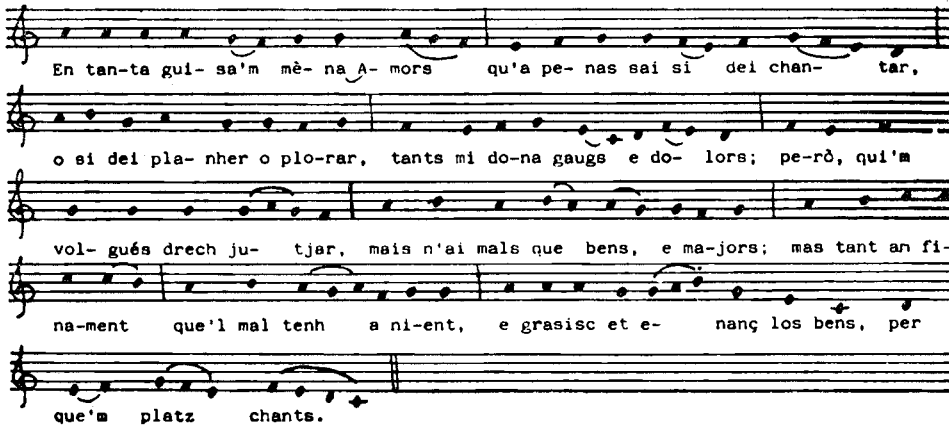
¿Conmixturas?

El intento de analizar las ambigüedades modales de ciertas piezas mediante el principio de la *conmixtura* o modulación puede tener a veces éxito. Pero corremos aun el riesgo de superponer una noción teórica moderna a un repertorio fijado mucho tiempo antes. Hay, por ejemplo, varios casos de conmixtura de Tritus y Protus, de los cuales el más célebre es la pastourelle de Marcabru (R 5) [13]. Transportada a la quinta superior, la melodía parece describir un perfecto Tritus (cuarta inferior *sol-do*; quinta superior *do-sol*, con el *mi* como nota importante) hasta el

final, en donde la escala descendente *mi-la* dibuja la quinta contrastada típica del Protus.

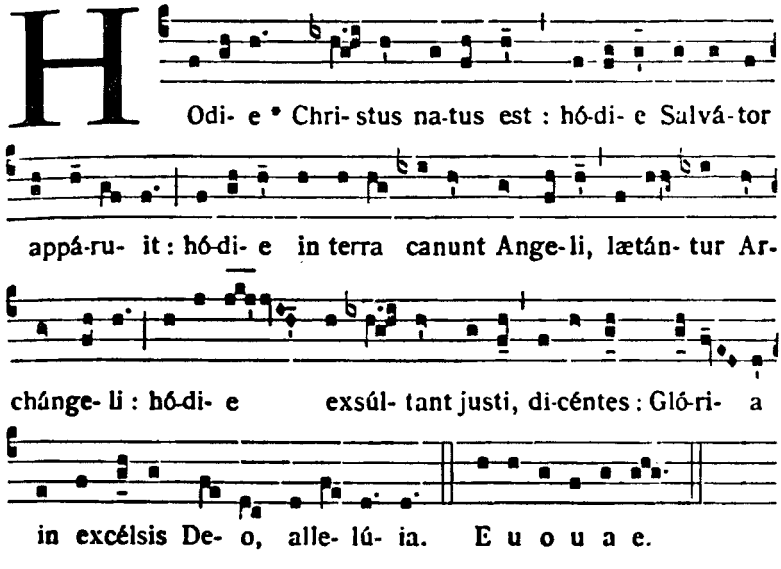


El proceso contrario se observa en *En tanta guisa'm mena Amors*, de Guiu d'Ussel (G 59v), donde pasamos de un Protus aparentemente claro a un Tritus. Este está anunciado por la insistencia sobre el *sol* desde las palabras *volgués drech*, luego el ascenso al *do*, para fijarse en su ámbito y dominantes características en el arpegio *sol-mi-do* y la rotunda cadencia final.



El repertorio gregoriano ha conservado a veces rastros de estos procedimientos. En el complejo melódico de los Improperios del Viernes Santo [14], alterna un recitativo característico del Tritus plagal, transportado a *mi* con final en *do*, con un estribillo en Protus.

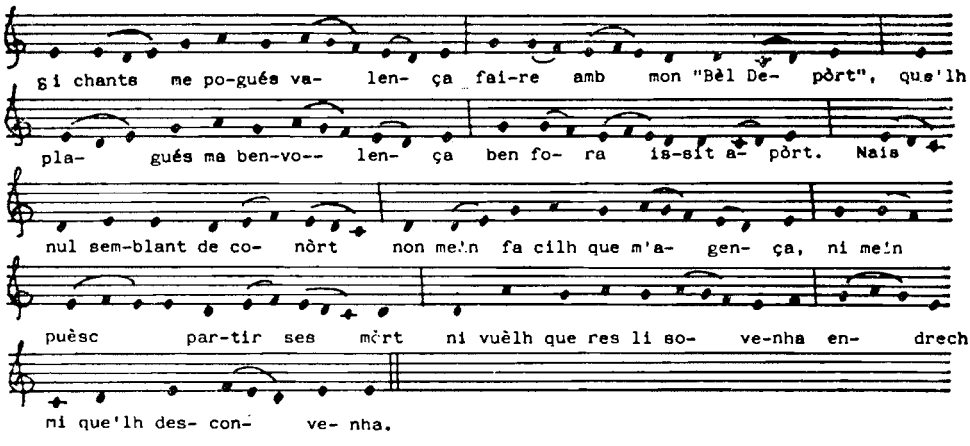
Más claramente aun, en el curso de una melodía continua:



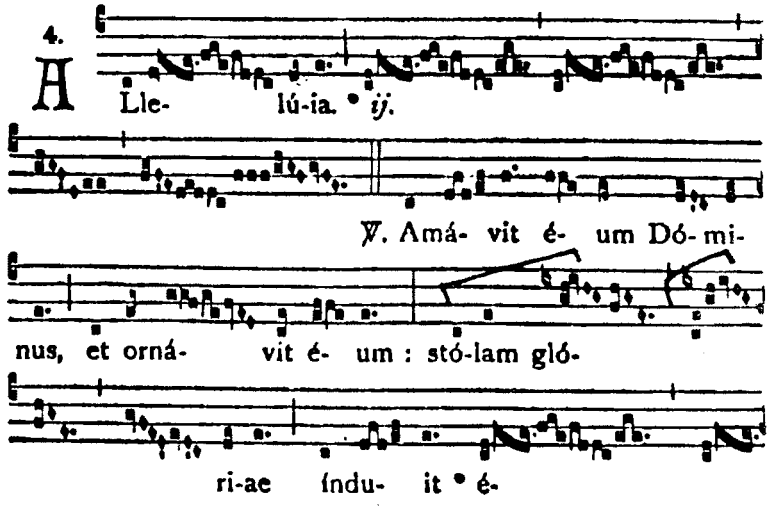
Al desglosar el Protus del Tritus, la teoría ignoró piezas como éstas, reveladoras de tipos modales muy estables.

Otro tipo modal no aceptado por la teoría, pero presente tanto en el repertorio trovadoresco como en el litúrgico, es el Deuterus con dominante o segunda dominante en tercera e importancia notable de la tercera inferior. Dom Jeanneteau, en la obra ya citada, lo pone de relieve en los Alleluias que dom Claire designa, significativamente, como "aquitanos" [15] y que Gastoué clasificó como "tardíos", es decir, casi contemporáneos de nuestras canciones. Veamos un ejemplo [16]:

Giraut Riquier lo emplea en dos canciones, *Jamais non er om en est mond* (R 108v) y *Si chans me pogués valença* (R 110v). El hecho es significativo, pues estamos ya en época avanzada (el autor muere hacia 1292) y Riquier manifiesta en general una tendencia muy clásica en la organización modal de sus melodías, donde campea el Protus de manera eminente. En el ejemplo, vemos reaparecer los motivos recurrentes del Alleluia anterior, que parecen ser una de las características de este tipo modal.

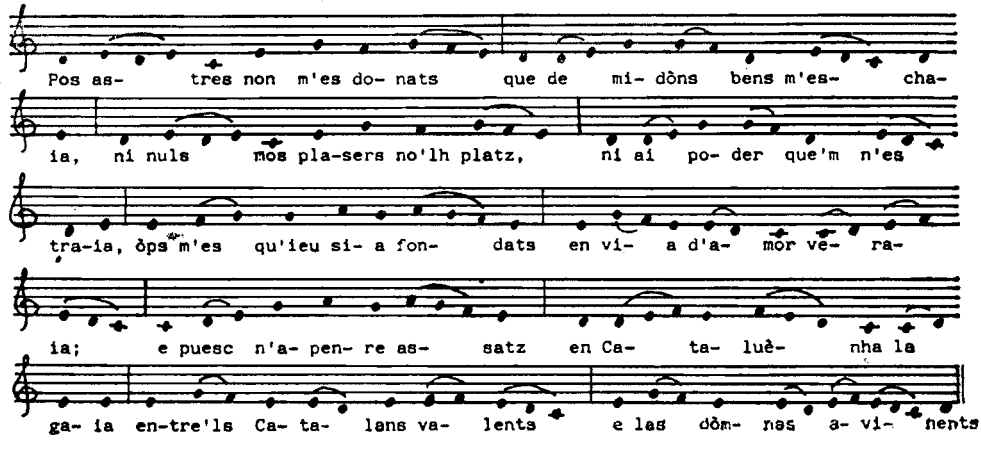


El mismo tipo modal aparece en canciones más antiguas. He aquí una muy difundida de Folquet de Marselha, tal como aparece en el manuscrito R (42v). El *si* era probablemente fluctuante, pues aparece acompañado de un bemol solamente en la primera frase, donde es bordadura del *la*. Con la misma función parece el bemol en los Alleluias aquitanos [17]:



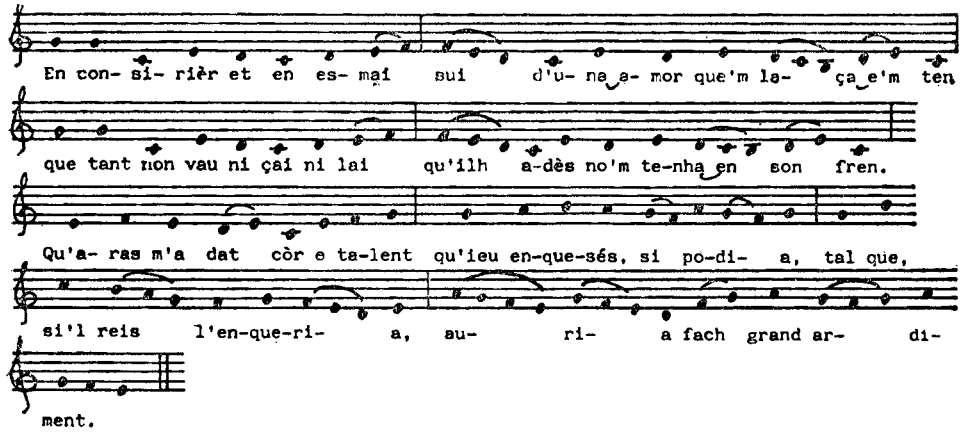
El salto *do-sol* y el arpegio *do-mi-sol*, que en la canción aparecen entre frases, son parte del vocabulario de este tipo modal.

Riquier nos da un ejemplo de final sorpresivo en la canción *Pos astres non m'es donats* (R 110v). La melodía se inscribe en la estética ya estudiada de este tipo modal, y explota los mismos motivos recurrentes. Pero la última nota, que forma simetría perfecta con la primera, es el *re* y no el *mi*. Creemos que no basta este elemento para clasificar la canción en Protus, y que es más acorde con la realidad melódica el tener en cuenta, ante todo, las dominantes, las cuerdas y las fórmulas. Son éstos los únicos criterios aplicables a la salmodia, que es fuente de la modalidad más compleja [18].

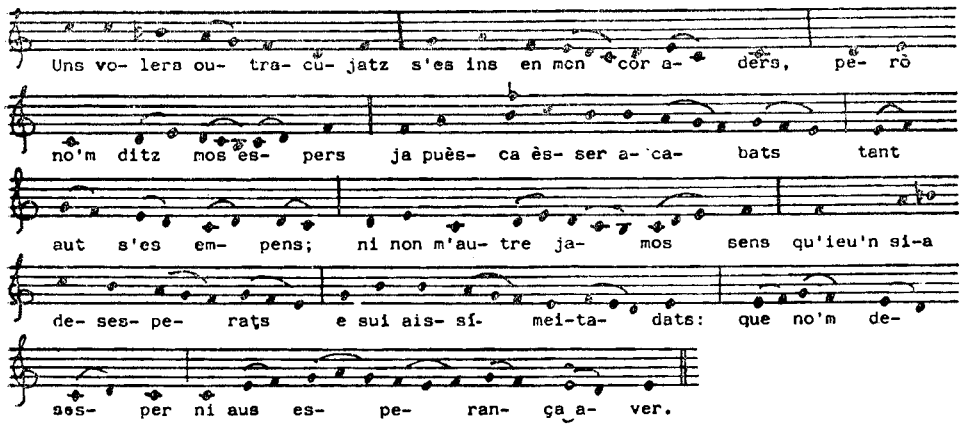


Sub-tipo con elementos de Tritus

Un nuevo aspecto de este tipo despunta en la canción *En consirièr et en esmai* (G 19) de Bernard de Ventadorn. La importancia de la quinta *sol-do* desde la entonación, el trazado clarísimo del ámbito hasta el *do* agudo, nos impulsan a escuchar un Tritus con final en *do*. Pequeños rasgos anómalos de este supuesto Tritus pueden hacer prever un desvío a un oído atento: la entonación descendente y la aparición del *si* inferior. El modo real se afirma en la última frase, donde la escala *la-sol-fa-mi* instaura definitivamente la coloración del Deuterus, confirmada por el ámbito *si-si*.



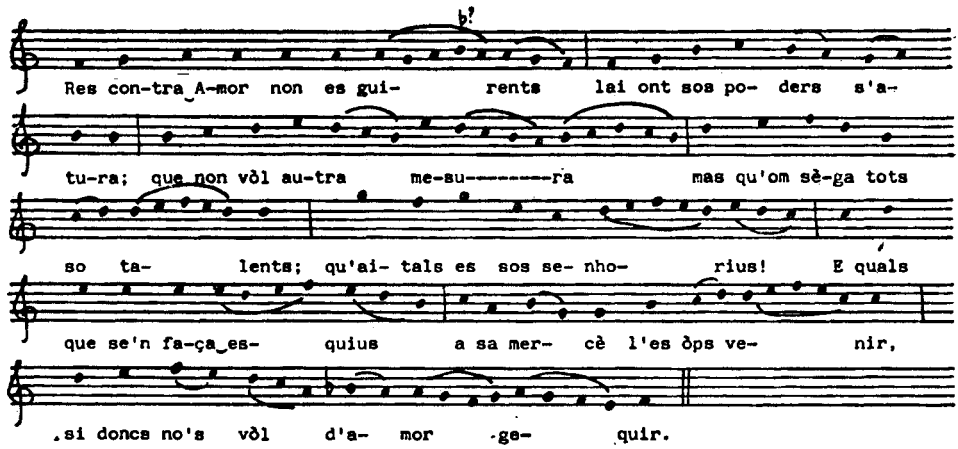
La misma ambigüedad entre Tritus y Deuterus aflora en este ejemplo de Folquet de Marselha (G 7). Aquí el oído parece inclinarse hacia un Tritus sobre *fa* en la primera parte, pero el lenguaje propio del Deuterus se afianza lentamente por las finales de frase en *mi*, la afirmación de la quinta *si* natural-*mi* y el giro *do-mi-fa-sol*, que sella la fisonomía modal de la pieza, de igual ámbito que la anterior.



Avanzando más en el análisis, y alejándonos paulatinamente de los ejemplos más claros, vemos construcciones cada vez más artificiosas. He aquí una canción de Peire Vidal (R 64v):

Podría tratarse, otra vez, de un Tritus sobre *fa*. Los saltos *do-fa* y *fa-do*, que fijan aparentemente las especies de cuarta y quinta, la insistencia en los polos melódicos *fa-la*, afirmados por los finales de frase, parecen confirmar esta impresión. Pero el final en *mi*, sorpresivo y apenas anunciado, nos hace pensar que se trata de un tipo modal emparentado con el anterior, donde los vocabularios de Tritus y Deuterus se mezclan en una atmósfera de personalidad propia.

En la canción *Res contra Amor non es guirents*, de Raimon de Miravai (R 84v), se observan analogías con *Amb la fresca clardat*, ya citada. Encontramos otra vez la importancia del *si* como final de frase, que hace pensar en un Deuterus con *si* bemol transportado a la quinta superior. Encontramos igualmente un final sorpresivo en *fa*, anunciado aquí por el *si* bemol. Pero, a diferencia del *Amb la fresca...*, el tipo de Deuterus parece inscribirse en el clásico de dominante a la cuarta (aquí *mi*), y la fluctuación entre los vocabularios de Deuterus y Tritus es mayor en el curso de la pieza. En primer lugar, ésta comienza con una entonación típica del Tritus plagal, donde estaríamos tentados de agregar el bemol al *si* y establecer una simetría con la frase final. En segundo lugar, los dos finales de frase en *do*, el ámbito *sol-sol* y el arpegio *sol-mi-do* introducen giros melódicos propios del Tritus, transportado a *do* en el curso de la pieza.



Parecería que hemos llegado a un punto límite, con tipos modales dislocados, transportes sucesivos y fórmulas yuxtapuestas de diversas familias melódicas. Pero "cada pieza tiene su propia modalidad, su mensaje modal específico. Escoge... la dinámica y las fórmulas que le gustan, centoniza como le apetece, deja de lado las costumbres modales y crea así su propio conjunto..." [19]. Antes de destruir el mosaico en pedazos inconexos, tratemos de descubrir su mensaje, su expresividad específica. Notemos la tensión creciente de un arco que se multiplica en resonancias, desde el *fa* inicial, el *la* como primera cuerda, el *si* que actúa de arbotante hasta el *mi*, y luego el *sol*, cúspide de una cadena de cuatro terceras y centro exacto de la estrofa, sólidamente apoyado en la clave de bóveda del *do*. Y desde este climax, deslizándonos una vez más por la cuarta *mi-si*, volvemos en ondulaciones repetidas al *la*, para llegar a la bellísima inflexión del *si* bemol que precipita la cadencia final. Tratemos de rescatar así la unidad de la obra, a veces inclasificable, única e irrepetida, que trasciende las sistematizaciones reductoras.

Lic. Clara Cortazar

NOTAS

[1] Ver Jean Claire, *Les repertoires liturgiques latins avant l'octoechos*, Etudes grégoriennes XV, Solesmes, 1975. Eugène Cardine, *Première année de chant grégorien*, Roma, Institut pontifical de musique sacrée,1975. Jean Jeanneteau, *Los modos gregorianos. Estudio, análisis, estética*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 1985. Eric Werner, *The sacred bridge*, London, Dobson, 1959.

[2] Hendrik van der Werf, *The chansons of the troubadours and trouvères. A study of the melodies and their relation to the poems*, Utrech, 1972. Gerardo V. Huseby, *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode*. Tesis doctoral, Stanford University, 1983. Del mismo autor, véase también: *La commixtura modal en las Cantigas de Santa María*, en Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", nº 9. Bs. As., Facultad de Artes y Ciencias Musicales, 1988. *Durum y Molle: Bemol, becuadro y transposición modal en la monodia del siglo XIII*, Trabajo presentado en las Terceras Jornadas Argentinas de Musicología, Buenos Aires, 1986. El Dr. Huseby tuvo la gentileza de leer atentamente mi pequeña contribución al tema, y le agradezco sus agudas observaciones y palabras de aliento.

[3] Alain Danièlou, *Traité de musicologie comparée*, Paris, hermann, 1959.

[4] A. Bescond, *Le chant grégorien*, Paris, Buchet-Chastel, 1972.

[5] Jacques Chailley, *La naissance de la notion modale au Moyen Age*. En: *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés*, Barcelona, Instituto Español de Musicología, 1958-61.

[6] Para aplicar el criterio regional en nuestra modesta medida, hemos basado nuestro estudio en los manuscritos occitanos (R, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 22543, y G, Milan, Biblioteca Ambrosiana, R 71 sup) y hemos consultado los manuscritos franceses (W, Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 844) para las canciones que sólo aparecen en ellos. Además, hemos utilizado, para los textos y ciertos criterios de transcripción, la edición de Ismael Fernández de la Cuesta, *Las cançons dels trobadors*, Tolosa, Institut d'estudies occitans, 1979.

[7] *Le Nombre Musical Grégorien*, II, p. 196. St. Pierre de Solesmes, 1927.

[8] Don Eugène Cardinale, *Graduel neumé*, St. Pierre de Solesmes, 1972, pág. 131.

[9] *Antiphonale Monasticum pro diurnis horis*, Tournai, Desclée & Co., 1934, pág. 217.

[10] Graduel Neumé, pág. 220.

[11] *Ibidem*, pág. 115.

[12] *Ibidem*, pág. 64. Ver sobre este punto Jean Jeanneteau, op. cit., pág. 424.

[13] Otros ejemplos: *Dirai vos*, del mismo Marcabru (R 5v); *Un gais conorts*, de Ponç de Capduèlh (R 55v); *Si tot s'es ma dòmna*, de Raimon de Miraval (R 83v); *Non sai*, de Cadenet (Cangé 43); etc.

[14] *Liber Usualis*, pág. 737-739. La Antífona *Hodie: Antiphonale Monasticum*, pág. 249.

[15] Jean Claire, *La composition modale des Kyrie*, En: *Revue grégorienne* 4-5, 1958, pág. 82-83.

[16] *Graduel Neumé*, pág. 247.

[17] *Liber Usualis*, pág. 1191.

[18] Ver una teoría evolutiva de las cuerdas madres en la obra ya citada de Jean Claire, *Les répertoires liturgiques latins avant l'octoechos*.

[19] Jean Jeanneteau, *op. cit.*, págs. 424-425.

JUAN BAUTISTA ALBERDI. TEORIA Y PRAXIS DE LA MUSICA

Por lo menos cuatro de las más grandes figuras argentinas de la época de Rosas se ocuparon de música. Son ellos Echeverría, Alberdi, Sarmiento y, en menor grado, Juan María Gutiérrez. A ellos deben sumarse Juan Thompson y Miguel Cané (p), quien a su vez había de contagiar su interés a su hijo Miguel, el autor de "Juvenilia".

Los estudiosos de la obra y personalidad de estos próceres o han dado totalmnete la espalda a esa inclinación o han proporcionado interpretaciones erróneas al no advertir el papel que desempeñó esa afición musical en la tarea nacional asumida por cada uno de ellos.

En el caso de Alberdi, el error de enfoque es flagrante. Es inconcebible que Paul Groussac, que desempeñó durante años la crítica musical en numerosos diarios de Buenos Aires [1], haya juzgado con tanta ceguera ese aspecto de la actividad juvenil alberdiana. "Con la misma soltura que imitaba a Larra o a Lerminier, competía con Esnaola en gimoteos sentimentales (...) disfrazándose de Figarillo por la mañana, de filósofo por la tarde, y a la noche de pianista y cancionero de salón. Desempeñaba esta calamidad: el aficionado universal" [2]. He aquí las palabras de Groussac. Y aún José Luis Lanuza [3], al señalar el ensañamiento de Paul Groussac "que parece derivado de las invectivas sarmientinas", elogía la versatilidad de Alberdi, aunque insiste en destacar que Alberdi "se mantiene en un personalísimo equilibrio entre la filosofía y la frivolidad" [4]. Naturalmente, la frivolidad es la música. A esto habría que decir que, en todo caso, habrá sido tan *frívolo* Alberdi como Giuseppe Mazzini (1805-1872), el patriota italiano fundador de la sociedad secreta "La joven Italia"; autor en 1835 de un ensayo titulado *Filosofia della musica*, y a quien el propio Alberdi presenta al público de Buenos Aires desde su columna de *La Moda* [5]. O tanto como Nietzsche o Schopenhauer, para quien la música está fuera de toda jerarquía artística, porque es la más perfecta de todas, es la imagen de la voluntad misma, y a la cual dedicó tantas páginas en su trabajo fundamental [6].

Juan Bautista Alberdi fue pianista y compositor por lisa y llana vocación. En cambio, como escritor y pensador de problemas musicales

estuvo tocado por algo más que la sola vocación. Todos estos hombres de la generación de Echeverría fueron una especie de "factotum" por necesidad. Estadistas, maestros, filósofos, sociólogos, artistas, soldados, periodistas de combate y críticos de arte, todo al mismo tiempo. Es que el país necesitaba comenzar a caminar, y en todos los órdenes.

Nadie mejor que ellos — y esto asombra— comprendió sus propias limitaciones. En la lucidez para ubicarse y valorar con exactitud la propia obra, según se la proyecte en el panorama local americano o en el de la gran cultura europea, está la grandeza de estos hombres.

Al incitar Sarmiento a los jóvenes chilenos a manejar la pluma" sin arredrarse por el mal resultado de sus ensayos y el desacierto de sus primeros pasos" [7], les hacía notar que era extemporáneo y prematuro para nuestros jóvenes países aspirar a una perfección formal en cualquier cosa que se inicie. "Es quimérica la pretensión de ser perfectos —escribe— cuando estamos en la infancia". El problema por entonces era *hacer*. Romper traumas e inhibiciones. Lo de siempre. Lo difícil era empezar.

Por su parte Juan Bautista Albertdi, en su discurso inaugural del Salón Literario titulado *Doble armonía entre el objeto de esta Institución, con una exigencia de nuestro desarrollo social y de esta exigencia con otra general del espíritu humano*" [8], recuerda que en nuestro país se ha recorrido el camino inverso al seguido por otros pueblos, particularmente Francia. "Nuestra revolución es hija del desarrollo del espíritu humano", dice, y tiene por finalidad ese mismo desarrollo que es hijo de las ideas y que a su vez engendra ideas. Todos los pueblos se desarrollan "necesariamente". Ahora bien, en Francia primero fue el pensamiento y luego la acción. La revolución fue la consecuencia de una ebullición ideológica. En cambio nuestra revolución careció de una filosofía nacional y empezó "por donde debimos terminarla: por la acción", de modo que "nos vemos con resultados y sin principios".

La gran tarea de los hombres de la generación del 37 fue justamente la de crear esos principios; la de elaborar un programa y un pensamiento generacional; la de empezarlo todo, abrir el surco, señalar la ruta. He aquí lo que olvidó Groussac al juzgar a Alberdi, sin duda porque aquel gran pensador estaba habituado a su herencia cultural francesa de siglos y no conoció, como los nuestros, la orfandad intelectual.

Además de pianista y compositor de piezas de salón, Alberdi escribió dos obras breves sobre nuestro tema y ejerció el periodismo musical. Difícil es saber qué formación tuvo en este terreno, pues en su *Autobiografía* [9] apenas si dedica unas palabras a su afición musical. De todos

modos, numerosos escritos nos hablan de la natural predisposición de Alberdi para la música y de su notable memoria auditiva. Alberto Williams [10] afirma que Alberdi estudió música con José María Cambeses, flautista español que según el músico chileno José Zapiola [11] actuaba ya en Buenos Aires en 1824. Pero Williams añade que la cultivó "por vía de adorno y entretenimiento, como él mismo nos lo dice en sus *Cartas sobre la música*".

Pues bien, se trata aquí de un error de Williams y que ha dado pie a que desde hace casi ochenta años se venga repitiendo que Alberdi cultivó la música "por vía de adorno y entretenimiento". Las cuatro *Cartas sobre la música* aparecidas en distintos números de *La Moda* (Nº 1, pág. 4, 18 nov. 1837; Nº 3, pág. 4, 2 dic. 1837; Nº 12, pág. 4, 3 febr. 1838; Nº 14, pág. 3, 17 febr. 1838) llevan la inicial *E...* y no pertenecen a Juan Bautista Alberdi, como creyó Williams, sino a Demetrio Rodríguez Peña, segun prueba Cutolo en su diccionario de alfónimos y seudónimos de la Argentina y José M. Oría en la edición facsimilar de *La Moda* realizada por la Academia Nacional de la Historia en 1938. Demetrio Rodríguez Peña había sido compañero de Alberdi en la Universidad, según documenta Jorge M. Mayer [12] al afirmar que en 1833, en el mes de diciembre, rindieron examen de segundo año de Jurisprudencia con la calificación de Bueno, Alberdi, Miguel Cané, Andrés Somellera, Carlos Eguía y Demetrio Rodríguez Peña.

De modo que es este redactor y no Alberdi quien afirma en la primera *Carta* de *La Moda:* "No soy más que un simple aficionado, y cultivo la música sólo por adorno y entretenimiento, interés muy secundario en comparación de estudios más importantes que absorben mi mayor tiempo".

Es cierto que los minués, valses o canciones de Alberdi servían para amenizar esas reuniones caseras tan bien descriptas por la pluma de Wilde [13] o de Santiago Calzadilla [14]. Es sabido también que el futuro autor de las *Bases* figuraba en la lista de los *leones* citados por Calzadilla, verdadero "dandy" que brillaba por su "bien faire' en el salón porteño. Pero, si damos crédito a las afirmaciones de Lucio V. López, Alberdi parece haber compuesto otras obras más pretensiosas. En efecto, en su artículo ya citado del diario Sudamérica, *La musa del pasado* (Bs. As., año 1, Nº 89, miércoles 20 de agosto de 1884), se lee lo siguiente: "Alberdi era hijo de su talento; a los 28 años tenía genio para escribir una sátira, limar un artículo y para improvisar un *wals* sobre el piano. En la antigua capilla de las *Conchas* se conservaba una *Misa de requiem* del célebre y batallador polemista y un *mes de María* que debió tocarse y cantarse en el verano de 1837 por un grupo de señoritas y muchachos en

el que D. Dieguito Arana rascaba una viola y otros que han muerto ya, hacían el coro a las preces de la Virgen. Hemos alcanzado —continúa López— por una casualidad, la hora postrera del prestigio musical de Alberdi, en Las Conchas. En su último viaje, hizo una excursión al Tigre. Hacía cuarenta años que faltaba; pero vivía aún allí una devota de la Virgen y de su fama, y vivía en la misma casita de tirantes de palma rodeada de naranjos, de otro tiempo. El lector no querrá creer que la contemporánea de la juventud vio pasar a Alberdi con su comitiva por entre enredaderas de jazmines, y lo conoció, y aquella pobre vieja, que hacía años que no bajaba al terraplén de su quintita, salió desaforada al camino a llamarlo y a gritarlo, pero ya el ingrato ausente había desaparecido y el tren de regreso se ponía en marcha. La pobre señora volvió a su casa contando que había visto una sombra, la sombra de Alberdi, que se le había disipado como un sueño, y sobre el piano, donde tantas veces se habían pasado las manos ágiles y cuidadas de *Figarillo* trató de arrancar con un dedo las primeras notas de una canción del viejo tiempo".

Sea o no cierto el dato de Lucio V. López que muestra a Alberdi como compositor de dos obras religiosas, lo cierto es que una atenta lectura a sus dos obritas de teoría, práctica y estética musical con las cuales inicia Alberdi su producción de escritor, así como un análisis de las circunstancias que rodearon la publicación de las mismas, revelan hasta qué punto su dedicación al arte musical y su magisterio por vía literaria respondían a un programa de acción llamado a no dejar fisuras, según propósito de ellos, en la formación cultural y artística de los argentinos.

Con el *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* y *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, inicia Juan Bautista Alberdi su trayectoria de escritor. Luego vendrán, en 1834, la *Memoria descriptiva sobre Tucumán,* fuertemente influida por los románticos franceses o, como dice el propio autor, "por las plumas melancólicas de Madame de Staël, de Chateaubriand, Hugo y Lamartine". Poco después, en 1837, nace el *Fragmento preliminar al estudio del derecho,* trabajo ya fundamental en el que Alberdi se ubica en la gran línea del futuro autor de las *Bases y punto de partida para la organización política de la República,* de 1852.

Alberdi llegó a ser eje de la política intelectual argentina y de las corrientes literarias, pero sobre todo filosóficas, que dieron base a la organización nacional. En torno de él existe una impresionante bibliografía. Horacio Jorge Becco la publica en una recopilación de *Estudios sobre Alberdi,* editada por la Municipalidad de Buenos Aires [15]. Trabajo sumamente completo realiza asimismo Alberto Octavio Cordoba en la *Bibliografía de Juan Bautista Alberdi* que publica la Biblioteca de la

Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires (1968). Es de advertir además que en estos últimos años los estudios críticos sobre este escritor se han intensificado de manera notable. La literatura alberdiana crece sin cesar, sin duda porque su obra es motivo de permanente interés para el investigador argentino. Su personalidad, su visión jurídica, las diferentes corrientes filosóficas y estéticas que se encuentran en sus obras, la originalidad como escritor de imaginación (*Luz del día en América*), como autor de teatro (*El gigante Amapolas*), su posición entre el pensamiento racionalista y el Romanticismo, sus polémicas ácidas con Sarmiento (*Cartas quillotanas*) y, en fin, la proyección de su obra e ideología en el destino del país: todo ello sigue siendo motivo de revisiones e interpretaciones renovadas sintomáticas de un talento múltiple y fecundísimo.

* * *

Cuando Juan Bautista Alberdi llega a Buenos Aires desde su Tucumán natal, estaba próximo a cumplir catorce años. Corría el 1824 y había nacido el año de la Revolución (29 de agosto). Su padre, don Salvador Alberdi, era un vizcaíno que llegó a estas playas en 1778 y se trasladó a Tucumán por razones de salud. Allí se casó con doña Josefa Aráoz, hija de una prominente familia provinciana. De ella, se dice que cultivó la poesía; de él, del padre, que fue de los primeros españoles inclinados a la causa de Mayo y amigo de Belgrano.

Alberdi, huérfano a edad muy temprana, arriba a Buenos Aires en la epoca de Rivadavia. Como becario de su provincia, cumple accidentados estudios en el Colegio de Ciencias Morales; es cadete de tienda y encuentra un hogar en la casa de Miguel Cané (p.), su compañero de banco en el colegio.

El propio Alberdi lo relata en escritos publicados como *Escritos póstumos* [16]: "Adquirí dos amistades, fueron Miguel Cané y el estilo de Juan Jacobo Rousseau; por el uno fui presentado al otro. Nos tocó a Cané y a mí sentarnos juntos en el primer banco, tan cercanos a la mesa del profesor, que quedábamos ajenos a su vista". Alberdi relata el descubrimiento que significó para él la lectura de "La nueva Eloísa", que le prestara Cané. "Rousseau fue desde ese día, por muchos años, mi lectura predilecta. Después de "La nueva Eloísa", el "Emilio", y después el "Contrato social". En la Universidad y en el mundo, Cané y yo quedamos inseparables hasta el fin de nuestros estudios. Yo debí en gran parte a su amistad la terminación feliz de mi carrera".

En efecto, la carrera de Alberdi había corrido peligro. Incapaz de resistir el severo reglamento del Colegio de Ciencias Morales (se sabe que las penitencias eran repugnantes cuando no brutales), lo abandonó

en noviembre de 1824, después de haber cursado pocos meses. El rector, don Miguel de Belgrano, informó al gobernador Las Heras, en nota fechada el 8 de noviembre, que "el joven D. Juan Bautista Alberdi ha manifestado desde que se halla en este colegio a mi cargo, una aversión sin límites a los estudios y no creo que fuera de lugar que la violencia que experimenta, le causen las enfermedades de que se habla, aunque no se las ha notado: más, vista su repugnancia no interrumpida, o más bien su obstinación a no aplicarse más que a la música, cosa que no es posible enseñar aquí exclusivamente, llego a persuadirme íntimamente, que a este establecimiento reportaría ventajas inequívocas, si V. E. se digna acceder al permiso que se solicita" [17]. Como se advierte, el Colegio enseñaba música, mas no toda la que hubiera deseado Alberdi. En efecto, "costeaba un maestro de música coral y piano y otro de baile" [18].

Felipe Alberdi, su hermano, se preocupó entonces por buscarle un buen trabajo y así es como Juan Bautista entra a la tienda de Maldes, situada justamente frente al Colegio. Esa vecindad parece haber sido providencial. Y así lo señala el propio desertor. Todos los días veía salir a sus compañeros. Así, "sin esta tentación peligrosa, yo hubiese quedado tal vez definitivamente en la carrera del comercio, y sido más feliz que he podido serlo en otra". Retorna entonces a las aulas, gracias a la intervención del general Alejandro Heredia, doctor en teología y derecho, quien no sólo le da lecciones de latín "sino que también me hizo enseñar música" Y con la vuelta al colegio, llega la indeclinable amistad de Cané y el irreemplazable magisterio de Diego Alcorta, magisterio que se proyectaba más allá de las aulas.

Luego viene la efervescencia intelectual. En 1830 y según relata Vicente Fidel López [19] se produce una invasión de libros y de ideas. "No sé cómo se produjo una entrada torrencial de libros y autores que no se habían oído mencionar hasta entonces. Las obras de Cousin, de Villemain, de Quinet, Michelet, Jules Janin, Merimée, Nisard, etc., andaban en nuestras manos produciendo una novelería fantástica de ideas sobre escuelas y autores románticos, clásicos, eclécticos, sansimonianos. Nos arrebatábamos las obras de Víctor Hugo, de Sainte-Beuve, las tragedias de Casimir Delavigne, los dramas de Dumas y de Víctor Ducange, George Sand, etc. Fue entonces que pudimos estudiar a Niebuhr y que nuestro espíritu tomó alas hacia lo que creíamos las alturas...".

Era también 1830 el año del retorno de Echeverría. El año en que la generación del 37 comenzaba a pensar en sincronía con las corrientes europeas y a descubrir una sola aspiración común: la Patria y el pensamiento de Mayo como punto de partida para el desarrollo "necesario" del país.

Félix Weinberg, al referirse a la vida cultural de Buenos Aires en aquella época documenta lo siguiente en su importante trabajo titulado *El salón literario de 1837* [20]: "Desde 1830 —escribe— coincidentemente con la repercusión de las jornadas revolucionarias parisinas de julio, comenzaron a multiplicarse en los escaparates de las librerías porteñas centenares de volúmenes. Y los periódicos: *Revue de Paris, Revue Britannique, Revue Encyclopédique, Revue des Deux Mondes, The Edinburg Review*". Con esta última referencia, ya tenemos aclarado un punto muy importante para explicar marcadas influencias sobre Alberdi musicógrafo, como se verá más adelante.

Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano...

En 1832, Alberdi, flamante alumno de Derecho, se propone comenzar a escribir. Y escribe sobre música. No es tan extraña esta circunstancia, como juzgan apresurados exégetas. Al margen de su natural vocación y de los estudios realizados, el joven estudiante de 22 años tenía ante sus ojos el ejemplo de Rousseau. Debió pensar por entonces que si un filósofo genial como el autor del *Contrato* escribía sobre temas musicales, además de su obra de compositor, también él debía hacerlo, ahora, cuando sentía urgencia por comenzar su obra civilizadora. Naturalmente, Alberdi conocía la trayectoria musical de Rousseau. Lo sabía autor de *Le devin du village,* de las *Chansons italiennes,* o, entre otras, de *Les Consolations des misères de ma vie,* cerca de 100 arias y dúos vocales. Conocía además su *Disertación sobre la música moderna* y sus artículos musicales para la Enciclopedia de Francia, los cuales, revisados, habían pasado a formar parte del famoso *Dictionnaire de la musique* (1767), tan manejado por los jóvenes porteños de la década del 30.

Por otra parte, conviene no olvidar el papel que pasa a ocupar la música durante el Romanticismo, aun cuando Alberdi no pueda ser totalmente embanderado en esa corriente. Así es. Se ha discutido su filiación romántica basándose en su apego a la razón. "La razón, escribe: ley de leyes, ley suprema, divina, es traducida por todos los códigos del mundo. Una y eterna como el sol, es móvil como él: siempre luminosa a nuestros ojos, pero su luz siempre diversamente colorida...". O bien: "La razón es la ley de la vida de los pueblos".

En su ensayo sobre el pensamiento juvenil de Alberdi, Rodríguez Bustamante [21] señala que a través de sus primeros escritos entre los cuales cita como más significativo el *Fragmento preliminar...*, se presenta como un hombre de transición. "Ideólogo a medias y romántico a medias, su espíritu quiere conciliar desde su comienzo lo racional y lo real, sin identificarlos o, mejor dicho, asumir el ejercicio de la razón no en

el plano de la pura teoría sino en continuidad con una posición moral y política y sin hacer violencia a los hechos para encuadrarlos en moldes ideológicos preconcebidos".

Esa posición es a todas luces evidente cuando se analiza el contenido de *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*. Ya el título del trabajo es una definición, porque es justamente ese momento histórico el que se preocupa, por vez primera, de poner la música "a la capacidad de todo el mundo". Es con el Romanticismo cuando proliferan en Europa los conciertos públicos y en consecuencia la crítica musical. En momentos en que Buenos Aires tiene una actividad importante de conciertos y óperas, actividad que está al alcance de todos, Alberdi obliga a especular sobre ella y quiere sentar las bases de una apreciación razonada y no puramente intuitiva. Echeverría, aun cuando hubiera podido manejar los libros y artículos sobre música utilizados por Alberdi, no hubiera podido nunca dar esta cátedra serena, metódica en la que se van dando al lector, muy paso a paso, los rudimentos de técnica y estética musical. Con vuelo desparejo, el autor del *Proyecto...* volaba más alto, incapaz de sujetarse a un plan ordenado y metódico.

Alberdi, hombre de transición, sí podía. Estaba convencido en aquellos años estudiantiles de que en un ambiente en el que casi todos se manejaban intuitivamente, por sensaciones o descripciones, era preciso apresar ideas, organizar síntesis, resúmenes, dominar la estructura ideológica y captar la sustancia espiritual de aquello que se proponía estudiar. Y en su *Fragmento preliminar...*, cuando ya ha finalizado su carrera en el Departamento de Jurisprudencia, declara: "Escribimos para aprender, no para enseñar porque escribir es muchas veces estudiar".

El *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* (1832) está dedicado *"Al Sr. Dr. Diego de Alcorta / Catedrático de Ideología de la Universidad de Buenos Aires / Como un débil homenage de reconocimiento / Su discípulo / J.B.A."* [22]. El mismo incluye el vals *La Minerva*, del que es autor Alberdi, con el cual el alumno pondrá en práctica el método. Contiene además 28 ejemplos donde se ilustran las explicaciones referentes a la escritura musical: claves, notas en el pentagrama, figuras, signos de compás, armaduras de clave, silencios, adornos, etc., con el añadido de un diseño del teclado. El texto abarca diez páginas en la edición de *Obras Completas* y comprende las siguientes secciones: Discurso preliminar; Introducción; y doce Cuestiones, antes de las breves líneas de Conclusión.

El "Discurso preliminar" ya es una profesión de fe roussoniana. Es el autor del *Emilio* quien está detrás de las juveniles palabras del musicó-

grafo argentino. No cree Alberdi que el método que propone sea nuevo. No se parece a los que están en uso, es cierto; pero *"se parece muchísimo al que la naturaleza ha empleado y emplea diariamente para enseñar a los hombres casi todo lo que saben"*.

Y luego, enseguida nomás, plantea conceptos de pedagogía musical que resultan hoy, a más de un siglo, bien actuales. Dice Alberdi que *"efectivamente, la naturaleza dotando al hombre de esa extraordinaria facultad de imitación, ha querido que aprenda a hablar antes de conocer la gramática; aprenda a pensar antes de conocer la lógica; aprenda a cantar antes de conocer la música; en fin, lo aprenda todo sin sospechar siquiera que hay reglas para aprenderlo"*.

Al igual que los métodos modernos destinados a la enseñanza de la niñez, que hacen manipular instrumentos y conducen al educando a "hacer" música antes de aprender la escritura, Alberdi hace preceder en el aprendizaje la práctica a la teoría. *"Mi discípulo* —dice el pianista— *sabrá tocar el piano antes de conocer una nota, del mismo modo exactamente como ha sabido hablar antes de conocer una letra, es decir dándole ejemplo antes de darle reglas"*. Esto supone que el maestro no debe ser un teórico, sino que debe saber ejecutar. Enseñar con el ejemplo: de otro modo sus discípulos tocarán las teclas sin expresar nada, ignorando *"la mitad más bella de la música, el gusto"*. Para el autor, *"es incontestable que el espíritu humano de ningún modo se instruye mejor que por medio del ejemplo"*. sobre todo en arte.

Una vez que el alumno aprendió a tocar el piano de memoria, deberá *"averiguar el modo de escribirla o representarla por caracteres"*. El maestro deberá entonces idear la mejor manera de resolver ese paso. El crea la suya y la expone a lo largo de doce cuestiones originadas en diversos compases de su vals *Minerva*, compuesto para tal fin.

Naturalmente el método de Alberdi no se propone, por él mismo, producir virtuosos del teclado. Atiende solo la enseñanza básica. De ahí que, tratándose de los primeros pasos, no aconseja la práctica "penosa" de escalas. En cambio, una vez que se ha aprendido a leer la pieza propuesta en el método, aconseja leer mucha música, primero la que ya se conoce, pero escrita en otro tono; después, música desconocida.

Alberdi se opone a proveer al discípulo de *"una colección metódica de piezas que formara, por decir así, el curso práctico de piano"*. Es decir, un método progresivo de dificultades, a la manera de un Clementi, un Czerny o, modernamente, un Bartok. *"Pero esto es precisamente lo que yo repruebo* —dice—. *Muéstreseme los ejercicios que el discípulo hizo para aprender a pensar y hablar, y yo presentaré los que necesita*

para aprender a ejecutar el piano". Alberdi olvida la importancia en este aprendizaje de crear hábitos.

Todo lo que debe saberse, la posición del cuerpo, de los brazos, etc., debe aprender el alumno del maestro y solamente del maestro. Por imitación. Como se aprende a caminar, "a pensar" y a hablar. También así, por imitación, se llegará a escribir y leer la música. Llegado a este punto, el discípulo de don Diego Alcorta en la cátedra de filosofía, apela a la primera cita de las leídas o escuchadas en el curso de Ideología. Ella reproduce textualmente una idea de Pierre Cabanis, como se sabe perteneciente a la corriente de los ideólogos tan en boga en las dos primeras décadas del siglo en Europa y también, por esos años, en Buenos Aires. *"La facultad de imitación* —señala la cita— *que caracteriza toda la naturaleza sensible, y particularmente la naturaleza humana, es el medio más poderoso de educación, tanto para los individuos como para las sociedades"*. Y a continuación, Alberdi acudirá a uno de los filósofos de mayor influencia sobre los ideólogos, Etiennne Bonnot de Condillac, el eminente investigador de los problemas psicológicos. *"Para exponer la verdad en el orden más conveniente* —dice— *es menester observar aquél en que naturalmente ha podido ser hallada; porque el mejor modo de instruír a los otros, es conducirlos por la senda que se ha debido seguir para instruírse uno mismo. De este modo casi no parecerá demostrar verdades ya descubiertas, sino investigar y hallar verdades nuevas"*.

Esto viene a raíz de la defensa que hace Alberdi del poder magisterial de los jóvenes. Teme que se juzgue insolente su trabajo en relación con su edad; pero tiene la respuesta pronta al considerar que las personas más aptas para *"la redacción de las obras elementales son los jóvenes"* porque *"ellos mejor que nadie conocen las dificultades que el estudio presenta, la marcha que ha de seguirse para vencerlas"*. Pero sobre todo, apela al argumento de que la experiencia reciente es buena consejera para señalar ventajas o defectos en un método.

Alberdi reconoce que este método es cómodo para el que aprende, pero en cambio *"penoso y difícil"* para el que enseña. No tendrá éxito entre los maestros, entonces. Pero esta reflexión le da un excelente pretexto al novel escritor para lanzar una tercera cita filosófica. Esta es de un destacado filósofo parisiense de la Ilustración Claude Adrien Helvetius. Escribe Alberdi: *"D'Helvetius lo ha dicho ya cien veces y diariamente lo repite la experiencia, que «los hombres están siempre contra la razón, cuando la razón está contra ellos». En otra parte* —sigue Alberdi— *ha dicho también este filósofo que «los enemigos de todo individuo que hace un descubrimiento en cualquier género, son: 1º) aquéllos a quienes contradice; 2º) los envidiosos de su reputación; 3º) aquéllos cuyos inte-*

reses son contrarios al interés del público». Siento tener que caer en el primero y último caso: y doy gracias a Dios por estar libre del segundo".

A continuación se desarrolla el método pra enseñar a leer y escribir la música. El alumno de Ideología en la cátedra de Diego Alcorta ya ha dejado sentada su formación filosófica. En adelante, es el artista el que pone al alcance de todo el mundo el ABC del alfabeto musical. Se trata de un esbozo apenas de teoría, sumamente imperfecto y de muy dudosa efectividad pese a las buenas intenciones del autor. Pero hay en cambio gran coherencia en este escrito teñido de influjo roussoniano como cuando expresa lo siguiente: *"Las primeras lecciones de piano no serán probablemente ni penosas escalas, ni ejercicios cansados. La marcha más frecuente de las manos es más bien salteada que sucesiva, y ejercitar a uno en escalas para marchar de un modo irregular, es lo mismo que adiestrarlo en la carrera para que aprenda a bailar. No hay una cosa más árida y difícil que una escala, mientras que hay pocas cosas más inútiles: muy rara vez ocurren en el curso de una pieza (al menos a dos manos) y es lo primero que se pone a un discípulo; y no se le pone una ni dos, sino que se le presentan veinticinco! En esto se invierte comúnmente tres y cuatro meses; sobrado tiempo efectivamente para que el más paciente se aburra y deteste la música por toda su vida!".*

Hay un ataque directo de Alberdi a la enseñanza de su tiempo, de la cual no estaba por cierto huérfana Buenos Aires, a través de academias y maestros particulares. Si nos atenemos a las referencias aportadas por Rodolfo Barbacci en su *Documentación para la historia de la música argentina. 1801-1885* (en *Revista de estudios musicales*, Mendoza, año 1, nº 2, págs. 11-63, dic. 1949), ya desde 1810 (innecesario es ocuparnos ahora de los tiempos de la Colonia) se habla en el *Correo de comercio* (nº 4, sábado 24 de marzo de 1810, págs. 28-29) de una academia de música. La segunda aparece anunciada en *La Gazeta de Buenos Aires* (nº 99, miércoles 2 de diciembre de 1818, pág. 422) hasta que en 1822 se inaugura la muy importante de Virgilio Rebaglio el 27 de julio de 1822, según consta en *El Argos* de Buenos Aires del 31 de julio. No transcurren ni siquiera dos meses, cuando, el miércoles 18 de setiembre, *El Argos* publica el anuncio de Juan Pedro Esnaola y su tío, el presbítero José Antonio Picassarri sobre la inminente apertura de una escuela de música.

El prestigio, sin duda absorbente de esta última, no impide que surjan otros institutos o que aparezcan nuevos profesores particulares, como es el caso, de Esteban Masini, de Lorenzo Salvini (profesor de piano, canto y composición desde enero de 1824), de Madame Lierreclan en 1828, etc. Essos antecedentes significan entonces que Alberdi pudo conocer de cerca, por observación o experiencia, las fallas y virtudes de

la enseñanza instrumental. Veamos cómo en el *Discurso preliminar* de su *Ensayo*... ataca a ciertos maestros: *"Se deduce de aquí inmediatamente que por este método* [el suyo] *nadie podrá enseñar el piano, sin saber ejecutar. Para nada sirven esos maestros que solo conocen un instrumento teóricamente. Puede decirse que no son más que unos mancos y ya se sabe que tan difícil es a un manco enseñar el piano como a un mudo enseñar a hablar. Esta comparación parecerá a algunos de poca exactitud al ver que realmente enseñan alguna cosa: ¿pero qué enseñan?, ¿cómo tocan sus discípulos? Como discípulos de manco: dan las notas únicamente, sin expresar nada: ignoran absolutamente la mitad más bella de la música, el gusto: y sólo poseen, por decir así, el esqueleto desnudo de toda gracia. De nada sirven en el piano los ejemplos dados con el canto u otro cualquier instrumento: cada uno de estos tiene su índole, su expresión particular que no puede ser interpretada de ningún modo: y en este caso vale más un triste ejemplo que el discurso más elocuente del mundo".*

El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo

Del mismo año 1832 es *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo* [23]. Hay nociones de historia de la música y de estética en estas páginas que reflejan la importancia que atribuye el autor a este arte en el desarrollo del individuo y de las sociedades.

La obra se inicia con un Prólogo, en el cual Alberdi se confiesa:

"Yo no tengo más parte en el siguiente opúsculo que el trabajo que he tomado de reunir sus elementos de varios libros, traducirlos del francés y metodizarlos. No he compuesto y publicado sino después que me he convencido de su utilidad. La enciclopedia metódica, los tratados elementales de Monrigny [sic], *Rousseau, Caslil-Blaz* [sic] *y señaladamente Fétis, director de la Revista Musical y autor de varias obras nuevas: son principalmente los libros que he visto para su composición".*

Ante todo señalemos los errores de nombres citados en la edición de *Obras completas* [24]. Donde se lee Monrigny, Alberdi se refiere sin ninguna duda a Jerome Joseph de Momigny, músico y teórico nacido en 1766 en Philippeville. Después de algunos años azarosos, Momigny se establece en el año 1800 en París y allí instala un comercio de música, se olvida casi de la composición y se entrega con frenesí a la reforma de la teoría de la música, la cual le parece muy necesaria. Así publica el *Cours complet d'harmonie et de composition d'apres une théorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, pensés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens et mo-*

dernes, et mis par leur clarté à la portée de tout le monde, Paris, chez l'auteur, 1806, 3 volumes.

Como puede advertirse, el título advierte ya sobre dos similitudes: se habla de principios incontestables contenidos en la naturaleza, principios sobre los que dice apoyarse el método para tocar el piano de Alberdi y además se pone la obra, por su claridad, "al alcance de todo el mundo". Nuevos vientos corren en Europa a comienzos de siglo. Y en el Plata, es la aspiración común de todas las inteligencias de la generación del 37, el poner sus conocimientos "à la portée de tout le monde".

Con posterioridad a aquella obra. Momigny recibe el encargo de terminar la redacción del volumen de música de la *Encyclopedie méthodique*, obra monumental a la cual nombra Alberdi. En esos artículos, Momigny se dedica a la exposición de su sistema y a la crítica de los precedentes. La obra queda terminada en 1818 y tiene por título: *Encyclopedie méthodique. Musique, publiée par MM Framery, Gringuené et de Momigny, Paris, 1791-1818, 2 vol.* [25].

Poco después, Momigny resuelve reeditar ese trabajo, independientemente de la Enciclopedia y lo hace con un título que nos revela —para cuanto interesa en relación con Alberdi— la índole de sus métodos de enseñanza: *La seule vraie théorie de la musique, utile à ceux qui excellent dans cet art, come à ceux qui en sont aux premiérs éléments, ou moyen le plus court pour devenir mélodiste, harmoniste, contrepointiste, et compositeur...*". Es decir, un método nuevo, fácil y brevísimo para aprender a componer. La influencia de las ideas y propósitos de Momigny debió ser realmente determinante en la elaboración de los dos nuevos opúsculos de Alberdi.

Además de la *Enciclopedia metódica* y de Momigny, Alberdi cita a Castil-Blaze (erróneamente *Caslil-Blaz* en las ediciones). Es fácil establecer el influjo de este crítico musical, cuyos dardos le dieron prestigio durante largos años. Castil-Blaze fue de los primeros críticos musicales de Francia que estuvo preparado para serlo. Fue famoso por su columna del *Journal des Débats*, donde colaboró durante más de diez años, hasta 1830. Sin embargo, no es por esta publicación por donde debió conocerlo Alberdi en Buenos Aires, sino a través de sus artículos en la *Revue de Paris*, una de las publicaciones que, según consta, se leía en Buenos Aires en los años de efervescencia cultural francesa. En efecto, Vicente Fidel López cuenta en su *Autobiografía* [26] que Santiago Viola, "amateur" frívolo pero con dinero, hizo venir todos los libros de fama corriente en París y se suscribió, entre otras, a la *Revue de Paris*. Y allí, a la casa de Viola, "iban como moscas alrededor de un manjar" todos los jóvenes intelectuales de la generación heroica.

Dice Fétis [27] que Castil-Blaze recogió sus artículos de 1829 y 1830 de la *Revue de Paris* para publicarlos en dos volúmenes. Es lo que interesaba saber: que en esos años en que la revista entraba a Buenos Aires, cuando la leía Alberdi, colaboraba en ella Castil-Blaze. Este autor había editado además, en 1821, un *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 2 vol.). Ignoramos si lo conocía Alberdi, pero Fétis afirma que se le reprochó al crítico y musicólogo francés el haber reproducido textualmente gran número de artículos del diccionario de Rousseau. Lamentablemente, dice el mismo historiador, la acusación es cierta.

En cuanto al Diccionario de Rouseau, resulta indiscutible que circulaba en Buenos Aires. Casi no hay escrito sobre música en aquellos años que no haya bebido en esa fuente. Ya se verá más adelante como Alberdi, como Juan Thompson en *La poesía y la música entre nosotros* y Fernando Cruz Cordero en su *Discurso sobre música* [28], traducen el artículo de Rousseau sobre el *Genio* si bien con curiosas, y muy divertidas sin duda, variantes.

Por último, la compañía de Fétis se hace evidente. Alberdi conoce la *Revue musicale* fundada en 1827, primera en su género por su carácter de revista musicológica. También pudo conocer, aunque más no sea de nombre, el *Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement* de 1824; el *Traité de la fugue et du contre point* de 1825; *Solféges progressifs* de 1827, etc. Pero sobre todo, por la semejanza con el título del trabajo alberdiano, *La musique mise à la portée de tout le monde* de 1829 o 1830 [29]. No hay duda que Alberdi toma prestado a Fétis el nombre de su obra, a cuya traducción añade solamente la palabra *espíritu*. La procedencia de este último vocablo, también podría ser detectada; y ello, sin necesidad de dejar volar demasiado la imaginación. No es difícil que este lector de Herder haya leído por esos años que "la música es espíritu y se encuentra emparentado con esa gran potencia íntima de la gran naturaleza: el movimiento. Lo que no puede ser representado al hombre, el mundo de lo invisible, la música se lo comunica a su manera, la única posible". [30].

La obra de Alberdi, *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, consta de 16 parágrafos donde se trata los siguientes temas:

1) *De la música en general.* Su definición y divisiones.
2) *Música de la iglesia.* Sus divisiones, su importancia, sus mejores compositores.
3) *Música dramática.*
4) *Opera o drama lírico.* Su origen; su descripción; carácter de su parte poética. Overtura.

5) *Recitado.* Su naturaleza; su utilidad.
6) *Aria.* Su naturaleza; duo, trio, cuarteto, coro, cavatina, copla, romance. Formas de estas piezas empleadas por diversos músicos.
7) *Música privada o de cámara.*
8) *Música instrumental,* Sinfonía, cuarteto, quinteto, sexteto, sonata, capricho y fantasía, concierto, variaciones, valsas, minuetes, gabotas [sic].
9) *De la voz y del canto.* Diversas especies de voz; cualidades de un buen cantor; expresión, solfeo.
10) *De los instrumentos.* Sus especies; cualidades para su ejecución; instrumentos armónicos y melódicos. Piano: su ejecución; guitarra. Instrumentistas célebres.
11) *Ejecución en general.* En qué consiste la buena ejecución. Destreza, expresión.
12) *Composición.* Sus diversas partes, su complicación. Compositor.
13) *Genio.* Su descripción; regla para descubrirle.
14) *Músico.* Su definición por Boecio. Lo que nosotros debemos llamar músico. Repentistas.
15) *Gusto.* Su definición. Diferencia entre el gusto y la sensibilidad. Medio para descubrirle. ¿Cuál es el mejor gusto?
16) Reglas para juzgar una pieza que se oye por primera vez.

De los cuatro autores cuya deuda denuncia Alberdi, dos de ellos aportaron ideas y enfoques originales frente al fenómeno musical o al estudio y difusión de la música. Se trata de Rousseau y Fétis. Rousseau, por quien sentía real devoción nuestro músico y filósofo, se había convertido después del año 1752 en que se representó en París la *Serva padrona* de Pergolesi, en un apasionado defensor de la música italiana. El autor del *Emilio*, estaba a la cabeza de los Enciclopedistas (Grimm, Diderot, D'Alembert, Marmontel, Voltaire, La Harpe...), los cuales, a despecho de su aferrada concepción iluminista en relación con el arte sonoro, llegaron a abrir el camino hacia la futura concepción de la música como expresión privilegiada de los sentimientos.

Rousseau, que encarna el pensamiento de aquéllos, ama la ópera italiana por su cantabilidad, sencillez, frescura, naturalidad. También ama el canto, porque lo considera una esplendorosa efusión del corazón. En cambio, detesta la música francesa por su carácter artificioso, su complejidad armónica, su falta de espontaneidad. Aborrece también la música instrumental, la polifonía, el contrapunto, por considerarlos formas "contra natura" y de indiscutible sofisticación, invenciones "góticas y

bárbaras", que desvirtúan el valor de la música como lenguaje de sentimientos.

La definición que da Rousseau de la música se ubica dentro de las definiciones psicológicas. Ellas comienzan a darse —más allá de los lejanos antecedentes de Platón y Aristóteles— a partir del Renacimiento, cuando el gran avance del individualismo hace florecer la idea de que la música sirve como medio de expresión de los estados de ánimo del creador. La conocida definición de Rousseau marca el acento sobre la estética hedonista según la cual el fin de las artes en general es producir placer. De ahí que para él "la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído". Sin embargo, Rousseau lleva un paso más adelante la estética musical, más allá del tradicional hedonismo que se desprende de su definición, al elaborar un concepto de la música como lenguaje de sentimientos, basándose en una teoría personal sobre el origen del lenguaje. Con ella, anticipa la estética musical romántica, que ve a la música como un lenguaje privilegiado, capaz de expresar lo vernáculo, lo autóctono de cada pueblo y lo íntimo y personal del mundo expresivo, espiritual, del creador.

Es el espíritu del pensamiento roussoniano, precursor de caminos, lo que absorbe Juan Bautista Alberdi y no el envejecido hedonismo que se desprende de aquella definición sobre la música. Esto es absolutamente evidente cuando se lee la definición del artista argentino: *"Ahora quinientos años* —escribe— *podía decirse que la música era el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído; pero en el día no se la puede definir sino de este modo: el arte de conmover por la combinación de los sonidos".*

Es una lástima que Alberdi no dé las razones por las cuales "en el día" no se la puede definir de otro modo, es decir, como arte de conmover. El, que no vacila en hacer tres citas filosóficas en su *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad,* en cambio se muestra parco en referencias en este trabajo que pretende ser, justamente, de historia y estética de la música. De todos modos, si bien Alberdi todavía no llega a las definiciones metafísicas de nuestro arte, propias del idealismo alemán (las de Hegel o Schelling por ejemplo) [31] y base teórica del Romanticismo, está más próximo a ellos que a las concepciones hedonistas del Iluminismo.

Enseguida de la definición, viene la división en géneros. El primer parágrafo está destinado a la *"Música de iglesia".* Después de citar las partes de la Misa, ya sea la Breve o la misa Solemne, Alberdi da una apreciación crítica: *"Una misa sin defectos es sin contradicción la obra más importante y más difícil de la composición. No basta saber com-*

poner óperas para hacer misas. Un gran músico dramático puede ser incapaz de componer una misa. Para el teatro no se necesita más que genio y gusto. Para la iglesia se requiere mucho genio y mucha ciencia. Los mejores compositores en este género son Haendel, Jommelli, Mozart, y Cherubini".

Alberdi ya había tenido oportunidad de escuchar música de Haendel. El domingo 27 de mayo de 1831 se realiza en Buenos Aires la inauguración del órgano de la Iglesia Episcopal Británica de San Juan Bautista, templo protestante inglés ubicado en la calle 25 de Mayo, entre Cangallo y Sarmiento actuales. Con tal motivo, las informaciones periodísticas registran un concierto de música sacra que incluye las siguientes obras: Obertura de *La Redención* de Haendel; *Te Deum Laudamus*, del mismo compositor; *Jubilate Deo*, también de Haendel; *Voluntary* (órgano), de Broderip[32]; *Salmo 121*, de Wainwrigth [33]; "Thou art the King of Glory" del *Tedeum de Dettingen* para bajo y coros (solista, Mr. Turner), de Haendel; "Let the brigth Seraphim" del oratorio *Sansón*, de Haendel; por último, del mismo autor, el "Aleluya" del *Mesías* [34]. Con posterioridad, el 14 de noviembre de ese año, se realizaba un concierto análogo con fragmentos de oratorios de Haendel y de *La Creación* de Haydn. [35].

También pudo escuchar Alberdi música sacra de Mozart, pues está documentada la ejecución del *Requiem* el lunes 21 de diciembre de 1829, durante los funerales de Dorrego. En las crónicas diplomáticas de John Murray Forbes, encargado de negocios de Estados Unidos, y publicadas con el título de *Once años en Buenos Aires* [36] se lee lo siguiente: "El lunes 21 de diciembre de 1829 a las 10 de la mañana, el cuerpo diplomático y consular extranjero, junto con todas las corporaciones y autoridades del país concurrieron, previa invitación, al Fuerte, desde donde el féretro fue conducido a la Catedral, seguido del Gobernador, sus ministros y autoridades públicas. En la Catedral se ofició, con gran pompa, una solemne misa, a los acordes del *Requiem* de Mozart, estando la iglesia apropiadamente decorada con festones negros" [37].

Acerca de la música sacra de Cherubini, hay referencias sobre su ejecución en aquellos años juveniles de Alberdi. En *The British Packet and Argentine News* del 20 de octubre de 1832 se reproduce una noticia aparecida en *El Lucero* del 8 de octubre del mismo año, cuyo texto es el siguiente: "Ayer fue celebrada en la iglesia de Santo Domingo la festividad de Nuestra Señora del Rosario. El Obispo y el Vicario Apostólico ofició con la asistencia de toda la clerecía. La orquesta era nutrida y selecta, y los mejores profesores de esta ciudad estuvieron sumados algunos aficionados, y entre ambos ejecutaron en forma admirable la celebrada Misa del señor Cherubini" [38]. No se aclara de cuál de las once

misas solemnes se trata. O si es la Misa de Requiem en do menor de 1817 (el segundo Requiem es de 1836, posterior entonces al año de 1832 en el cual nos hemos detenido). Tampoco surge de esa información si se la ofreció entonces con carácter de estreno, en cuyo caso el mismo fue posterior a la escritura del opúsculo de Alberdi, del cual se habla ya el 3 de mayo de 1832, en *El Telégrafo*. Sin embargo, da la impresión de que ya hubiera sido interpretada antes, pues se habla de "la celebrada Misa del señor Cherubini".

En cuanto al elogio de las aptitudes creadoras de Jommelli para la música religiosa, no encontramos referencias sobre ejecuciones de alguna de sus obras; pero el hecho de que, de cuatro autores citados, haya constancia de que tres eran conocidos en la ciudad, hace suponer que Alberdi dio esos juicios basándose en la propia experiencia y en planteos críticos personales.

En lo que se refiere a la afirmación alberdiana de que es más difícil componer una misa que una ópera y que se precisa más ciencia para aquélla, se trata de errores de apreciación explicables en su tiempo. Rousseau y los Enciclopedistas habían difundido la idea de que la verdadera ópera, la ópera por antonomasia, es decir la italiana, se caracterizaba por su "élan" melódico, su simplicidad, espontaneidad, frescura, naturalidad. Y esa naturalidad para Rousseau era sinónimo de sentimiento y de inmediatez instintiva. No extraña entonces que para estos discípulos del Plata, familiarizados con Rossini, también componer una ópera hay sido problema de genio y no de ciencia. Estaban lejos de advertir cuánta ciencia compositiva encierra el *Barbero* rossiniano. Y cuánta ciencia el "Don Juan" de Mozart, estrenado en Buenos Aires dos años después de aquélla, es decir el 8 de febrero de 1827.

Es muy interesante analizar los parágrafos que dedican al género teatral (III al VI). *"Todo el mundo ejecuta la música dramática, todo el mundo habla de ella, y hasta sus términos técnicos son conocidos por las personas menos versadas en el arte"*, dice Alberdi. Y a continuación: *"Pero todo el mundo no conoce el origen, y las variaciones de los diversos trozos que entran en la composición de una ópera"*. Explica primero el autor, el origen del género, en frases en las cuales queda ejemplificado con claridad el concepto del arte imperante con anterioridad al Romanticismo. Alberdi escribe en el parágrafo IV: *"Estaba la música reducida a cierto número de formas toscas del contrapunto, que no encontraban aplicación sino en la música de iglesia y de cámara..."*. No había llegado aún, aunque en Europa se vislumbraba el cambio, la época en que los investigadores de la música habrían de enseñar a valorizar el pasado musical mediato. La historiografía, la paleografía, la crítica a nivel científico,

las investigaciones acústicas y fisiológicas, carecían de método y eran totalmente aisladas. Faltaban los instrumentos para la indagación; faltaba el estímulo cultural, pero sobre todo el basamento filosófico que sostuviera aquellas inquietudes.

Ya en los primeros decenios del siglo XIX, músicos, poetas y filósofos prepararon el ambiente y crearon una atmósfera propicia para esos estudios y para un cambio radical de mentalidad frente al fenómeno artístico. El siglo XVIII se había guiado en música según el concepto de progreso: Su propia época señalaba el punto más alto de perfección artística y técnica, mientras el pasado representaba un valor inferior por el sólo hecho de ser anterior.

No está tan lejano a este concepto este Alberdi juvenil. Las formas del contrapunto anterior al siglo XVII en que se afirman los principios sustentados, ya desde fines del XVI por la Camerata Fiorentina, eran "toscas". También lo eran para los sabios y músicos de la Camerata.

Insiste más adelante Alberdi en sostener que por veinte compositores capaces de componer una bella escena, hay uno solo que pueda escribir una buena obertura. A diferencia de Rousseau, otorga un gran valor a la música instrumental, por encima de los para él fáciles recursos de la composición escénica.

Emite a continuación, y siempre en relación con la obertura, un juicio crítico sobre los compositores de ópera. *"Hay una diferencia* —se lee— *entre una overtura llena de cosas lindas, y una buena overtura. Las overturas de Rossini no son por ejemplo como las de Ifigenia y Alceste de Gluck, la Hostería portuguesa y Anacreon de Cherubini, la Flauta Mágica de Mozart, etc. En las overturas de Tancredi, Otello, Barbero de Sevilla, Semiramide, etc., Rossini ha multiplicado las melodías más felices y los efectos de instrumentación más picantes y seductores; pero ha probado demasiado que el genio más feliz del mundo, sin doctrina musical, no es bastante para sacar partido de las ideas más favorables".*

He aquí un ejemplo de cómo el Romanticismo no tuvo cabida, a través de algunos de sus aspectos, en la mente de Alberdi. Hay dogmatismo en este negar una doctrina musical a Rossini. Echeverría en cambio hubiera dicho otra cosa. Por ejemplo, que "el romanticismo no reconoce forma ninguna absoluta; todas son buenas, con tal que represente viva y característicamente la concepción del artista"[39].

A continuación, Alberdi pasa a referirse al drama, en el cual establece dos elementos: el canto (la música) y la composición poética. Sin profundizar sobre la eterna cuestión de si la música debe ser sierva de

la poesía o viceversa, tema sobre el cual tantas polémicas han surgido en el curso de los siglos, Alberdi roza la cuestión. *"Los escritores de óperas* —dice— *sacrifican la regularidad* [del verso] *al prestigio del canto y a las decoraciones vistosas". En cambio el músico,* aclara Alberdi, *debe apelar al verso para transmitir situaciones concretas: "Respecto de la música, que no es más que una lengua universal y de consiguiente vaga, necesita el músico acudir al poeta; así para el arreglo y disposición del drama como para que le dirija y le interprete. El músico expresa el dolor, la desesperación y el delirio, el poeta determina el sujeto, las circunstancias y las situaciones".*

La ambigüedad de posición de Alberdi entre Racionalismo y Romanticismo; la falta de sedimentación de las apresuradas lecturas de filosofía, estética y música realizadas a partir del año 30 y la atracción, no siempre discriminada, de los cuatro autores a los cuales traduce, lo llevan a apreciaciones como la siguiente: *"Como las expresiones de la lengua universal se dirigen por lo regular al corazón sin tocar, por decirlo así, en el espíritu, deben producir efectos desconocidos a cualquier otro idioma; y lo vago que impide dar a sus acentos la precisión del discurso, deja a nuestra fantasía el cuidado de interpretarlos: de donde viene que el drama en música produce una impresión mucho más profunda que la tragedia y comedia representadas".*

Es obvio que en este fragmento están funcionando las dos estéticas en pugna. En la época de auge de la cultura iluminística, Charles Batteux, en su ensayo publicado en 1747 bajo el título de *Ies beaux arts reduits a un méme principe* escribe que la poesía es "el lenguaje del espíritu"; en cambio la música es "el lenguaje del corazón" [40]. Dice el mismo autor que "el corazón tiene una forma de inteligencia independiente de las palabras": el crazón es el reino de la música.

Un romántico no lo hubiera aceptado. Hegel dirá que "El arte tiene por objeto la representación del ideal. Pero el ideal es lo absoluto mismo, y lo absoluto es el espíritu" [41]. La música es una de las formas de expresión del espíritu, más capaz de aproximarse a él y traducirlo que la arquitectura, la escultura y la pintura, y menos que la poesía.

Pero después de aquella afirmación de neta procedencia iluminística, Alberdi se pasa, en el mismo fragmento, hacia una posición romántica, donde la filiación de Wackenroder se presenta manifiesta. Es decir, se acepta la condición asemántica de la música (lenguaje vago, dirá Alberdi), pero esa característica la coloca por encima de la palabra, lenguaje preciso y cotidiano. Así, "el drama en música produce una impresión mucho más profunda que la tragedia y comedia representadas" [42].

Ambigüedades y oposiciones de este tipo salpican buena parte de *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo.* Lo que ocurre es que Alberdi, a los 22 años y en un medio carente de posibilidades, recurre desordenadamente a los textos que tiene por delante. A veces, los traduce literalmente. Otras, introduce modificaciones emanadas de una traducción muy libre. Y otras los arregla a su antojo cuando ellos no responden a la dirección de la naciente cultura rioplatense.

Veamos un ejemplo. En 1832 cuando él escribe, Francia ejerce un dominio espiritual y cultural absoluto, en el Río de la Plata. En lo que a la música se refiere es explicable entonces que Alberdi —aunque gran admirador de Rossini— no comulgue con la idea de los Enciclopedistas y particularmente de Rousseau en lo que al teatro musical francés se refiere. Es sabido que en la célebre "Polémica de los bufones" Rousseau toma partido por la ópera italiana y lanza todo su desdén hacia la música francesa en su famosa *Lettre sur la musique française.*

Leamos lo que escribe Rousseau en su Diccionario (difundido en Buenos Aires durante aquellos años) sobre la palabra *Genio.* "El *genio* del músico somete el universo entero a la fuerza de su arte: forma cuadros con los sonidos, hace temblar hasta el silencio, y las pasiones que él manifiesta las comunica al corazón ajeno; el deleite mismo se muestra rodeado de nuevos encantos, y el dolor que él hace sentir arranca gritos; aún pintando los horrores de la muerte, infunde en el alma esa esperanza de vida que, en vísperas de dejarla, jamás nos abandona. ¿Queréis saber si vuestro pecho abriga chispas de ese fuego abrasador? Volad a Italia, oíd en Nápoles a Leo, Durante, Jommelli, Pergolesi. Si se llenan vuestros ojos de lágrimas, si vuestro corazón palpita arrebatado por aquellos acentos y la opresión os ahoga, tomad al Metastasio, estudiad y a su ejemplo, vos también crearéis: y otros os devolverán las lágrimas que los maestros os hicieron derramar; por lo contrario, si los encantos del arte os hallan insensible, si no despiertan en vos, ni entusiasmo, ni delirio, no profanéis en vano, hombre vulgar, el sublime nombre de artista! Nada os importa conocerlo; pues que eres incapaz de comprender lo que él encierra: *escribid música francesa*" [43].

Y veamos ahora cómo se las arregla Alberdi para acomodar conceptos roussonianos al pensamiento argentino. En el capítulo titulado "*Genio. Su descripción; regla para descubrirle*" escribe lo siguiente: "*Es inútil investigar lo que es el genio. El genio no se define; se siente únicamente. No puede conocerle sino el que le posee, y el que no le tiene no le conocerá en su vida. El genio del músico somete a su arte el universo entero. Retrata por sonidos toda la naturaleza; hace temblar al mismo silencio; expresa las ideas por sentimientos y los sentimientos por acentos; las*

pasiones que expresa la excita en el fondo de los corazones. Añade al deleite nuevas gracias; el dolor que ocasiona arranca lágrimas deliciosas. Arde sin cesar y no se extingue jamás. Comunica calor y vida al hielo mismo, y hasta pintando los horrores de la muerte, conduce el alma ese sentimiento de vida que nunca le abandona, y que tan bien sabe transmitir a los corazones formados para sentirle. ¡Pero ah! El no sabe decir nada a aquéllos en quienes su germen no existe; y sus prodigios son casi nulos a quien no les puede imitar. ¿Quiéres tú saber si brilla en tu alma alguna chispa de este divino fuego? Parte, vuela a París a escuchar los jefes de obras de Beethoven, Mozart y Rossini. Si tus ojos se inundan de lágrimas, si sientes palpitar tu corazón, si se ampara de tu cuerpo un dulce estremecimiento, si una suave opresión te sofoca en tus transportes; sin trepidar: toma y trabaja el Metastasio. Su genio encenderá el tuyo y crearás a su ejemplo: muy breve otros ojos restituirán las lágrimas que aquellos maestros te hicieron vertir. Pero si las gracias de este arte seductor no turban la serenidad de tu alma, si ni siquiera te sientes delirar o enajenarte, si no encuentras mas que mediano lo que es capaz de enloquecer, osas todavía preguntar lo que es el genio? ¡Hombre vulgar, no profanes ese sagrado nombre!".[44]

No es necesario ningún comentario. Con sólo hacer volar a París en lugar de Nápoles, Alberdi lo arregla todo.

Al cotejar el texto completo de su trabajo, se advierte que varios capítulos, fragmentos o definiciones han sido tomados del Diccionario de Rousseau. Especialmente, además del ya citado, el *Del gusto* (XV) y el *Del músico* (XVI).

Repercusión del Ensayo... en Buenos Aires

A partir de abril de 1832 empezamos a encontrar en el periodismo de Buenos Aires anuncios o comentarios vinculados al *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad.* En efecto, *El Lucero* del 2 de abril le dedica tres columnas del diario (pág. 3, columnas 2-3; pág. 4, col. 1). "Un amigo filarmónico de esta ciudad —se inicia— nos ha rogado que demos a publicidad el siguiente artículo que contiene algunas ideas importantes sobre la enseñanza de la música, en que se propone seguir el método adoptado por el Sr. Hamilton en el estudio de los idiomas. Para satisfacer sus deseos, nos hemos decidido a franquearle nuestras columnas, que estarán siempre abiertas a los que desvelen en la educación pública. *El Lucero*". Y a continuación, con el título de *Plan de un método nuevo para enseñar a tocar el piano* se transcriben fragmentos del artículo.

El mismo diario publica otro comentario sobre el *Ensayo...* seis meses después. Con el título de *Correspondencia* aparece en *El Lucero* del 4 de setiembre de 1832 (pág. 3, col. 2) una carta dirigida por "Un amigo de la ilustración". Veamos su texto:

> Sr. Editor: Un joven alumno de esta Universidad, a quien no tengo el gusto de conocer más que de nombre, acaba de honrarme con un ejemplar de un precioso escrito que ha publicado bajo el título de *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad.* Sin poseer los conocimientos suficientes para juzgar esta composición, me he tomado la libertad de dar al público algunas observaciones, menos con el fin de clasificarla, que con el de brindar a los que se hallan provistos de conocimientos musicales, a que trabajen por difundir una producción que no solo hace honor al establecimiento a que pertenece el autor, sino que también puede influir poderosamente en la propagación pronta y fácil del arte que más que ningún otro contribuye a pulir y suavizar las costumbres de un país.
>
> Parece que el sistema de enseñanza de música del Sr. A. es el mismo que el que los señores Lancaster y Hamilton, valiéndose de los ricos descubrimientos que Locke, Condillac y Dumarsais han adoptado para la enseñanza de idiomas. De modo que si el Sr. A. logra difundir su método, creo que ya no será posible aprender música con más facilidad.
>
> Veo que este sistema puede ser aplicado a la enseñanza de todos los instrumentos musicales; y sería de desear que los instrumentistas emprendieran este trabajo utilísimo.
>
> El plan de la obrita me parece perfectamente imaginado. Las cuestiones propuestas y resueltas con tino, método y mucha claridad. La idea de encerrar en una pequeña valza la mayor parte de los caracteres musicales con tanta precisión y método, me parece no menos felizmente ejecutada que osadamente concebida.
>
> Un inconveniente tiene para mí este método: la grande habilidad y paciencia que se supone en el maestro. Pero, ¡cuándo no ha sido raro el talento de enseñar! Tiene otro no menos grave todavía: el no haber venido de París. ¡Cuándo se aviene la generalidad a creer que en este país se puede escribir una cosa útil! Otro peor todavía tiene: ser joven el autor. Si se desespera de la época del vigor y de la fuerza, qué se dirá de las otras de la vida. ¡Qué pocas veces las verdades nuevas son debidas a hombres canos!

En un país donde no hay instituto ni sociedades que premien estos trabajos, toca a la opinión remunerarlos. Esta es la segunda razón que me ha inducido a publicar este artículo y que debería mover a hacer otro tanto a cuantos se interesen en los progresos de la ilustración.

B. L. M. de Ud.
Un amigo de la ilustración

En el *Diario de la tarde (Comercial, político y literario),* hallamos el sábado 15 de setiembre del mismo año 1832 un extenso artículo de tres columnas dedicado a la misma obra. (Bs. As., Nº 390, pág. 1, col. 3; pág. 2, cols. 2-3). El texto dice:

Se ha publicado en estos días por la Imprenta Argentina una obrita intitulada —*Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con facilidad.* Su autor se ha ocultado bajo las iniciales J. B. A., y si no temiéramos ofender su modestia descubriríamos su nombre para recomendarlo como merece. Pero, vamos a su opúsculo.

No tenemos la vana presunción de creernos con los conocimientos que son necesarios para juzgar profesionalmente una producción de este género; y dejando para los inteligentes esta tarea, diremos dos palabras sobre el plan del ensayo. El Sr. A. se propone seguir en la enseñanza del piano el mismo método de que se sirvió el célebre Hamilton para la de los idiomas (...). El está reducido a hacer preceder la práctica a la teoría, a que el discípulo sepa ejecutar una cosa sin saber las reglas que deben observarse en su ejecución (...). En todos tiempos se ha considerado la práctica de una importancia capital; los grandes maestros lo han conocido y a cada paso lo recomiendan en sus escritos. El célebre Quintiliano decía que "en todas las cosas casi valen menos las reglas que la práctica". Dumersais se expresa de un modo más terminante todavía. "Pocas reglas, dice, mucha reflexión y aún más el uso" y Rousseau, hablando en su *Nueva Eloísa,* del método de un excelente músico, parece que hablase del que ahora nos ocupa. Estas son sus palabras. "Su modo de enseñar es sencillo y claro y consiste más en práctica que en discursos; no dice lo que se se debe hacer sino lo que se hace; y en esto como en otras cosas, el ejemplo vale más que las reglas".

Sin desconocer quizá la exactitud de las opiniones de estos sabios; sin negar la excelencia del método de Hamilton para

la enseñanza de los idiomas, habrá muchos que crean que aplicado a la del piano no producirá los mismos resultados. El Sr. A. asegura lo contrario, y funda su aserción no solo en excelentes raciocinios sino también en la experiencia propia. Como hemos dicho más arriba el Sr. A. hace tocar a su discípulo el piano sin hacerle sospechar que hay reglas para ello. La enseñanza *de memoria*, como suele decirse, una valsa que trae su cartilla, y sabida trata de que la escriba. Al efecto la analiza menudamente con su discípulo, y como en ella se hallan sino todos, al menos casi todos los signos usados en la escritura de la música, sabiendo escribir esa piecita, se conoce ya el uso de ellos. He aquí vencida fácil y sencillamente la *grande dificultad de representar por medio de signos en el papel lo que se sabe ejecutar en un instrumento.* Esta parte del método nos parece bien desempeñada.

Este método tiene además la ventaja de entretener útil y agradablemente la afición del discípulo. Hoy se le enseña una valsa, la aprende, la escribe, y mañana se le enseña un minuet. Halagado con la idea de que su maestro le ha de enseñar todos los días cosas nuevas, cosas que puede tocar en las tertulias y reuniones de la Sociedad, redobla naturalmente su estudio; mientras que no basta la mayor aplicación que no es de suponerse en la niñez (edad en que por lo regular se aprenden los instrumentos), para arrostrar métodos hasta hoy empleados en la enseñanza del piano, debe aprender el discípulo antes de entrar a tocar una valsa. Esas escalas por su monotonía y uniformidad no son agradables al oído: de modo que, unida esta circunstancia a la de ser bastante difíciles de ejecutar y muchas no es extraño que arredren en vez de alentar a un aprendiz.

(...) El método para aprender el piano que ha escrito el Sr. A. y de que hemos dado cuenta al público, es digno, a nuestro juicio, de su aprecio. En un país en que son tan raras las obras originales, es muy justo dar su merecido valor a esta, no solo por su importancia real sino también por ser producción de un joven compatriota nuestro, que por las pruebas dadas hasta aquí y por su contracción en la carrera literaria creemos será con el tiempo bastante útil a su patria. El Sr. A. ha publicado en este mismo año otro opúsculo titulado *Espíritu de la música* en que ha recopilado lo que varios autores dicen sobre los diversos géneros, composiciones y bellezas de ese arte divino que tanto contribuye a dulcificar las costumbres

de los pueblos, y que, como dice el célebre Knox, conducido por la filosofía es capaz de inspirar los más nobles pensamientos, dar valor para las acciones más atrevidas, tranquilizar el ánimo desazonado y desarraigar toda inclinación maligna.

Por su parte *La Gaceta mercantil*, diario de Buenos Aires, en su edición del lunes 17 de setiembre de 1832 (pág. 2, cols. 2-5) le dedica cuatro columnas al *Ensayo*... El comentario, con el título de *Bellas Artes*, dice así:

> Hemos sido favorecidos por el Sr. D. J. B. A. con un ejemplar de su *Ensayo* (...). Siendo esta obra producción de un alumno de nuestra Universidad, felicitamos desde luego a los preceptores de este Establecimiento, y señaladamente al Sr. Dr. Alcorta, cuyas tareas, se deja ver, no han sido estériles.
>
> Carecemos de los conocimientos necesarios en la materia para poder dar un análisis científico de la obrita; pero no podemos menos que juzgar favorablemente del método, desde que es una fiel imitación del de Lancaster y Hamilton, de cuyas ventajas ya no hay quién dude, por ser el que emplea la naturaleza en todas sus instrucciones.
>
> Las lecciones están redactadas con bastante claridad y talento. Y aún cuando se notase uno que otro error elemental, no creemos, por eso, debiera rechazarse el método, pues el autor mismo confiesa que éste no está suficientemente desarrollado, cuando ha dado a su obra el modesto título de *Ensayo*.
>
> *Si los hombres*, como dice Fontenelle, *no pueden, en cualquier* género que sea alcanzar una cosa razonable sino después de haber apurado en este género todas las necedades imaginables, parece indudable que los errores mismos del señor A. serían útiles puesto que habrían marcado el escollo de su naufragio.
>
> Mas, para que nuestros lectores juzguen por sí del mérito de la obra que nos ocupa, cremos conveniente insertar a continuación el Discurso Preliminar del autor.
>
> [Y sigue la transcripción prometida.]

Pues bien. Por las recensiones periodísticas, aparecidas casi todas ellas en el mes de setiembre, se infiere que lo publicado por *El Lucero* en el mes de abril es un anticipo de la obra, antes de ser llevada por su autor a la imprenta. Confirma esta hipótesis el hecho de que se habla

en la nota de un *artículo* y no de un opúsculo. Por otra parte, el texto no coincide exactamente con el del impreso.

De acuerdo con el artículo del 15 de setiembre del *Diario de la tarde* para esta época ya había aparecido el otro opúsculo de Alberdi. *El espíritu de la música...*, aunque no encontramos en el periodismo el eco *provocado por el* Ensayo... Ello lleva a pensar, sumado a lo que pasamos a comentar enseguida, que el autor dio mucha mayor importancia a la difusión de su método pianístico que al opúsculo sobre teoría y estética, sin duda porque aquél era producto de una mayor elaboración personal. A través de la lectura de las recensiones periodísticas transcriptas, es fácil advertir que el novel escritor se ocupó activamente por difundir este primerizo producto de su ingenio, tras el cual un sagaz periodista cree descubrir a un joven autor que "por las pruebas dadas hasta aquí y por su contración en la carrera literaria cremos será con el tiempo *bastante útil a la Patria*".

El Ensayo... y la cuestión López-Rivadavia-Mitre

De los dos opúsculos publicados en 1832 (según Gesualdo los primeros impresos en el país con referencia a la enseñanza de la música), Alberdi solicita opinión personal autorizada sobre el *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad.* En principio, podría parecer extraño que el joven estudiante de Ideología prefiriera hacerse notar con un tratadito de técnica instrumental en lugar de hacerlo con *El espíritu de la música...* donde el tema lo lleva a encarar problemas de filosofía y de estética. Sin embargo, al haber podido comprobar que las palabras del prólogo son exactas cuando advierte que sólo ha traducido (ya se vio con cuánta libertad) y metodizado, Alberdi no debió haber considerado este opúsculo como cosa propia, como esfuerzo personal. En cambio —se acaba de decir— el *Ensayo...* es real producto de su experiencia, sus reflexiones y su información sobre las transformaciones que se van produciendo en el mundo en materia de educación.

El *Ensayo...* fue distribuido entre algunas personas eminentes [45] a fin de que emitan su opinión. Según Bernardo Canal Feijóo [45], la publicación fue recibida por Florencio Varela, el doctor Vicente López y Planes y Bernardino Rivadavia, pero aclara que Varela "prefiere hablar de otras cosas" en su carta contestación.

Afortunadamente se conserva la carta que envía Alberdi a Vicente López acompañando un ejemplar del *Ensayo...* así como la respuesta del

autor del Himno, una de las figuras que ejerció mayor magisterio moral entre los jóvenes de aquella época.

> "Yo pienso —le escribe Alberdi— hacer una revolución en el modo de enseñar la música, llevado no de aquel espíritu que mueve a los díscolos, sino del que lo llevó a usted a la revolución del año Diez, es decir, a una reforma saludable. Si el ilustre revolucionario del año diez se digna pues reprobar mi designio, no habrá hecho más que alargar la cadena de sus bienes, hechos a la patria y a la humanidad, sacando a un pobre necio de su error. Más, si logro la dicha de obtener su aprobación, diré necesariamente, que mi causa es la suya, es decir, la de la justicia. La poca circunspección y decoro de esta carta, le probará a Ud., mejor que nada, hasta qué punto estoy persuadido de la bondad y grandeza de su alma".

He aquí un documento más para demostrar el error o ligereza de quienes afirman que la música para Alberdi fue una frivolidad. No solamente quiere difundir su obra a través del periodismo. Se somete al juicio de personas que respeta y está de por medio su aspiración de hacerse conocer. Y quiere hacerlo a través de algo que él, en su momento, consideró de suma seriedad e importancia. La carta a Vicente López, publicada medio siglo más tarde por Mitre según veremos, es en tal sentido definitoria.

Y pasemos a transcribir la respuesta de López (en *Escritos póstumos*, t. XV, págs. 195-198):

Setiembre 24 de 1832

Señor don J. B. Alberdi.

Muy distinguido compatriota: Cuando recibí la apreciable de Ud. con que me acompañó su interesante producción el "Ensayo sobre un Método Nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad", ya estaba prevenido a su favor, tanto por la noticia que un estimable inteligente me había dado de esta obra, como por algunas bellas piezas que oía tocar a mi hijo compuestas por Ud.

Así, pues, no debe Ud. dudar del grande placer que he sentido a la lectura de su ilustre tentativa, y mucho más, si a más de dichos motivos, se atienden otros que han concurrido.

Si la feliz casualidad de haber sido mi juventud contemporánea de los célebres actos que han dado a nuestra Patria su

independencia, y la de haber sido mi patriótico entusiasmo de alguna utlidad para propagar aquel sentimiento creador, me hacen de algún modo interesado en los principios de nuestra gloriosa revolución, debo igualmente serlo en todo aquello que marque sus progresos, que haga sensible su benéfica influencia en la mejora y esplendor de nuestras generaciones sucesivas, porque este fue el gran fin de aquella empresa, y el más dulce premio de aquellos riesgos y azares; y porque así los de aquella época vemos en Uds. a nuestros hijos, cultivando y aprovechando los campos paternos, los campos que les conquistamos con el riesgo de nuestras vidas y esperanzas.

Desde que he conocido y meditado algo la obra de Ud. he debido justamente clasificarla como uno muy notable de estos progresos. Uno de ellos ya había sido la instrucción clásica de su ilustre catedrático de ideología, y Ud. aprovechado con sus sabias lecciones dedicó sus ocios a la música y al piano. Pero Ud. no ha podido ocuparse del método que se empleaba para enseñarle este arte, sin que una fuerza trascendente elevase su espíritu sobre la atención común que se da a las reglas establecidas, y lo impulsase a comparar estas mismas con sus conocimientos filosóficos sobre los métodos. Entonces le ha sido fácil percibir que el método empleado pertenecía a la escuela antigua. esto es, era de aquellos en que se procede invirtiendo el orden natural que se ha seguido para descubrir y perfeccionar el arte. De esta observación ha inferido Ud. justamente, que poniendo en obra otro método, modelado sobre la marcha natural de los descubrimientos y perfección del arte, haría extensivas a esta enseñanza particular las ventajas de claridad, o facilidad, gusto y demás que en los otros ramos de los conocimientos humanos han resultado de esta feliz innovación, que se debe a los progresos del espíritu humano en el último y presente siglo.

Y contando Ud. en favor de su nueva aplicación tan poderoso apoyo, es decir, la victoria que en todos los demás ramos ha conseguido en todas partes la atractiva naturalidad del método nuevo sobre la árida artificialidad del viejo, ¿de qué utilidad puede servirle mi débil sufragio?, ¿qué podré yo agregar al luminoso principio del célebre Canabis, en que su método se afianza; y a todas las luces que sobre esta materia ha difundido en sus obras el inmortal Condillac, de cuyo espíritu aparece Ud. tan poseído? Yo no puedo hacer más que el debido encomio de su interesante ensayo, y desearle que cuanto

antes produzca en la práctica todas las diferencias ventajosas, que naturalmente envuelve respecto del antiguo.

Y por lo que hace Ud., distinguido compatriota, y a las expresiones de benevolencia con que me honra, no puedo menos que darle mis más expresivas gracias por el apreciable presente de su "Ensayo" y juntamente por sus particulares demostraciones de aprecio, y desearle vivamente en la carrera científica todos los progresos de que lo manifiestan capaz su espíritu y laudable aplicación. (...)

VICENTE LOPEZ

S/C., Setiembre 24 de 1832.

El tercer envío de Alberdi está dirigido a Bernardino Rivadavia. Escribe Alberto Palcos [46] que la exaltación por Rivadavia es compartida durante años por todos los de la generación alberdiana, para quienes es el "ilustre protector de las luces". Esa devoción mueve a Alberdi, en octubre de 1833, a enviarle uan carta con el *Ensayo*... Pero, residente don Bernardino en Europa, sólo se reúne con el material en mayo de 1834, cuando, de vuelta a este Plata sombreado por la tragedia, se hallaba a bordo de "L'Herminie", en la rada del puerto de Buenos Aires, para reivindicar su nombre de los cargos de "traidor de la patria" que Rosas esparciera.

No era momento adecuado para responder, sin duda. Sin embargo, siempre desde el buque, lo hizo con fecha 23 de mayo:

Mi estimado compatriota: Hoy he recibido su estimable carta del 19 de octubre del año anterior (...). Me es, en verdad, sensible el que no hubiese recibido yo sus producciones mientras habitaba en París, porque las habría presentado a varios profesores del primer mérito con quienes he tenido relación y hubiera transmitido a Ud. el juicio de ellos y sus observaciones (...).

Tampoco en la situación en que estoy me es permitido más que el no perder momento en dar a usted gracias por las demostraciones y expresiones con que me honra. Si la juventud y las generaciones que la sucederán, han sido el principal objeto de mis esfuerzos; y son los fundamentos de la incontrastable esperanza que me anima de la reparación del honor y crédito de mi patria, y del restablecimiento de sus mejoras y progresos, yo me lisonjeo de que usted tendrá una buena parte de ese honor, el mayor que puede caber a toda alma elevada (...)".

Casi cincuenta años después, en 1881, Alberdi hizo publicar esta respuesta de Rivadavia en el diario *El Nacional* (Bs. As.) del 23 de mayo, bien que sin hacer referencia a la carta y opúsculo que habían motivado la respuesta. Presuroso, Bartolomé Mitre, en plena campaña contra Alberdi y particularmente contra el proyecto del presidente Roca, que había pedido fondos al Congreso para costear la edición oficial de las obras completas alberdianas, publica un artículo aclaratorio el domingo 3 de julio de ese mismo año 1881 en *La Nación*, con la evidente intención de ridiculizar al autor de las *Bases*. Con el título de *La cuestión Alberdi y algo de música para armonizarla* escribe Mitre:

> "(...) Hablemos ahora de música. El Dr. Alberdi fue en su juventud un escritor humorístico como Fígaro y un hábil compositor y ejecutante musical (...). No satisfecho con esto. aspiró a ser un innovador en el arte, y publicó como ensayo de escritor y músico un folleto titulado *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, el que dedicó a su maestro de música, que lo era el Dr. Alcorta y consumado guitarrista a la vez.
>
> Este opúsculo, cuya idea fundamental es la práctica de la teoría sin saberla, en contraposición de la teoría de la práctica conciente, y que, según él mismo lo declara en él, era tan viejo como el *caminar solo*, o sea como el andar a pie, según la expresión proverbial de los gauchos, fue distribuido por el autor a las personas más notables del Río de la Plata, con una carta suya en que exponía su método, dándole un significado artístico-político de orden trascendental.
>
> Dos de esas misivas fueron dirigidas a dos notabilidades históricas del Río de la Plata: la una al Dr. D. Vicente López, autor del Himno Nacional, la que no iba mal enderezada. La otra al Dr. D. Bernardino Rivadavia, al cual le cayó sobre la cabeza como una teja.
>
> Como esas epístolas tenían el carácter de circulares, basta citar las palabras textuales de una de ellas, cuyo autógrafo tenemos a la vista, para que se comprenda el objeto filarmónico que nos proponemos al introducir este elemento melódico en el ruidoso y desapacible coro de la prensa.
>
> Decía el Dr. Alberdi (músico) en una de sus cartas: "Señor, yo pienso hacer una revolución en el modo de enseñar la música [etc. Mitre reproduce aquí la carta dirigida por Alberdi a Vicente López, y que nosotros acabamos de transcribir].

No creemos —sigue Mitre—, ni nadie creerá, que sea una indiscreción, ni un abuso de la correspondencia confidencial, el hacer públicos los párrafos de una carta que, además de tener el carácter de circular casi pública, versa sobre puntos de arte musical en sus relaciones con la revolución de Mayo, cuando, por otra parte, no hace muchos días que el mismo Dr. Alberdi ha hecho publicar en *El Nacional* de esta ciudad, como un certificado de honor, una carta que le escribió don Bernardino Rivadavia y que era contestación de una misiva del tenor de la ya transcripta.

Ahora se verá que la publicación de esta carta es un complemento necesario de la de don Bernardino Rivadavia, que huérfana de su antecedente, nadie había comprendido bien, presumiendo que se refiriese a otro género de trabajos. (En síntesis cuando salió la carta se hizo correr *sotto voce* que podría tratarse del asunto habilitación del puerto de la Ensenada y según otros a un plan de organización de la República).

Se refería pura y simplemente a la revolución musical de aprender a tocar el piano como se aprende a caminar complementando así la revolución del año 10, de que Rivadavia había sido uno de los grandes autores.

Ahora queda explicado lo que Rivadavia quería significar cuando deploraba no hallarse en París para consultar (...).

Así son los títulos políticos y diplomáticos que exhibe el Dr. Alberdi; tienen dos faces como las medallas, por no decir dos caras como Jano."

Dos días después, el martes 5 de julio (1881), *La Nación* publica bajo el título de *Cartas sobre una carta* (pág. 1, columnas 4-5), la protesta de Vicente Fidel López por haber transcripto Mitre la carta de Alberdi a su padre. A continuación, el diario inserta la respuesta de su director así como una tercera carta, la de Andrés Lamas, vinculado, como se verá, con el episodio. Este es el texto en su totalidad:

Cartas sobre una carta

Defensa 145

4 de julio de 1881

Sr. General don Bartolomé Mitre.

Muy señor mio: Aunque extraño e indiferente a las cuestiones personales suscitadas entre usted y el Dr. D. Juan Bau-

tista Alberdi, me ha sorprendido la inserción que usted hace ayer de una carta de este señor, dirigida a mi finado padre. Las cartas privadas, como usted sabe, pertenecen en sagrada propiedad al que las recibe o a sus herederos; y esa que usted ha empleado en causa propia, no ha podido llegar a sus manos, ni por mi conducto, ni por el de ninguno de los mios, ni ha podido usted publicarla en este caso sin autorización mía.

Esa carta le ha sido entregada a usted por el Sr. D. Andrés Lamas. Porque cuando murió mi padre, yo, que no residía en Buenos Aires, entregué algunos papeles y libros a la guarda de unos parientes. Estos me significaron después de algún tiempo, que no tenían lugar dónde acomodarlos, y conversando de esto con el Sr. Lamas, me ofreció tomarlos, autorizándolo yo para que tomara algunos documentos o autógrafos históricos que le interesaran, pero dándome conocimiento o nota de ellos.

Es necesariamente de ahí de dónde ha sido tomada esa carta, cuya existencia yo no conocía o había olvidado, para el uso que Ud. le ha dado.

Como caballero y hombre de alta responsabilidad social, me parece que está usted obligado para conmigo y para con el público a contestarme categóricamente y a publicar en *La Nación* estos renglones con la respuesta que usted me dé sobre ellos.

Soy de usted atento servidor Q. B. S. M.

VICENTE FIDEL LOPEZ

San Martín 208

4 de julio de 1881

Sr. D. D. Vicente F. López

Muy señor mio: La carta a que Ud. se refiere me fue, en efecto, entregada por el señor D. Andrés Lamas, con autorización para hacer de ella un uso lícito.

Esa carta la he tomado, pues, de un conocido archivo histórico, que tiene en cierto modo un carácter público, desde que, como es sabido, está abierto a todos los estudiosos. Al recibirla, debí pensar, como lo pienso, que se hallaba legítimamente en él, y Ud. mismo confirma esta creencia al hacerme saber que autorizó al señor Lamas para tomar los papeles de

su señor padre, algunos documentos o autógrafos que le interesaran, a cuyo género pertenece el original que he tenido a la vista.

Al dar a publicidad a algunos párrafos de la carta en cuestión, sin poner la dirección —porque el original no lo tenía— dijo *La Nación*: "No creemos, ni nadie creerá que sea una indiscreción o un abuso de la correspondencia confidencial, hacer públicos los párrafos de una carta, que además de tener el carácter de circular cuasi pública, versa sobre puntos del arte musical en sus relaciones con la revolución de Mayo, cuando, por otra parte, no hace muchos días que el mismo Dr. Alberdi ha hecho publicar en *El Nacional* de esta ciudad, como certificado de honor, una carta que le escribió D. Bernardino Rivadavia, y que era contestación a una misiva del tenor de la ya transcripta".

Dejando así contestada su carta como caballero y como hombre de responsabilidad

Soy de Ud. atento servidor Q. B. S. M.

B. MITRE

Sr. General don Bartolomé Mitre.

Mi estimado amigo: No tengo inconveniente en declarar que puse a su disposición la carta a que se refiere, como lo han estado siempre y lo están, todos los papeles de mi colección histórica, de que en otro tiempo se sirvió, como usted, correspondiendo, además, a lo que usted hace conmigo cuando necesito de los suyos, y tomando el que los usa la responsabilidad del uso que hace.

Aunque innecesario, agregaré que, como había olvidado la carta de que se trata, ha olvidado el Dr. López que me hizo una donación pura y simple, y tan incondicional, que me permitió satisfacer el deseo que me manifestó el Dr. Gutiérrez, oportunamente por escrito, de que le cediese, como lo hice todos los papeles literarios y el retrato de Mossotti, que figuraba entre esas existencias.

De Ud. muy affmo. amigo

ANDRES LAMAS

S/C., julio 4 de 1881

Otros escritos de Alberdi sobre música

Con estos dos primeros opúsculos, Juan Bautista Alberdi daba el paso inicial en su programa civilizador. Filosofía, industria, arte, política, lengua, costumbres: todos los elementos de cultura y civilización era para él otros tantos mundos por conquistar. Pero todo ese complejo proceso requería estudio, meditación y procedimientos libres y racionalistas. Sólo así se podía "*crear* la filosofía nacional y por tanto la emancipación nacional".

Alberdi lo decía con luminosa claridad: "Si pues queremos ser libres, seamos antes dignos de serlo. La libertad no brota de un sablazo. Es el parto lento de la civilización. La libertad no es la conquista de un día: es uno de los fines de la humanidad...". En el "programa de trabajos futuros de la inteligencia argentina" que propone en el *Fragmento preliminar al estudio del derecho* de 1837, el arte era, justamente, uno de esos tantos mundos.

Compositor y pianista exitoso, Alberdi toma la pluma en otras oportunidades para escribir sobre música. En el gacetín *La Moda*, al lado de algunos breves comentarios críticos de la actualidad musical en el Buenos Aires de esos años 1837-1838, aparece un artículo titulado *Bellini a la faz de Rossini*, incluído posteriormente en el Tomo I de las *Obras completas* de Alberdi (págs. 316-317). Es imprescindible incorporar el texto a nuestra documentación en virtud del prestigio literario que tuvo la publicación en su momento y de la oportunidad con que Alberdi aborda el tema, enfrentando a dos genios que acunan el surgimiento de la actividad lírica porteña.

El artículo vio la luz en el Nº 16 de *La Moda* (Bs. As., 3 de marzo de 1838, págs. 1-2).

Bellini a la faz de Rossini

La humanidad, como el hombre, es propensa a alucinarse respecto a sus propias fuerzas .Cuando ha producido un gran genio, cree poder hacer cada día otro tanto. Produjo a Rossini con tanta facilidad, que creyó poder hacer Rossinis todos los días. Sin embargo Rossini es una inspiración del espíritu humano. En los días en que este prodigio producía como jugando sus óperas incomparables, se pensó que el producirlas era cosa fácil, y que Rossini era menos que un milagro. Cuando hizo su saludo al teatro, y apareció Bellini, se pensó que este tomaría su rol, y no dejaría echarle de menos; que la *Norma*

haría olvidar el *Barbero*. Bellini, proclamado rival de Rossini, se vio empeñado en una lucha que le podría salir cara. Tocó su cima, y se diría que la convicción de su inferioridad le hizo, acortado, desertar el arte, desertando el mundo. La muerte temprana de Bellini no es más que una excusa de su genio. Murió cuando no pudo hacer más, cuando lo había hecho todo; murió a su tiempo, y fue feliz en no haber asistido a su derrota: le valió más su desaparición y no su esterilidad burlase las esperanzas del arte.

Bellini no parece venido después de Rossini, sino para hacer más sensible la grandeza colosal de este último: Bellini es una pura y fragante parásita nacida en las ramas Rossinicas: es un hermoso satélite, una luna pálida y bella, que refleja con melancolía los rayos del sol de Pesaro. Bellini es un postulado; Rossini no supone a nadie, es un manantial primitivo, es una creación, una emanación pura del cielo. Rossini es uno de esos meteoros desmedidos que de tarde en tarde bajan a ornar la humanidad; Bellini es uno de esos ecos armoniosos, de esos reflejos dulces, de esos crepúsculos producidos por los grandes genios.

Una Revista Europea confirma este modo de ver nuestro. "El artista, dice, cualquiera que fuere, se encamina durante los bellos años de la juventud hacia un fin glorioso: pinturas o melodías, todas sus tentativas son grados que le conducen a alturas sobre las cuales debe realizar lo que la humanidad, más tarde, llamará su obra jefe, si la cosa es digna de ocupar a la humanidad. Para Bellini, esta cima a donde tiende el artista es la *Norma*, el *Pirata*, los *Capuletos*, *La Extranjera*, son como otros tantos escalones armoniosos; una vez llegado hasta allá, ha derramado sin medida en la forma druidica todo lo que él poseía en su alma de tiernas melodías y ardientes inspiraciones; después, acabada la obra, se ha separado, mirándola todavía con amor. Los *Puritanos* son el primer escalón por el cual Bellini comenzaba a descender de las cimas de la *Norma*". Pero se había elevado tan bien, que el cielo le amó y se le llevó para sí. Y ya el cielo ha cometido más de una vez estos robos a la humanidad. Se han acercado temerariamente a las alturas de los astros algunos genios jóvenes, que no se han visto ya descender. ¡Tiernos genios que amais hundiros en el océano celeste, acordáos de los jóvenes Mozart, Pascal, Tasso, Rafael, Bellini, y temed las simpatías de las estrellas!

Naturalmente, el artículo de Alberdi es indefendible, tanto, que no resiste el menor análisis ni enjuiciamiento, Por otra parte, es absolutamente demostrable que está hablando por boca de otros. En el año 1838 en que publica este artículo pudo haber visto las nueve óperas de Rossini, estrenadas en Buenos Aires entre 1825 y 1829, pero ninguna de Bellini, de quién por vez primera se estrenó en 1849 su "Beatrice di Tenda". Su conocimiento del autor de "Norma" provenía, y él mismo lo reconoce con posterioridad, de la audición fragmentaria de los trozos más populares de sus óperas.

En 1843 parte Alberdi desde Montevideo en "El Edén", con Juan María Gutiérrez, rumbo a Europa (Génova). El 2 de abril de 1843 se embarcan y el 6 de junio empiezan a descubrir algunos puntos blancos (casas, iglesias, torres, monasterios, palacios...) sobre la ribera de Génova. Tres años después, Alberdi publicará en Chile sus *Veinte días en Génova* (Valparaíso, Imprenta del Mercurio, 1846, 142 págs.), donde relata sus experiencias por la esplendorosa ciudad italiana. Y entre ellas, el deslumbramiento que le producen las funciones de la "Beatrice" y la "Norma" de Bellini en el teatro de Carlo Felice, "rival de los teatros de la Scala, en Milán, y de San Carlos, en Nápoles".

> Lector de mi país —invoca Alberdi—. Delante de un italiano, sírvete no decir que conoces el teatro, esta portentosa creación de la industria humana; ni nombres siquiera esta palabra, porque le darás lástima, si él sabe que la aplicas a esas furiosas farsas, que en nuestros países decoramos con este vocablo delicado.

Después de afirmar que "El baile mímico o pantomímico, que constituve la parte más importante de la ópera, es cosa de que no tenemos la menor idea en la América del Sud", se refiere al canto.

> Una actriz veneciana, la señora *Lowe*, que ha cantado en *Nápoles* y *Milán*, *París* y *Londres*, mujer de unos 20 años (...) es la destinada a darme a conocer por la primera vez de mi vida lo que es este arte que tanto he amado, sin conocerle de otro modo que de uno bien indigno de él. Pobres T... y P..., artistas italianas renombradas y conocidas en el Plata, que habían sido mis tipos de comparación! ¡Qué humildes me parecieron cuando las puse al lado de la linda hija del Adriático!

No es difícil descubrir que Alberdi se refiere a las italianas Angelita Tanni, llegada en 1824 a Buenos Aires y protagonista en los estrenos de "El barbero de Sevilla" (1825), "Don Juan" (1827), y "L'inganno felice"

(1830), y a Justina Piacentini, que llegó en 1832, tras incorporarse en Río de Janeiro a la compañía de los hermanos Tanni. Pues bien, estos habían sido sus puntos más altos de valoración antes de llegar a Génova.

Pero, tras el deslumbramiento, priva en Alberdi el espíritu crítico ejercitado ya desde los años de *La Moda*. Veamos lo que dice más adelante en el mismo trabajo:

> El lector conoce ahora el lamentable estado en que habían puesto nuestros nervios, las primeras impresiones de la ópera en Italia. Afortunada o desdichadamente, esta crisis no fue duradera; pues el ángel o demonio del sentimiento crítico no tardó en presentarse, con su gesto desabrido, sus ojos sin amor, encogiéndose de hombros en vez de decir palabras. ¿No es una desgracia que estemos formados de un modo tan inconsistente, que ni el aturdimiento ha de poder ser duradero en nosotros? Para que el lector se asombre del vuelco que mis juicios sobre el teatro experimentaron en el espacio de poquísimos días, voy a transcribir lo que escribía al salir de la segunda representación en el teatro de *Carlo Felice*.
>
> "En cuanto a la pompa y magnificencia del edificio, la misma impresión que la primera vez; no así en lo tocante a los actores y a la representación, que esta vez me han asombrado menos. Seré sincero cuando manifiesto mi insensibilidad, como lo he sido confesando mi admiración. Yo mismo no sé en cuál de las dos ocasiones habré estado acertado. El baile, que fue el mismo que en la función anterior, se habría podido suprimir esta vez sin que me costase pesar. Mucho me temo que según mi costumbre de pasarme del asombro pueril al desprecio del filósofo, los portentos de la primera noche, lleguen a parecerme cosas muy ordinarias. Era la *Norma* la ópera que en esta función tenía lugar. A pesar de que la ejecución superior y los efectos de los coros y orquesta, me hacían considerar como nunca oída esta bellísima música, no podía dejar de encontrar algo de usado o desvirtuado en el fondo de ella. Provenía esto, sin duda, de que en América ha llegado a hacerse trivialísimo lo mejor de los temas de Bellini, por medio de esos acomodos para piano, con que la tipografía musical sacrifica los encantos del arte a las exigencias de su cálculo mercantil. El hecho es que para mí no había en esta música, con la que yo me disponía a impresionarme fuertemente, aquella virginidad, aquel prestigio de novedad de las particiones que por primera vez se oyen. Esto me hace pensar

> en lo que a Lord Byron sucedía con la poesía de Horacio; los recuerdos de las tediosas lecturas, que había hecho de este poeta, en la edad en que hacía sus estudios de latinidad, llegaron a incapacitarlo completamente, cuando fue hombre, para gozar de las bellezas del famoso clásico. Sin embargo, en esta representación, en que he podido conversar sin esfuerzo, durante muchas escenas, he oído cosas que hubiera deseado sacar grabadas en mi oído para siempre. Es cosa que no concibo cómo este público italiano pueda gustar quince y veinte veces de una ópera, después de haberla oído por quince veces. El prestigio de esta partición de Bellini, es inmenso todavía en Europa; y yo no sé qué producción pueda pretenderse capaz de rivalizar con ella, ante el favor de los aficionados. Los genoveses, más dados a las ocupaciones del comercio que a los placeres del arte, asisten con poca frecuencia al teatro; lo que hace que de ordinario una tercera parte del espléndido salón se encuentra desierta. Sin embargo todos los días de la semana, menos el viernes, hay ópera. (...) [47].

Y nada más sobre música, salvo un artículo publicado en *El Comercio de Valparaíso*, aparecido el 14 de agosto de 1848 con el título de *Viajes de los poetas y músicos europeos en América, a propósito del Sr. Sivori.*

Después, los acontecimientos de un país en gestación llevan a Alberdi por otros caminos. Es el destino de todos los de esa generación: abrir el surco para otros, como dice Echeverría. Tan pronto como queda echada la simiente, otro tema, otra exigencia, los apremia. Escribiera de música o de derecho, de política o de economía, Alberdi lo hacía para ordenar ideas, para ver primero claro dentro de sí mismo acerca de los problemas argentinos y americanos; luego, para explicar, para demostrar. Y por último, para adoctrinar.

Ya desde sus primeras obras, desde su *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad,* el autor de las *Bases* afirma los derechos del pensamiento filosófico: Cabanis, Condillac y Helvetius, son sus manes de la primera hora. Pero esa filosofía no queda en abstracciones intelectuales, sino que sirve para dar sustento teórico a las necesidades prácticas. Es cierto que hay escritos alberdianos sobre música, como el de *La Moda* o sus apreciaciones genovesas, que son insalvables; en cambio el *Ensayo...*, quizá como ninguna otra, dada su índole, muestra con fidelidad la osatura del sistema alberdiano. Tocar el piano, sí; pero por el camino más desbrozado, pues ahí está, alerta, el pensamiento crítico, científico, especulativo, para guiar y dirigir el cuerpo,

los brazos, los dedos. Alberdi, ya el Alberdi de 22 años, desdeña ese saber que se obtiene individualmente, sin método, por azar, librado a medios exclusivamente empíricos. El quería, en cambio, como lo quisieron los fundadores de las disciplinas modernas, prescribir reglas al trabajo humano para hacerlo más simple y más fecundo, que lo colocase, con un poco de estudio, al alcance de todos. Edificar el saber: ese fue su faro. Pero fundado sobre nuevas técnicas racionales, válidas no sólo en el camino de las ideas abstractas, sino en el campo riquísimo de las expreriencias concretas.

Ahora es fácil trazar la distancia que separa a Alberdi de Echeverría. En el camino que va desde los primeros resplandores del pensamiento musical argentino hasta el momento en que la investigación musical encuentra su orientación metodológica, Echeverría aparece como el intelectual que sugiere, sin concretar, programas de largo alcance. Pasará más de medio siglo antes de que la mentalidad argentina se sienta científicamente preparada para responder a su llamado de visionario increíble. Alberdi en cambio, es más inmediato. Dio el cómo y el porqué. Sacó a la filosofía del plano de la discusión general, metafísica, para vincularla a cuestiones prácticas.

En la historia de la premusicología argentina, Alberdi es la luz primera. Todavía tenue, pero ya auroral.

Dra. Pola Suárez Urtubey

NOTAS

[1] SUAREZ URTUBEY, Pola: *Los escritos musicales de Paul Groussac* (en preparación).

[2] Citado por José Luis LANUZA: *Alberdi, escritor*, en "Estudios sobre Alberdi", Bs. As., Ediciones de la Municipalidad, 1964, pág. 85.

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid.*

[5] ALBERDI, J. B.: *Novedad inteligente*, en *La Moda*, Bs. As., 25 de noviembre de 1837.

[6] *El mundo como voluntad y representación.*

[7] SARMIENTO, Domingo F.: *La crítica teatral*, en *El Mercurio* de Valparaíso, Chile, 8 de noviembre de 1841.

[8] Pronunciado el 23 de junio de 1837 y editado en Bs. As., Impr. de la Independencia, 1837.

[9] ALBERDI, J. B.: *Autobiografía. La evolución de su pensamiento*, Prólogo por Jean Jaurés, Bs. As., Ed. El Ateneo, 1927.

[10] WILLIAMS, Alberto: *Datos biográficos de Juan Bautista Alberdi*, en "Antología de compositores argentinos", Bs. As., Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, cuaderno I, Los precursores, págs. 29-31, 1941 y Juan Bautista ALBERDI en *Estética musical y conciertos sinfónicos*, "La Biblioteca", año II, t. III, págs. 266-270, Bs. As., 1897.

[11] Citado por Vicente GESUALDO, *Historia de la música en la Argentina*, Bs. As., Ed. Beta, t. I ,pág. 386.

[12] MAYER, Jorge M.: *Alberdi y su tiempo*, Bs. As., Eudeba, 1963.

[13] WILDE, José Antonio: *Buenos Aires desde 70 años atrás. 1810-1880*, Bs. As., Eudeba, 1966.

[14] CALZADILLA, Santiago: *Las beldades de mi tiempo*, Bs. As., 1891.

[15] Ver nota nº 2 de este mismo artículo.

[16] ALBERDI, J. B.: *Escritos póstumos*, t. XV, pág. 278. La obra de Alberdi está distribuida, editorialmente, de la siguiente manera: *Obras completas*, Bs. As., Imp. Lit. y Enc. de "La Tribuna Nacional", 1886-1887, 8 t. (edición ordenada por el H. Congreso de la Nación, bajo la dirección de Manuel Bilbao y Arturo Reynal O'Connor). *Escritos póstumos*, Bs. As., 1895-1901 (edición a cargo de Manuel Alberti, con apuntes biográficos de Francisco Cruz) 16 t. *Obras escogidas*, Bs. As., Ed. Luz del Día, 1952-1957, 11 t. *Obra selectas*, Nueva edición ordenada, revisada y precedida de una introducción por el Dr. Joaquín V. González, Bs. As., "La Facultad", 1920, 18 t.

[17] Citado por Jorge M. MAYER, *op. cit.*, págs. 45-46. El permiso era imprescindible pues el Colegio de Ciencias Morales otorgaba 12 becas civiles para los hijos de los ciudadanos que se hubieran distinguido en la causa de la Revolución; 20 becas militares para hijos de los oficiales de las guerras de la Independencia y otras becas otorgadas en favor de los hijos de cada provincia. Alberdi era, justamente, un becado por su provincia.

[18] MAYER, Jorge M.: *op. cit.*, pág. 44.

[19] LOPEZ, Vicente Fidel: *Autobiografía*, en "La Biblioteca", t. 1, 1896.

[20] WEINBERG, Félix: *El salón literario de 1837*, Bs. As., Ed. Hachette, 1958, págs. 16 y ss.

[21] RODRIGUEZ BUSTAMANTE, Norberto: *Filosofía y nacionalidad en el pensamiento juvenil de Alberdi*, en "Estudios sobre Alberdi", *op. cit.*, pág. 116.

[22] Publicado en *Obras completas* de Alberdi, t. 1, 1886, págs. 29-51. La edición original de 1832 puede consultarse en la Biblioteca Mitre de la ciudad de Buenos Aires.

[23] Publicado en *Obras completas*, t. 1, págs. 1-27. El original de 1832 existió en la Biblioteca Nacional según el fichero que consigna todos los datos bibliográficos. Al solicitarlo (una y varias veces) se informó escuetamente que ya no existía. Al no haber podido localizar otro ejemplar de la primera edición, trabajamos con la edición de 1886 de *Obras Completas*, donde aparecen errores de nombres, tal vez ausentes, en la de 1832.

[24] No solo procedemos a corregir nombres. Al transcribir fragmentos —y esto vale para todos los casos— actualizamos la ortografía y acentuación anticuadas, arbitrarias o erróneas.

[25] Ver FETIS, Josep: *Biographie Universelle des Musiciens*, 2ª ed., París, t. VI, 1875.

[26] Documenta Manuel MUGICA LAINEZ en su libro *Miguel Cané (p), un romántico porteño* (Bs. As., Ed. C.E.P.A., 1942) que en la casa de Cané se reunían en 1832 todos los jóvenes (por supuesto Alberdi que encontró un hogar en la casa de los Andrade, los abuelos de Miguel) para hablar de autores nuevos: Mérimée, Cousin, Quinet, Nisard. Se leía a Dumas (h), Michelet, Hugo, Sainte-Beuve; se hojeaba la *Revue de Paris* y se discutía sobre los pensadores políticos contemporáneos.

[27] FETIS, J.: *op. cit.*

[28] Le dedico especial atención al trabajo de Fernando Cruz Cordero en *La Musicografía argentina en la proscripción. Un Documento en el Buenos Aires rosista.*

En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Bs. As., Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, año 5, nº 5, págs. 7-30.

[29] Algunos autores fechan esta obra en 1830. En la segunda edición de la *Biographie Universelle des Musiciens*, que es la usada para este trabajo, hay un largo artículo sobre el propio FETIS. Sospechamos que hay un error tipográfico cuando aparece *La musique misse a la portée de tout le monde* con fecha 1839, pues FETIS da el catálogo de sus obras en rigurosa cronología, con lo cual se hace evidente que quiere decir 1829 y no 39. Es importante aclararlos pues de lo contrario Alberdi no hubiera podido conocerlo en 1832.

[30] Véase Leopoldo HURTADO: *Introducción a la estética de la música*, Bs. As., Ricordi Americana, 1951, págs. 23-24.

[31] Hegel define a la música como "la expresión de la parte no individual que existe en nosotros". Schelling la identifica con las ideas, con los arquetipos platónicos. Ver *Hurtado, op. cit.*, pág. 23.

[32] Los Broderip formaron una distinguida dinastía de organistas ingleses.

[33] También se trata de una larga dinastía de músicos ingleses, en su mayoría organistas y compositores.

[34] GESUALDO, Vicente: *op. cit.*, t. 1, pág. 402. Donde dice Broderif debe leerse Broderip.

[35] *The British Packet* (Bs. As.) del 17 de noviembre de 1832 dedica una extensa crónica para comentar este concierto, el cual habría de marcar, a juicio de ese periódico, una nueva era en Buenos Aires.

[36] Lo transcribe Vicente GESUALDO: *op. cit.*, t. 1, pág. 417, tomando de la traducción de Felipe Espil cno el título de *Once años en Buenos Aires*, Bs. As., Emecé, 1956.

[37] Dorrego fue fusilado el 13 de diciembre de 1828; el 13 de diciembre de 1829 se dispuso el traslado de sus restos desde Navarro hasta Buenos Aires. Los funerales se realizaron, efectivamente, el día 21, con gran solemnidad. El gobernador Rosas despidió los restos.

[38] Lo transcribe Vicente GESUALDO: *op. cit.*, t. 1, pág. 418.

[39] ECHEVERRIA, Esteban: *Fondo y forma en las obras de imaginación*, en *Obras completas.*

[40] Citado, en traducción al italiano, por Enrico FUBINI: *L'estetica musicale dal settecento a oggi*, Torino, G. Einaudi, Piccola Biblioteca Einaudi, 1964, pág. 28.

[41] HEGEL, Jorge Federico: *Sistema de las artes*, Bs. As., Espasa-Calpe Argentina, Col. Austral nº 726, 2ª ed., 1947, pág. 24.

[42] Para Wackenroder (1773-1798), autor de *Fantasía sobre el arte de un monje amante del arte*, la música es el lenguaje originario de los sentimientos y reside ahí su privilegio respecto de las otras artes. La música, lo reconocen los primeros románticos es un arte asemántica, pero esa característica la pone muy encima de otros medios normales de comunicación. La música recoge la realidad a un nivel más profundo que la palabra. Ella puede llegar a recoger la misma esencia del mundo, la Idea, el Espíritu, lo Infinito. Véase FUBINI, *op. cit.*, págs. 55-62.

[43] Hemos usado la traducción de Juan THOMPSON en su artículo *La poesía y la música entre nosotros* pues es el único que lo traduce correctamente. Para este trabajo nos hemos valido de la edición de 1772 del *Dictionnaire de Musique* de J. J. ROUSSEAU (Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 2 t., 1772), tomos X y XI de las obras completas, que se encuentran en la biblioteca del Instituto Di Tella de Buenos Aires.

[44] "Volad a Italia", dice Rousseau. Alberdi dice: "Parte, vuela a París". Fer-

nando Cruz Cordero encuentra una salida elegante: "Corre a los lugares en que un Gobierno amigo de las artes ha reunido las producciones célebres de todos los géneros y de todos los tiempos".

[45] CANAL FEIJOO, Bernardo: *Alberdi: el irrumpimiento*, en "Comentario", Bs. As., 1953.

[46] PALCOS, Alberto: *Encuentros y desencuentros de Alberdi con Rivadavia*, en "La Prensa", Bs. As., 9 de junio de 1957.

[47] Las alusiones musicales en *Veinte días en Génova* aparecen en el cap. III (El teatro de *Carlos Felice*; la ópera, el baile - Emociones febriles experimentadas a su primer aspecto), págs. 17-23 y cap. IV (Continuación de las primeras impresiones de la segunda representación; la crítica sucede al entusiasmo. El público genovés en el teatro. El hijo de Paganini y un sobrino de Napoleón), págs. 25-29. La edición original de este trabajo, de 1846 en Valparaíso, puede ser consultada en la Biblioteca Mitre de la ciudad de Buenos Aires.

BASES CONCEPTUALES DE LA DIRECCION ORQUESTAL

El estudiante de Dirección Orquestal en la Argentina debe enfrentar, entre otros, dos problemas. En primer lugar, la falta de una bibliografía accesible, actualizada e integral. En segundo lugar, que la bibliografía disponible trata aspectos parciales de la formación del director, y lo hace, generalmente, desde la perspectiva de una realidad cultural muy diferente de aquella en la cual el joven argentino se forma y comienza, casi sin excepción, el ejercicio de su difícil profesión. Por no dar sino un ejemplo: el muy respetable trabajo de Scherchen [1], escrito en Alemania hace ya unos sesenta años, se basa en la hipótesis de que una técnica de comunicación gestual suficientemente precisa, refinada y expresiva, debe permitir la ejecución de una obra orquestal, sin ensayo previo [2]. Ello supone, como condición simétrica necesaria, una respuésta orquestal en la que la exactitud en la rendición de los factores materiales no sea obstáculo para la plena realización instantánea de la interpretación. La hipotética situación propuesta por Scherchen es posible y constituye sin duda una realidad comprobable en tanto se dé una conjunción director-orquesta que reúna las características señaladas.

En la realidad argentina, nuestro joven director tendrá siempre a su disposición un cierto número de ensayos. Ello puede conducirlo a no exigir de sí mismo el máximo de preparación, por ejemplo en el desarrollo crítico de una técnica de comunicación gestual precisa, refinada y expresiva, lo que obra en desmedro de su propia formación. Asimismo, el tiempo compartido entre el director y los integrantes de la orquesta, en los ensayos, pondrá en juego una cantidad de factores musicales y extramusicales que van mucho más allá de la pura comunicación gestual. Para entender estos factores y poder manejarlos en provecho de la feliz realización de su tarea, nuestro joven director debe conocerlos, informarse, reflexionar intensamente sobre ellos, elaborar conceptos, madurarlos, someterlos constantemente al examen crítico. Debe, en fin, asumir una tarea para la cual un plan de estudios es insuficiente y debe ser integrado, más bien, en un *plan de vida* adecuado a las exigencias de su profesión.

Las presentes reflexiones han sido elaboradas como contribución a esa tarea enorme y fascinante. Ellas son el fruto de experiencias vividas

a lo largo de un cuarto de siglo de ejercicio activo de la profesión, y también el sedimento tanto de la enseñanza de venerables maestros como de la lectura de textos reveladores. Enseñanzas, experiencias y lecturas han formado una amalgama de ideas, principios y conceptos en la que no siempre será posible reconocer el debido crédito intelectual. Por lo tanto, además de las notas y citas textuales, se incluye una pequeña lista bibliográfica en la que un lector inquieto puede encontrar el desarrollo de buena parte del material aquí abordado.

Definición

La definición del director orquestal proporciona un punto de partida sólido e indispensable. El director de orquesta es *el intérprete musical que realiza una imagen sonora ideal elaborada a partir de un texto, a través de un conjunto de personas que tocan instrumentos musicales.*

De la precedente definición surgen cuatro temas principales que servirán para ordenar este trabajo:

1. La interpretación musical.
2. La lectura del texto y la elaboración de la imagen sonora ideal.
3. La comunicación de la imagen sonora ideal.
4. La relación entre el director y las personas que realizan dicha imagen.

Etimologías

Antes de entrar de lleno en el análisis de los temas precedentes es útil efectuar una breve exploración etimológica sobre los nombres dados al director y a la actividad que realiza, es decir la dirección.

Hay varios idiomas en que existen términos análogos, que provienen de la misma raíz, para la persona (director) y su actividad (dirigir). Pero, en inglés, se denomina *conductor* a la persona y *to conduct* a la acción. La diferencia es importante en cuanto a las etimologías y, sobre todo, en cuanto a las actitudes y conceptos que pueden derivar de una oportuna reflexión alrededor de las mismas.

Dirigir se origina en el latín *dirigiere, di-rego*, de donde surge una estrecha vinculación con *regis, rex, regnare, regnum, regere. Conducir*, en cambio, se origina en el latín *cum-ducere* y tiene vinculación con *educere, educare, educatio,* etc. *Educere* significa sacar afuera, llevar, conducir, educar; *educare*, por su parte, significa enseñar, instruir, formar, criar [3].

De lo expuesto surge que *dirigir* tiene connotaciones de *reinar*, se asocia con la figura de un rey y con el ejercicio del poder vinculado con dicha figura. *Conducir* se acerca a la noción de *educar*, es decir, sacar afuera lo que está adentro de una persona. Por esta vía se ingresa en una profusa ramificación que lleva a *de-ducir, in-ducir, in-tro-ducir, pro-ducir, se-ducir, tra-ducir,* todas acciones que de un modo sutil confluyen en el pleno desarrollo de la actividad del director de orquesta contemporáneo. Véanse algunas acepciones de los términos citados [4]:

deducir (lat. deducere) - 1. sacar consecuencias de un principio, contraposición o supuesto. 2. Inferir (= 2. Llevar consigo, ocasionar, conducir a un resultado).

deducción (lat. deductio, onis) - 2. Método por el cual se procede lógicamente de lo universal a lo particular.

inducir (lat. inducere) - 1. Instigar, persuadir, mover a uno. 4. Producir un cuerpo electrizado fenómenos eléctricos en otro situado a cierta distancia de él.

introducir (introducere) - 1. Dar entrada a una persona en un lugar. 2. Meter o hacer entrar o penetrar una cosa en otra. 4. Hacer figurar, hacer hablar a un personaje en una obra de ingenio; como drama, novela, diálogo, etc. 5. Hacer adoptar, poner en uso.

producir (lat. producere) - Engendrar, procrear, criar. Dícese propiamente de las obras de la naturaleza y, por extensión, de las del entendimiento. 4. Procurar, originar, ocasionar.

seducir (lat. seducere) - 2. Cautivar (= 2. Atraer, ganar.) 3. Ejercer irresistiblemente influencia en el ánimo por medio de atractivo físico o moral).

traducir (lat. traducere) - 1. Expresar en una lengua lo que está escrito o se ha expresado antes en otra. 2. Convertir, mudar, trocar. 3. Explicar, interpretar.

Más que por la distinción etimológica y conceptual en sí, lo expuesto sobre *dirigir* y *conducir* importa, por cuanto configura extremos antitéticos de las actitudes posibles de un director de orquesta frente a su actividad y, fundamentalmente, en relación con las personas que integran la orquesta, por una parte y en relación con *dirigir* y sus connotaciones, puede inferirse una actitud *ego-centrípeta* en la que un ser conquista, domina, triunfa sobre los demás y los incorpora dentro de sí mismo; para este ser, el otro —los otros— son el medio de satisfacer un ilimitado afán de posesión y autoestima. *Conducir* y sus términos conexos pueden

definir, en cambio, una actitud *ego-centrífuga*, en la que el ser convence, orienta, ayuda, enseña, extiende su influencia sobre los otros y se da a los demás sin reservas, en busca de una realización personal plena, a través de la labor conjunta.

El director de orquesta no escapa a los imperativos orteguianos de circunstancia y decisión, y en forma deliberada o no, modela su conducta tomando decisiones que pueden privilegiar determinadas acciones sobre otras. Por ejemplo, puede privilegiar la acción de *unificar* o *coordinar* las voluntades de los intérpretes musicales que integran la orquesta, por sobre la acción de *violentar*, imponiendo brutalmente la propia voluntad.

No se pretende que el idioma castellano incorpore la figura del *conductor orquestal* sustituyendo al largamente utilizado *director*. Pero sí es importante que los jóvenes estudiantes de Dirección Orquestal mediten sobre la diferencia existente entre los términos y la realidad que hay detrás de ellos.

1. LA INTERPRETACION MUSICAL

La creación artística musical requiere la intermediación del intérprete, a diferencia de otras creaciones artísticas en las cuales la obra creada se ofrece directamente, sin intermediarios, a la percepción del observador. Interpretar una obra musical consiste en realizar en sonido las ideas o significados que el intermediario-intérprete ha escogido entre las posibles lecturas ofrecidas por el texto. *La interpretación musical es la comprensión del texto hecha sonido*. Es decir que, en la interpretación musical existen dos momentos, etapas o facetas: 1. comprensión del texto y 2. factura o realización sonora.

En otro tipo de obras de arte, por ejemplo las plásticas o las cinematográficas, la obra *es como es*. La presunta *imagen ideal* previa del autor *se realizó* por la acción del propio artista creador, operador de la transferencia potencia-acto. En estas obras puede decirse que esencia y existencia se corresponden en una entidad única: la obra en sí. Desde luego que tal obra puede, a la vez, ser o significar muchas cosas, según la lectura o interpretación que hagan los críticos u observadores comunes. Pero ninguna de estas interpretaciones o lecturas modifica la *materialidad* de la obra: en este sentido se ha dicho que *es como es*.

En cuanto a la obra musical: ¿cuál y cuándo *es*? ¿Es la imagen del autor? ¿Es la partitura impresa? ¿Es la imagen sonora ideal que se forja el intérprete, su comprensión del texto? ¿Es la realización de dicha imagen? ¿Es lo que comprende el oyente?

Sin pretender dar aquí respuesta a estos y parecidos interrogantes, hay un hecho que parece incontrovertible: si las magnitudes *materiales*, perceptibles, de una obra musical son el tiempo y su manifestación auditiva, el sonido, resulta claro que *la acción del intérprete establece y eventualmente modifica cada vez la materialidad de la obra musical*, porque más allá de los factores espirituales que puedan caracterizar y diferenciar una y otra interpretación de la misma obra, las particularidades de comprensión de cada intérprete se manifiestan objetivamente en magnitudes materiales de tiempo (duración de eventos, proporción de pulsos, velocidades relativas, puntuación, etc.) y de sonido (intensidad total y relativa, modos de ataque y articulación, etc.).

De tal manera, la obra musical puede existir completa, es decir *materializada*, encarnada, sólo y cada vez que una interpretación la anima y se incorpora (in-corpo) a ella. Por eso se considera al intérprete *co-creador* de la obra musical, porque al encarnarse en cada interpretación con características materiales específicas, la *esencia de la obra adquiere existencias diversas según quién y cuándo realice su interpretación.* Es decir que el contenido potencial se actualiza de diversas maneras.

En síntesis, el intérprete es *responsable* de la existencia material, completa, definida y concreta, de la obra musical. Por lo tanto, es también responsable de que la esencia implícita en el texto, codificada en los signos gráficos de la escritura musical, adquiera una existencia que corresponda a esa esencia.

Puede decirse que existe en cada texto de una obra musical un *deber ser* implícito y que es la tarea del intérprete hacer que el deber ser *sea* efectivamente. Claro está que se trata de un deber ser amplio y elástico como para admitir una gama de interpretaciones diferentes, pero existen límites aunque estos límites sean difíciles de definir o precisar. Entonces, una obra musical puede ser de maneras diferentes según diferentes intérpretes, sin distorsionar su esencia. Pero se trata de un *poder ser* limitado, con fronteras para la arbitrariedad, fruto de la ignorancia, la improvisación, la falta de reflexión o de preparación adecuada. También fronteras para la subjetividad deliberada, perseguida como fin. Una interpretación musical es *inevitablemente subjetiva* pero no tiene a la subjetividad como fin en sí misma. Ella será solamente la consecuencia de la selección de significados que realiza el intérprete, al servicio de la expresión del autor. Al elegir una solución interpretativa entre otras, al privilegiar una posibilidad entre las demás, el intérprete pone en juego todo su *yo*, su presente, su pasado, su psiquis, su emoción, su cultura. Pero lo hace con el fin de *transmitir* un mensaje, no de producirlo. Es el mensaje contenido en el código de signos de la partitura, principal testimonio de la voluntad expresa del autor.

La fidelidad a un texto

¿En qué consiste la fidelidad a un texto? En todo caso, ¿es posible ser fiel a un texto?

El texto y la obra de la que es portador, se encuentran en el centro de un triángulo imaginario —especie de *ménage à trois*— en cuyos vértices se ubican el creador, el intérprete y el oyente. El primero como generador del fenómeno, el segundo como intermediario co-creador y el tercero como destinatario. Con esa imagen establecida, cabe preguntarse: ¿a qué se aspira a ser fiel? ¿A un conjunto de signos gráficos a los que se restaura filológicamente? ¿Existe la seguridad de que ese código, ese sistema, responde exacta y totalmente a lo que el compositor quiso, en su momento, registrar —más aún, significar— cuando hay muchos testimonios de compositores que han afirmado que *en música no se puede escribir todo*? Hay otro tipo de búsqueda de fidelidad: la que se afana en reproducir las condiciones originales de realización sonora de una partitura. Es decir: apelar a instrumentos de época o sus reproductores, a las combinaciones instrumentales, la afinación, la improvisación, la ornamentación, según documentación testimonial y/o patrones estilísticos del autor o su época. Ante esto cabe preguntar: ¿y los hombres comprometidos? ¿Intérpretes, oyentes? ¿Pueden recrear en sí las *condiciones culturales* de la época de origen? ¿Pueden borrar la vida transcurrida, los cambios operados en la cultura, en la sociedad, en la ciencia? ¿Pueden, simplemente, anular a voluntad la experiencia asimilada y recuperar el estado cultural, mental y emotivo de la época del texto? Tampoco parece posible encontrar la fidelidad por esta vía.

Aparentemente, la fidelidad no es objetivable. No se puede decir: en determinadas condiciones objetivas se es fiel a un texto musical. Probablemente, la fidelidad es una actitud, una disposición moral. Quizás sea el grado de conocimiento y comprensión de una obra que un intérprete en determinado momento ha alcanzado, cuando tiene en sí mismo la convicción honesta, real y profunda, de que *ha servido a la música*. Es decir, que ha puesto todos sus recursos, leal, honesta y desinteresadamente al servicio de la música: su entendimiento, su raciocinio, su sensibilidad, su afán de investigación, su voluntad.

Inversamente, no existiría fidelidad a un texto cuando lo que mueve al intérprete no es ese servicio devoto. Cuando, por ejemplo, la selección de significados se motiva en *ser diferente* de los demás por el mero hecho de serlo. Cuando la única argumentación que existe es burdamente subjetiva o cuando se va a la búsqueda de *efectos* por los efectos mismos.

El director de orquesta como intérprete

Ya se ha visto que, en la interpretación musical existen dos etapas, momentos o facetas: 1. comprensión del texto y 2. factura o realización sonora. En la primera, el intérprete realiza una aproximación al texto, descifra su contenido y elabora una imagen sonora mental, ideal, que en la otra etapa realiza sobre su instrumento aplicando los recursos técnicos necesarios para operar la transferencia del *sonido ideal* al *sonido real.* Con mucha frecuencia las etapas se superponen y la búsqueda o experimentación con el instrumento, fragmento por fragmento, célula por célula. se realiza simultáneamente, en apoyo de la formación y crecimiento de la imagen sonora ideal La tarea que el intérprete realiza sobre el instrumento implica una actividad psicomotriz, un *hacer* que requiere un contacto físico, material, con el mismo.

El director de orquesta, en cuanto intérprete, participa plenamente de la primera etapa, pero, a diferencia de los demás intérpretes —instrumentistas o cantantes— no puede superponer la búsqueda o experimentación con el instrumento a la etapa de formación de la imagen sonora ideal. Al director de orquesta le está vedado el probar alternativas sonoras paso a paso, célula por célula, el experimentar con la producción física del sonido real mientras va construyendo su imagen sonora ideal. Debe extremar su imaginación y puede acudir al uso de sustitutos —el piano u otro instrumento— pero, a menos que tenga la posibilidad de acceder a una orquesta real mientras descifra un texto —y se sabe que esto es prácticamente imposible— el director de orquesta debe construir su imagen sonora ideal en forma nítida y completa *antes* de experimentarla realmente con la orquesta. Y cuando llegue el momento del contacto con ella, lo que hará no será una *experimentación* propiamente dicha, sino que se encaminará directamente a la realización de la idea. Esto impone al director una preparación muy especial que lo diferencia nítidamente del resto de los intérpretes musicales.

Por otra parte, el director no participa de contacto físico con un instrumento musical en el momento de proceder a la realización sonora de la imagen ideal. El director no *hace* sino que indica, muestra, sugiere, exige: un conjunto de personas produce con sus instrumentos los sonidos, la materia, a partir de la cual y por medio de la cual el director da forma real —*realiza*— su imagen sonora ideal. En tanto que cualquier intérprete musical es independiente, el director no lo es, ya que depende de la concurrencia y participación de otras personas para la realización de su propia imagen sonora ideal.

La tarea del director, por efectuarse a través de una relación con otras personas, tiene importantes componentes psicológicas y sociales que

condicionan hasta la misma posibilidad de lograr los resultados apetecidos. Por no considerar sino un ejemplo: el intérprete instrumentista o cantante dedica largas horas de trabajo y experimentación en privado, hasta lograr la imagen sonora real, que presentará al oyente una vez que dicha imagen esté totalmente terminada, pulida, acabada. Sintéticamente: su experimentación es privada y solamente la imagen real finalizada trasciende al público. El director, en cambio, desde el instante en que comienza su primera tentativa de realización sonora —el primer ensayo— lo hace públicamente, frente a colaboradores-espectadores-jueces: los integrantes de la orquesta. Para el director, *la experimentación es siempre pública.* Esto impone, también, al director, exigencias de preparación muy diferentes que las del resto de los intérpretes.

He aquí tres de los rasgos más particulares que distinguen al director de orquesta entre los demás intérpretes musicales: 1. el director no *hace* sobre un instrumento, sino que ejerce influencia sobre —y depende de— las personas que tocan instrumentos en la orquesta; 2. el director no tiene acceso a la experimentación sonora en la etapa de aproximación y descifrado de un texto: debe construir su imagen sonora ideal totalmente antes de tener acceso a la experimentación; 3. para el director no existe experimentación privada: desde la primera tentativa está trabajando en público, ante la presencia de los integrantes de la orquesta.

El director de orquesta se encuentra mediando entre dos polos: el texto-generador y la orquesta-realizadora. Por un lado el texto, expresando de algún modo la voluntad del creador. Una voluntad no siempre explícita o unívoca, considerando las imperfecciones y ambigüedades del sistema gráfico musical. Por otro lado, la naturaleza totalmente heterogénea de la formación orquestal. ¿Cuál es la finalidad de la mediación? Incumbe al director incorporar al grupo humano-orquesta a la realización de la obra, hacerlos parte de la misma, guiarlos consigo —conducirlos, *cum-ducere*— a integrarse a la obra, en esa simbiosis que se da, irrepetible, en cada ejecución. ¿Cuáles son las responsabilidades del director? Fusionar las voluntades de 80, 90 ó 100 personas que sienten, piensan, razonan y reaccionan de 80, 90 ó 100 maneras distintas; mantener la continuidad de la línea ejecutiva que proviene de la imagen sonora ideal que ha elaborado a partir de la lectura del texto; defender esa línea contra posibles dispersiones o distorsiones que costumbres, tradiciones, hábitos o características del momento pueden introducir en el devenir de la realización del discurso.

Cualquier intérprete musical que no sea director de orquesta actúa sobre un instrumento material, aún la laringe y, en última instancia,

vence la resistencia de la materia logrando de ella las respuestas sonoras más adecuadas para hacer posible la transmisión de su comprensión del texto. El director de orquesta actúa sobre personas que tocan instrumentos musicales: no trata de vencer a la materia —que, en última instancia es sometida por las acciones de ejecución que realizan los instrumentistas— sino que, más bien, apunta a *con-vencer*, directamente al espíritu del ejecutante. Por lo tanto, la tarea del director orquestal es una tarea principal y casi exclusivamente espiritual. Se trata de hacer música con otros, a través de otros, ejerciendo influencia sobre ellos. El *in-fluir* (fluir hacia adentro) y el *educar* (sacar hacia afuera) son los medios espirituales de los que se vale el director para el cumplimiento de su tarea.

2. LECTURA Y FORMACION DE IMAGEN IDEAL

> El texto es un objeto fetiche y ese *fetiche me desea*. El texto me elige mediante toda una disposición de pantallas invisibles, de seleccionadas sutilezas: el vocabulario, las referencias, la legibilidad, etc.; y perdido en medio del texto (no por *detrás* como un *deus ex-machina*) está siempre el otro, el autor. Como institución el autor está muerto: su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, de una cierta manera, *yo deseo al autor*: tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía... Barthes, Roland: *El placer del texto*. México, Siglo XXI, 1986. 6ª ed., pág. 46 [énfasis original].

El director media entre el texto y los integrantes de la orquesta, pero el texto es común al director y sus músicos. La lectura no se reparte simétricamente, ya que al director corresponde el todo y a los músicos, individual y colectivamente, las partes o la suma de ellas. Esto genera superposición de lecturas: los integrantes tienen una lectura completa de su parte en tanto que al director corresponde la lectura completa del todo, que es más que la suma de las partes. La realización del todo se verifica mediante la integración —no la suma— de las partes, las que, para integrarse, deben conformarse según la perspectiva de quien detenta la lectura completa del todo.

¿Qué *comprende* el director de un texto? ¿Cómo lo comprende? Ya fue dicho que muchos compositores han señalado que, en música, no

puede escribirse todo. De ello se deduce que lo escrito puede ser sólo una codificación parcial de lo que el compositor hubiese deseado precisar. De modo que comprender para interpretar, significa también ir más allá de lo escrito: es también desarrollar la capacidad y poner voluntad para penetrar todo lo que, además del puro y simple signo gráfico, ha querido decir el compositor. Esto es prácticamente indefinible, ya que ni el propio compositor es consciente de todas las lecturas posibles latentes en su obra.

Como si lo expuesto no fuera ya suficientemente complicado, hay que tener en cuenta que el texto no es un objeto mágico que opera por su propia presencia y que, así como el texto es importante, también lo son los medios intelectuales y emocionales que el intérprete le superpone para descifrarlo.

Para el compositor, su trabajo concluye con la obra terminada. Puede haber revisiones, modificaciones, nuevas ediciones, pero llega un momento —y el momento definitivo puede ser la muerte— en que la obra queda fija, cristalizada en sus signos gráficos para siempre. Para el intérprete comienza aquí un trabajo cotidiano de comprensión que no termina jamás, que se reaviva con cada contacto entre intérprete y obra. Como bien lo expresó Bruno Walter, la grandeza y la belleza de una obra maestra no son, respecto de su intérprete, estáticas y definitivas: ellas viven y devienen más grandes y más bellas con cada encuentro [5].

Una interpretación no es, no puede ser definitiva. En primer lugar por la naturaleza propia del fenómeno que llamamos *sonido*, que nace, dura, se amortigua y se extingue, y que debe por lo tanto ser recreado cada vez; en segundo lugar, por el natural proceso de maduración y de acumulación de vida vivida por el intérprete; en tercer lugar, porque para cualquier intérprete digno de tal nombre, en música sólo puede existir *lo mejor*, como meta inalcanzable a la que tratará de acercarse cada nueva interpretación.

Código matemático

Con frecuencia se han destacado analogías o se han trazado paralelos entre la música y la matemática: recordando antecedentes históricos, señalando fundamentos físicos, etc. Existen en la música abundantes elementos matemáticos bajo la forma de proporciones o relaciones. En algunos sistemas gráficos, parciales, las incógnitas están despejadas: una redonda *vale* cuatro negras; dada la frecuencia de 440 c.p.s. para el *la* y un sistema de afinación, se puede calcular la frecuencia de cualquier altura, etc. Pero, en general, como *macrosistema* que debe servir para re-

gistrar la creación expresiva de la persona-compositor, la partitura es una enorme ecuación a la que falta *el valor de X,* el absoluto que permite develar la incógnita [6]. Esta es la incógnita que debe develar el intérprete, en la determinación de las fuerzas vitales que se manifiestan perceptiblemente como magnitudes —de velocidad, de intensidad— o como combinaciones de color tímbrico, intensidades relativas, signos de puntuación, intenciones de fraseo, etc. Frente a cada incógnita el intérprete aporta *el valor de x* para que el sistema tenga vigencia, se anime, adquiera vida, para que el código se haga explícito, perceptible al oído y pueda, en efecto, transmitir o comunicar algo.

Leer un texto significa descubrir las alusiones encerradas en sus signos. Esta búsqueda cotidiana es para el intérprete un ejercicio de humildad y devoción: humildad para reconocer la precaria fugacidad del hallazgo de hoy, devoción para reiniciar la búsqueda que hará posible el hallazgo de mañana.

Imagen sonora ideal

Poco a poco, paso a paso, el director va encontrando los contenidos del texto y, apoderándose de ellos —comprendiéndolos— va formando su imagen sonora ideal. Esta imagen será el modelo a partir del cual procurará después la transferencia a una imagen sonora real con participación de la orquesta. La disciplina con que el director encare el estudio de un texto y la firmeza con que imprima su imagen sonora ideal se va a reflejar después en la disciplina y firmeza con que encarará la etapa de realización sonora, la experimentación, el ensayo con la orquesta.

¿Quiere esto decir que, por imperio de esta disciplina y de esta firmeza, la imagen elaborada es absoluta, inmutable? Esta pregunta se plantea no con referencia al transcurso del tiempo, sino en relación con el trabajo inmediato. Por ejemplo: el director llega a su primer ensayo orquestal con su imagen sonora ideal firmemente armada. A partir de ese momento y hasta la presentación pública —y aún durante ésta— ¿puede la imagen modificarse? Más aún: ¿hay casos en que la imagen *deba* modificarse?

Hay por lo menos dos respuestas que debe darse el director interrogándose a sí mismo. Primero: ¿sabrá efectuar los requerimientos técnicos y, a la vez, suscitar la participación plena, racional y emocional, de los músicos de la orquesta? Segundo: ¿tendrá el tesón, la voluntad, la denodada persistencia que requiere vigilar críticamente cada tramo del trabajo conjunto, para que la imagen sonora real llegue a reproducir exactamente la imagen ideal en sus mínimas alternativas?

Otra respuesta depende de la orquesta: ¿qué ocurre cuando, por ejemplo, por dificultades técnicas insalvables, se llega a un punto en que ya no es posible seguir avanzando en exigencias, porque no hay margen para las mismas? Frente a esta situación es lógico que el director debe adaptar la realización de la imagen al material humano disponible, en caso análogo al de un intérprete pianista u organista que, ocasionalmente, debe adaptar la realización de su imagen a las condiciones y posibilidades del instrumento disponible.

También es posible —y ocurre con frecuencia— que de la respuesta sonora de la orquesta, del aporte de tal o cual solista integrante de la misma, pueden surgir alternativas que modifiquen positivamente, que enriquezcan la imagen sonora ideal forjada por el director, que ofrezcan variantes impensadas que el director hace suyas.

En todos los casos se requiere del director una agudísima sensibilidad crítica y una velocidad de computadora para evaluar el *qué* y el *cómo* de las eventuales adaptaciones. Todo requiere, además, un equilibrio necesario para no incurrir en situaciones negativas, por ejemplo: que la orquesta vivencie que las exigencias del director van desmesuradamente más allá de las posibilidades reales de satisfacerlas, que la orquesta vivencia que al director *le da lo mismo* tal o cual imagen sonora real, que se perciba que posibles aportes valiosos no son evaluados en su justa dimensión.

Por último, todo el proceso de formación de la imagen sonora ideal debe involucrar simultáneamente el de la elección de los medios para operar la transferencia a la imagen sonora real. Por lo menos, se requiere que el director se plantee alternativas en cuanto a: 1) comunicación gestual de su idea; 2) requerimientos técnicos y, eventualmente, 3) alusiones verbales para provocar asociaciones o imágenes.

3. LA COMUNICACION DE LA IMAGEN SONORA IDEAL

El gesto

El director de orquesta utiliza el gesto para comunicar su imagen sonora ideal a los integrantes de la orquesta. El gesto es, para él, un medio de comunicación y la gestualidad su código. Este medio de comunicación de vasta significación —ya que no reconoce fronteras idiomáticas— se utiliza para transmitir un mensaje redactado en un lenguaje específico: el lenguaje musical.

Una de las diferencias básicas entre música y lenguaje hablado es que el discurso musical carece de la estructura del significado concep-

tual. Principalmente, carece de las denotaciones del significado de la palabra. No obstante la falta de contenido conceptual, la música pura produce, sin embargo, asociaciones y estímulos emocionales. Ocurre que la música copia del lenguaje algunas de sus características: entonación, métrica, articulación, tempo, etc. No pudiendo competir con el lenguaje en *qué* se dice, la música sí puede copiar de él *cómo* se dice. En el lenguaje cotidiano, el concepto y el modo de expresarlo —*qué* y *cómo*— habitualmente coinciden, sirviendo el modo para reforzar denotaciones del concepto. Si el modo contradice el concepto aparecen situaciones típicas y conocidas. Por ejemplo, si a un niño de corta edad se expresan frases conceptualmente tiernas con una entonación iracunda o, a la inversa, los conceptos más agresivos van expresados en un tono que transmite amor y cariño, seguramente reaccionará por la entonación y no por los conceptos. Igualmente, si se escucha un diálogo en un idioma desconocido, muy posiblemente puedan deducirse emociones básicas por el modo de expresión.

Admitido que el lenguaje tiene un modo de expresión, un *gesto* sonoro que acompaña al concepto puro pero que puede ser independiente de él, que se le suma o se le contrapone, y que este gesto o modo tiene en muchos casos una mayor comunicatividad emotiva que el concepto en sí. En tal caso, una de las explicaciones posibles sobre las asociaciones emotivas que produce la música puede fundarse en su copiar el *modo sonoro* del lenguaje. Por lo tanto, si la música copia o imita la entonación —vertiente *gestual* del discurso hablado— no debe extrañar que el gesto corporal pueda ser apropiado para la comunicación de una imagen musical, ya que la música está más cerca de *la mímica de la palabra* que de la palabra en sí. La quironomía unía, desde tiempos remotos, la realización de un gesto corporal con la producción de un gesto sonoro.

Comunicación gestual

El gesto es el medio de comunicación por excelencia entre el director de orquesta y las personas que la integran. Los mensajes transmitidos por el director a través del gesto comunican la imagen sonora ideal que de la obra se ha formado. Los músicos decodifican el mensaje gestual, transformándolo mediante la ejecución sobre sus instrumentos en el sonido necesario, imprescindible, requerido para realizar aquella imagen ideal.

Lo que el director transmite mediante el gesto es una convicción personal, fruto de su propia experiencia, resultado de una larga búsqueda, una indagatoria realizada por él frente a frente con la partitura. Por lo tanto, el gesto y su significado no son neutros, indiferentes ni indepen-

dientes con respecto a la persona que los utiliza. Al decir *persona* se entiende la totalidad del ser: lo innato, lo adquirido, las ideas, los sentimientos, las convicciones, las *filias* y las *fobias*. Y, desde luego, el cuerpo.

La gestualidad es expresión física, corporal: tiene que ver con el cuerpo, con todo el cuerpo: lo pone en juego. Simultáneamente, la percepción implícita en el uso del propio cuerpo convoca todo lo que una persona es, en su relación consigo mismo y con el mundo. Por ello, el gesto del director corresponde a lo que el director *es* como persona y a lo que él, por ser como es, ha privilegiado como significación posible de la música que interpreta.

Los significados que el director escoge para formar su imagen sonora ideal revelan su personalidad en una dimensión espiritual, por la inteligencia, por la sensibilidad, por la coherencia con que esos significados son seleccionados. Del mismo modo, los gestos que el director elige para transmitir esa imagen, también revelan su personalidad y le pertenecen de una manera intransferible. Por eso, el desarrollo de la gestualidad comprende necesariamente el *conocimiento de sí* y de la propia y personal posibilidad —y capacidad— para comunicar algo por el gesto, influyendo a través de él en los demás.

La gestualidad no se reduce solamente a mover los brazos de una manera determinada, preconcebida: ella tiene que ver con la percepción del cuerpo, de lo que este cuerpo representa frente al yo total y frente a los demás Por su parte, la percepción del cuerpo va unida o ligada a la suma de experiencias vividas y al modo de relacionarse del director con el mundo y, por lo tanto, al propio yo más profundo, a la propia cultura, al descubrimiento y toma de conciencia de la propia capacidad para *in-fluir*. No se resuelve el gesto sobre estereotipos o cánones infinitamente repetibles por cualquier persona en cualquier circunstancia. Esto conduciría a una *standardización* de lo que la persona es, de lo que elabora como imagen sonora ideal frente a determinado texto y de lo que pretende transmitir a través del gesto.

Funciones gestuales

El gesto cumple dos funciones principales. Una es convencional: sirve para señalar el transcurrir y la división del tiempo, los ataques, cortes, gradaciones de intensidad, entradas de instrumentos y algunas otras situaciones elementales que tienen que ver con magnitudes materiales de la música. La otra función es aclarar, definir, dar significado al discurso musical: trascender lo convencional y las magnitudes materiales para espiritualizar el contenido del discurso.

Si las señales convencionales están destinadas sólo a definir magnitudes o resolver situaciones materiales de la música, son sistematizables y, por ende, transmisibles. Así, entonces, la señal convencional sistematizada forma el núcleo básico de lo que se considera la *técnica gestual* de la dirección orquestal.

La sistematización del gesto en términos universales e inequívocamente interpretables no pasa del límite de una cualidad de señal casi mecánica. Apenas una pequeña parte de la gestualidad está codificada en un conjunto de normas, pocas y sencillas, que se vinculan con señales básicas de la comunicación. El resto es difícilmente codificable. Sin embargo, hay en las orquestas anchos márgenes de comprensión aún para los *gestos a-sistemáticos*. ¿Por qué, pues, si se trata de una gestualidad no sistematizada y que puede corresponder a vivencias personales exclusivas del director, hay tal amplitud de comprensión en lo comunicado? La comprensibilidad de esta gestualidad asistemática —pero igualmente alusiva— puede estar asegurada al encontrarse todos, director y miembros de la orquesta, inmersos en, y referidos a, un contexto cultural común. Dicho contexto puede ser de base muy amplia: por ejemplo la civilización occidental; o bien de base más exclusiva: por ejemplo la formación, práctica y experiencia musicales. Pero la presencia de este contexto asegura la amplitud del margen de comprensión, más allá de lo que las apariencias permiten suponer.

El gesto, como medio de comunicación, tiene dos extremos: el director-emisor y la orquesta-receptora. La orquesta no es *algo*, sino *muchos alguien*, de lo que resulta que uno de los extremos es múltiple, multifacético compuesto por varias decenas de seres racionales y sensibles. El director debe preguntarse *a quién* —no *a qué*— va dirigido su gesto: cómo piensa, cómo siente, qué cara tiene. La efectiva operatividad de la comunicación gestual depende no sólo del origen, sino también de la recepción. La recepción es variable, no siempre previsible: puede ser muy diferente entre un individuo y otro. La orquesta puede no recibir la comunicación gestual en forma unánime, a veces ni siquiera de las convenciones básicas. Hay una operación de interpretación, *decodificación* del gesto por parte de quienes lo reciben y de esta operación dependerá la respuesta sonora que los músicos van a aportar para la construcción de la imagen sonora real. Esto impone al director extremar el rigor en el análisis crítico de su propia gestualidad, tendiendo a que la misma excluya toda posible ambigüedad, todo posible equívoco, de modo tal que pueda ser comprendida correctamente en su intencionalidad por cada una de las personas que integran la orquesta.

La exclusión de ambigüedades y, por ende, la claridad del mensaje gestual, conllevan dos nociones de gran importancia: 1. que el gesto debe

expresar *una voluntad* como proponer *una invitación* al ejecutante músico, para incorporar su aporte sonoro a la realización de la imagen, y 2. que el gesto es una *comunicación personalizada* que debe alcanzar e involucrar hasta los músicos de ubicación más lejana, física y espiritualmente, de la persona del director.

Ya se ha mencionado al pasar la posibilidad real propuesta por Scherchen, entre otros tratadistas, de que con una gestualidad diáfanamente clara y de gran intensidad comunicativa, es posible lograr una satisfactoria interpretación orquestal sin ensayo, de modo que todas las intenciones puestas por el director en su gesto son realizadas, creándose en el instante la imagen sonora real correspondiente. Esto permite fijar un extremo de un hipotético espectro de situaciones. En él, tenemos una orquesta de primerísimo nivel —la orquesta perfecta— en la que el director dispone de un tiempo de ensayo igual a *cero*, donde en una obra de escritura convencional, de repertorio, puede existir una interpretación instantánea de lo comunicado por el gesto. En el otro extremo del espectro, una orquesta altamente imperfecta con un tiempo de ensayo igual a *infinito menos uno*, donde el gesto opera como un recordatorio o ayuda-memoria de convenciones establecidas a lo largo de una trabajosa preparación, una larga colaboración entre director y orquesta. En el primer extremo, el gesto corresponde a una actitud de comando con respuesta instantánea; en el segundo, a una costumbre más o menos operable, lograda a través de un largo trabajo conjunto. Entre estos dos extremos antitéticos se ubican prácticamente todas las situaciones posibles que el director debe enfrentar en la realidad del ejercicio de su profesión.

Técnica gestual

Es posible una codificación completa de la gestualidad? ¿Existe la posibilidad de desarrollar una técnica completa, precisa, infalible? ¿Hay, concretamente, una *técnica de dirección orquestal* como hay una técnica pianística o violinística?

Suele señalarse como punto de partida de la moderna codificación técnica de la gestualidad el apéndice que Berlioz dedicó a la dirección orquestal en la segunda edición de su *Tratado de Instrumentación* aparecida en 1856 [7]. Esta fecha revela el atraso relativo de la dirección orquestal como disciplina autónoma. Por ejemplo, los caprichos de Paganini aparecieron en 1820 y los estudios Op 10 de Chopin en 1833.

Desde luego que ciertas funciones gestuales existieron desde tiempos remotos, básicamente para asegurar la coordinación motriz del grupo de ejecutantes. En tramos importantes del devenir histórico y en distintos

lugares del mundo, esa coordinación se logró mediante la acción física de *golpear algo* —el piso, una mesa, un atril, un tronco ahuecado— con una mano, un pie, un bastón u otro objeto, fijando así un pulso referencial. Distintos idiomas han recogido esta acción y utilizan todavía aquellos viejos verbos que significan *golpear*, para denominar la función gestual, ahora silenciosa, de señalar el transcurso del tiempo mediante pulsaciones: *batear, battre, to beat, battere, schlagen.*

El apéndice del *Tratado* de Berlioz señala, quizás, el punto de partida de la concepción moderna del director orquestal —ya anticipada por Spohr y Mendelssohn, entre otros— como artista intérprete, con funciones autónomas diferenciadas de las del primer violín o cembalista, antiguamente encargado de procurar una coordinación elemental en la ejecución orquestal.

¿Existe en la técnica gestual una relación causal tan precisa y directa como la que puede existir en una técnica instrumental? No. Porque un instrumento musical, como destinatario de acciones prescriptas por la técnica respectiva, es un objeto material, inerte, cuyas respuestas son previsibles en virtud de los estímulos que se apliquen. En la dirección orquestal la técnica gestual no se aplica sobre una materia inerte, sino que se dirige a un conjunto de individuos, con todos los matices, variantes, repliegues y claroscuros propios de la personalidad humana, en los cuales la recepción y consecuente respuesta operativa puede producirse de manera muy diferente de un individuo a otro. El problema del desarrollo de una técnica gestual debe encuadrarse en el desarrollo de una *técnica de comunicación* y no como una técnica de ejecución musical propiamente entendida. Se trata, más bien, de una *méta-técnica* [8], ya que el gesto induce la realización de una idea sonora a través de personas que sí ejercitan la técnica de ejecución de instrumentos.

Se aspira a que la comunicación gestual establezca una perfecta consonancia entre las intenciones del director y las respuestas de la orquesta. Es una consonancia mental y emotiva que debe duplicar, en la respuesta, la imagen sonora ideal del director. En el logro de esta consonancia, de esta duplicación, el concepto de *técnica* pura indica demasiado o demasiado poco. Indica demasiado, porque alcanzar una perfecta consonancia mental y emotiva entre un director y 80, 90 ó 100 personas que integran una orquesta contiene procesos difícilmente reducibles a un hecho pura y solamente técnico. Indica demasiado poco porque la comunicación de ciertos aspectos del discurso musical a través del gesto es condición necesaria, pero no suficiente para producir el resultado total, racional, emotivo, participativo, psicológico, social y estético en que deviene el *hacer música.* Esto es así porque ninguna técnica de comunicación gestual

puede, de por sí, eliminar las dificultades o complicaciones profesionales, psicológicas, afectivas, de la relación que, en cuanto a seres humanos, se establece entre el director y los integrantes de la orquesta.

Se exige que la técnica gestual sea precisa, que haya exactitud en los resultados. La precisión y exactitud corresponden a dos aspectos: uno material, de la lectura filológica; otro ,espiritual, interpretativo de las intenciones del director. Bruno Walter ha expresado, agudamente, que, concentrándose en la precisión uno puede llegar a una buena técnica, pero concentrándose en la técnica, no siempre o no necesariamente se llega a la precisión [9].

La experiencia, la madurez que el director va adquiriendo con el transcurso del tiempo y el ejercicio de la profesión, ayudan para el desarrollo de automatismos y de relaciones de causa-efecto inmediatas entre la imagen sonora que el director se forma y su transformación en gesto comunicante. Aún así, siempre se requiere el análisis crítico de la propia gestualidad, en busca permanente del medio gestual más apto para comunicar la imagen sonora ideal.

Gesto y sonido

El director de orquesta tiene un modo de aproximarse a la música y de comprenderla, que está condicionado por la falta de contacto con el instrumento verdadero en la etapa de estudio, de descifrado, de extracción de significados y de consecuente formación de la imagen sonora ideal. El director de orquesta no produce, luego, un sonido *inmediato:* él realiza el gesto que *induce* la actividad psicomotriz a través de la cual los integrantes de la orquesta tocan sus instrumentos. La *gestualidad silenciosa* del director induce la *gestualidad fonógena* de los instrumentistas.

Suele decirse que un verdadero director tiene el sonido en sí, y que cuanto mayor es la claridad de esta conciencia del sonido, más automáticamente obedece el medio de comunicación —gesto— para comunicar al grupo humano —orquesta —la vivencia de ese sonido. La claridad de conciencia provendría, en este razonamiento, de la profundidad de conocimiento y comprensión del discurso musical, de su articulación formal, de su potencialidad tímbrica, de su contenido expresivo. Si esto fuera totalmente correcto, no existiría —en teoría— mejor director de orquesta que un compositor dirigiendo sus propias obras. La realidad demuestra que esto no es así: la facilidad o claridad gestual como habilidad y modo de comunicación, no necesariamente se corresponde con el mayor o más profundo conocimiento del discurso. Solamente cuando esta habilidad, intelectual, se encuentra en correspondencia con la otra habilidad, gestual, se está en presencia de un genuino director de orquesta. Ha habido gran-

des compositores, de quienes no se puede sospechar falta de conocimiento del discurso de sus propias obras, que han sido mediocres directores de orquesta. Inversamente, músicos de cierta mediocridad pueden tener una facilidad innata, instintiva, para la gestualidad, lo que puede crear la ilusión de un genuino director. Ilusión que se desvanece tan pronto empiezan a revelarse las auténticas carencias.

4. LA RELACION ENTRE EL DIRECTOR Y LAS PERSONAS QUE REALIZAN LA IMAGEN

Hay quienes piensan que dirigir una orquesta es como tocar un instrumento. Siendo la orquesta un conjunto de personas que tocan instrumentos, la simplificación de la metáfora del director que *toca* una orquesta no sirve, ya que en cuanto a *instrumento*, la orquesta no es neutra, inerte ni dócil.

Desde cierto punto de vista debe distinguirse entre *conjunto de personas, grupo* y *masa*. Los intereses comunes, la pasión común, objetivos, jerarquías y tradiciones, articulan al conjunto de personas como un grupo. Violentos catalizadores, positivos o negativos, pueden llevar al conjunto o grupo a perder la capacidad de pensar y sentir individualmente, impulsándonos a actuar colectivamente por contagio, adoptando en conjunto actitudes que ninguno de los individuos adoptaría aisladamente, de por sí. Es el momento en que el conjunto o grupo deviene masa.

Pero, además, una orquesta no es solamente un conjunto de personas que tocan juntas diversos instrumentos y que cambian su modo de tocar según el director de turno. Esta puede ser la situación de una orquesta de formación ocasional, o de una orquesta bisoña recién formada. Tan pronto se ha desarollado un cierto trabajo conjunto, tan pronto la orquesta ha transitado un repertorio básico, tan pronto ha tomado contacto con directores de cierto nivel, tan pronto la orquesta comienza a desarrollar un sentido completo de su actividad, comienza a ser también un conjunto de tradiciones, un organismo complejo que existe según convenciones internas determinadas por la acción de un director estable y/o por la presencia y autoridad de ciertos solistas o jefes de fila, todo lo cual determina comportamientos y una disciplina específica.

Dentro de la orquesta son reconocidas responsabilidades especiales y hay, naturalmente, una precisa distribución de roles. Se genera así un tipo de organización muy seria, reconocible en cualquiera de las orquestas de larga tradición.

Gravitación del director

La relación director-orquesta y el grado de gravitación que puede tener el director en la conformación del organismo varía, lógicamente, según se trate de un director estable o de un director invitado. En la medida en que un director puede llegar a influir en la conformación de la orquesta, debe procurar que el conjunto de personas se articule en un grupo de seres conscientes de hacer un trabajo en común, conscientes de lo que es hacer música juntos, de la alegría y el placer que eso debe provocar.

Desarrollar la conciencia de *ser una orquesta* implica un compromiso: involucra la participación personal, íntima de cada uno de sus integrantes. Existen integrantes de orquestas que, frente a las exigencias del trabajo en común, lo enfrentan con una actitud burocrática, oficinesca. Un trabajo burocrático bien hecho, es meritorio y puede ser vehículo de realización personal, pero hay una diferencia sustancial. En un trabajo burocrático interesa sólo el resultado final, que no se ve afectado o modificado por la participación emotiva del empleado. Si se cumplen las funciones llenando las planillas, realizando las operaciones y observando todas las prescripciones requeridas, él trabajo se termina y está bien. O mal. El estar bien o mal es absolutamente independiente de toda participación emotiva y depende sólo de que se haya cumplido con las prescripciones y las operaciones hayan sido correctas. En la recreación de una obra musical, el resultado es dependiente e inseparable de la participación emotiva del ejecutante en su tarea. Por ello se requiere del integrante de orquesta una participación personal más completa y comprometida, porque involucra lo emotivo.

Ya fue señalado que la orquesta debe idealmente articularse como un grupo y no devenir una masa. Aquí también asoman las dos líneas que ya fueron mencionadas, en cuanto a tipos de dirección: la línea del comando y la línea de la *convicción*. Si hay de parte del director una actitud educadora, persuasiva y convincente —la actitud que fue llamada *centrífuga*— esa actitud favorece el esfuerzo individual y contribuye a que el conjunto se articule como un grupo de individuos interrelacionados.

En determinadas circunstancias, un método más riguroso de comando puede producir una sorpresiva intensificación de sentimientos, de anulación de individualidades racionales, hasta que el grupo se transforma en masa. Si este devenir se produce durante la ejecución y es canalizado positivamente puede producir resultados muy valiosos: una vibración simpática puede transmitirse de persona en persona haciendo que

las voluntades individuales se fundan en una única voluntad colectiva; de una manera no racional, no verbalizable, se desarrolla en la orquesta una especie de ansia comunitaria de logros que hace que la ejecución supere notablemente el rendimiento habitual.

Inversamente y, sobre todo, frente a ciertas situaciones no musicales, la intensificación de sentimientos negativos puede dar lugar a la transformación del conjunto en una pequeña masa fóbica, totalmente incapaz —mientras dura ese estado— de encontrar las condiciones necesarias para *hacer música juntos.*

¿Existe una orquesta ideal? Por lo menos, es posible imaginarla. Lo será, aquélla compuesta *enteramente* por personas que sean 1. excelentes instrumentistas, 2. excelentes músicos, 3. seres cultos, capaces de participar activa, consciente y placenteramente del trabajo común, 4. que no caigan en una posición de rechazo *a priori*, 5. que no encuentren placer en ser usados pasivamente, conquistados, fascinados.

Debe ser la meta de un director estable que su orquesta adquiera esta fisonomía. En la medida en que se van renovando los planteles, en la medida en que se profundiza el trabajo común, es deseable que el pentálogo de la orquesta ideal se transfiera a la realidad. Su implementación logrará que las personas que integran la orquesta encuentren un intenso placer en su trabajo, y que su tarea —que de otra manera puede convertirse en un factor de alienación— resulte profundamente placentera.

Es importante que los integrantes de la orquesta sean conscientes de que tocar bien, que el organismo *suene* bien, debe ser motivo de responsabilidad y de orgullo cívicos. Es decir, que el trabajo es hecho no sólo como fuente de placer personal, como medio de vida, sino también con destino a, y en beneficio de, una comunidad que está sosteniendo una orquesta. Será una de las formas más correctas de que una orquesta devuelva a la comunidad el apoyo que ésta le presta. Es muy difícil que existan orquestas autónomas que no estén sostenidas o apoyadas por alguna forma de sociedad comunitaria, ya sea el estado —las que dependen de él— o los aportes y subsidios que otorgan empresas comerciales, industriales, bancarias, etc. Y, por cierto, la taquilla, que cualquiera sea su significación en términos económicos, refleja la inserción de una orquesta en la comunidad de la que forma parte. Un director estable debe hacer suya esta conciencia de orgullo cívico, no sólo en función del contrato que cobra, sino en reconocimiento de la distinción que una comunidad le hace al conferirle la dirección de un bien cultural tan valioso como es una orquesta.

La relación que se establece entre el director y los integrantes de la orquesta, y el trabajo conjunto que se realiza, tienen generalidades y particularidades, según la relación sea de permanencia (director estable) o de transitoriedad (director huésped o invitado). De por sí la relación es siempre compleja, variada, multiforme, porque tiene todos los matices, claroscuros y esfumaturas del comportamiento humano.

En líneas generales, la relación del director invitado, cuyo contacto con la orquesta es limitado en el tiempo, tiende a ser menos personalizada que la del director estable. En el caso de este último, los factores personales, las historias cotidianas de cada uno —director y músicos— pueden llegar a tener influencia en la relación. Se ha comparado la relación director estable - director huésped con matrimonio - aventura [10]. Es posible establecer analogías, considerando en ambos casos la presencia o ausencia de ciertos factores —inteligencia, amor, responsabilidad, placer, etc.— y la preeminencia relativa que alcanza cada uno de ellos en uno u otro supuesto.

Uno de los temas centrales de la relación es *el poder*. Con el curso de los años, la relación de poder entre el director y la orquesta se ha modificado sustancialmente. Así, se pasó del poder casi omnímodo del director al poder casi omnímodo de una corporación (burocracia, sindicato, etc.). El problema en sí no es la disputa del poder entre ambos términos, sino superar esta concepción, este enfoque de la relación, lo que es posible, pero no fácil.

La forma de hacerlo es adquirir conciencia que *hacer música juntos* es la prioridad fundamental del encuentro entre músicos y director, y que esta finalidad debe originar un acto de amor e inteligencia, reconociendo a la vez que *el poder* que los mantiene unidos, que los relaciona y que da razón de ser a la relación, es el texto y, por extensión, la voluntad compartida de animar, completar, hacer vivir plenamente la existencia de esa obra musical.

Lo expuesto no significa mengua en la autoridad que corresponde legítimamente al director: el reconocimiento de esa autoridad vendrá de que los músicos perciban que, con mayor eficacia, con más profundo conocimiento, con la más alta intensidad, con alegría y satisfacción recíprocas, el director los guía (con-duce) por el camino en que todos participan del poder y fuerza que emana de una obra maestra.

El trabajo conjunto

El trabajo conjunto de orquesta y director apunta siempre a la preparación de una obra. No concierne solamente a lo musical, mucho me-

nos a lo material, lo técnico. Es un trabajo que compromete personas y que, por lo tanto, pone en juego una cantidad de elementos de la psiquis que van a influir directamente en la tarea. Entre los más evidentes, por inmediatos y cercanos a la superficie, están los sentimientos de simpatía-antipatía, aceptación-rechazo.

No es una de las tareas menores ni más fáciles de la dirección orquestal transitar este terreno minado y encontrar a cada momento un equilibrio justo, que permita el ejercicio de la autoridad sin incurrir en el autoritarismo despótico, el empleo de la cordialidad sin descender a la demagogia, la aplicación del saber sin encaramarse a la pedantería, la detección de resistencias sin dejarse arrastrar por la manía persecutoria, y así sucesivamente.

El trabajo conjunto básico comienza por lograr una correcta lectura, llámese *filológica:* notas, ritmos, afinación, ajuste, planos, etc. Es una instancia más elevada, aunque no necesariamente posterior, se procura lograr una línea interpretativa, crear una unidad de sentido, plasmar *el sonido* que el director imaginó en su etapa de estudio.

Una visión ingenua, simplista, del trabajo conjunto, puede llevar a creer que el director comanda, que su comando suprime la voluntad de los integrantes de la orquesta y que ésta, sumisamente, responde al comando del director. Esto es tan elemental como irreal, en la mayor parte de los casos. Lo que se requiere no es tanto que el director imponga su propia visión y violente la voluntad de la orquesta. Es mucho más provechoso, fructífero, fecundo, que el director convenza las voluntades dispersas y las haga participar conscientemente de una idea lógica y coherente. El modo de hacerlo depende tanto de la personalidad de quien se encuentre al frente de la orquesta, como de las posibles respuestas de los que son dirigidos. Y en esto es menester considerar lo que cada uno lleva en sí: características psicológicas, escalas de valores, problemas, personales, etc.

La influencia de lo cotidiano

¿Qué influencia tiene lo humano, lo cotidiano, lo que ocurre puertas afuera del recinto de la orquesta en la vida personal de cada uno, sobre lo que ocurre puertas adentro, en el acto de *hacer música juntos*?

Hay dos teorías básicas Una: hacer música es un privilegio tan grande y trascendente como para olvidar todos los aspectos humanos personales .Otra: los problemas personales pueden superarse en la tarea de hacer música, a través de una relación correcta, civil y estrechamente profesional. Posiblemente la realidad se encuentre en algún punto in-

termedio. Hacer música juntos es, por empezar, una cuestión personal y humana; es un acto de civilidad y convivencia en el que las cargas personales deben ser controladas, filtradas, procesadas, canalizadas, para que su aporte sea positivo, no destructivo, disociador o desviante. Es un acto cuya finalidad es animar una obra, dotarla de *ánima*, y esa es una tarea espiritual que requiere el aporte emocional de todos. A partir de esa base es posible que, ocasionalmente, por la influencia de un director especialmente dotado, por la potencia convocante de una obra determinada o por alguna otra razón, la experiencia de hacer música juntos trascienda el placer, la emoción y todos los sentimientos ordinariamente terrenales y resulte en una experiencia casi mística. La conciencia de ese punto intermedio, donde hacer música juntos es un acto inteligente, espiritual y de participación emocional, debe servir también para no caer en el extremo *burocrático*, en el que la rutina complaciente y estéril es una peligrosa tentación latente.

La búsqueda de ese punto es una de las tareas más enriquecedoras que se presenta a un director consciente de su misión. Posiblemente el *quid* esté en lograr una coincidencia operativa, entre director y músicos, sobre la base de los puntos ya conocidos y comentados: 1. que el acto de tocar en una orquesta y que haya un director al frente de la misma es una manifestación del *hacer música juntos*; 2. que el elemento convocante y la fuente de poder, razón de ser de la actividad, es un texto en el que está codificada una obra de arte, que requiere el acto de inteligencia, amor y entrega de la interpretación para completarse, animarse y existir plenamente 3. que la participación emocional de cada uno condiciona el resultado y no es independiente del mismo.

El ensayo

El ensayo es el momento en que la imagen sonora ideal del director se transfiere, mediante la participación de los integrantes de la orquesta, a la imagen sonora real. Es el momento delicadísimo en que la construcción ideal del director y la respuesta sonora de los instrumentistas deben fundirse hasta lograr una unidad total.

Al mismo tiempo, el ensayo cumple una función paralela, importante e inevitable: es el momento en que la relación abstracta *director-orquesta* se personaliza, se encarna, adquiere rostros, nombres y apellidos, historias, pensamientos y sentimientos. Un director sensible debe enfrentar un ensayo consciente de la existencia de esta realidad extra-musical: ello enriquecerá su perspectiva del ensayo y lo ayudará a evitar o solucionar problemas.

Una de las dificultades del ensayo es combatir el poder del hábito y la complacencia, sin por ello generar el rechazo o la falta de aceptación. Las ideas del director deben ser vivenciadas como posibles y lógicas, no caprichosas ni arbitrarias. Frente a un grupo humano que, por inercia, puede tender al hábito, a lo conocido, a dar respuestas musicales a base de experiencias previas o de tradiciones propias, cualquier *novedad* que el director produzca, cualquier aporte personal que se manifiesta en diferencia o divergencia sobre lo que espontáneamente ofrece la orquesta, debe ser vivenciado por los músicos como posible, lógico y —deseablemente— mejor. Así, el director no ejercerá violencia sobre el músico orquestal, ni generará resistencia. La violencia ejercida sobre el músico orquestal resulta generalmente derrotada, convirtiéndose en un inútil y lamentable desgaste de energía. Resulta derrotada por resistencia del músico, o bien provoca en él una inseguridad que tampoco contribuye en beneficio del resultado. Lo mínimo que espera un músico de orquesta de su director es que le ofrezca un margen de seguridad en la ejecución y que, además, enriquezca y perfeccione el aporte sonoro que el músico espontáneamente produce.

Una disciplina aplicada de afuera hacia adentro, exógena, puede suprimir la oposición abierta pero no el rechazo silencioso; puede mantener las buenas maneras, pero no favorecer la comunicación artística, la *con-vivencia* musical entre director y músicos. Esta es la que genera su propio y genuino ámbito disciplinario, permitiendo arribar al resultado deseado.

Para el director, el primer ensayo con la orquesta es el momento en que comienza la experimentación, la *manipulación* sonora, cuando tiene la oportunidad de verificar, controlar y, eventualmente, modificar o adaptar la línea interpretativa, la imagen sonora ideal. Es el momento en que debe captar y evaluar, rápidamente, cuáles son los puntos en que su imagen sonora ideal es realizada sin esfuerzo, en cuáles se perciben resistencias, de qué índole son éstas y cómo superarlas. Por *resistencia* debe entenderse tanto la resistencia material impuesta por imperfeciones o limitaciones instrumentales, como la espiritual de plegarse a la intención interpretativa propuesta por el director. El director debe estar alerta y sensible, para detectar estas resistencias y para encontrar inmediatamente el modo de superarlas. También debe poseer el tesón y la voluntad de trabajo para que la superación sea total, de modo que la imagen sonora real que resulte sea la transferencia exacta, fiel, de la imagen sonora ideal que se ha formado previamente.

El pasaje de la duda a la certeza es uno de los procesos más estremecedores que se dan en la vida del intelecto Este pasaje tien un *tempo*

interior que, en el caso de los grandes temas, puede ser toda una vida. Al director de orquesta le es dado pasar de la duda a la certeza sólo en el tiempo de ensayo que dispone. Simétricamente, el integrante de la orquesta también necesita pasar de la duda a la certeza en el mismo tiempo. Sobre todo, cuando se aborda por primera vez una obra desconocida, o cuando se toma contacto con un director al que no se conoce. Además de las dificultades que, en el ensayo, pueden surgir por divergencias técnico-musicales, hay otras generadas por incomprensión o bien por la ansiedad o inseguridad que produce el enfrentar lo desconocido.

Directores noveles, sin experiencia, suelen caer en el error de efectuar previsiones rígidas sobre qué hacer en el ensayo para lograr objetivos fijados *a priori*. Este tipo de previsión suele convertirse en un libreto que el director novel pretende cumplir, irrespectivamente de la respuesta sonora que le ofrezca la orquesta. Un libreto que no surge de la dinámica del ensayo sino de un preconcepto y que, a los integrantes de la orquesta puede provocar una violencia mayúscula. El trabajo de ensayo debe hacerse sobre la respuesta real que ofrece la orquesta y no sobre una previsión de gabinete sobre *lo que hay que hacer*, resuelta anteriormente por el director en la soledad de su estudio. Una vez que se conoce el resultado real de la respuesta orquestal, en el curso del ensayo o de ensayos subsiguientes, pueden ser atacados problemas aislados, seleccionados y extrapolados del contexto general de la obra. Pero, en los primeros minutos, en los primeros tramos del ensayo —que son críticos para establecer una buena relación— y, aún, en la primera lectura de cada tramo del programa, el director debe otorgar a la orquesta el beneficio de la presunción de una respuesta satisfactoria. *Ninguna respuesta de una orquesta debe presumirse insatisfactoria hasta que los hechos demuestren lo contrario.*

Por último, cabe referirse a una creencia suficientemente difundida como para analizarla críticamente: es la que afirma que no hay mejor juez de un director que la orquesta. ¿Qué director? ¿Qué orquesta? Porque la realidad demuestra con harta frecuencia que un director, amado por una orquesta, es detestado por otra. Director y orquesta se vinculan en una relación en la que ninguno de los dos términos puede separarse, aislarse absolutamente del otro: es *la relación* la que funciona bien o mal, y no cada uno de los términos tomados separadamente.

Prof. Guillermo Scarabino

NOTAS

[1] SCHERCHEN, Hermann; *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona, Labor, 1950, 306 págs.

[2] *Op. cit.*, pág. 244.

[3] Fuente: VALBUENA, Manuel, *Diccionario latino-español* (15ª edición, c/o M.D.P. Martínez López). París, Ch. Bouret, 1886, 945 y 235 págs.

[4] Fuente: Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española* (18ª edición), Madrid, 1956, 1366 págs.

[5] Walter, BRUNO; *Of music and music-making*, New York, Norton, 1961, págs. 115-116.

[6] GIULINI, Carlo Maria; reportaje en *Musica maestri!* (a cura di Franca Rosti), Milan, Giangiacomo Feltrinelli, 1985, pág. 146-147.

[7] BERLIOZ, Héctor; *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes ... suivi de l'Art du Chef d'Orchestre*, Paris, Lemoine, 1856, 312 págs.

[8] ROSTI, Franca; 'Il direttore d'orchestra: un mito e un mestiere", *Musica maestri!* Milan, Giangiacomo Feltrinelli, 1985, pág. 267.

[9] WALTER, *Op. cit.*, pág. 93.

[10] GELMETTI, Gianluigi; reportaje en *Musica maestri!*, pág. 127.

BIBLIOGRAFIA

FURTWÄNGLER, Wilhelm. — *Musique et Verbe*, París, Michel, 1963, 413 págs.

HINDEMITH, Paul. — *A Composer's World*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1961, 257 págs.

MANDELLI, Alfredo. — *Toscanini: appunti per un bilancio critico.* Milán, Nuove Edizioni, 1972, 70 págs.

MARKEVITCH, Igor. — *El testamento de Icaro*, Bs. As., Abbat, 1985.

ROSTI, Franca. — *Musica, maestri!*, Milán, Feltrinelli, 1985, [Especialmente las entrevistas efectuadas a los directores Claudio Abbado, Piero Bellugi, Gianluigi Gelmetti y Carlo Maria Giulini, y el ensayo "Il direttore d'orchestra: un mito e un mestiere", de la propia Franca Rosti], 271 págs.

ROWELL, Lewis. — *Introducción a la filosofía de la música*, Barcelona, Gedisa, 1985, 237 págs.

SCHERCHEN, Hermann. — *El arte de dirigir la orquesta*, Barcelona, Labor, 1950, 306 págs.

WALTER, Bruno. — *Of Music and Music Making*, Nueva York, Norton, 1961, 222 pág.

CARLOS GUASTAVINO (1912) [1]

Pobre y casi inexistente es la bibliografía que puede leerse acerca de Carlos Guastavino [2]. Resulta imposible, por consiguiente, pretender en este artículo dar el panorama completo y profundo que merecería su producción. Como primer aproximación presentamos aquí el catálogo clasificado de composiciones y un breve sumario de su personalidad musical y actividad creadora.

Guastavino nace en Santa Fe y se inicia como compositor hacia mediados de la década del 30. Su música podría incluirse, sin embargo, desde el punto de vista estilístico, dentro de la numerosa "Generación del Centenario" pues representa de manera cabal y acabada el nacionalismo refinado, nostálgico y emotivo a que aspiraban los compositores de aquella generación.

Su formación comienza en su ciudad natal bajo la dirección de Esperanza Lothringer primero, y Dominga Iaffei Guastavino, después.

Comparte por entonces su vocación musical con estudios universitarios de Ingeniería Química, carrera que suspende en cuarto año cuando, becado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública del gobierno de su provincia, se traslada a Buenos Aires para perfeccionarse con Athos Palma en armonía y en composición.

Más tarde, en 1949, viaja a Inglaterra y permanece allí todo ese año. Esto le es posible gracias a la beca anual del "British Council", a la cual se hace acreedor. De esta estadía recoge ricas experiencias musicales pues visita distintos institutos ingleses de enseñanza, trabaja en Londres con la orquesta sinfónica de la B.B.C., y realiza la versión orquestal de sus "Tres romances argentinos" que son estrenados por la mencionada agrupación bajo la batuta de Walter Goehr.

Guastavino posee una vasta producción. Se ha dedicado principalmente al repertorio vocal, abordando desde la canción solística de cámara a grupos de dos y tres voces y también coros más nutridos. Entre los textos que ha musicalizado se encuentran poemas de León Benarós, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Arturo Vázquez, Alma García, Gabriela Mistral y muchos otros.

No menos frondoso es el conjunto de obras para piano y para conjunto de cámara, géneros que él domina y encuentra óptimos para la expresión de sus ideas musicales.

Respecto de los "lieder", todos, desde los tradicionalmente conocidos (*Pueblito, mi pueblo; Se equivocó la paloma; La rosa y el sauce* y otros) hasta los no tan popularizados, cumplen de igual manera con los elementos de espontaneidad y capacidad de transmisión de su mensaje interior.

Arturo Vázquez, uno de los poetas mencionados, se expresaba en fecha reciente, a propósito de las canciones, de la siguiente manera:

"... y todas ellas son de comprensión y aprehensión inmediata; la sabiduría, la refinada técnica están ocultas detrás de la gracia, el lirismo, la fuerza, la emoción, la elegancia, la expresividad, la riqueza melódica, rítmica y tímbrica que se captan en primer audición. Ud. sabe bien que en cada una, desde la introducción, Guastavino instala al oyente, a todo oyente, en un clima, un aroma, un color y un estado de ánimo finísimos de los cuales no es fácil sustraerse..." [3].

Su producción sinfónica es relativamente breve. Algunas de estas páginas para orquesta son transcripciones de obras originales para piano o canto y piano.

A ellas se les suma un único ballet, estrenado en el Teatro Colón, cuya partitura lamentablemente se halla extraviada.

La catalogación que aquí ofrecemos se ha realizado siguiendo el ordenamiento por género, a saber:

BALLET.
ORQUESTAL.
ORQUESTAL CON SOLISTA.
CONJUNTO DE CAMARA.
PIANO.
GUITARRA.
CANTO Y PIANO.
CANTO Y GUITARRA.
CORAL "A CAPPELLA".
CORAL CON PIANO.

Dentro de cada género se han ordenado las partituras cronológicamente, a veces con fecha exacta, otras con fecha aproximada y otras sin fecha.

Con frecuencia el autor ha realizado varias versiones de una misma obra. En estos casos los títulos se han repetido en cada género, consignando en observaciones si existe alguna transcripción o cuál es el género original de esa partitura [4].

Por fortuna Carlos Guastavino ha podido editar la casi totalidad de sus obras, con lo cual el material es en su mayoría accesible a cualquiera. Además, su caso es una rara excepción en la generalidad de la música argentina, pues a pesar de ser un compositor independiente, que nunca se enroló en institución o sociedad musical alguna, sus creaciones se han difundido universalmente superando las fronteras de los país más remotos [5].

Existe también una considerable discografía en la cual deben destacarse nombres internacionalmente conocidos como Alfredo Krauss, Teresa Berganza, John Williams, José Carreras, Alicia Nafé y otros no menos importantes que han contribuido con su tarea a la valorización de su obra [6].

Ahora bien, estos temas de la edición y la difusión de las obras de Guastavino se encuentran ligados de manera directa al tema de los estrenos. Se observará que los datos aquí brindados no son absolutamente completos en este aspecto. Esto se debe a que, en efecto, esa gran difusión dificulta obtener con precisión las "primeras audiciones" posibles.

Respecto de las composiciones que permanecen inéditas, digamos que todas se encuentran en poder del compositor. Algunos materiales de partituras orquestales *(Suite Argentina, Romance de Santa Fe, Tres Romances argentinos, Sonetos del ruiseñor* y *Tres Cantilenas y Final)* pueden obtenerse en alquiler en la editorial Ricordi.

Hemos incluido al final "OBRAS RETIRADAS DE CATALOGO POR EL AUTOR". Se trata en todos los casos de partituras que han sido reelaboradas o desglosadas. La necesidad de esta inclusión surge a partir de la mención que hacen otros investigadores sobre estas obras. En Observaciones se indican esas fuentes.

Consignamos en este prólogo las distinciones y premios de carácter general hacia la producción de Guastavino:

— Por las obras para canto y piano, premio de la Comisión Provincial de Cultura de Santa Fe.

— Por las primeras siete canciones de cámara, premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires en 1940 [7].

— Como reconocimiento hacia toda la labor desarrollada por Guastavino, la distinción otorgada por la O.E.A. en fecha reciente cuyo texto transcribimos textualmente:

"En el grado de máxima distinción otorgado por la *Organización de los Estados Americanos* y el *Consejo Interamericano de música* (C.I.D.E.M.) a CARLOS GUASTAVINO como testimonio y reconocimiento de la comunidad artística de las Américas por su extraordinaria labor creadora.

Dado en Washington, D.C., sede de la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos a los tres días del mes de mayo de 1987"[8].

Firman: Efraín Paesky, secretario general del C.I.D.E.M. y Joao Clemente Baena Soares, secretario general de la O.E.A.

Agradecemos finalmente a los intérpretes y personas que nos han aportado materiales para la realización de este catálogo y por supuesto al compositor quien nos ha dispensado horas de paciente atención y ha aprobado el trabajo que hoy presentamos.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Fue una vez	Ballet - Cuadro	Un acto		1942	Libreto de Wedebe, sobre documentos de la época de 1830	Buenos Aires, 27-11-1942. Teatro Colón. Original Ballet Russe dirigido por el Cnel. W. de Basil. Coreografía: Silvia Pueyrredón de Elizalde. Director: Eugene Fuerst.	Perdido	Los decorados y trajes del estreno estuvieron a cargo de Ignacio Pirovano. No existe manuscrito en la Argentina. Pasó a ser propiedad de la compañía de ballet "Russe".
Suite argentina	Orquestal	1. Gato 2. Se equivocó la paloma 3. Zamba 4. Malambo	2.1.2.1.-2.1.1.0 timb., coro femenino SSMC, cuerdas	1941			Inédita	La formación orquestal en cada número es: 1.3.4) 2.1. 2.1 - 2.1.0.0 - timb. cuerdas, 2)2.1.2.1 - 2.0.0.0 - cuerdas, coro femen. Existe transcripción para piano.
Tres romances argentinos	Orquestal	1. Las niñas 2. Muchacho jujeño 3. Baile "El Cuyo"	2(1).2.2.2-4.2.3.1. timb., arpa, cuerdas	Londres, enero de 1949		Londres, 1949. Orquesta Sinfónica de la B.B.C. Director: Walter Goehr (9).	Inéditos	Original para dos pianos.
Tres cantilenas y final	Orquestal	1. La casa 2. Juanita 3. El ceibo 4. Final, Romance en Colastiné	Orquesta de cuerdas	Posterior a 1958			Inéditas	Las cantilenas son originales para piano. El "Final" fue realizado para esta versión exclusivamente.
Romance de Santa Fe (para piano y orquesta)	Orquestal con solista		2.2.2.2.-4.2.3.1. timb., piano, cuerdas	1952		Buenos Aires, 18-7-1954. Teatro Colón. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Bs. As. Piano: Carlos Guastavino. Director: Juan Emilio Martini.	Inédito	Dedicada a Juan Carlos Legarre. Existe transcripción para dos pianos.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Despedida (cantata para solista y orquesta)	Orquestal con solista	1. Allegretto 2. Sostenuto 3. Allegretto	2.2.2.2.-2.0.0.0. timb., coro femenino: S.M.C., coro masc.: T.B.B., barítono solista, cuerdas	Anterior a 1973	"Despedida", poema en décimas de León Benarós	Buenos Aires, 20-5-1973. Teatro Municipal Gral. San Martín. Orquesta Juvenil de LRA, Radio Nacional y Coro Polifónico Nacional. Solista: Oscar Schiappapietra. Director: Washington Castro.	La parte coral: Bs. As., Lagos. La parte orquestal permanece inédita	Ejecutada en Ecuador el 24-2-84. Orquesta sinfónica nacional. Directora: Iris Bacal.
Bailecito	Conjunto de cámara		Dos pianos	1946			Bs. As., Ricordi, 1946	Original para piano.
Gato	Conjunto de cámara		Dos pianos	1946			Bs. As., Ricordi, 1946	Original para piano.
La rosa	Conjunto de cámara		Violoncelo y piano	Posterior a 1946			Inédita	Original para canto y piano, sobre texto de Gabriela Mistral.
Tres romances argentinos	Conjunto de cámara	1. Las niñas 2. Muchacho jujeño 3. Baile "El Cuyo"	Dos pianos	Abril, 1948		Buenos Aires, 6-9-1948. Teatro Odeón. Isabel y Amelia Cavallini, pianos.	Bs. As., E.A.M., 1951	Existe transcripción para orquesta del autor. Dedicados a: 1. Isabel y Amelia Cavallini. 2. A sus hermanas Piruca, Nelly, Ina y Zule. 3. Bibi Zogbe.
Llanura	Conjunto de cámara		Violín y piano	Anterior a 1949			Bs. As., Ricordi, 1949	Existe transcripción para dos pianos.
Llanura	Conjunto de cámara		Dos pianos	1949			Bs. As., Ricordi, 1949	Original para violín y piano.
Sonetos del ruiseñor	Conjunto de cámara		Flauta, clarinete, violoncelo, piano, soprano solista	1951	Lorenzo Varela		Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Se equivocó la paloma	Conjunto de cámara		Dos pianos	1952			Bs. As., Ricordi, 1952	Dedicada a Elda Carella y Xiomara Audino. Original para canto y piano.
La rosa y el sauce	Conjunto de cámara		Violoncelo y piano	1954			Bs. As., Ricordi, 1954	Revisada por Aurora Nátola. Original para canto y piano.
Romance de Santa Fe	Conjunto de cámara		Dos pianos	Anterior a 1955			Bs. As., Ricordi, 1955	Original para piano y orquesta.
Cantilena Nº 6: Juanita	Conjunto de cámara		Violín y piano	Posterior a 1957			Inédita	Original para piano.
Cantilena Nº 1: Santa Fe para llorar	Conjunto de cámara		Violoncelo y piano	Posterior a 1957			Inédita	Original para piano.
Las puertas de la mañana	Conjunto de cámara		Tres voces, trompeta y piano	Posterior a 1965	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Corresponde al nº 4 del ciclo de Canciones Coloniales.
Jazmín del país	Conjunto de cámara		Tres voces iguales y trompeta	Posterior a 1969	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Corresponde al nº 8 del ciclo Flores Argentinas.
Presencia Nº 6: Jeromita Linares	Conjunto de cámara		Cuarteto de cuerdas (2 violines, viola y violoncelo) y guitarra	Anterior a 1966			Bs. As., Ricordi, 1966	La parte de guitarra está revisada por Roberto Lara.
Presencia Nº 7: Rosita Iglesias	Conjunto de cámara		Violín y piano	Anterior a 1968			Bs. As., Ricordi, 1968	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Arroz con leche	Conjunto de cámara		Cuatro guitarras	1970		26-8-1970. Círculo Naval. Guitarristas: Ceballos, Frasson, Pomponio, Martínez Zárate.	Inédito	Original para coro "a cappella". Dedicada al cuarteto que la estrenó.
Sonata	Conjunto de cámara	1. Allegro deciso 2. Andante 3. Rondo. Allegro spirituoso	Clarinete en si bemol y piano	Enero, 1971			Bs. As., Lagos, 1971	
Presencia Nº 8: Luis Alberto	Conjunto de cámara		Oboe, clarinete, trompa, fagot y piano	Mayo, 1971			Inédita	Dedicada a Luis Alberto La Corina.
Música para cuatro trombones o cuatro cornos	Conjunto de cámara	1. Marcha 2. Canción popular 3. Interludio 4. Final	Cuatro trombones o cuatro cornos	1971				Dedicada a Rolando Ruso.
Presencia Nº 9	Conjunto de cámara		Corno inglés y piano	Julio, 1972			Inédita	Dedicada a Ethelberto Tavella.
Sonata	Conjunto de cámara	1. Andante comodo 2. Andante cantabile 3. Rondo. Allegro giusto	Trombón y piano o trompa y piano	Anterior a 1973			Bs. As., Lagos, 1973	La parte de trompa ha sido revisada por Dalibor Aliano. Dedicada a su alumno Jorge Alberto Roel.
Introducción y allegro	Conjunto de cámara		Flauta y piano	1972-3		Alemania, 4-10-1979. Staatliche Akademie Comburg. Flauta: Cecilia Francesconi. Piano: Pat Manwaring.	Bs. As., Ricordi,	
Bailecito	Piano			1940			Bs. As., Ricordi, 1941	Dedicado a Manuel Gómez Carillo. Existe transcripción para dos pianos y para guitarra.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Gato	Piano			1940			Bs. As., Ricordi, 1941	Dedicado a Héctor Ruiz Díaz. Existe transcripción para dos pianos.
Tierra linda	Piano			1940			Bs. As., Ricordi, 1942	Dedicada a Lía Cimaglia Espinosa.
La siesta (tres preludios)	Piano	1. El patio 2. El sauce 3. Gorriones		1942		Buenos Aires, 18-10-1943. Teatro Odeón. Piano: Adriana Flocco.	Bs. As., Ricordi, 1943	Dedicada a: 1. Adriana Flocco; 2. A la memoria de Julián Aguirre; 3. Condessa Rosario Zouboff.
Sonatina en sol menor	Piano	1. Allegretto 2. Lento muy expresivo 3. Presto		Córdoba, 1945		Buenos Aires, 12-7-1945. Teatro Colón. Piano: Rudolf Firkusny.	Bs. As., Ricordi, 1945	Dedicada a Juan Carlos Legarre.
Sonata en do sostenido menor	Piano	1. Allegretto íntimo 2. Soherzo, molto vivace 3. Recitativo lento 4. Fuga y final		1947			Bs. As., Ricordi, 1953	Dedicada a Juan Carlos Legarre.
Tres sonatinas	Piano	1. Movimiento 2. Retama 3. Danza		Londres, 1949			Bs. As., Ricordi, 1950	Dedicadas a: 1. Isidro Maiztegui; 2. María Inés Gómez Carrillo; 3. Rudolf Firkusny. Compuestos "sobre ritmos de la manera popular argentina".
Estilo	Piano			1952			Bs. As., Ricordi, 1952	Dedicado a Esperanza Lothringer. Compuesto "a la manera popular".

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Diez preludios	Piano	1. La dama dama 2. La flor de caña 3. Rimorón 4. Margarita 5. Bordando para la reina 6. Una niña bonita 7. ¡Cuántas estrellas! 8. Un domingo de mañana 9. La torre 10. En coche va una niña		Santa Fe, enero, 1952			Bs. As., Ricordi, 1952	Dedicados a "María Luz". Compuestos "sobre temas de canciones populares infantiles argentinas". El tema de "Margarita" (nº 4) es también utilizado en la fuga vocal a 4 voces, homónima.
Pampeano	Piano			1952			Bs. As., Ricordi	
La tarde en Rincón	Piano			1952			Bs. As., Ricordi, 1953	Dedicada a Beatriz y Malenque Legarre. Existe transcripción para guitarra.
Romance de Cuyo (Zamacueca)	Piano			1953			Bs. As., Ricordi, 1953	Dedicada a Juan C. Legarre.
Las niñas	Piano			Anterior a 1953			Bs. As., E.A.M., 1953	Original para dos pianos. Dedicada a Haydée Giordano.
Suite argentina	Piano	1. Gato 2. Se equivocó la paloma 3. Zamba 4. Malambo		1952			Bs. As., Ricordi, 1953	Original para orquesta.
Dos romances nuevos	Piano	1. La niña del río dulce 2. El chico que vino del sur		1954-55			Bs. As., Ricordi, 1955	Dedicados a: 1. Roberto Legarre. 2. Juan Carlos Legarre.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Diez cantilenas argentinas	Piano	1. Santa Fe para llorar 2. Adolescencia 3. Jacarandá 4. El ceibo 5. Abelarda Olmos 6. Juanita 7. Herbert 8. Santa Fe antiguo 9. Trébol 10. La casa		1956-58			Bs. As., Ricordi, 1056 a 1958	Existe transcripción para guitarra de los números 1, 4, 8, 9, 10. Dedicadas: 2: a su hna. Ina. 3, 4, 6, 7, 8 y 9: a Juan Carlos Legarre. 5: Angelo Rómulo de Massi. 10: Carlos Stettenheimer.
Pueblito, mi pueblo	Piano			Junio, 1957			Bs. As., Ricordi, 1957	Original para canto y piano.
Las presencias	Piano	1. Loduvina 2. Ortega 3. Federico Ignacio Céspedes Villegas 4. Mariana 5. Horacio Lavalle		1960-61		Buenos Aires, 10-6-1975. Sala Casacuberta del Teatro Gral. San Martín. Piano: Nelly Porter.	Bs. As., Ricordi, 1962	
Mis amigos	Piano	1. Luisito, de la calle Concordia 2. Nelly, de la calle Río Cuarto 3. Ismael, de la calle Teodoro García 4. Pablo, del aeroparque 5. Fermina, de la calle Aranguren 6. Gabriel, de la calle Andonaegui		Agosto, 1966			Bs. As., Ricordi, 1967	Subtítulo: "Retratos musicales para pianistas jóvenes".

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
		7. Alberto, de la calle Posadas 8. Casandra, de la calle Galileo 9. Damián, de la calle Malabia 10. Alina, de la calle Lacroze						
Diez cantos populares	Piano			1974			Bs. As., Lagos, 1976	Dedicados a Nelly Porter.
Sonatina	Piano a cuatro manos	1. Allegretto cantabile 2. Andante cantabile sereno 3. Rondó		Octubre, 1987		Madrid, 6-2-1988. Dúo: Zanetti-Turina, piano. Bs. As., 28-10-1988, Asociac. Cristiana de Jóvenes. Iris Bacal y Enrique Morera, piano.	Inédita	Dedicada a Miguel Zanetti. La versión estrenada en Madrid lleva por título "Romance del Plata".
Cantilenas Nros. 1, 8, 9, 10	Guitarra			Entre 1953 y 1960			Bs. As., Ricordi, 1953-1960	nº 1: Dedicada a la revisora María Luisa Anido. nros. 8, 9 y 10: revisadas por Roberto Lara. Originales para piano.
La tarde en Rincón	Guitarra			1958			Bs. As., Ricordi, 1953	Original para piano.
Sonata Nº 1	Guitarra	1. Allegro deciso e molto rítmico 2. Andante 3. Allegro spirituoso		Febrero, 1967		Buenos Aires, 31-8-1967. Salón de actos de Y.P.F. Guitarra: Horacio Ceballos.	Bs. As., Ricordi, 1967	Dedicada a su hermano José Amadeo Guastavino. Revisada y digitada por Roberto Lara. El estreno se realizó en el ciclo de conciertos de la Secretaría de Cultura de la Nación.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Bailecito	Guitarra			1967			Bs. As., Ricordi, 1967	Revisada por Roberto Lara. Original para piano.
Sonata Nº 2	Guitarra	1. Allegretto íntimo ed espressivo 2. Andante sostenuto 3. Presto		1969		Buenos Aires, 15-7-1969. Instituto de Cultura Religiosa Superior. Guitarra: Horacio Ceballos.	Bs. As., Ricordi, 1969	Dedicada al revisor Roberto Lara. El estreno fue organizado por el Círculo Guitarrístico Argentino.
Sonata Nº 3	Guitarra	1. Allegro preciso e rítmico 2. Adagio 3. Allegro		1973		No estrenada.	Bs. As., Ricordi, 1973	Dedicada al revisor Horacio Ceballos.
Arroyito serrano	Canto y piano			1939	Carlos Guastavino		Bs. As., Ricordi, 1940	Dedicada a Athos Palma. Canción escolar aprobada por el Consejo Nacional de Educación. Existe transcripción coral.
Gratitud	Canto y piano			1939	Carlos Guastavino		Bs. As., Ricordi, 1940	Canción escolar.
Propósito	Canto y piano			1939	Carlos Guastavino		Bs. As., Ricordi, 1940	Canción escolar.
Tres canciones	Canto y piano	1. Canción 2. Trigo 3. Cantar del tiempo alegre		1939	Frida Schulz de Mantovani			Perdidas.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Canción del estudiante	Canto y piano			1939	Francisco García Giménez	Buenos Aires, 26-11-1939. Teatro Nacional de Comedia (Cervantes.) Coro del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Director: Ernesto Galeano.	Inédita	Obtuvo premio del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública en 1940. Compuesta en colaboración con Ernesto Galeano. El estreno fue organizado por la Asociación Argentina de Música de Cámara. Aud. 175 del ciclo IXº.
Balada	Canto y piano			1940	Gabriela Mistral		Inédita	
La rosa	Canto y piano			1940	Gabriela Mistral		Inédita	
Campanas	Canto y piano			1941	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi, 1941	Dedicada a la contralto Lidia Kindermann.
Piecesitos	Canto y piano			1941	Gabriela Mistral		Bs. As., Ricordi, 1942	Dedicada a Conchita Badía.
Pueblito, mi pueblo	Canto y piano			1941	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi, 1942	Dedicada a "mamá y Paíto". Dos voces y un solista. Existen transcripciones para canto y guitarra.
Se equivocó la paloma	Canto y piano			1941	Rafael Alberti		Bs. As., Ricordi, 1941	Dedicada a María de Pini de Chrestia. Existen transcripciones para dos pianos, orquestal y coral.
Por los campos verdes	Canto y piano			1942	Juana de Ibarborou		Bs. As., Ricordi	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
La rosa y el sauce	Canto y piano			1942	Francisco Silva	Buenos Aires, 1943. Teatro Odeón. Cantante: Aubrey Panky. Piano: Carlos Guastavino.	Bs. As., Ricordi, 1943	Existe transcripción para violoncelo y piano.
Anhelo	Canto y piano			1942	Domingo Zerpa		Bs. As., E.A.M., 1951	Existe transcripción para coro "a cappella".
El vaso	Canto y piano			1942	Gabriela Mistral		Bs. As., Ricordi, 1961	Dedicada a Olga Linne.
La loba	Canto y piano			1942	Juana de Ibarborou			Perdida.
Manitas	Canto y piano			1942	Gabriela Mistral		Inédita	
Cita	Canto y piano			1943	Lorenzo Varela		Bs. As., Ricordi, 1943	Dedicada a Rudolf Firkusny.
Paisaje	Canto y piano			1943	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi	Dedicada a Sergio Zouboff.
Riqueza	Canto y piano			1943	Gabriela Mistral		Bs. As., Fas. VIII de 'Antología de compositores argentinos", 1944. Bs. As., Ricordi, 1956	Dedicada a Carlos Stettenheimer.
Seis canciones de cuna	Canto y piano	1. Hallazgo 2. Apegado a mí 3. Encantamiento 4. Corderito 5. Rocío 6. Meciendo		1943	Gabriela Mistral		Bs. As., Ricordi, 1945	Dedicadas a: 1. Clara Oyuela. 2. María Sylvia Pinto. 3. Elenita Colombo. 4. Dolores de Parada. 5. Editha Pfleischer. 6. Susana Bauthian.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Las nubes	Canto y piano	1. Jardín antiguo 2. Deseo 3. Alegría de la soledad		1944	Luis Cernuda		Bs. As., Ricordi, 1944	Dedicadas a: 1. Manuel de Falla. 2. Germán de Elizalde. 3. Carlos López Buchardo.
Siete canciones	Canto y piano	1. La novia 2. Geografía física 3. Elegía 4. Nana del niño malo 5. Al puente de la golondrina! 6. A volar! 7. Jardín de amores		1944	Rafael Alberti		Bs. As., Ricordi, 1946. Lagos, 1975	Dedicadas a: 1. Mr. y Mrs. Norman Fraser. 2. Stella Bell de Atkinson. 3. Frederick Fuller. 4. Beatriz de Legarre. 5. Lolita de Roseda. 6. Dominga Yaffei Guastavino. 7. Ricardo D'Oliviera Braga. Existe transcripción coral de "La Novia".
Dejame esta voz...	Canto y piano			1944	Luis Cernuda		Bs. As., Ricordi, 1956	Dedicada a Gerard Souzay.
Tres canciones	Canto y piano	1. Violetas 2. Pájaro muerto 3. Donde habite el olvido		1945	Luis Cernuda		Bs. As., Ricordi, 1954	Dedicadas a: 1. Donato O. Colacelli. 2. Francisco J. Ocampo. 3. Pedro Sáenz.
La nube	Canto y piano			1945	Manuel Altoaguirre		Inédita	Existe transcripción coral.
Primavera	Canto y piano			1946	Francisco Silva		Inédita	
Paralelo	Canto y piano			1946	Francisco Silva		Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
El prisionero	Canto y piano			1947	Anónimo		Bs. As., E.A.M., 1952	Dedicada a Orlando Tarrío.
Canción de Navidad	Canto y piano			1947	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi, 1947	Posee una segunda voz opcional. Existe transcripción coral. Obtuvo premio **Revista "Vosotras"** (refer. Senillosa, 1953, p. 233).
Esta iglesia no tiene...	Canto y piano			1948	Pablo Neruda		Bs. As., Ricordi, 1949	Dedicada a **Hanna.**
Cuatro canciones argentinas	Canto y piano	1. Desde que te conocí 2. Viniendo de Chilecito 3. En los surcos del Amor 4. Mi garganta		1949	Anónimos nº 1, 3 y 4: fueron dictadas por Yolanda Pérez de Carenzo en Jujuy. nº 2: fue recogida a un grupo de jóvenes en Anillaco (La Rioja)		Bs. As., Ricordi, 1950	**Dedicadas a:** 2. Isabel Alonso. 3. Herbert Murrii. 4. Juan José Castro. **Existe** transcripción coral.
Tres canciones	Canto y piano	1. La palomita 2. Cantilena 3. Dones sencillos		1950	José Iglesias de la Casa	Buenos Aires, s/f. Victoria de los Angeles, canto.	Bs. As., Ricordi, 1951	**Dedicadas a:** 1. Elabelle Davis. 2. Lyra Lorenzi. 3. Elena Arizmendi. **El estreno se realizó para la Asociación Wagneriana de** Buenos Aires.
Los días perdidos (Poema XXX)	Canto y piano			1951	Ana María Chohuy Aguirre		Bs. As., Ricordi, 1962	Dedicada a **Luis** Borbolla.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Siesta	Canto y piano			1953	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi, 1953	Dedicada a Nilda Hofmann.
El labrador y el pobre	Canto y piano			Anterior a 1954	Anónimo (del romancero)		Bs. As., Ricordi, 1954	Dedicada a Juan Andrés Sala.
Canción de Navidad Nº 2	Canto y piano			Anterior a 1955	Carlos Vincent		Bs. As., Ricordi, 1955	
La primera pregunta (El adolescente muerto)	Canto y piano			1956	Nina Cortese		Bs. As., Ricordi, 1957	Dedicada a Juan C. Legarre.
Ombú	Canto y piano			1956	Nilda Mileo		Bs. As., Ricordi, 1956	Existe transcripción para coro "a cappella".
Mi canto	Canto y piano			1956	Nilda Mileo		Bs. As., Ricordi, 1956	Existe transcripción para coro "a cappella".
Pequeño mío	Canto y piano			Setiembre, 1960	Graciela Estigarribia		Inédita	
Soneto a la armonía	Canto y piano			Enero, 1962	Ana María Chohuy Aguirre		Bs. As., Ricordi, 1962	Dedicada a Augusto Orfeo.
Milonga de dos hermanos	Canto y piano			1963	Jorge Luis Borges		Bs. As., Lagos, 1963	
La tempranera	Canto y piano			Anterior a 1963	León Benarós		Bs. As., Lagos, 1963	
Zamba del quiero	Canto y piano			1964	Inés Malinov		Bs. As., Ricordi, 1964	Dedicada a Meny Bergel. Existe transcripción coral.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Severa Villafañe	Canto y piano			1964	León Benarós		Bs. As., Ricordi, 1964	**Para Meny Bergel. Dedicada a Existe transcripción coral.**
Adiós quebrachito blanco	Canto y piano			Anterior a 1964	Atahualpa Yupanqui		Bs. As., Lagos, 1964	
Noches de Santa Fe	Canto y piano			Anterior a 1964	Guiche Eizenberg		Bs. As., Lagos, 1964	
Ojos de tiempo	Canto y piano			Anterior a 1964	Alma García		Bs. As., Lagos, 1964	
Romance de la Delfina	Canto y piano			Anterior a 1964	Guiche Eizenberg		Bs. As., Lagos, 1964	
En el pimpollo más alto...	Canto y piano			Marzo, 1965	León Benarós		Bs. As., Ricordi, 1965	
Ay! Que el alma	Canto y piano			Marzo, 1965	León Benarós		Bs. As., Ricordi, 1965	**Existe transcripción coral.**
Cuatro canciones coloniales	Canto y piano	1. Cuando acaba de llover 2. Préstame tu pañuelito 3. Ya me voy a retirar 4. Las puertas de la mañana		Mayo-Setiembre, 1965	León Benarós		Bs. As., Ricordi, 1966	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Quince canciones escolares	Canto y piano	1. En mi escuela hay un naranjo 2. Está lloviendo en mi escuela 3. El pajarito del frío 4. Belgrano nos dio bandera 5. Química 6. El viaje de papel 7. Me gustan las matemáticas 8. Buen día, Sr. Invierno 9. La música 10. La última hoja 11. Quién fuera granaderito 12. Me gusta la mitología 13. Doña Paula Albarracín 14. Sarmiento fundaba escuelas 15. Ya llegan las vacaciones		Anterior a 1965	León Benarós	Buenos Aires, s/f. Radio Nacional. Cantante: Marga Grajek.	Bs. As., Lagos, 1965	Dedicadas a la memoria de Carmencita Copes, maestra de música de Guastavino en la escuela primaria.
Romance de José Cubas	Canto y piano			1965	León Benarós		Bs. As., Ricordi, 1965	Existe transcripción coral.
En la mañana rubia	Canto y piano			Anterior a 1965	Atahualpa Yupanqui		Bs. As., Lagos, 1965	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Yo, maestra	Canto y piano			Anterior a 1965	**Alma García**		Bs. As., Lagos, 1965	
A un árbol	Canto y piano			1966	**Luis Furlain**		Bs. As., Lagos, 1966	
Doce canciones populares	Canto y piano	1. **Bonita rama de sauce** 2. **El sampedrino** 3. **Los desencuentros** 4. **Quisiera ser por un rato** 5. **Vidala del secadal** 6. **Pampamapa** 7. **Abismo de sed** 8. **Pampa sola** 9. **El forastero** 10. **La siempre viva** 11. **Hermano** 12. **Mi viña de Chapanay**		Anterior a 1968	1. Arturo Vázquez 2. León Benarós 3. Guiche Eizenberg 4. León Benarós 5. León Benarós 6. Hamlet Lima Quintana 7. Alma García 8. Guiche Eizenberg 9. Atahualpa Yupanqui 10. Arturo Vázquez 11. Hamlet Lima Quintana 12. León Benarós		Bs. As., Lagos, 1968	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Edad del asombro (nueve canciones de niños)	Canto y piano	1. **Los asombros:** El día La noche El sueño 2. **Los seres:** El árbol Los pájaros El amigo 3. **La frontera:** Era un día de lluvia En el sueño de la calle Detrás de la pared		Anterior a 1968	Hamlet Lima Quintana	Buenos Aires, 22-11-1968. Coro de Niños de Haedo. Director: Alberto Balzanelli.	Bs. As., Lagos, 1968	Dedicadas a Alberto Balzanelli.
Flores argentinas	piano Canto y	1. Cortadera, plumerito 2. El clavel del aire blanco 3. Campanilla ¿dónde vas? 4. El vinagrillo morado 5. Qué linda la madreselva! 6. Las flores del Macachín 7. Las achiras coloradas 8. Jazmín del país, ¡qué lindo! 9. Aromito, flor de tusca 10. La flor del aguapé 11. Ay, aljaba, flor de chilco 12. Ceibo, ceibo, zuñandú		Octubre-Noviembre, 1969	León Benarós		Bs. As., Lagos, 1970	Dedicadas a: 1. Mario Mercadante. 2. Adela Olivieri de Larrocha. 3. Ethel Mangui. 4. Leonor de la Hoz de Astó. 5. Berta Pane y Enrique Bramante Jauregui. 6. Lilia Mariani de Balagué. 7. Blanca Peralta Parodi. 8. María Teresa Branda Cárcano. 9. Graciela Patiño Andrade de Copes. 10. Norma Romano. 11. Carmen Vivern y Rogelio Sciaroillo. 12. Francisca Vivern de Bianchi. Existe transcripción para coro masculino de los números 1 y 12.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO		ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Los ríos de la mano	Canto y piano	1. Plancha 2. Dedal 3. Acerico 4. Escuadra 5. Horquilla 6. Garlopín 7. Plomada 8. Tijera 9. Destornillador 10. Carretilla de madera		Noviembre 1972/ Enero, 1973	José Pedroni		Bs. As., Lagos, 1974	
Canciones del alba	Canto y piano	1. Los llantos del alba 2. El cerro estaba plateado 3. El paso de las estrellas 4. El albeador		enero 1973	León Benarós	Buenos Aires, 11-9-1973. Conservatorio Municipal "Manuel de Falla". Cantante: Margot Arrillaga. Homenaje a Carlos Guastavino en ocasión de su jubilación en esa casa de estudios.	Bs. As., Lagos, 1974	Dedicadas a Margot Arillaga. Ejecutadas en el Salón Dorado del Teatro Colón en 1974. Margot Arrillaga, canto.
Pájaros	Canto y piano	1. Benteveo 2. Torcacita 3. Hornero 4. Tacuarita 5. Alférez 6. Pirincho 7. Chingolo 8. Gorrión 9. Teru-teru 10. Leñatero		1974	León Benarós		Bs. As., Lagos, 1974	Existe transcripción coral de "Chingolo".
Cuatro sonetos de Quevedo	Canto y piano	Soneto I Soneto II Soneto III Soneto IV		Setiembre-Noviembre, 1975	Francisco de Quevedo y Villegas		Bs. As., Lagos, 1976	Dedicadas a Linda Rauntestrauch.
Elegía para un gorrión	Canto y piano			1975	Alma García		Bs. As., Lagos, 1976	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
La Difunta Correa	Canto y piano			s/f	León Benarós		Inédita	
Pampa fértil	Canto y piano			s/f	León Benarós		Inédita	
En el río Feliciano	Canto y piano			s/f	León Benarós		Inédita	
Canción del Litoral	Canto y piano			s/f	León Benarós		Inédita	
Ay! Que el alma	Canto y guitarra			s/f	León Benarós		Bs. As., Ricordi	Original para canto y piano.
Pueblito, mi pueblo	Canto y guitarra			s/f	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi	Original para canto y piano.
Severa Villafañe	Canto y guitarra			Anterior a 1965	León Benarós		Ricordi, 1965	Original para canto y piano. Revisada y digitada por Roberto Lara.
Vidala del Secadal	Canto y guitarra			Anterior a 1965	León Benarós		Bs. As., Lagos, 1965	Original para canto y piano. Revisada y digitada por Roberto Lara.
Se equivocó la paloma	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B.	1950	Rafael Alberti		Bs. As., Ricordi, 1950	Original para canto y piano.
Canción de Navidad	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B.	1951	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi, 1951	Original para canto y piano.
Arroyito serrano	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B.	1951	Carlos Guastavino		Bs. As., Ricordi, 1951	Original para canto y piano.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Pueblito, mi pueblo	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B. y solista	1951	Francisco Silva		Bs. As., Ricordi, 1951	Original para canto y piano.
Anhelo	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B.	1953	Domingo Zerpa		Bs. As., E.A.M., 1953	Original para canto y piano.
La novia	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B.	1954	Rafael Alberti		Bs. As., Ricordi, 1954	Original para canto y piano.
Ombú	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	1956	Nilda Mileo		Bs. As., Ricordi, 1956	Original para canto y piano.
Mi canto	Coral "a cappella"		Coro mixto: S.C.T.B.	1956	Nilda Mileo	Buenos Aires, 6-6-1960. Salón Amigos del Libro. Pequeño Coro de Buenos Aires. Director: Francisco Javier Ocampo.	Bs. As., Ricordi, 1956	Original para canto y piano.
Canciones populares argentinas	Coral "a cappella"	1. Desde que te conocí 2. Viniendo de Chilecito 3. En los surcos del amor 4. Mi garganta 5. Quien te amaba ya se va 6. Cañaveral 7. Ciego quisiera haber sido 8. La cuartelera 9. Lloraré 10. Una pena nuevamente	Coro mixto: S.C.T.B.	Entre 1959 y 1964	1. Anónimo 2. Anónimo 3. Anónimo 4. Anónimo 5. Anónimo 6. Anónimo 7. Anónimo 8. Anónimo 9. Anónimo 10. Anónimo 11. Anónimo 12. Anónimo 13. Anónimo 14. Anónimo 15. Anónimo 16. Anónimo 17. Anónimo 18. Anónimo 19. Anónimo 20. Anónimo		Bs. As., Ricordi, 1960 en adelante	Algunas de estas obras son orlginales para canto y piano: 1, 2, 3, 4, 21, 22, 25 y 26. Otras están basadas en temas populares y son fugas: 11, 20 y 23. La canción nº 24 es de Eduardo Falú, armonizada por Guastavino.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
		11. Margarita 12. Qué equivocación será 13. Más vale me hubiera muerto 14. Oh! pajarillo 15. Mírala como se va 16. En el río del amor 17. No se puede, no se puede 18. De Camargo 19. Me voy 20. La torre en guardia 21. Severa Villafañe 22. Zamba del quiero 23. Arroz con leche 24. Tiempo del Jacarandá 25. Ay! que el alma... 26. Romance de José Cubas			21. León Benarós 22. Inés Malinow 23. Anónimo 24. Osiris Rodríguez Castillos 25. León Benarós 26. León Benarós			
Tres canciones de cuna	Coral "a cappella"	1. Miedo 2. Yo no tengo soledad 3. La noche	Coro mixto: S.C.T.B.	Marzo, 1967	Gabriela Mistral		Bs. As., Lagos, 1970	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Prestame tu pañuelito	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Pampa sola	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	Guiche Eizenberg		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
ceibo **Ceibo** **zuiñandú**	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Severa Villafañe	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Romance de José Cubas	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Mi viña de Chapanay	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Cortadera, plumerito	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
El amigo	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	Hamlet Lima Quintana		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Chingolo	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	León Benarós		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
El amante y la muerte	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	Noviembre, 1987	Anónimo s. XVI		Inédita	Dedicada a Carlos Vilo.
Garlopín	Coral "a cappella"		Coro femenino: S.M.C.	Abril, 1988	José Pedroni		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Corderito	Coral "a cappella"		Coro femenino: S.M.C.	Abril, 1988	Gabriela Mistral		Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Pampamapa	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	1988	Hamlet Lima Quintana	Inédita	Original para canto y piano. Dedicada a Carlos Vilo.
Zamba del quiero	Coral "a cappella"		Coro masculino: T I. T II. Bar. B.	1988	Inés Malinow	Inédita	Original para canto y piano. Original para canto y piano.
Severa Villafañe	Coral "a cappella"		Dos voces iguales (10)	s/f	León Benarós	Inédita	Original para canto y piano.
Yo, maestra	Coral "a cappella"		Tres voces iguales	s/f	Alma García	Inédita	Original para canto y piano.
Se equivocó la paloma	Coral "a cappella"		Tres voces iguales	s/f	Rafael Alberti	Inédita	Original para canto y piano.
Sarmiento fundaba escuelas	Coral "a cappella"		Tres voces iguales	s/f	León Benarós	Inédita	Original para canto y piano.
Viniendo de Chilecito	Coral "a cappella"		Tres voces iguales	s/f	Anónimo	Inédita	Original para canto y piano.
El amigo	Coral "a cappella"		Tres voces iguales	s/f	Hamlet Lima Quintana	Inédita	Original para canto y piano.
A un árbol	Coral "a cappella"		Tres voces iguales	s/f	Luis Furlain	Inédita	
Bonita rama de sauce	Coral "a cappella"		Cuatro voces iguales	s/f	Arturo Vázquez	Inédita	
Romance de ausencias	Coral con dos pianos		Coro mixto: S.C. T.B., dos pianos	Diciembre, 1963	Ricardo Rojas	Bs. As., Ricordi, 1964	Dedicada a "Mamá y Paito".

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Indianas Nº 1	Coral con piano	1. Gala del día 2. Viento norte 3. Una de dos 4. Quién fuera como el jazmín 5. Al tribunal de tu pecho 6. Chañarcito, chañarcito	Coro mixto: S.C. T.B. y piano	Diciembre, 1967	1. Arturo Vázquez 2. Isaac Aizenberg 3. Juan Ferreira Basso 4. León Benarós 5. León Benarós 6. León Benarós		Bs. As., Ricordi, 1968	Dedicada a Antonio Russo.
Indianas Nº 2	Coral con piano	1. Eduardo Belgrano 2. La tarde 3. Adiós, corazón de almendra 4. Sino	Coro masculino: T I. T II. Bar. B. y piano	Abril-mayo, 1968	1. Edgardo Apesteguía 2. Ana M. Chouhy Aguirre 3. León Benarós 4. Juan Ferreira Basso	Buenos Aires, nov. 1968. Facultad de Ingeniería. Pequeño Coro de Buenos Aires. Director: Francisco J. Ocampo.	Bs. As., Ricordi, 1970	Dedicada a Francisco Javier Ocampo.
Cuando acaba de llover	Coral con piano		Tres voces iguales y piano	s/f	León Benarós		Inédita	

OBRAS RETIRADAS DE CATALOGO POR EL AUTOR

Sinfonietta	Orquestal					Teatro Gran Rex de Buenos Aires.		Referencia en: Senillosa, Mabel, 1956, pág. 232, y Foglia-Giovannini, 1973, página 257.
Sonata en la mayor	Conjunto de cámara		Violín y piano	1952				Referencia en: Arizaga, Rodolfo, 1971, pág. 176, y Compositores de América, nº 1, 1955, pág. 48.
Cuarteto de cuerdas	Conjunto de cámara		2 violines, viola y violoncelo	1948				Referencia en: Senillosa, Mabel, 1956, pág. 232.

NOTAS

[1] Este año rectifica los datos brindados por otros autores como Arizaga y Senillosa. Es confirmada la fecha de nacimiento: el 5 de abril de 1912.

[2] Hasta el momento no se conoce un libro específico sobre este autor. Sí se lo ha incluido en enciclopedias y diccionarios musicales, aunque brevemente, a saber:

ARIZAGA, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971, págs. 175 a 177.

SENILLOSA, Mabel: *Compositores Argentinos*, Buenos Aires, Lottermosser, 2ª ed., 1956, pág. 231 a 235.

GIOVANNINI, M. y FOGLIA DE RUIZ, A.: *Ballet Argentino en el Teatro Colón*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1973, pág. 257 a 258, 149 a 150.

CATALOGO DE CARLOS GUASTAVINO, en: COMPOSITORES DE AMERICA, año 1, nº 1, Organización de los Estados Americanos, 1955.

[3] Carta de Arturo Vázquez a Carlos Vilo, 30-7-87.

[4] El presente catálogo no incluye transcripciones de obras de Guastavino realizadas por otros músicos. Todas las transcripciones citadas son del autor.

[5] Las más recientes liquidaciones de derechos de autor revelan la gran difusión que las obras de Guastavino han alcanzado en Japón, Australia, toda Europa, países centroamericanos, etc. En París, el éxito en los últimos años se debe a la amplia labor (en el campo de la docencia y en el de la difusión) realizada por el director de coro Carlos Vilo con su conjunto vocal de cámara ENSAMBLE CARLOS VILO.

[6] No incluimos aquí un catálogo discográfico, aunque debe señalarse que existen numerosas versiones de origen diverso. Es lamentable que de esa amplia discografía, sólo una escasísima parte puede adquirirse en nuestro país.

[7] No se han podido establecer con exactitud los títulos de las siete canciones premiadas. Seguramente se trata de las primeras que compuso el autor, algunas de las cuales se hallan perdidas.

[8] En "La Nación" del 21-5-87 puede leerse el comentario del acto llevado a cabo en el "Kennedy Center for the Performing Arts" de Washington. En dicha oportunidad se homenajeó al compositor en concordancia con la presente distinción de la O.E.A.

[9] En Argentina se estrenó sólo "Las niñas". El 18-5-51 en el Teatro Colón de Buenos Aires. Director: Arturo Rodzinski.

[10] Desde esta obra en adelante la formación se refiere a voces femeninas o masculinas. Ej.: "Tres voces iguales" significa tres voces femeninas o tres voces masculinas. (S.M.C. o T.B.B.)

Lic. SILVINA LUZ MANSILLA

VIEJAS Y NUEVAS PREOCUPACIONES DE LOS ETNOMUSICOLOGOS *

El escaso desarrollo de la etnomusicología en los países de habla hispana, no ha alentado a los editores a encarar la traducción de la literatura que se produce abundantemente en inglés, y en menor grado en alemán y en francés, entre otras lenguas. Esta situación —que está comenzando a revertirse pausadamente— [1], constituye una serio escollo para la actividad docente, habida cuenta del desparejo nivel de conocimiento de otras lenguas por los alumnos y de la diversidad de exigencia al respecto por parte de los diferentes claustros. Si cada cátedra no se propone como tarea adicional la de efectuar traducciones —al menos de aquellos trabajos de mayor complejidad conceptual—, el valioso tiempo que debe dedicarse a la discusión de las ideas se diluirá en el mero dictado de la información contenida en los mismos. Es por ello que hemos aceptado el ofrecimiento de publicar una apretada síntesis de los temas y hechos salientes en la historia de la disciplina, sin más valor —en lo que respecta a esta primera parte— que el que puede ofrecer la reunión en una versión en castellano de lo que está consignado en diversas fuentes desde largo tiempo atrás, con algunos aditamentos que sólo esbozan nuestra postura en cuanto a la evaluación del peso real que han tenido, vistos desde la perspectiva actual.

Para la segunda parte, en cambio, no contamos con síntesis satisfactorias que nos sirvan de base, salvo algún bosquejo parcial que no alcanza a nuestros días. Ocurre que los contenidos son distintos. Hasta que se consolida una disciplina científica, los aportes que jalonan su desarrollo provienen de los más diversos ámbitos y el mérito de quienes se dedican a ella consiste en capitalizarlos en favor de sus intereses. Esta tarea pionera se caracteriza por los esfuerzos individuales y dispersos en bús-

* Este artículo, cuya segunda parte será incluida en el número doce, es una versión ampliada de la conferencia que desarrollamos en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, el 22 de octubre de 1987. Del título original: "Viejas y nuevas preocupaciones de la etnomusicología", conservamos la primera parte pues expresa con cierta precisión sus limitados objetivos. Decidimos, en cambio, adjudicarle las preocupaciones a los etnomusicólogos, pues de ellos surgieron.

queda de un campo de acción definido, etapa en la que adquieren especial relevancia ciertos hechos puntuales. Posteriormente, aunque los aportes exógenos no cesan y tampoco los hechos destacables, asumen singular interés las diversas propuestas metodológicas que reseñan el desarrollo epistemológico del área.

Teniendo en cuenta que la etnomusicología surgió en Europa occidental (Alemania, Austria) con el nombre de musicología comparada *(vergleichende Musikwissenschaft)* —denominación que aún tiene cierta persistencia en dichos países, junto con la más moderna *Musikethnologie*—, los acontecimientos previos a la Segunda Guerra Mundial, así como su desarrollo y consecuencias, produjeron alteraciones y profundos cambios en su historia que conducen a una natural división entre el antes y el después de esa conflagración, los que constituirán las dos partes de este escrito.

Tal división, sin embargo, no es aplicable a todos los temas. Nos referimos especialmente al que concierne a la delimitación del campo objeto de estudio, preocupación que ya ha perdido fuerza pero que estuvo presente en ambas etapas. Por esta razón y por su natural preeminencia, lo abordaremos en primer término, basándonos fundamentalmente —aunque no exclusivamente— en el último artículo de Alan P. Merriam al respecto (1977: 189-204).

Creemos no equivocarnos al afirmar que Merriam fue el etnomusicólogo que más trabajos dedicó al tratamiento del tema, y aunque en el artículo de referencia, denominado *Definitions of "Comparative Musicology" and "Ethnomusicology": An Historical-Theoretical Perspective*, explicita que su propósito principal es discutir lo que ocurrió a través del tiempo con esos dos términos en los EE.UU. de Norteamérica y las consecuencias que tuvieron lugar a causa de los cambios sucedidos (p. 189), la inclusión de un apéndice con cuarenta y dos definiciones que abarcan el lapso 1885-1976 y que proceden de treinta especialistas, el veinticinco por ciento de los cuales son europeos, brinda una base más amplia que la enunciada por su autor

La diferencia entre el número de autores y de definiciones obedece al cumplimiento de la perspectiva histórica inserta en el título, que lo lleva a consignar seis definiciones de Bruno Nettl —la primera de 1956 y la última de 1975—, cuatro de George List y dos de varios otros. Si incluimos este dato en el texto es para señalar la dinámica que han sabido imprimir a sus estudios los etnomusicólogos más destacados, redefiniendo el campo de acuerdo con el avance de la disciplina [2].

El artículo comienza con interesantes consideraciones introductorias que soslayaremos, acerca de la importancia del tema y en cuanto al escollo mayor, que consiste en la dificultad de definir lo que es "música" para una actividad que abarca gran cantidad de culturas en las que no existe tal concepto, el que quizá, además —según dice el autor—, no se presta a una definición en el sentido científico del término (pp. 189-191).

El período inicial ha sido poco prolífico en definiciones. La más antigua pertenece a Guido Adler y es de 1885. En su *Umfang, Methode und Zeit der Musikwissenschaft* (p. 14) dice: "... la musicología comparada tiene como tarea la comparación con propósitos etnográficos, de las obras musicales —especialmente las canciones folklóricas— de los diversos pueblos del mundo y la clasificación de las mismas de acuerdo con sus diversas formas" (Merriam 1977:192) [3].

En los "propósitos etnográficos" creemos interpretar adecuadamente el estudiar música como un aspecto de la cultura. Las "canciones folklóricas" aluden a la transmisión oral de las músicas en estudio. Esta definición es paradigmática de los comienzos de la disciplina: se comparan y clasifican los productos musicales en sí; los hombres están ausentes.

Deberán pasar cincuenta años antes de que surjan otras definiciones, pero el énfasis puesto por Adler en la comparación será muy infrecuente, ya que se objetó desde temprano el calificativo utilizado para distinguir esta rama de la musicología, objeción que pasó a ser con el tiempo uno de los móviles principales para el cambio de denominación.

Glen Haydon en su *Introduction to Musicology* de 1941, fue —según Merriam— quien compendió las definiciones de musicología comparada en los EE.UU. De la lectura de las cuatro citas que éste incluye en el artículo de referencia (pp. 191-192) surgen claramente los dos objetos de estudio principales que se le adjudicaban a la disciplina:

1) la música extra-europea y folklórica;

2) la música transmitida por tradición oral.

En algunos casos, se prefirió usar el calificativo "exótica" en lugar de extra-europea. Pero, sin duda, fue el primero de los dos objetos enunciados el que se consignó con mayor frecuencia [4]. Ejemplo de cada uno de ellos son las siguientes frases que cita Merriam del libro de Haydon mencionado:

p. 218: "Los sistemas musicales no europeos y la música folklórica constituyen los principales temas de estudio...".

p. 219: "La mayor parte, si no toda, la música estudiada por la musicología comparada se transmite por tradición oral...". (op. cit.: 200).

El análisis de las definiciones lo conduce a Merriam a señalar tres características que comparten (1977: 192).

1) son virtualmente idénticas y unánimes en lo que enfatizan;

2) definen unánimemente la musicología comparada en términos de ciertas músicas a estudiar (llámense no-europeas, exóticas o transmitidas oralmente);

3) no tratan sobre qué se entiende por "método comparativo" o cuál es la finalidad de la comparación (aspecto éste rara vez subrayado).

Helen Roberts en 1936 y Marius Schneider —tardíamente— en 1957, insistirán en la tarea comparativa. Sin embargo, un año antes que éste, André Schaeffner en *Les Colloques de Wégimont* manifestaba su asombro por la elección del adjetivo y, entre muchos interrogantes, planteaba uno en el título de su ponencia: *¿Ethnologie musicale ou musicologie comparée?* (1956: 18-32). Era la etapa de transición.

Desde la proposición del término *ethno-musicology* por Jaap Kunst en su folleto *Musicologica* de 1950 —término que según Merriam era de uso corriente antes de aparecer impreso—, se acrecentaron las críticas a la denominación inicial. En la segunda mitad de la década ambas coexisten y muchas veces se usan las dos, separadas por la conjunción disyuntiva. Para 1961 la primera había desaparecido [5].

Las críticas sobre la improcedencia del uso del adjetivo "comparada" o "comparativa" para distinguir una rama de la musicología de la otra se basaron en dos argumentos principales (Merriam 1977: 192-93).

1) la musicología comparada no compara más que otras disciplinas científicas (ya utilizado por Hornbostel en 1905);

2) el enfoque comparativo no es central en los asuntos de su incumbencia.

En lo que respecta a 1), se ha señalado incluso la utilización de recursos comparativos por otras áreas de la musicología, lo que constituía la mayor paradoja (Schaeffner 1956: 18) [6]. Sachs (1961: 15) puntualiza otro aspecto al manifestar su acuerdo con Walter Wiora en cuanto al carácter metodológico de la comparación; consecuentemente, ésta no puede designar una rama de una ciencia (Meriam: ibíd.).

El segundo argumento, de aparición posterior, puede a la vez subdividirse y ha tenido interesantes aportes que acá no podemos desarrollar [7]. Las objeciones son:

a) que es absurdo comparar músicas diferentes antes de conocerlas a fondo (Hood 1963: 233 y 1969: 299);

b) que teniendo en cuenta que los significados pueden diferir de una cultura a otra, la comparación de las músicas puede ser la comparación de cosas distintas (Meyer 1960: 49-50; Blacking 1966: 218).

Estos puntos de vista nos dicen, en suma, que la comparación fue prematura y que además, puede ser peligrosa. En realidad, algunos trabajos citados son posteriores al cambio de denominación de la disciplina, por lo tanto, el móvil no fue en todos los casos persuadir a alguien sobre la conveniencia de la sustitución, sino demostrar la inconveniencia de los enfoques comparativos basados exclusivamente en el análisis musical.

La unanimidad que señalara enfáticamente Merriam para las definiciones de musicología comparada dejará de ser tal para las de etnomusicología. A éstas las clasifica en dos grupos netamente diferenciados, el primero de los cuales admite una triple división que se entronca con los comienzos de la disciplina.

1) las que son estrechamente paralelas o idénticas a las de musicología comparada:
   a) las que enumeran los diversos tipos de música a estudiar;
   b) las que centran el objeto de estudio en la música de tradición oral;
   c) las que proponen el estudio de la música ajena a la cultura del investigador.

2) las que colocan el foco de atención en la *manera* en que debe ser estudiada la música (no en el tipo o el carácter de ésta).

Un paradigma del tipo *1a* lo constituye la definición de Kunst de *Ethnomusicology* (1959: 1), aunque está enriquecida por la inclusión de los aspectos sociológicos de la música y la aculturación musical. Obsérvese la minuciosa enumeración de los tipos de música que incluye y excluye [8].

"El objeto de estudio de la etnomusicología, o, como ha sido llamada originalmente: musicología comparada, es la música y los instrumentos musicales *tradicionales* de todos los estratos culturales del género humano, desde los llamados pueblos primitivos hasta las naciones

civilizadas. Nuestra ciencia, por ende, investiga toda música tribal y folklórica y todo tipo de música académica no occidental. Además, estudia tanto los aspectos sociológicos de la música como el fenómeno de la aculturación musical, por ej. la influencia hibridizante de elementos musicales exógenos. La música culta y popular (de entretenimiento) occidentales no pertenecen a su campo."

Uno de los etnomusicólogos que ha insistido en "la música transmitida por la tradición no escrita" (1962: 24) o "transmitida auditivamente" (1963: 2), ha sido George List (ej. del tipo *1b*).

En cuanto al tipo *1c*, de menor frecuencia que los anteriores y el más desacreditado por hacer depender el objeto de la disciplina de quien la ejerce, tuvo representantes en Nettl (1964: 11; 1965: 26) y Wachsmann (1969: 165), pero ha caído en desuso por etnocéntrico. Nadie duda de que cuando se formulaba se estaba pensando en un "occidental" estudiando culturas ajenas y no en un chino interesado por la música europea.

Como bien dice Merriam, estas definiciones de etnomusicología son todas esencialmente del mismo tipo, porque enfocan el problema desde el punto de vista de lo que es la supuesta esfera de interés, conceptualizándola en términos de cosas. En cambio, el segundo de los dos grupos "indica el comienzo de una neta ruptura con el pasado" (...) y representa "uan nueva percepción del campo de estudio" (op. cit.: 196-97). Afirmaciones y definiciones como las que siguen dan cuenta de este cambio de rumbo.

David Mc'Allester (1965: 5): Existe consenso a favor de la idea de que la etnomusicología "de ningún modo está limitada a la llamada 'música primitiva' y se define más por la orientación del estudioso que por cualquier límite rígido del discurso".

Mantle Hood (1957:2) agregó el prefijo *etno* a una definición de musicología que en lugar de enumerar tipos de música a estudiar hacía hincapié en "la investigación del arte de la música como fenómeno físico, fisiológico, estético y cultural..."

Alan Merriam (1960: 109) la definió como "... el estudio de la música en la cultura".

Kwabena Nketia (1962: 1) habla del creciente reconocimiento en cuanto a que el centro de interés de la etnomusicología es "el estudio de la música como un aspecto universal del comportamiento humano" [9].

Pasaron once años desde la publicación del artículo cuyas ideas y citas hemos utilizado quizá abusivamente, razón por la cual preferimos enfocar la última parte desde la perspectiva actual, aunque Merriam supo

vislumbrar muy bien lo que sucedería y, seguramente, de no haber mediado su trágica muerte en 1980 hubiésemos podido utilizar como fuente otro trabajo suyo más reciente.

A nuestro juicio, en la definición de Hood (1969: 298) del *Harvard dictionary of music* está la clave de lo que hoy día acontece: "La etnomusicología es un enfoque para el estudio de *cualquier* música, no sólo en términos de sí misma sino también en relación a su contexto cultural" (Merriam 1977: 203).

Definiciones posteriores acentúan este carácter universal en cuanto a las músicas a estudiar y enfatizan una postura que está en la base misma de su actual denominación: estudiar la música creada y practicada por un pueblo o nación en particular, dentro de cuyo sistema sociocultural adquiere el sentido y la significación que la sustentan. Aislándola del mismo no es posible alcanzar su comprensión.

Si bien en los hechos sólo la música popular urbana occidental, proscripta por la musicología y la etnomusicología, ha hallado lugar en las publicaciones de esta última —con lo que se ha ampliado el nomenclador tradicional de la disciplina—, lo importante de las posiciones actuales es su preocupación menos pedestre, que consiste en hallar los caminos más eficientes para penetrar en los diferentes universos del quehacer musical y descubrir los mecanismos de diversa índole que hacen de los mismos lo que son, finalidad que las posturas reduccionistas nunca se han propuesto alcanzar ni tendrían los medios para hacerlo.

Las definiciones de Vida Chenowelh (1972: 9): "La etnomusicología es el estudio de las prácticas musicales de un pueblo en particular" y de Elisabeth Helser en comunicación personal a Merriam: "La etnomusicología es la ciencia hermenéutica del comportamiento musical humano" (op. cit.: 204), señalan nuevos caminos que invitan a la reflexión. También lo hace John Blacking cuando nos recuerda "que en la mayor parte de los conservatorios no se enseña más que una especie particular de música étnica, y que la musicología es en realidad una musicología étnica" pues se ocupa de un sistema de teoría y de práctica musicales que surgieron y se desarrollaron en el curso de un período de la historia europea. "Más importante que todas las separaciones etnocéntricas arbitrarias entre la música y la música étnica, o entre la música académica y la música folklórica, son las distinciones que tienen lugar en las culturas y grupos sociales diferentes entre lo que es música y lo que no lo es" (1980: 11) [10].

A fin de dar una visión equilibrada de la realidad, debemos aclarar que estas nuevas definiciones no han impedido el surgimiento de otras provenientes de aquellos que —aunque con mayor apertura que en el

pasado— defienden como objeto principal de la etnomusicología el estudio del producto musical en sí mismo. Una de las más elaboradas pertenece a List (1979: 1) quien le atribuye "... el estudio de los patrones de sonido humanamente producidos, patrones sonoros que los miembros de la cultura que los producen o el especialista que los estudia conciben como música". La preocupación por insistir en que se trata de *patterns of sound* apunta —como lo dice luego explícitamente— a dejar fuera "las partituras escritas e impresas que constituyen la guía de una ejecución" (ibíd.) que es lo que nos "diferencia del llamado musicólogo histórico", pues éste centra su trabajo en las fuentes mencionadas mientras que el etnomusicólogo lo hace sobre la ejecución de la música, haya o no regla escrita para que su ejecución tenga lugar (p. 2) [11].

Este muy breve pero elocuente artículo de George List tiene un título sugestivo: *"Ethnomusicology: A Discipline Defined* y un destinatario principal, Alan Merriam y su *The Anthropology of Music.* Dice al respecto: "... como su nombre lo indica, es un trabajo más antropológico que etnomusicológico (...) si fuera un trabajo de carácter etnomusicológico se requiriría un título inverso, *The Musicology of Anthropos,* el estudio de la música del hombre" (p. 3).

La antinomia es evidente, pero un título como el propuesto por List y su consecuente mensaje no hubieran revolucionado la etnomusicología como lo hizo el trabajo de Merriam. Su modelo basado en tres niveles analíticos: la conceptualización sobre la música, el comportamiento en relación con la música y el producto sonoro musical en sí, no sólo tiene vigencia sino que ha sido la base para nuevas propuestas (ver Rice 1987: 469-488). En todo caso, con el tercer nivel de Merriam estaría satisfecha la labor etnomusicológica de acuerdo con List, por lo que si habría algo que reprocharle a Merriam desde esa postura sería el haber hecho más ardua la tarea y el colocar a los etnomusicólogos en la situación de adquirir conocimientos antropológicos [12].

En síntesis, con la adopción del término etnomusicología, a la línea de pensamiento tradicional enraizada en las propuestas de la musicología comparada se añadió otra cualitativamente diferente que enfatiza el *proceso* por sobre la *forma.* Este énfasis "obliga al investigador a focalizar una totalidad más que un conjunto de partes componentes, a ver la descripción como un comienzo del curso de su estudio, y a conceptualizar el producto sonoro-musical no como separado de, sino como parte de la totalidad de la sociedad y la cultura. El debate entre los dos puntos de vista continúa, y goza de buena salud, lo que representa una venerable división de los dominios intelectuales del pensamiento occidental..." (Merriam 1977: 197).

La preocupación por definir el área de estudio declinó en los años 70, ya sea porque los etnomusicólogos se cansaron del tema o porque sintieron que podían operar confortablemente con unas u otras formulaciones previas (ibíd.). A nuestro juicio, los excelentes trabajos de los últimos tiempos hablan por sí mismos acerca del campo de acción y de los nuevos rumbos de la etnomusicología, hechos que coresponderá tratar entre las nuevas preocupaciones de la disciplina. Volvamos ahora al capítulo anterior a la segunda gran guerra de este siglo, etnocéntricamente llamada "mundial" [13].

Parece bastante natural que la primera preocupación de los que dieron inicio a la disciplina fuera atrapar en el papel esas músicas que sonaban extrañas a sus oídos y así lo hizo Carl Stumpf en 1885, tomando al dictado algunas canciones de un grupo de indígenas Bella Coola de la Columbia Británica que visitaba Alemania, cuyo análisis publicó en 1886 con el título de *Lieder der Bellakula Indianer.*

Sn embargo, por su carácter metodológico, el artículo de A. J. Ellis, *On the Musical Values of Various Nations,* de 1885, parece haberle hecho merecedor del título de "padre de la etnomusicología", mención que recae en él por la creación del sistema de cents de medición interválica aún en uso, que posibilitó las comparaciones precisas de sistemas tonales diferentes.

La importancia adjudicada a este aporte es elocuente de la alta valoración estimada a una herramienta de análisis, tarea principal en ese entonces. Desde la perspectiva actual, sin embargo, otro aporte de Ellis puede ser digno de destacar: el haber demostrado que las gamas no son naturales sino artificiales y que las leyes de la acústica pueden no tener ninguna relación con la organización humana del sonido (Blacking 1980: 67).

Ellis —filólogo y matemático o físico, según unas u otras fuentes— en forma implícita, le concedía así a los "primitivos" capacidad creadora.

A los fines de una mayor exactitud en la transcripción y, consecuentemente, en el análisis, la invención del fonógrafo por Edison en 1877 constituyó un aporte inestimable. Ya en 1889 comenzó a utilizarse en los EE.UU. para grabar música indígena, cuya toma directa por escrito resultaba sumamente dificultosa. En 1892, Stumpf hasta expresó en el título de su primer trabajo analítico basado en transcripciones procedentes de registros fonográficos, el medio utilizado: *Phonographierte Indianermelodien* [14].

La formación científica de estos pioneros —químicos, físicos, matemáticos— dejó una impronta de la que no todos los musicólogos han sa-

bido o querido desembarazarse, aunque su propia formación nada tenga que ver con la de aquéllos.

Dado que la toma de registros fonográficos no exigía conocimientos musicales, los antropólogos y folkloristas se dedicaron activamente a esta tarea, con el fin de atesorar un patrimonio amenazado por los procesos colonizadores, la urbanización y la industrialización. Cilindros y discos llegaban a manos de los etnomusicólogos que trabajaban en sus gabinetes y no daban abasto ante la magnitud de estos materiales. Ello condujo a la imprescindible organización de archivos, apenas diez años después de las primeras grabaciones. Viena (1889), París (1900), Berlín (1905) fueron ciudades pioneras en la creación de los mismos.

Ya en 1895, los antropólogos norteamericanos incluyeron la grabación de música como parte de su documentación de campo y diversos museos encararon paulatinamente recolecciones sistemáticas. Los archivos de Viena y Berlín proveían equipos de grabación para expediciones al Africa, Asia y América. Esta fiebre recolectora, este afán por "envasar" la música para preservarla, estuvo acompañado por una indiferencia o descuido de su contexto cultural. Según Bruno Nettl (1964: 19), "el hecho de que los archivos hayan descuidado, en cierta medida, el contexto cultural de la música es quizá un factor del descuido relativo, hasta muy recientemente, de este importante aspecto de la etnomusicología".

En suma, a la preocupación inicial por las tomas directas siguió la de los registros grabados y luego la de las recolecciones para archivo. Los trabajos se centraban en la transcripción y el análisis de la música.

Paralelamente, la teoría evolucionista impulsaba a los teóricos a especular sobre el origen de la música y a buscar en los distintos estilos musicales diferentes etapas de su evolución.

La imitación del "canto" de los pájaros, los gritos para dar señales a la distancia, el ritmo natural para mitigar el trabajo organizado, la palabra humana, fueron, entre otros, los insustanciales e inverificables argumentos de esta búsqueda quimérica del hecho fundante. Un ejercicio inútil cuyas principales fuentes eran las prácticas musicales de los pueblos llamados "primitivos". Como dice Blacking (1980: 66), "un trabajo de simple adivinanza" que no servía para comprender mejor tales prácticas.

En cuanto al afán por establecer las etapas de desarrollo de los estilos musicales, se basaba en la concepción ingenua de una historia universal de la música que comenzaba con la utilización de un sonido o dos y que progresivamente iba sumando otros por sucesivos descubrimientos. Se buscaba afanosamente en los diversos pueblos del mundo ejemplos que

permitieran reconstruir esta evolución unilineal basada en un magro aspecto cuantitativo de los sonidos, como si sólo en esto consistieran las expresiones musicales: "... la simplicidad aparente de ciertos estilos de música contemporánea no es prueba de que su música sea una supervivencia de una etapa de la historia de la música universal (...). Los estilos musicales no pueden ser percibidos como etapas de la evolución de la música (...). Cada estilo tiene su propia historia y su estado actual representa solamente una etapa de su propio desarrollo..." (Blacking 1980: 66-67).

Mientras los arqueólogos acumulaban ingentes pruebas del desarrollo cultural de todos los grupos humanos, en todos los tiempos y en todo lugar, muchos etnomusicólogos creyeron durante décadas tener el privilegio de oir la música del paleolítico o el neolítico, afirmación que hoy nadie se atrevería a hacer sin sonrojarse [15].

Como reacción hacia el evolucionismo surgieron las escuelas difusionistas. Su no aceptación de la invención independiente los llevó a postular un origen único y la posterior difusión de los rasgos culturales. Conceptos como el de "área cultural" en los EE.UU. y el de *kulturkreise* (círculos culturales) en Europa, tuvieron a la difusión como principio explicativo.

La adscripción a los postulados de la Escuela Histórico-Cultural o a los axiomas del método geográfico no encontró en la música el campo propicio pero sí en los instrumentos musicales, por lo que ha afectado sólo parcialmente el campo de la etnomusicología. Hornbostel, Sachs, Montandon son ejemplo de ello. Aunque partiendo de distintas premisas, los difusionistas fueron notablemente evolucionistas al establecer cronologías y genealogías [16].

El estallido de la Segunda Guerra Mundial destruyó archivos, provocó exilios e interrumpió proyectos. Al término de la misma dio comienzo una nueva y muy fructífera etapa de la disciplina que, como vimos, hasta incidió en su propia denominación. Dejamos, pues, para la segunda parte de este escrito, el tratamiento de lo que sucedió desde entonces.

Lic. Irma Ruiz

NOTAS

[1] Nos referimos a la Colección Alianza Música.

[2] Disentimos con el criterio de "conveniencia histórica" postulado por Ana María Locatelli de Pérgamo en un número anterior de esta revista (1981: 68), para avalar la actitud de "respetar la palabra acuñada por Kunst [*ethnomusicology*]

para los mismos campos que él conceptualiza", pues conduce al inmovilismo científico e implica adjudicarle carácter histórico sólo a los hechos fundacionales. El propio Kunst modificó sustancialmente su definición entre 1950 y 1959 (Cfr. Merriam, 1977: 200 y 201-2).

[3] Merriam consigna el texto alemán y su traducción al inglés (1977: 199); de esta última procede la nuestra.

[4] Merriam ofrece una lista incompleta de autores a modo de referencia, de la que extrajimos los siguientes: Sachs (1943), Apel (1946), Herzog (1946), Bukofzer (1956), Nettl (1956), Rhodes (1956), Schaeffner (1956) y Schneider (1957).

[5] En 1967, Mieczyslaw Kolinski lo hizo reaparecer con una aplicación restringida dentro de la etnomusicología, pero su propuesta no tuvo eco alguno pues para entonces ya significaba un retroceso imposible de aceptar. Su formación y su historia personal lo llevaron a considerar inconcebible la fusión en una disciplina autónoma de "los dos enfoques más significativos" de la etnomusicología: "la antropología musical y la musicología comparada", los que a su juicio debían estar en manos de antropólogos y musicólogos, respectivamente (p. 5). Una página después postula la estrecha cooperación de ambos.

[6] Haydon (1941), Sachs (1943), Herzog (1946), Kunst (1950), Koole (1955), Rhodes (1956), List (1962) son mencionados por Merriam como algunos de los que expresaron el primer argumento (1977: 192-93).

[7] Cf. Merriam 1977: 193-94.

[8] En la traducción de esta misma definición incluida por Locatelli de Pérgamo en el trabajo ya citado en nota 2, se han deslizado algunos errores importantes que que se pueden advertir confrontando las dos versiones, pero hay dos que queremos señalar: 1) el adjetivo tradicional no sólo califica a la música sino también a los instrumentos musicales; 2) en la última frase se confunde *art music*, expresión que equivale a lo que denominamos música académica, culta, erudita, docta, con arte musical y se omite el calificativo "occidental", lo cual tergiversa la definición.

[9] Citas tomadas de Merriam 1977: 197.

[10] Dado que nuestra traducción tiene como fuente el libro *Le sens musical*, versión francesa de *How Musical is Man?*, y que en la nota 1 de p. 8 el traductor indica que utiliza *musique populaire* por *folk music* y *musique classique* por *art music*, hemos preferido usar en castellano los términos que nos parecen más indicados a partir de las expresiones en inglés, teniendo en cuenta que nosotros hemos adoptado el vocablo inglés *folk*, ausente en el francés. Es interesante agrgar que en la página que motiva la nota del traductor, Blacking afirma que no ve la necesidad de distinguir *folk music* de *art music*, salvo como etiquetas comerciales.

[11] En consideraciones siguientes el autor enumera las "actividades concomitantes" que cree necesario tener en cuenta para la total comprensión del estilo y la estructura de la música. El análisis de sus palabras merecería un tratamiento aparte, pues entre las mismas, que califica de "actividades no-musicales", incluye, por ejemplo, la fabricación y ejecución de instrumentos musicales (¡!), como si la práctica instrumental pudiera separarse de su propio producto sonoro.

[12] Quizá sería más correcta la frase si reemplazáramos "etnomusicólogos" por "musicólogos dedicados a la etnomusicología", ya que las carreras de etnomusciología suelen incluir formación antropológica.

[13] No consignaremos las fuentes precursoras de los siglos XVIII (Rousseau, Amiot, Jones) y XIX (Villoteau, Fétis) por suficientemente conocidas y porque el tema enunciado apunta a trazar líneas de interés más que hechos puntuales que sólo mencionaremos eventualmente.

[14] Este trabajo es revisión y traducción parcial del de Benjamín Ives Gilman,

de 1891, basado en canciones de los Zuñi, las que, junto con los registros hechos entre los indígenas Passamaquoddy, ambos por J. Walter Fewkes, constituyen los primeros cilindros con grabaciones de música indígena.

[15] Un claro resabio evolucionista consiste en hacer preceder la historia de la múscia occidental europea de un capítulo o un curso en el que se aborda la música indígena en primer término (generalmente seguida de la música de las civilizaciones de Oriente). Implícita, cuando no explícitamente, se la considera precedente, sin que se utilicen materiales arqueológicos sino etnográficos para su tratamiento. Se le adjudica así una antigüedad de la que se carece de pruebas y se le niega carácter contemporáneo, ignorando los cambios fehacientes producidos en este siglo.

[16] Acerca de la influencia del difusionismo en la obra de Carlos Vega nos hemos referido en otro lugar (Ruiz, 1985).

BIBLIOGRAFIA

ADLER, Guido. — "Umfang, Methode und Zeil der Musikwissenschaft". *Vierteljahrsschrift für Musikwissenchaft* 1:5-20, 1885.

APEL, Willi. — *Harvard dictionary of music.* Cambridge: Harvard University Press, 1946.

BLACKING, John. — "Review of The Anthropology of Music". *Current Antropology* 7: 218, 1966.

BLACKING, John. — *Le sens musical.* Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

BUKOFZER, Manfred F. — "Observations on the study of non-Western music". En *Les colloques de Wégimont,* editado por Paul Collaer, 33-36. Bruxelles: Elsevier, 1956.

CHENOWETH, Vida. — *Melodic perception and analysis.* Ukarumpa, Papua Nw Guinea: Summer Institute of Linguistics, 1972.

ELLIS, Alexander J. — "On the musical scales of various nations". *Journal of the Society of Arts* 33: 485-527, 1885.

GILMAN, Benjamín I. — "Zuni Melodies". *Journal of American Ethnology and Archaeology* 1: 63, 1891.

HAYDON, Glen. — *Introduction to musicology.* New York: Prentice-Hall, 1941.

HERZOG, George. — "Comparative musicology". *The Music Journal* 4 (Nov-Dec.): 11 et seq, 1946.

HOOD, Mantle. — "Training and research methods in ethnomusicology". *Ethnomusicology Newsletter* 11: 2-8, 1957.

HOOD, Mantle. — "Music, the unknown". En Frank Ll. Harrison, Mantle Hood, and Claude V. Palisca. *Musicology,* 215-326. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

HOOD, Mantle. — "Ethnomusicology". En *Harvard dictionary of music,* editado por Willi Apel, 298-300. Harvard University Press, Second Edition, 1969.

HORNBOSTEL, Erich M. von. — "Die Probleme der vergleichende Musikwissenschaft". *Zeitschrift dr Internationalen Musikgeselschaft* 7: 85-97, 1905.

KOLINSKI, Mieczyslaw. — "Recent trends in etnomusicology". *Ethnomusicology* 11: 1-24, 1967.

KOOLE, A. J. C. — The history, study, aims and problems of comparative musicology". *South African Journal of Science* 51: 227-30, 1955.

KUNST, Jaap. — *Musicologica.* Amsterdam: Koninklijke Vereeniging Indisch Institut, 1950.

KUNST, Jaap. — *Ethnomusicology*. The Hague: Martinus Nijhoff, Third Edition, 1959.

LIST, George. — "Ethnomusicology in higher education". *Music Journal* 20: 20 et seq., 1962.

LIST, George. — "Ethnomusicology and the phonograph". En Kurt Reinhard and George List. *The demonstration collection of E. M. von Hornbostel and the Berlin Phonogramm-Archiv*, 2-5. New York: Ethnic Folkways Library, 1963.

LIST, George. — "Ethnomusicology: A Discipline Defined". *Ethnomusicology* 23 (1): 1-4, 1979.

LOCATELLI de PERGAMO, Ana María. — "Etnomusicología. Metodología, aplicaciones y resultados". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 4: 66-82, 1981.

McALLESTER, David P. — "The organizational meeting in Boston". *Ethnomusicology* Newsletter 6: 3-5, 1956.

MERRIAM, Alan P. — "Ethnomusicology: discussion and definition of the field". *Ethnomusicology* 4: 107-14, 1960.

MERRIAM, Alan P. — "Definitions of 'comparative musicology' and 'ethnomusicology': an historical-theoretical perspective". *Ethnomusicology* 21 (2): 189-204, 1977.

MEYER, Leonard B. — "Universalism and relativism in the study of ethnic music". *Ethnomusicology* 4: 49-54, 1960.

NETTL, Bruno. — *Music in primitive culture*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

NETTL, Bruno. — *Theory and method in ethnomusicology*. Glencoe: Free Press, 1964.

NETTL, Bruno. — *Folk and traditional music of the western continents*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.

NKETIA, J. H. Kwabena. — "The problem of meaning in African music". *Ethnomusicology* 6: 1-7, 1962.

RHODES, Williard. — "Toward a definition of ethnomusicology". *American Anthropologist* 58: 457-63, 1956.

RICE, Timothy. — "Toward the remodeling of ethnomusicology". *Ethnomusicology* 31 (3): 469-488, 1987.

ROBERTS, Helen. — "The viewpoint of comparative musicology". En *Proceedings of the Music Teachers National Association for 1936*": 233-38, 1937.

RUIZ, Irma (con la colaboración de María Mendizábal). — "Etnomusicología". En *Historia de las ciencias en la Argentina* 10: Antropología, Buenos Aires: Socidad Cintífica Argentina, 1985.

SACHS, Curt. — *Historia Universal de los Instrumentos Musicales*. Buenos Aires': Centurión, 1947.

SACHS, Curt. — *The wellspring of music*. The Hague: Martinus Nijhoff (Ed. by Jaap Kunst) 1961.

SACHS, Curt. — *The rise of music in the ancient world east and west*. New York, Norton, 1943.

SCHAEFFNER, André. — ¿Ethnologie musicale ou musicologie comparée? En *Les colloques de Wégimont*, ed. por Paul Collaer, 18-32. Bruxelles: Elsevier, 1956.

SCHNEIDER, Marius. — "Primitive music". En *Ancient and Oriental music*, ed. por Egon Wellesz. London: Oxford University Press, 1957.

STUMPF, Carl. — 'Lieder der Bellakula Indianer". *Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft* 2: 405-26, 1886.

STUMPF, Carl. — "Phonographierte Indianermelodien". *Vierteljahrschrift für Musik*wissenschaft 8: 127-44, 1892.

WACHSMANN, K. P. — "Music". *Journal of the Folklore Institute* 6: 164-91, 1969.

MANUEL GOMEZ CARRILLO, SU "PLAN GENERAL PARA LA RECOPILACION Y POPULARIZACION DE LA MUSICA NATIVA SANTIAGUEÑA"

1º) Contexto histórico

Manuel Gómez Carrillo nació en Santiago del Estero el 8 de marzo de 1883 y falleció en Acassuso (Pcia. de Buenos Aires) el 17 de marzo de 1968 [1].

Inició sus estudios musicales en los seminarios de Salta y Catamarca con los profesores Ricardo Rodríguez y José Geronés, respectivamente, para continuarlos luego con Alfredo Grandi en la ciudad de Santiago. En 1916 viajó a Buenos Aires y se graduó como Profesor Superior de piano, teoría y solfeo, en el Conservatroio Thibaud-Piazzini. A partir de ese momento profundizó sus estudios de armonía, contrapunto y composición con el compositor catalán José Rodoreda.

A pesar de su formación netamente europea y su orientación dentro de la creación académica —enrolado en las filas del nacionalismo musical—, el músico santiagueño se sintió atraído hacia la música vernácula del Norte argentino, motivo por el cual habrían de dominar sus danzas tanto en lo coreográfico como en lo musical [2].

A raíz de sus actividades privadas como recopilador fue comisionado por las autoridades de la Universidad Nacional de Tucumán [3] en 1917 para realizar un relevamiento musical con el objeto de salvaguardar innumerables melodías de canciones y danzas de tradición oral del Norte argentino que corrían peligro de desaparecer. Dicha tarea iría precedida por un plan tendiente a fundamentar, organizar y metodizar el trabajo de campo próximo a iniciarse.

El *Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña* fue concluido en los primeros días del mes de noviembre de ese año y aprobado por el Consejo Directivo de la universidad tucumana en enero de 1918. En el año 1920 se realizó su única publicación en un folleto [4] con el agregado de algunos comentarios periodísticos sobre las conferencias que el músico desarrollara en septiembre de ese mismo año en Tucumán y Buenos Aires [5].

El plan de Gómez Carrillo —que hoy transcribimos en su totalidad según la publicación de 1920 confrontada con el manuscrito original de 1917—, constituye no sólo el primero sino uno de los más significativos aportes brindados por este investigador a la Folkmusicología nacional, ya que se anticipa en trece años al *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina* de Carlos Vega (junio de 1930).

2º) Análisis sintético[6]

Para encarar convenientemente la lectura e interpretación del plan de Gómez Carrillo debemos tener en cuenta que la musicología argentina no poseía por aquellos tiempos visos de realidad y que los aportes más importantes en materia de trabajo de campo habían sido realizados por investigadores extranjeros y enviados también fuera del país. Por ello es comprensible la ausencia de un vocabulario técnico tal como lo entendemos en la actualidad y la presencia de una prosa que, aunque rica en adjetivaciones e imágenes, es coincidente con el estilo literario de la época en que fuera redactado.

Salvadas estas objeciones mínimas pero esenciales para no perder la objetividad histórica, podremos adentrarnos en los contenidos del plan:

2.1 *Alcances del plan*

Aunque el plan hace referencia a la "música nativa santiagueña", su redacción está abierta a todos los ámbitos de la música de tradición oral. De hecho, en el momento de realizar su aplicación, Gómez Carrillo abarcaría el ámbito norteño.

2.2 *Estructura*

El plan está estructurado en dos secciones: 1º) Recopilación de la música nativa, vocal e instrumental; 2º) Popularización.

Los fundamentos y metodología no aparecen articulados en parágrafos específicos sino entrelazados en su propia textura.

2.3 *Fundamentación*

El autor fundamenta la necesidad del trabajo de campo partiendo de tres premisas:

a) La riqueza del patrimonio musical folklórico del N. O. argentino.

b) Su peligro de extinción.

c) El valor de esta música para su empleo en obras académicas y consolidar, de este modo, una escuela de música nacional.

2.4 *Aportes musicológicos*

Manuel Gómez Carrillo es el primer autor nacional que contempla en forma orgánica los siguientes aspectos:

a) Diferencia entre especies líricas y coreográficas.
b) Valora la necesidad del trabajo de campo en zonas adecuadas.
c) Recalca la importancia de una notación fiel al original.
d) Propone el sistema de grabación sonora y el almacenamiento del material registrado.
e) Sugiere la necesidad del trabajo de gabinete para dedicar un estudio técnico-musical adecuado a cada especie recogida.

2.5 *Aspectos de difusión*

Frente al problema de la difusión y popularización propone:

a) Breve comentario sobre la organología local para fundamentar los procedimientos a seguir en las armonizaciones.
b) Pautas concretas para la confección de dichas armonizaciones.
c) Sugiere el "modus operandi" para la difusión y popularización orientado tanto al cultor folklórico como al músico académico.

Todos estos elementos nos ponen en presencia de un trabajo que, aunque breve, se constituye en el primer escrito local que abre las puertas a los estudios folkmusicológicos en nuestro país.

Francisco J. Traversa

NOTAS

[1] Este año se recuerda el vigésimo aniversario del fallecimiento de Manuel Gómez Carrillo.

[2] Ya en 1899 había aprendido al piano la "Zamba de Vargas" según la versión que tocara Roque Arias.

[3] Dres. Juan B. Terán (rector,) Juan Heller y Ernesto E. Padilla (consejeros).

[4] Gómez Carrillo, Manuel: *Música aborigen* (Conferencias y Audiciones sobre el tema), folleto Nº 18 de extensión universtiaria de la Universidad Nacional de Tucumán, Bs. As., CONI, 1920 (no se indica número de tirada).

[5] Comentarios suprimidos en la presente publicación.

[6] Síntesis tomada de: *Manuel Gómez Carrillo y su Plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña*, estudio detallado del plan expuesto en las Cuartas Jornadas Argentinas de Musicología, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Bs. As., 27-8-1988, inédito.

PLAN GENERAL PARA LA RECOPILACION Y POPULARIZACION DE LA MUSICA NATIVA SANTIAGUEÑA

El plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña puede dividirse en dos puntos cardinales, cuyos diferentes fines y procedimientos exigen planes especiales y por separado. Estos puntos son: 1º Recopilación de la música nativa, vocal e instrumental; 2º Popularización.

I

La recopilación de nuestra música, ya sea de danzas o de cantos, o bien en la combinación de ambos, que es la forma más típica, es necesario hacerla en los centros o lugares en que se mantengan las tradiciones en una relativa pureza, tratando de buscar, en la traducción al papel, la mayor fidelidad posible, sin ninguna preocupación técnica que pueda modificar, por poco que sea, la expresión de los sentimientos de los que la concibieron, o empañar la belleza de esa melodía que surgió como una resultante de la polifonía del ambiente.

Para ello, fuera de la interpretación exacta por medio de la notación musical moderna, podría echarse mano de la impresión, en discos, de algunas canciones de factura rudimentaria, cuya fiel traducción sería imposible por las inflexiones de la voz que a veces casi se resuelven en gritos y algunos arrastres *sui generis* que, ora en la alegría, ora en la tristeza, han caracterizado el estado del alma y han quedado como vestigios o herencia lejana de los aborígenes. Estos discos tendrían únicamente un fin documentario y casi diríamos arqueológico.

El violín es el instrumento que mantiene en la actualidad el repertorio de nuestra música y el que mejor se adapta a la expresión de la melodía nativa. La guitarra ha sido relegada a segundo término, llenando generalmente funciones de instrumento acompañante. Pocas veces lleva el canto o melodía en la danza y cuando lo hace necesita de otra guitarra de acompañamiento. Esto se debe al abandono que, desgraciadamente, se ha hecho de este instrumento, y por consiguiente, a la falta de habilidad de los ejecutantes, todo ello a causa del nuevo sistema de vida que ha trocado el tranquilo trovador amante de su rancho, de su sementera y de su rebaño, en un triste vagabundo, mendigo de salario y de alcohol.

El acompañamiento se lo realiza a base de una armonía sencilla o bordoneos en las tristes vidalitas o estilos y con rasgueados en la danza. Consiste el rasgueado en tocar todas las cuerdas en forma de un rápido arpegio, ya sea desde la sexta a la prima o viceversa, con la punta de un dedo o la uña, o de varios alternados, combinando con golpes que apagan las vibraciones de las cuerdas simulando un "cajoneo", lo que da lugar a una notable variedad de ritmos.

En las ejecuciones individuales, el arpa ha sustituído con ventaja a la guitarra en la expresión mecánica de la melodía, no así en cuanto al acompañamiento, pues el de la guitarra es insustituible. Como instrumento sentimental, la guitarra es superior al arpa, porque dispone de los grandes recursos del *portamento* que la hace sumamente adaptable a la expresión melancólica del gaucho.

El *bombo* y la *caja*, instrumentos de percusión de sonidos indeterminados y que sólo hacen un acompañamiento rítmico son los clásicos por excelencia. Ellos solos, han servido antes para acompañar los cantos y las danzas en las fiestas populares. Actualmente hacen su aparición de tarde en tarde, sobre todo la *caja*, que sólo se la exhuma en carnaval o en las fiestas patronales.

Entiendo, pues, a base de lo dicho más arriba, que la colección para que refleje la mayor fidelidad posible, debe ser hecha en la forma más simple, distribuyendo los instrumentos tal como se usan y aplicando la parte melódica al violín. Los acompañamientos de guitarra y bombo *(rasgueado y cajoneo)* deberán ser escritos en forma convencional, si fuera necesario, debajo del violín. Ejemplo:

Como estos acompañamientos pueden ser aplicables a todos los gatos, chacareras y demás similares, teniéndose en cuenta únicamente la distribución de las partes (introducción, vuelta y mudanza o zapateo), bas-

taría la escritura de cuatro o cinco bailes, en la forma arriba indicada, para su perfecta comprensión y aplicación a los demás, y poner de manifiesto las diversas combinaciones de golpes rítmicos con que se acompañan las danzas. Los otros serían escritos únicamente para violín solo, o lo que es lo mismo, la simple melodía.

En cuanto a los cantos, serían tomados y escritos para piano, en forma muy sencilla, pudiendo usarse, como dije antes, el gramófono para grabar los que no sean susceptibles de una traducción exacta en el papel, y que sólo llenen un fin de *folklore*.

II

Pienso que la popularización de nuestra música, debe hacerse en dos formas combinadas: 1º Por la amplia difusión de música; y 2º por audiciones públicas, en que se haga una buena interpretación poniendo de manifiesto el gran valor de nuestras melodías y ritmos como fuente de inspiración.

Como el piano es el instrumento más difundido, los arreglos de las danzas y cantos serán hechos para este instrumento. Para imprimirle el sabor criollo, es indispensable armonizar el acompañamiento de las danzas en forma imitativa, tratando de caracterizar las acentuaciones rítmicas de la guitarra en su *rasgueado*, y del bombo en su *cajoneo*.

Como esto dificultará un tanto su ejecución, poner en el bajo, en forma de *oppure*, un acompañamiento facilitado que, aunque no exprese todas las variedades rítmicas, mantenga definido su carácter.

Las audiciones a gran orquesta y con buenos cantantes, serían medios eficaces para interesar al público en favor de nuestra música, pues aunque él la sienta íntimamente porque es la esencia de su alma, necesita escucharla a través del tamiz del arte, para comprender y apreciar el vigor de concepción y la delicadeza de espíritu de nuestros progenitores, ya que la música, siendo la más alta manifestación de los pueblos, sintetiza inequívocamente sus tendencias, sus sentimientos, su carácter.

Tomar un motivo rudimentario y traducirlo fielmente sin proyecciones ulteriores de cultivo superior, es realizar obra incompleta; necesario será coleccionar todo lo arcaico con vistas lejanas y con el concepto de explotar un filón. "Bastarse a sí mismo" es un gran principio de economía política que puede aplicarse perfectamente a las finalidades de la especulación de los motivos de antaño, como una mina inagotable para la formación del verdadero arte nacional. Aunque la factura de estos motivos sea de una sencillez elemental, debemos recogerlos cuidadosamente sin olvidar que los pueblos, obedeciendo a las leyes de la evolu-

ción étnica, son, en su alborada, como los niños, cuya imaginación vuela muy alto al influjo de sus facultades que se desarrollan y cuyos medios de expresión están muy lejos de precisar todo lo que sienten.

El canto de nuestro gaucho, en sus momentos de melancolía intensa o de intenso amor, no fue sino un pequeño balbuceo que no alcanzó a concretar todo el monumento de arte que su imaginación creara. Adivinémoslo, intensifiquemos sus manifestaciones sencillas y veremos convertirse esos balbuceos en dulcísimos *lieder,* en magníficas sonatas, en estupendas sinfonías... Proporcionemos a nuestros genios creadores, muchos de los cuales por un inconcebible snobismo se alejan de nosotros para beber fuentes extrañas de inspiración, los sanos e intocados motivos pastoriles que surgieron al soplo de una quena o al punteado de una vihuela, tal vez en momentos supremas, y que sólo oímos ahora como un eco lejano que se va... que se esfuma... que se pierde...

Para poner de relieve la transformación favorable que los motivos agrestes obtendrían al ser tratados artísticamente, sin que pierdan su carácter, podría sistematizarse la ejecución haciéndola comparativa. Para ello, una orquesta típica compuesta de violín, guitarra y bombo (aplicando el concepto de típico también a los ejecutantes), podría ilustrar en su expresión genuina cada género de danza o canto, para luego reproducirla con la orquesta, ya sola, ya acompañada de coro.

Haciendo experimentar al público dentro del mismo espectáculo la transformación de que es susceptible un aire nativo, con los múltiples recursos técnicos de que dispone el arte, puede ver con claridad los inmensos recursos inexplotados que se están perdiendo e inutilizando.

Queda, pues, sometido a la alta consideración del honorable Consejo directivo de la Universidad de Tucumán, el presente plan de recopilación y popularización de nuestra música, permitiéndome declarar que los comentarios que he formulado sólo tienen por objeto justificar los procedimientos a seguirse, y nunca la pretensión de un estudio, dado que cada género de danza o canto se presta para un amplio análisis técnico-musical, que no podría encuadrarse dentro de los reducidos límites de un simple plan.

Espero haber tenido la suerte de interpretar la intención de los que me encomendaron este trabajo, y al agradecer la distinción que ello significa para mí, formulo un voto de admiración para los que fomentan el mantenimiento de nuestras tradiciones, santas reliquias que la posteridad venera como un complemento obligado del culto a los antepasados.

M. Gómez Carrillo

Santiago, noviembre de 1917.

PROYECTO PARA LA RECOLECCION DE LA MUSICA TRADICIONAL ARGENTINA [1]

SUMARIO

1 — FUNDAMENTOS

a) Nuestras canciones se pierden.
b) Importancia nacionalista de nuestro cancionero.
c) Importancia estética de nuestro cancionero.
d) Importancia científica del cancionero argentino.
e) Resumen.

2 — LAS COLECCIONES RECOGIDAS.
3 — LA OBRA RECLAMADA.
4 — PUBLICACIONES Y TRABAJOS DEL AUTOR DEL PROYECTO.
5 — METODOS.
6 — ECONOMIA DEL PROYECTO.
7 — EL APOYO MORAL.
8 — CONCLUSION.

Buenos Aires, junio de 1930

1 — FUNDAMENTOS

a) *Nuestras canciones se pierden.*: El canto popular característico de una región, es el producto de lentos procesos en que colaboran complicados factores, en circunstancias que no se dan siempre ni se repiten con frecuencia. Por eso aquellos pueblos en cuya tradición oral se conserva un conjunto de melodías típicas, propias, inconfundibles —verdadero dialecto sonoro— pueden enorgullecerse de poseer un rarísimo tesoro en el acervo patrimonial.

La República Argentina, Señor Presidente, es uno de los pueblos favorecidos por el azar de una de esas oscuras gestas varias veces centenarias. En sus regiones excéntricas, fuera de las zonas de tránsito, sus

habitantes, hijos de cinco generaciones de argentinos, modulan cantares y tañen y bailan danzas de gran originalidad e impresionante belleza.

El cancionero popular argentino, es el producto de una extraña convergencia: la tradición indígena pentatónica, procedente del Asia, por una parte; la tradición española post-medieval, por la otra. Aquellos elementos que la canción indígena ha podido introducir en la española dominante, son los que han dado al cancionero argentino inconfundible personalidad.

Señor Presidente: esas canciones se pierden. Circunstancias adversas lo determinan: la cultura, que universaliza; el comercio, que explota la producción artificiosa y la precipita; la técnica, que introduce aportes extraños a la intuición nativa; la difusión de la música superficial en boga, todo, en fin, colabora en la desaparición del antiguo cancionero argentino.

Algo muy grande y muy hondo, Señor Presidente, se pierde cuando se extingue la canción de un pueblo. La melodía natural, es el sentimiento de genios sin nombre, expresado en sonidos; sensaciones de amor o dolor en vigorosa síntesis, revisadas, ceñidas, intensificadas por la interpretación de todos los cantores de las generaciones siguientes. Por eso vive mil años. Cambian los pueblos su nombre, cambian su idioma, su religión; pero siempre los viejos cantares, henchidos de savia humana, se alargan sobre el tiempo y nunca llaman en vano al corazón de los hombres con su mensaje armonioso. Tan sólo los grandes cambios de la sensibilidad colectiva a que estamos excepcionalmente abocados por obra del progreso mecánico —patente en multiplicación de las comunicaciones— puede ahogar en sus reductos postreros la vitalidad de la expresión característica.

Se pierden nuestras canciones. Y con ellas, lo más raro y difícil en la música popular: *el carácter*, la estructura que las define como emanación local; la forma particular lograda por la emoción del pueblo en el momento de borbotar sonando. Lo que se va con las canciones populares es el alma de las razas en su expresión más aromada y profunda.

Escribía Mario César Grass: "Sus antiguos bailes tradicionales (los argentinos) son un dechado de armonía y de gracia y es lástima que el cosmopolitismo que todo lo avasalla, haya desalojado de los salones, no sólo la zamacueca, el gato y el cielito, sino también el fino y elegante minué federal y el solemne y bizarro pericón".

He tomado al azar, Señor Presidente, una de las muchas autorizadas voces que deploran, desde el libro o la prensa, la desaparición del cancionero argentino.

b) *Importancia nacionalista de nuestro cancionero*: Los símbolos patrios (la bandera, el escudo y el Himno) representan, en síntesis, un corpus ideológico y una realidad geográfica —la Patria— que el sentido de los hombres no siempre percibe en toda su profundidad y extensión.

La canción popular es también un símbolo, un símbolo precioso que tiene, como el Himno, la virtud de obrar en los más íntimos planos del sentimiento, proclamando, con la tremenda fuerza de su lenguaje inmaterial y profundo, la autonomía lírica del pueblo que la canta.

Más de una vez en nuestra historia, las notas de una canción nativa reunieron a los dispersos, concitados por su extraña virtud de bandera sonora. "¡Oh, quien nos diera —exclamaba inspiradamente don Joaquín V. González, en una conferencia sobre 'Música y danzas nativas'— quien nos diera la alegría patriótica de ver incorporar alguna vez a nuestras marchas bélicas, o a nuestros himnos y canciones patrióticas, los acentos genuinos de nuestra música nativa, para que la fuerza invencible del amor a la tierra resucite en las jornadas o en los combates o levante los corazones a la altura del ideal argentino!".

Supera a todo lo imaginable el arraigo y el poder de los símbolos sonoros. Nuestro Himno Nacional, magnífica página concebida sobre moldes clásicos universales, nos dio una prueba de ese arraigo y de esa fuerza cuando se pretendió modificar la línea que había consagrado el culto de muchas generaciones de argentinos. No desconocía ese poder Eduardo VII, rey de Inglaterra, cuando se negó a consentir en el "perfeccionamiento" del "God save the King!", como es sabido, el himno inglés, escrito también sobre tópicos clásicos.

Las tentativas parciales de vitalizar nuestro cancionero, realizadas hace algunos años, fueron saludadas, Señor Presidente, con profunda emoción y regocijo por nuestros mejores escritores, por la prensa en general, por el pueblo sensitivo.

Anunciando los coros santiagueños decía don Ricardo Rojas: "Obra tan meritoria, *de enorme trascendencia para la nacionalidad,* merece el apoyo del pueblo, de cuyo espíritu vienen esas creaciones, y de las clases ilustradas, de cuya previsión depende el porvenir de la Patria".

Los hijos de extranjeros, Señor Presidente —cifra enorme—, ni cantan las canciones de sus antepasados, ni tienen canciones propias. Forman colectividades tristes. Sólo un culto propicio de la infancia puede congraciar el espíritu con la tradición del suelo en que habitan. Pero no han rendido ese culto. Por eso niegan un cancionero que no sienten ni conocen; y por eso, cuando son músicos, se creen obligados a seguir las

pautas europeas, en lugar de extraer sus enseñanzas para aprovecharlas en beneficio de la expresión genuina de América.

No han oído sino accidentalmente, ni los tristes pampeanos ni las vidalas norteñas. Deben fundarse en sus propios sentidos y tienen razón. Cuando oyen alguna canción nativa, les resulta tan extraña como una canción rusa, y aseguran que eso no es *lo de ellos*. Y es verdad. No es lo de ellos, es lo nuestro, de los que tenemos el antecedente de la herencia, de la infancia hogareña provinciana, del aire campesino saturado de cantares; de los que llevamos en la entraña las sensaciones de muchos años felices, prontas a vibrar y revivir conforme las acaricia la onda cordial de los bellos cantares nativos. El canto popular, Señor Presidente, es el hogar del espíritu.

Oportunamente pueden recordarse las palabras de Ricardo Rojas, del mismo artículo citado anteriormente: "Por eso creo que las provincias, como Santiago del Estero, donde esa fuente espiritual se ha conservado tan pura, valen tanto para la nacionalidad argentina, como las que cuentan en monedas de oro la numerosidad de sus ganados".

No se discrepa hoy en cuanto a la importancia que tiene un pueblo el conocimiento de su arte vernacular; por eso se impone con urgencia su restablecimiento en el culto popular argentino.

"Nadie sabe, Señor Presidente" (como dije en la revista *Nosotros*, Nº 10), nadie sabe lo que puede representar para el adolescente del porvenir, un puñado de canciones nativas desgranado en el patio de los niños."

c) *Importancia estética de nuestro cancionero*: El espíritu de la canción popular no es una emanación abstracta irreductible, no; es, sujeta a la representación gráfica —a la notación— un ente "material" susceptible de análisis, y es posible aislar las características que determinan su coloración regional: fórmulas rítmicas, tópicos melódicos, desinencias, cadencias, escala, tonalidad.

El "lied" y el teatro lírico argentino —que cuenta con tan bellos y talentosos ensayos— no podrá ofrecer la obra definitiva, tan fervorosamente esperada, hasta que los musicólogos den a los compositores un grueso corpus de canciones y danzas, debidamente analizado. La República tiene músicos de gran inteligencia y preparación, escuelas oficiales, teatro, libretistas, directores, orquesta, coros, cuerpos de baile, decoradores y hasta utilería argentinos. Falta la materia prima: un importante y serio documental sonoro.

Refiriéndose a la obra de Wagner, decía Lichtenberger: "no es la creación artificial y subjetiva de un individuo de genio, sino el producto de la colaboración del artista con el pueblo". Aludiendo a ese párrafo, agrega Ricardo Rojas: "... puesto que aspiramos a tener un arte glorioso, como signo eminente de nuestra nacionalidad, no olvidemos esa experiencia de todos los grandes pueblos, según la cual *necesitamos conservar y elaborar el arte nativo* para cuando haya de venir el genio creador que habrá de fecundarlo en la obra definitiva.

El malogrado Julián Aguirre, creía en nuestro porvenir. Así, escribía: "La riqueza de nuestra música autóctona, su diferencia con la de otros países y las relevantes disposiciones que se observan en no pocos compositores, permiten augurar para un plazo no muy lejano la existencia de una escuela argentina que, a semejanza de la rusa, sea fecunda en autores y obras sobresalientes" (*El Hogar,* 4/1/1924).

Los primeros ensayos de arte nativo, como dije, fueron recibidos, Señor Presidente, con vivísima satisfacción por toda la crítica. Se dijo entonces: "La necesidad de hacer arte, de elevar y estilizar tanto los motivos musicales aborígenes y criollos y las danzas populares, para presentarlos luego en un espectáculo completo y homogéneo, se hacía sentir desde largos años atrás".

Señor Presidente: la realización del presente proyecto, limitará el indefinido plazo que la falta de un estudio sistemático de nuestro cancionero está imponiendo al esfuerzo de los artistas argentinos.

d) *Importancia científica del cancionero argentino*: ¿Cómo se comportan las tradiciones orales a través del tiempo y del espacio, sometidas al contacto de otras razas y otras nuevas configuraciones geográficas? ¿Qué antigüedad tienen las canciones americanas? ¿Puede su conocimiento facilitar la reconstrucción de la música popular europea medieval?

Señor Presidente: hay enunciados de apariencia fantástica. Sólo un conocimiento de los más modernos estudios —que con certeza alcanza la ilustración del Señor Presidente— puede justificar la aparente audacia de los nuevos postulados de la historia de la música.

En efecto: el cancionero popular argentino es, por una de sus fuentes, la última consecuencia de la música de la clásica escuela arábigo andaluza del siglo XIII, que generó en Europa central el cancionero de los trovadores, troveros y minnesinger y fundamentó casi toda la música posterior; y por la otra fuente, el último reducto de la música pentatónica de las viejas civilizaciones asiáticas, antecesoras de algunas culturas aborígenes.

La primera de estas fuentes ha sido esclarecida por los estudios que la nueva Escuela española de Musicología ha publicado desde 1922 hasta 1929; y la segunda, mediante las investigaciones de la escuela histórico-cultural (de la antropología, etnología y lingüística) fundada en 1910, con las cuales me ha familiarizado mi condición de adscripto honorario a las secciones de Arqueología y Etnología del Museo Nacional de Historia Natural. Personalmente he podido comprobar en nuestro cancionero la existencia de algunos ritmos arábigo-andaluces, como también de algunos tópicos melódicos y ciertas formas tonales. Sobre este punto he publicado en *El monitor de la educación común* (febrero, 1930) una noticia preliminar titulada "Orígenes del arrorró".

Se encuentran en nuestro folk-lore supervivencias verdaderamente milagrosas, vale decir, documentos de imponderable valor científico.

e) *Resumen*: La recolección y ordenación sistemática del cancionero popular patrio, es, Señor Presidente, un anhelo fervoroso, cien veces reclamado por nuestros más grandes escritores, por nuestros mejores músicos y críticos; es una aspiración que ha interesado —en ciertos aspectos— a ese mismo Honorable Consejo Nacional de Educación y a otras importantes instituciones del país. Trabajo costaría proseguir escogiendo palabras ilustradas en que se reclama el paso que proyecto; trabajo inútil, pues el Señor Presidente sabe, sin que yo puntualice, siente, sin que yo remarque, cree —estoy seguro— en el valor nacionalista, en el valor estético, en el valor científico de las canciones tradicionales argentinas, siente su imponderable belleza y sabe que se pierden por falta de una mano experta que las entresaque y anote y difunda, develando el manantial de nuestras más puras inspiraciones.

2 — LAS COLECCIONES RECOGIDAS

Hasta hace 50 años, Señor Presidente, a nadie le había preocupado la notación del canto popular argentino. Hay que confesar que pocos años antes se habían iniciado en Europa las actividades folk-lóricas y se habían publicado los primeros cuestionarios bien meditados; no se debe, pues, desconocer que la despreocupación fue en cierto modo lógica. Pero después del *Cancionero Bonaerense* de Ventura R. Lynch (año 1883) circunscripto, como se sabe a la Provincia de Buenos Aires, han pasado 40 años de indiferencia completa. La obra *Orígenes de la música argentina*, de Juan Alvarez (1908), no puede considerarse una colección de música popular. Es un alegato "europeizante" con ejemplos musicales. Hoy, en fin, sólo tenemos pequeñas y escuetas colecciones de cantos, las tres norteñas.

Sobre éstas cabe una comprensiva apreciación de conjunto: se trata de ponderables esfuerzos iniciales, realizados por quienes llevaron a la empresa, por todo bagaje, noble celo patriótico, inmejorable voluntad y confianza en el propio esfuerzo. Lo que han hecho en tales condiciones es digno de aplauso; en obsequio de los mismos puede recordarse que casi la mitad de las veces han acertado a escribir lo que oyeron.

Las publicaciones, pues, tienen un valor aproximativo. Faltan todas las referencias accesorias que reclama la más elemental metodología. Así, y considerando que las páginas son presentadas con armonizaciones para piano listas para la ejecución y el canto, vale decir, con vistas a la expresión artística, puede afirmarse que no son esas colecciones verdaderos documentos folk-lóricos, y que, por lo tanto, la recolección del cancionero argentino, NO SE HA HECHO TODAVIA.

Cúmpleme celebrar, haciendo justicia, la labor personal de difusión que han desarrollado los autores de las tres compilaciones; merecen un recuerdo y un elogio entusiasta. Uno con su exquisito arte de cantante, sus proyecciones cinematográficas, sus conferencias; otro con sus coros y danzas nativos; y el último al frente de la orquesta de las compañías americanas de 1925, han dado a Buenos Aires la primera enérgica sacudida y han hecho la primera invitación general a congraciarse con el numen de nuestra tierra.

3 — LA OBRA RECLAMADA

La obra reclamada no es, precisamente, lo que se propusieron Lynch y los precursores de la década pasada; es cosa más amplia como visión, más severa como método, y debe comprender a todas las provincias y territorios en que oyen los últimos acentos del canto vernacular, para que, de veras, por primera vez, la obra pueda llamarse CANCIONERO ARGENTINO.

Un trabajo serio, en esta materia, debe comprender y desarrollar, por lo menos, los siguientes capítulos fundamentales:

Primera parte

1 — Examen de las fuentes generatrices del cancionero argentino. Españolas, indias, negras o africanas.

2 — Breve reseña histórica y topográfica de las regiones exploradas. Mapas.

Segunda parte

3 — Costumbres: fiestas, danzas, cantares.

Tercera parte

4 — Los instrumentos: viento, cuerda y percusión. Su procedencia u origen [2].

Cuarta parte

5 — Análisis técnico: las escalas, los ritmos, la tonalidad.

6 — Las melodías: formas de composición; características. Especies líricas y coreográficas; géneros mixtos.

Quinta parte

7 — Los textos poéticos de las canciones. Su relación con los cancioneros españoles e hispano-americanos.

Sexta parte

8 — Afinidades del folk-lore argentino con el hispano y centro-europeo medieval, con el incaico y con el del resto de América-española.

Séptima parte

9 — REPRODUCCION DE LAS MELODIAS, con indicación del ritmo, velocidad, expresión, circunstancias en que fueron recogidas, posible antigüedad, etcétera.

10 — Análisis y clasificación.

11 — Tablas. Bibliografías. Nóminas, etcétera.

Es claro, que se trata aquí de un plan que puede sufrir modificaciones conforme se pretende llevarlo a la práctica; pero hay serio porcentaje de posibilidades y la certeza de importar al estudio del cancionero argentino muchos centenares de melodías.

Señor Presidente: una obra encarada con tal amplitud, no se ha hecho aún en ningún país de Centro y Sudamérica —bajo los auspicios de sus autoridades— no sólo en música, sino tampoco en ningún aspecto del

folklore. Con dos excepciones, debidas ambas a iniciativas de nuestro Consejo Nacional de Educación: la *Colección del folk-lore.* aún inédita, donada al Instituto de Literatura Argentina y la que, apoyada por el Señor Presidente, ha emprendido el señor Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos cantos populares argentinos* (Catamarca), cuya aparición saludé con elogio en "La Razón" del domingo 6 de febrero de 1927, bajo mi firma.

El magnífico trabajo *La musique des Incas* de R. y M. D'Harcourt, ha sido costeado por el gobierno francés.

El doctor Roberto Lehmann-Nitsche tomó hace más de 20 años, más de 600 canciones en cilindros fonográficos. Y los mandó al Museo de Berlín, para su estudio, "PORQUE NO HABIA EN LA REPUBLICA ARGENTINA —me dijo— QUIEN QUISIERA OCUPARSE DE ELLOS". Alemania, pues, tiene una colección de 600 cantares argentinos; todas las colecciones publicadas nuestras juntas, no contienen 150 canciones. Carl Stumpf y Eric von Hornbostel, hablan de nuestro cancionero con más autoridad y conocimiento de causa que nosotros mismos. Se reproduce aquí, el caso de las prendas camperas: la mejor colección de aperos criollos está... en Suecia.

La obra que proyecto demandará un gran esfuerzo, sin duda. La recolección y clasificación de las melodías es sólo un detalle —el último capítulo—, si bien el más importante. Pero debo expresar al Señor Presidente, que la mayor parte del contenido de los otros capítulos, ha sido ya estudiado y analizado por mí en conferencias y escritos diversos, teniendo además en mi poder, abundante material inédito; todo lo cual representa aproximadamente siete años de estudios.

4 — PUBLICACIONES Y TRABAJOS DEL AUTOR SOBRE EL PROYECTO [3]

Musicología

1. Sobre la guitarra. En *El Heraldo.* Concordia, 22 octubre 1923.
2. Los artífices de la guitarra. Juan Galán. En *Tárrega,* año 2, Nº 8. Bs. As., febrero 1925.
3. Llobet-Anido. En *Tárraga,* año 2, Nº 12. Bs. As., junio 1925.
4. Maud Metcalfe y el culto de la guitarra. En *Tárrega,* año 2, Nº 16. Bs. As., octubre 1925.
5. Acerca de la canción argentina. En *Nosotros,* año 20, t. 53, Nº 204. Bs. As., mayo 1926.
6. Ricardo Rojas. En *Tárrega,* año 3, Nº 24. Bs. As., julio 1926.

7. 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.
8. Algo más sobre la canción argentina. En *Nosotros,* año 20, t. 54, Nº 20. Bs. As., noviembre 1926.
9. 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.
10. Antiguos cantos populares argentinos. Colección de Juan Alfonso Carrizo. En "La Razón". Bs. As., 6 febrero 1927.
11. Ia reforma del Himno Nacional Argentino, encuesta de Nosotros. En *Nosotros,* año 21, t. 56, Nº 217. Bs. As., junio 1927.
12. Teoría del argentinismo. En *El lenguaje musical,* año , Nº 3. Bs. As., abril-junio 1928..
13. Andrés Segovia. En *El Hogar.* Bs. As., 3 agosto 1928.
14. Costa Alvarez y la americanística. En *Nuestras Escuelas,* Nros. 11-12. Bs. As., octubre 1928.
15. Ana S. de Cabrera. En *El Hogar,* año 25, v. 64, Nº 1011. Bs. As., 1º marzo 1929.
16. Teorías del origen de la música. En *Síntesis,* año 2, Nº 23. Bs. As., abril 1929.
17. La música incaica y el Dr. Sivirichi. En *Nosotros,* año 23, t. 64, Nº 239. Bs. As., abril 1929.
18. Aclaración. En *Nosotros,* año 23, t. 64, Nº 240. Bs. Bs., mayo 1929.

Música

19. *Andante,* original para guitarra por Carlos Vega. En *Tárrega,* año 2, Nº 10. Bs. As., abril 1925.
20 *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.
21. *Plegaria* para guitarra por Carlos Vega. En *Tárrega,* año 3, Nº 22. Bs. As., mayo 1926.
22. *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. *Pequeña suite americana.* a) Vidala, b) Danza. Primera audición por el Trío Prat, en la Asociación Wagneriana, el 29 de noviembre de 1929.

Periodismo

24. Revista *Nosotros*. Sección Bibliografía Musical.
25. Revista *Aconcagua*. Crítica musical.
26. Revista Argentina de Arte *Tárrega* - Desempeñé su dirección artística durante los años 1925-1926.

Título

27. ADSCRIPTO HONORARIO a las secciones Arqueología y Etnología del Museo Nacional de Historia Natural, especializado en Música Indígena. Designado en agosto de 1927.

Letras

28. *HOMBRE.*
29. *CAMPO.*
30. *NADA* (en prensa).
31. Un centenar de artículos firmados, dispersos en los principales diarios y revistas argentinos, que no considero oportuno detallar.

Nota: Tengo concluidos varios ensayos inéditos: *La guitarra en la colonia, Historia de la guitarra desde 1800 hasta 1860, Voces de música e instrumentos en la antigua literatura castellana, Los tangos populares andaluces.*

Puede verse, así, cómo a cada uno de los capítulos de la obra futura, corresponde uno o más trabajos publicados por el autor; de donde se desprende la certeza de que no se improvisa en las disciplinas que abordará en la realización del presente proyecto.

Debo añadir que, en mi opinión, el folk-lore americano no puede recogerse con facilidad sin un profundo conocimiento del instrumento, casi único, en que el aspecto musical se produce: la guitarra. Pues bien: toda mi obra en música y algunos estudios están dedicados a la guitarra. Lo he estudiado desde la niñez y he perfeccionado su conocimiento bajo la dirección de los mejores didactas. Con el maestro español Domingo Prat, he seguido los cursos de perfeccionamiento. Conozco además las rasgueados populares, que re practicado y aprendido entre la gente del pueblo.

5 — METODOS

El autor del proyecto abordará la realización de la obra con buen conocimiento de los métodos.

Lo ideal, según aconseja una de las últimas publicaciones de la University of Iowa Studies (*The present status of research in the psycology of music at the University of Iowa*, por Carl E. Seashore, junio de 1928), sería la impresión del material sonoro en discos fonográficos y de los espectáculos coreográficos en películas, mediante un aparato de filme sonoro especial —de reciente invención— que los recoge simultáneamente, mientras traza un diagrama de la música; pero este precioso auxiliar tiene grandes inconvenientes: aparte de su elevado costo, requiere instalaciones y corriente eléctrica y —lo que es peor— previenen el ánimo de los sujetos y estimulan su natural desconfianza. Con todo, estos aparatos se han empleado en Norteamérica con gran resultado; en realidad no puede pedirse nada más completo. Pero han sido confiados allí a la diligencia de grandes misiones científicas, con su personal técnico y toda suerte de facilidades.

No intimidan esas dificultades al autor del proyecto; antes bien, cree que tales resultados constituirían el programa máximo de la obra, teniendo presente el beneficio que importaría tan completa exhibición en las aulas, mediante el empleo de los modernos elementos de que se sirve actualmente el Honorable Consejo. Mas, sin perjuicio de volver sobre tan importante cuestión, podría prescindirse momentáneamente de tan complejos como perfectos aparatos.

Más modesto sería el simple fonógrafo de cilindros de cera; pero madame R. D'Harcourt debió renunciar a su empleo para decidirse por el método más simple y eficaz, si se lo aplica con verdadero conocimiento: lápiz, papel y oído. "Nos nous aidions, pour les notations —escribe— d'un phonographe enregistreur, mais outre qu'il n'était pas excellent, son emploi ne nous rendit pas les services qu'on purrait supposer." (*La musique des Incas*, pág. 202.)

Vestir sencillamente, mezclarse con la gente del pueblo, participar en sus danzas y fiestas, penetrar en su sentido, y estimular las confesiones ejecutando en la guitarra sus propios cantares: he ahí mi método, que, por otra parte, *no excluye* los auxiliares mecánicos. Pero así, en toda su simplicidad, lo he aplicado muchas veces con éxito sumamente satisfactorio.

6 — ECONOMIA DEL PROYECTO

Comprende dos aspectos principales: 1) materiales; 2) gastos personales y gastos de viaje del colector.

1 - Los materiales para el trabajo, postergando el empleo de modernos aparatos, quedan reducidos a: una máquina fotográfica, un metrónomo de precisión, un diapasón y la correspondiente biblioteca (complementaria de la mía) que —si las circunstancias me lo permiten—, pueden librarse a mi adquisición personal.

2 - Los gastos personales y de viaje, son en rigor, los únicos que requieren el concurso del Honorable Consejo. El autor de este proyecto es publicista. Su labor en varias publicaciones del país, sus conferencias, libros y música, constituyen la única fuente de sus ingresos. Se trataría únicamente de sustituirlos de modo y en proporción que dejo en absoluto librado al ilustrado criterio del Señor Presidente. No se requieren pingües emolumentos o magníficos destinos. El suscripto es persona de hábitos modestos, que no aspira sino a vivir sin estrecheces para llevar adelante la obra que constituye la más vieja y cara aspiración de su vida.

7 — APOYO MORAL

La recolección del cancionero argentino musical y coreográfico puede ser un hecho, en breve término, si su autor cuenta con los auspicios del Honorable Consejo, que solicita por intermedio de su Señor Presidente. Pero la tarea puede facilitarse aún si, amplificando su apoyo, el Honorable Consejo se dirige al personal de su dependencia en provincias, para que me faciliten las referencias generales de interés para nuestra labor en cada vecindario. Hay una prevención natural entre la gente del pueblo hacia los extraños que intentan penetrar en sus intimidades sentimentales —no siempre operamos entre gente culta— y aquí la intervención de elementos caracterizados del lugar, dependientes del Honorable Consejo, pueden obrar eficazmente en el sentido de facilitar el necesario acceso.

CONCLUSION

Señor Presidente: he intentado exponer sumariamente mis convicciones acerca del valor nacionalista, estético y científico que representaría la recolección del CANCIONERO ARGENTINO; he recordado que las canciones se pierden; he procurado expresar mi certeza de que la

obra proyectada no se ha hecho hasta nuestros días con verdadera amplitud y moderna técnica; he insistido, citando a diversos autores y caracterizadas publicaciones, en que el Cancionero Argentino es un anhelo general manifestado muchas veces en fervorosos términos —como sabe muy bien el Señor Presidente—; que hay una conciencia colectiva de su urgente necesidad y que el autor del presente proyecto, por su obra, reveladora de idoneidad y garantía moral al propio tiempo, por su profundo convencimiento, por sus patrióticas aspiraciones, es la persona que se necesita para su realización.

Por los fundamentos y circunstancias expuestos, solicito del Señor Presidente y del Honorable Consejo Nacional de Educación, el apoyo moral y material indispensable para la realización del presente proyecto.

Carlos Vega

Notas de la Dirección

[1] Como complemneto del trabajo publicadro por la Lic. Ercilia Moreno Chá sobre el Instituto Nacional de Musicología (en el Nº 9 de esta revista) reproducimos hoy el proyecto de Carlos Vega que dio origen a ese Instituto. El proyecto está dirigido al Presidente del Consejo Nacional de Educación, dependiente del Ministerio de Educación y Justicia. Creemos que al dar juntos los proyectos de Manuel Gómez Carrillo y el de Vega, aportamos una importante documentación de no fácil acceso.

[2] Vega utiliza aquí todavía —por razones de época— la clasificación antigua.

[3] En el original de Vega falta el comienzo de las publicaciones, hasta el Nº 23. Tomamos de la Bibliografía de Vega (publicada en el Nº 8 de esta Revista) 18 artículos que corresponden a ese período y cuatro trozos musicales de los que es autor.

PREMIOS DE MUSICA OTORGADOS POR LA MUNICIPALIDAD DE LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

Se conoce como *Ordenanza del 24 de agosto de 1920* [1] al proyecto creado por Juan F. Mantecón y aprobado por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, con el objeto de premiar diferentes campos de la producción artística nacional.

Los concursos estaban dirigidos a todos los autores argentinos nativos o naturalizados, con residencia mínima comprobada de un año en la Capital Federal, a la fecha de presentación al certamen.

En el área que nos compete, los premios debían distribuirse entre cuatro categorías específicas de géneros musicales:

A) Sinfonía o Poema Sinfónico.

B) Obertura o Suite para orquesta.

C) Obra Instrumental de Música de Cámara.

D) Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos.

Los compositores tenían derecho a presentar anualmente una o más obras inéditas, pudiendo acceder sólo a uno de los lauros establecidos. Una vez alcanzado, debían esperar un lapso de dos años para concursar nuevamente en el rubro logrado, pero podían aspirar a las demás categorías.

Por tratarse de premios de estímulo, ninguno de los mismos podía ser declarado desierto. Su monto variaba de acuerdo con el presupuesto anual. Las obras galardonadas quedaban en propiedad de sus respectivos autores. En igualdad de méritos artísticos, el jurado debía dar preferencia a las obras de ambiente o carácter nacional.

Las obras debían ser juzgadas por un jurado compuesto por un miembro del Concejo Deliberante; cuatro miembros de las principales instituciones musicales de la capital (uno por cada una de las ternas pro-

puestas por cada entidad era designado por el Intendente); un miembro de la Comisión administradora del Teatro Colón; y un miembro por los compositores que participaban del certamen.

El jurado determinaba y divulgaba los lugares, fechas, y condiciones en que las obras debían ser presentadas a concurso y ejecutadas en público.

La primera aplicación de la ordenanza del año 1920 no tuvo lugar sino dos años más tarde.

Bajo el título "Premios municipales de estímulo al arte, el jurado para 1920 se expide", el diario *Nueva Era* dio a conocer, el 16 de mayo de 1922, el elenco de obras galardonadas por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. El jurado estuvo compuesto por José André, quien tomó parte por la Sociedad Nacional de Música; Pascual de Rogatis, por la Asociación Filarmónica Argentina; Sigfrido Prager, por la Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica; Miguel Mastrogianni, por la Asociación Wagneriana; Alberto de Bary, por la Municipalidad; R. Travers, por el Concejo Deliberante; y Ricardo Rodríguez, por los concurrentes.

La ordenanza original sufrió modificaciones a través del tiempo.

En el trienio que va de 1954 a 1956 dejan de tener vigencia las cuatro categorías establecidas. Ya no se contemplaba el género o duración de las obras, sino que se otorgaban sólo tres premios de igual jerarquía. Estos premios, en 1957, siguen siendo adjudicados sin discriminación de género o duración, pero de acuerdo con tres niveles de importancia.

A partir de 1963 —por el Decreto Ordenanza 3.143 de las disposiciones sobre certámenes de estímulo literarios, artísticos y científicos— se otorgan los premios a la producción musical, de acuerdo con la siguiente clasificación:

A) Sinfonía, Cantata, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico.

B) Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta de cámara o conjuntos de dos o más instrumentos).

C) Música para piano y otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas).

D) Música coral (a capella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas).

E) Música para canto y piano, o canto e instrumentos (no menos de tres piezas).

Con la intención de poner al alcance del estudioso el listado de los premios adjudicados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, entre 1920 y 1981, transcribimos el elenco que nos facilitó el Departamento de Asuntos Culturales —División Concursos— de la citada institución. Como los títulos de las composiciones premiadas en muchas oportunidades no están completos, en aquellos casos en que nos fue posible, hemos recabado datos en otras fuentes. Las mismas están detalladas en la bibliografía citada en el apéndice que se encuentra al final de la presente publicación.

Cabe destacar que, al no estar especificadas en la mencionada lista las obras galardonadas en el año 1920, debimos recurrir al artículo de *Nueva Era* ya citado, para reconstruir la nómina de las mismas.

Agradecemos al Departamento de Asuntos Culturales —División Concursos— de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, como así también a la señorita Mabel Guarracino, el posibilitarnos la consulta de la documentación pertinente a nuestro trabajo.

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1920	Alfredo L. Schiuma	Sinfonía Nº 2 en fa menor			
	Carlos López Buchardo		Escenas Argentinas. Suite		
	Athos Palma			Sonata para violín y piano	
	Celestino Plaggio				Stella Matutina Trois mélodies: Il pleut sur la mer Lai d'automne Le vif hiver
1921	Pascual de Rogatis	Atipac. Escenas de la selva americana (Poema Sinfónico)			
	Luis Sammartino		Suite orquestal		
	Floro M. Ugarte			Cuarteto Op. 8 para piano, violín, viola y violoncelo	
	José André				Mensajes Líricos
1922	Floro M. Ugarte	Entre las montañas Op. 9 (Poema Sinfónico)			
	Alfredo L. Schiuma		La vida del hombre. Suite en 5 partes		
	José Torre Bertucci			Sonata en do sostenido menor Op. 7	
	Felipe Boero				Quatre poemes: La fleur de l'air L'épave Le clavecin Serenade inutile

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1923	Athos Palma	Jardines (Poema Sinfónico)			
	Floro M. Ugarte		De mi tierra Op. 10. Primera Serie		
	José André			Quinteto para piano y cuerdas	
	Pascual de Rogatis				Cinco Canciones Argentinas: Vidala Canción de cuna Chacarera La sombra. Yaraví Gato (Canto y piano)
1924	Constantino Gaito	El ombú Op. 31 (Poema Sinfónico)			
	P. De Rogatis		Suite Americana en si bemol		
	José María Castro			Sonata en fa menor para piano	
	Carlos López Buchardo				Cuatro melodías para canto y piano
1925	Floro M. Ugarte	La barca Op. 12			
	Antonio Fanelli		La vida		
	Enrique M. Casella			Quinteto para piano, violín, viola, violoncelo y trompa	
	Luis Gianneo				Pampeanas (canto y piano)

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1926	Arturo Luzzatti	El jardín voluptuoso (Poema Sinfónico)			
	José Gil		Cuatro danzas argentinas		
	Pascual de Rogatis			La fiesta del Chiqui	
	Ricardo Rodríguez				Seis preludios para piano: Preludio en mi bemol, Tranquilamente; Preludio en modo dórico, Moderadamente animado; Preludio en mi menor, Moderadamente movido; Preludio en modo dórico, Andantino; Preludio en re menor, Andantino; Preludio en la mayor, Allegro Moderato.
1927	Juan José Castro	La Chellah (Poema Sinfónico)			
	Raúl H. Espoile		En la paz de los campos. Serie Sinfónica		
	Jacobo Ficher			Cuarteto de cuerdas Nº 1	
	Lía Cimaglia Espinosa				Serie de 3 composiciones para canto y plano
1928	Athos Palma	Los hijos del sol (Poema Sinfónico)			
	Alfredo L. Schiuma		Suite Chacayalera		
	Floro M. Ugarte			Sonata para violín y piano Op. 13	
	Arturo Luzzatti				Cuatro preludios para piano solo

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1929	Jacobo Ficher	La Sulamita (Poema Sinfónico)			
	Juan José Castro		Suite infantil		
	Joaquín Irurtia			Trío	
	Carlos López Buchardo				Cinco canciones argentinas
1930	Alfredo L. Schiuma	Los Incas (Poema Sinfónico y coreográfico)			
	José André		Impresiones porteñas		
	José Torre Bertucci			Duettino en la (violín y piano)	
	Celia Torrá				Milongas del destino Cantar de arriero Vida, vidita
1931	Floro M. Ugarte	La rebelión del agua Op. 5 (Poema Sinfónico)			
	H. Paz		Suite		
	José Gil			Sonatina	
	Ana Carrique				Canciones
1932/ 1933			No se otorgaron premios por falta de partida en el presupuesto		
1934	Juan José Castro	Sinfonía argentina			
	José María Castro		Concerto Grosso		
	Abraham Jurafsky			Sonata	
	Carlos Suffern				Cuentos de niños

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1935		Declarado desierto por falta de inscriptos			
			Declarado desierto por falta de inscriptos		
	Luis Sammartino			Sonata en do mayor para violín y piano	
	Isabel Aretz Thiele				Tres piezas para piano
1936	Roberto García Morillo	Poema para orquesta			
	Carlos Suffern		Dos bocetos sinfónicos		
	Pascual Grisolia			Sonata para piano	
	Honorio Siccardi				Títeres
1937	Arturo Luzzatti	Sinfonía en re mayor Op. 42			
	Héctor Iglesias Villoud		Dos danzas argentinas		
	Arnaldo D'Espósito			Quinteto	
	Emilio A. Napolitano				Picaflor (canto y piano) Flor de cardón, Vidala para 2 voces y piano Vidalita de la Sierra Triste (coro a cappella a 7 voces mixtas)
1938	Pascual Grisolia	Poema sinfónico			
	Andrés Correa		Pequeña suite		
	Carlos Suffern			Sonata para piano	
	Angel E. Lasala				Canciones argentinas (canto y piano)

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1939	Alfredo Angel Pinto	Rebelión (Poema Sinfónico)			
			Se declaró desierto		
	Alberto E. Ginastera			Sonatina	
	Pascual Quaratino				Tres canciones argentinas
1940	Alberto E. Ginastera	Salmo CL Op. 5 (coro mixto, coro de niños y orquesta)			
	Pascual Quaratino		Tríptico		
	Roberto García Morillo			Pinturas negras de Goya op. 7	
	Carlos V. Guastavino				Siete Canciones
1941	No se otorgaron premios por falta de partida en el presupuesto				
1942	Carlos Suffern	La noche (Poema Sinfónico)			
	Roberto García Morillo		Usher Op. 8. Serie sinfónica según Edgar Poe		
	Jacobo Ficher			Sonata Nº 1 para piano	
	Pascual Crisolia				Tres canciones
1943	No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires				
1944	Alberto E. Ginastera	Segunda Sinfonía			
	Carlos Percuoco		Obertura en la menor		
	Angel Lasala			Cuarteto Nº 1 para arcos	
	Magda García Robson				El jardín de los niños

AÑO	AUTOR	Sinfonía o Poema Sinfónico	Obertura o Suite para orquesta	Obra Instrumental de Música de Cámara	Serie no menor de tres números de piezas para canto y piano, piano solo u otros instrumentos
1945	No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires				
1946	Carlos Percuoco	Norteñas (Poema Sinfónico)			
	Oscar S. Bareilles		Serie Argentina		
	Lucio Goldberg			Cuarteto para arcos	
	Carlos Suffern				Cinco romances viejos
1947	Alberto Ginastera	Ollantay Op. 17 (Tríptico Sinfónico)			
	Angel Pastore		Destino (Suite)		
	Roberto Caamaño			Cuarteto Op. 5 Nº 2 (cuerdas)	
	Magda García Robson				Coplas de amor (piano)
1949/ 1952			No se realizaron concursos		
1953	Washington Castro	Tres movimientos sinfónicos			
	Jorge Fontenla		La historia de Cui Ping Sing (Poema Sinfónico)		
	Rodolfo Arizaga			Martirio de Santa Olalla (Cantata de cámara para contralto, flauta, clarinete, violín, violoncelo, celesta y clave)	
	Roberto Caamaño				Variaciones gregorianas Op. 15 (piano)

AÑO	AUTOR	Tres premios de igual categoría, para obras sin discriminación de género o duración
1954/1956	Virtú Maragno	Concierto para piano y catorce instrumentos
	Roberto A. Caamaño	Concierto para bandoneón y orquesta Op. 19
	Carlos Tuxen Bang	Concierto para 4 instr. y orquesta de cuerdas

AÑO	AUTOR	Tres jerarquías para obras sin discriminación de género o duración: Primer premio	Segundo premio	Tercer premio
1957		Se declaró desierto		
	Guillermo Graetzer		Tres cantos de la eternidad (coro y piano)	
	Marcelo Koc			Divertimento (orquesta de cuerdas)
1958		Los tres premios fueron declarados desiertos		
1959		Se declaró desierto		
	Alcides Lanza		Transformaciones	
				Se declaró desierto
1960	Pedro C. Valenti Costa	Sanctus Augustinus (Oratorio para solistas, coro y orquesta)		
	Angel Lasala		Achalay. Poema coreográfico en 1 acto y 2 cuadros	
	Gerardo Gandini			Concertino para piano y orquesta
1961		Se declaró desierto		
			Se declaró desierto	
	Werner S. Wagner			Sonatina para piano
1962		Se declaró desierto		
	Eduardo E. Tejeda		Tres piezas para voz y cinco instrumentos	
	Pompeyo Camps			Romance de la Ciudad de San Juan de la Frontera (para contralto, coro y orquesta)

A partir del año 1963, por Dto. ord. 3143, se otorgan los premios a la producción musical, de acuerdo con la siguiente clasificación:

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata,, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta cámara o conjuntos de dos o más instr.)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas)	Música para canto y piano o canto e instrumentos (no menos de tres piezas)
1963	Pedro Sáenz	Movimientos sinfónicos				
	Marcelo Koc		Quinteto 1963			
	Jorge Arandia Navarro			Playas Rítmicas		
					Se declaró desierto	
	Armando V. Krieger					Tres poemas sin nombre
1964		Se declaró desierto				
	Alicia Terzian		Movimientos contrastantes para orquesta			
	Luis Mario Arias			Variaciones		
	Armando Krieger				Elegía III	
						Se declaró desierto
1965	Juan Carlos Zorzi	Variaciones enigmáticas				
	José Siciliani		Quinteto con piano			
				Se declaró desierto		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1966	Carlos E. Pemberton	Variaciones fugitivas				
	Luis M. Arias		Canon III			
				Se declaró desierto		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata,, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta cámara o conjuntos de dos o más instr.)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas)	Música para canto y piano o canto e instrumentos (no menos de tres piezas)
1957	Pompeyo Camps	Sinfonía para un poeta Op. 58				
	Mariano Etkin		Soles			
	Fernando González Casellas			Tres piezas para piano		
					Se declaró desierto	
	Juan Carlos Delli Quadri					Sonetos de amor
1958	Emilio José Chain	Canticum Fratris Sole				
	Werner S. Wagner		Concierto de Cámara			
	Salvador Ranieri			Neurotón		
					No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires	
						No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata,, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta cámara o conjuntos de dos o más instr.)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas)	Música para canto y piano o canto e instrumentos (no menos de tres piezas)
1959		Se declaró desierto				
	Fernando González Casellas		Cuarteto Nº 3			
	Eduardo Oscar Rovira			20 Preludios Intersemitoriales		
	Graciela Paraskevaidis				Liberta va cercando	
						No se registraron inscriptos
1970	Virtú Maragno	Sinfonía Ecce Homo				
	Salvador Ranieri		Sinfonietta Synfónica			
	Isidro B. Maiztegui			Suite Argentina		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1971		Se declaró desierto				
	Marta B. Lambertini		Enroque a 7			
	Mario N. Cosentino			Lucubraciones		
					No se registraron inscriptos	
	Manuel Juárez					Primer ciclo de canciones para mezzosoprano y pequeño conjunto

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata,, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta cámara o conjuntos de dos o más instr.)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas)	Música para canto y piano o canto e instrumentos (no menos de tres piezas)
1972	Luis Arias	Polarizaciones				
	Jorge Tsilicas		Texturas			
	Manuel Juárez			Condensaciones 11		
					Se declaró desierto	
						No figura en el listado del Departamento de Asuntos Culturales - División Concursos - de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
1973	Fernando González Casellas	Música para ballet				
	María Teresa Luengo		Cuatro soles (conjunto de cámara)			
	Fermina Rosa Casanova			Tres Estudios		
	Juan Carlos Delli Quadri				Tres corales	
	Emilio A. Dublanc					Doce composiciones para canto y piano
1974	Manuel Juárez	Maremagnum				
	Emilio A. Dublanc		Sonata para oboe y piano			
	Irma Urteaga			Existenciales		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata,, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta cámara o conjuntos de dos o más instr.)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas)	Música para canto y piano o canto e instrumentos (no menos de tres piezas)
1975		Se declaró desierto				
	Hipólito F. Gutiérrez		Alusiones			
	Salvador Ranieri			Toccata		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1976	Silvano Picchi	Passacaglia				
	Irma Urteaga		Designios			
	Beatriz Renta			Sonata para piano y violoncello		
					Se declaró desierto	
						Se declaró desierto
1977	Domingo S. Calabró	Concierto para un homenaje				
	Elvio Di Rito		Música para marionetas			
	Celina Kohan de Scher			Sonata Nº 1 para piano		
	Irma Graciela Urteaga				Expectación	
	Rebeca Ventura					Siete cancioncillas infantiles

AÑO	AUTOR	Sinfonía, Cantata,, Misa, Oratorio, Concierto, Poema Sinfónico	Obertura, Serie para orquesta y Música de género de Cámara (orquesta cámara o conjuntos de dos o más instr.)	Música para piano u otros instrumentos solos o acompañados (no menos de tres piezas)	Música coral (a cappella o con acompañamiento instrumental, no menos de tres piezas)	Música para canto y piano o canto e instrumentos (no menos de tres piezas)
1978/ 1979	Alejandro Pinto	Dybbuk suite				
	Celina Kohan de Scher		Tríptico porteño			
				Se declaró desierto		
	Rita Ventura Buligovich				Cuatro baladas amarillas	
	Domingo Calabró					Cantares
1980/ 1981	Raúl Schemper	Passacaglia impromptu				
	Ricardo Benzi		Laudate Dominum			
	Silvano Picchi			Racconto 1981 para conjunto de cámara		
	Silvano Picchi				Sonata Nº 3	
	Javier P. Giménez Noble		Mención: Música para orquesta de cámara			

Lic. Ana María Mondolo

NOTA

1) Como las ordenanzas municipales hasta 1925 no llevaban número, se conoce a la que nos compete por su fecha de aprobación.

BIBLIOGRAFIA

ARIZAGA, Rodolfo. — *Enciclopedia de la música argentina.* Bs. As., Fondo Nacional de las Artes, 1971.

CASSINELLI de ARIAS, Raquel. — "Juan José Castro - Catálogo de obras". En *Temas y Contracantos*, año I, Nº 4, agosto 1985.

CEÑAL, Néstor Ramón. — "José María Castro". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, Nº 1986.
— "Roberto Caamaño". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos los Vega*, año 7, Nº 7, 1986.

GARCIA MUÑOZ, Carmen. — "Pascual de Rogatis". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, Nº 7, 1986.
— "Julián Aguirre". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, Nº 7, 1986.
— "Floro M. Ugarte". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 6, Nº 6, 1985.
— "Marta Lambertini". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 8, Nº 8, 1987.

GIOVANNINI, Marta; FOGLIA de RUIZ, Amelia. — *Ballet Argentina en el teatro Colón.* Bs. As., Plus Ultra, 1973.

GOYENA, Héctor Luis. — "Pascual De Rogatis - Catálogo de obras". En *Temas y Contracantos*, año I, Nº 6, octubre 1985.

Historia General del Arte en la Argentina. Tomo V. Bs. As., Academia Nacional de Bellas Artes,1988.

MANSILLA, Silvina. — "Alfredo Pinto". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, Nº 9, 1988.
— "Carlos Guastavino". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 10, Nº 10, 1989.

MENDIZABAL, María. — *Ricardo Rodríguez: Datos biográficos y documentación referida a su actividad musical.* Mecanografiado inédito. Bs. As., 1984.

MONDOLO, Ana María. — "Celestino Piaggio". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, Nº 9, 1988.
— "María Teresa Luengo". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 9, Nº 9, 1988.
— "Alfredo L. Schiuma". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 10, Nº 10, 1989.

SUAREZ URTUBEY, Pola. — "Alberto Ginastera". En *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, año 7, Nº 7, 1986.

CARTAS DE JUAN CARLOS PAZ

Creemos que la investigación es la búsqueda paciente y sistemática en el camino de la Verdad. Búsqueda que a veces se hace difícil, contradictoria y nos deriva por senderos tangenciales en los que perdemos tiempo y esfuerzo. Por ésto creemos también que la aparición de nuevos documentos aclara conceptos, elimina dudas y va construyendo, poco a poco, ese ideal al que tendemos.

La figura, la vida y la obra de Paz han llenado, llenan y llenarán aun muchas páginas de nuestra historia musical y todo lo que tienda al conocimiento de su personalidad y de su posición lo estimamos de gran valor.

Agradecemos a la Sra. Prof. Lucía Maranca, Presidente de la Agrupación Nueva Música, el material epistolar de Paz que nos ha hecho llegar y que revela algunos aspectos inéditos de su acción y de su pensamiento.

La "polémica" sobre Paz continuará sin duda, pero su figura adquiere un relieve de contornos muy particulares y de fundamental importancia en la historia de nuestra música.

Colocamos (en esta serie de fragmentos de cartas de Paz) la referencia del destinatario, la fecha y algún otro dato significativo que aclare cada documento. Para mayor comodidad de lectura las numeramos.

Carta Nº 1 — contestación de Paz a Slavko Osterc, en relación al envío de obras a los Festivales 1937 de la *Sociedad Internacional de Música Contemporánea*; está fechada el 27 de agosto de 1936:

"Mi querido amigo:

... le agradezco mucho por la ejecución de nuestras obras. Le incluyo los tres programas de conciertos realizados por el *Grupo Renovación* en este año ... lo felicitamos por su designación para

el Jury de 1937. Nosotros pensamos concurrir al Festival XX de la SIMC con algunas obras de cámara y sinfónicas ... en estos días le enviaré la primera partitura de orquesta editada por el *Grupo Renovación.* Se trata del *Concerto Grosso* de nuestro colega José María Castro ...".

Carta Nº 2 — carta de Paz a Luis Gianneo, del 12 de junio de 1937, cuando Paz ya no pertenecía al Grupo Renovación:

"... pasando a otro asunto le diré que envié a la Radio Journal de Praga su *Divertimento,* junto con el *Sexteto de Vientos* de Ficher y mi *Concierto para instrumentos de vientos y piano.* Completa el envío el *Preludio y Fuga* de Siccardi ...".

Carta Nº 3 — serie de cartas de Paz en relación a su separación del Grupo Renovación; a Vaclav Smetacek, Radio Journal Praga, del 14 de abril de 1937:

"... antes que nada debo comunicarle que me he separado del *Grupo Renovación* por no estar de acuerdo con la orientación que mis colegas piensan imprimir a esa Agrupación y a sus respectivas producciones. Ellos se inclinan a las derechas y yo a las tendencias más radicales de la música contemporánea. Debido a esa separación y a mis propias convicciones me he decidido a realizar por mi cuenta una serie de audiciones de música contemporánea exclusivamente, organizando en Buenos Aires lo que denominaré *Conciertos de la Nueva Música* ...".

Carta Nº 4 — id. a Osterc, Ljubliana - Yugoeslavia, el 4 de mayo de 1937:

"... yo pienso contribuir a la temporada con los únicos conciertos de música contemporánea que en ella se realizaran, pues el *Grupo Renovación* tomará una directiva más ecléctica y más transigente. Cuento con su valiosa ayuda, Prof. Osterc, así como la del Dr. Paul Pisk; también me apoyan el Dr. Vaclav Smetacek, Boris Papandopulo, Lázaro Saminsky, H. Villalobos, Domingo Santa Cruz y Kurt Lange...".

Carta Nº 5 — id. a Domingo Santa Cruz, Santiago de Chile, en octubre de 1937:

"... muchas cosas han pasado para mí en este año transcurrido y aparte asuntos íntimos que trastornaron mi vida, lo más grave fue mi

separación del *Grupo Renovación* que me obligó a buscar una estabilización en el terreno artístico ... ahora llega la oportunidad de volverme a comunicar con Usted. Estabilizado en los aspectos antes enunciados, comienzo a poner en práctica un proyecto largamente acariciado: la difusión de la música contemporánea, seleccionada a través de distintas escuelas y tendencias, por mi cuenta y riesgo y sin tener por lo tanto a los pusilánimes y a ésos que llegan siempre demasiado tarde ...".

Carta Nº 6 — id. a Paul Pisk, en junio de 1937:

"Muy apreciado y querido amigo y maestro:

He recibido con gran alegría su simpática carta y le agradezco grandemente su cordial y esperada adhesión. Entre las muchas voces de aliento que he recibido después de los acontecimientos que alteraron mi vida íntima, y mi separacion del *Grupo Renovación*, que me confirmaron en la idea de que yo no quedaría aislado como se pretendió, la de usted Dr. Pisk es la más cariñosa, expresiva y digna ... mi colega Gianneo —que me es completamente adicto— también me ayuda con algunas de sus obras y espero también el apoyo de dos o tres jóvenes compositores de la nueva generación, que denotan más talento e inquietud que sus maestros. Así pues creo poder hacer algo todavía por la música nueva. El optimismo renace y me hace recordar que aún queda mucho camino por recorrer y que hay que abandonar la inercia ...".

Carta Nº 7 — id. a Slavko Osterc, en agosto de 1937:

"Muy querido amigo y maestro:

He tenido un gran placer de recibir su noble carta en la que usted me manifiesta un apoyo moral muy grande y muy necesario en estas circunstancias. Por ello le agradezco cuanto usted no puede imaginarse, a la vez que me siento conmovido por su adhesión y la de su simpático grupo de Ljubliana.

Yo me apresto a continuar la lucha en pro de las nuevas tendencias, pese a los innumerables enemigos que aquí me he creado ... el Prof. Pisk también me ha enviado una buena cantidad de obras de la Escuela Vienesa, y lo que es más importante aún, una adhesión tan espontánea y tan noble como la de ustedes ...".

Carta Nº 8 — carta a Luis Gianneo, con el anuncio del primer programa de los Conciertos de Nueva Música, en junio de 1937:

"Mi querido amigo:

Gran alegría he tenido al recibir su simpática carta y la partitura del *Divertimento*. Usted sabe Gianneo, cuanto le agradezco por ello. Con decirle que, descartando el factor moral, el envío de su obra viene a resolverme la construcción del primer programa, en los aspectos de duración, contrastes de instrumentos, contraste de sensibilidad con las demás obras del programa, y ofrece con todo esto una obra muy agradable, equilibrada y sentida. Creo poder fijar dicho programa en esta forma: Papandopulos, *Suite breve para piano*; Paz, *10 Piezas en los 12 tonos*; Haba, *Fantasía en cuartos de tono para violín*; Alban Berg, *Cuatro piezas para clarinete y piano;* Gianneo, *Divertimento*; Hindemith, *Músic para clarinete* op. 37 ...".

Carta Nº 9 — carta a Henry Cowell, en mayo de 1941:

"... de acuerdo a su pedido le envío algunas composiciones de colegas argentinos y otras mías, de mi estilo anterior al actual. Le agradezco Mr. Cowell su opinión sobre la obra cultural que realizamos. Ella nos cuesta mucho sacrificio y contamos con poco estímulo: somos los indeseables, por el hecho de dar a conocer las modernas tendencias, actitud que consideran poco menos que antipatriota. Pero ello no impide que continuemos por el camino que nos hemos trazado ...".

Carta Nº 10 — carta al escultor Sibellino, sin fecha. Según Lucía Maranca, en estas dos últimas cartas (Nos. 10 y 11)" está el germen de las ideas estéticas de Paz, luego enunciadas con suma claridad a través de sus artículos, sus libros y su producción musical":

"Mi estimado Sibellino:

... estuve con Pettorutti y Starico el sábado p.p. y quedamos en que Pettorutti coordinaría una entrevista con todos nosotros ...

Me parece una excelente idea una reunión quincenal. ¿No podríamos realmente, formar un *verdadero grupo de vanguardia*, incluyéndote a tí, Pettorutti, María Rosa, Gómez Cornet, Giambiagi, Sofía Knoll y yo ...

Naturalmente se necesitaría levadura que hiciera fermento: creo que ya pasó para nosotros la época de la teoría y la contemplación. No sé qué pensarás de esto último que te digo, pero estoy completamente en contra de todas las debilidades acomodaticias (cómodas, mejor dicho) y de todas las pasividades cómplices ... Ahora, ¿qué hacer?, ¿cómo hacer? Te aseguro que estas son las dos preguntas que me formulo todos los días al despertarme y muchas veces durante días enteros.

... el arte no es una labor agradable ni tampoco un pasatiempo molesto: es un monstruo que nos va devorando hora tras hora y que no llega a saciarse. Por eso conceptúo que mis enemigos más terribles son esos, ¿qué hacer?; ¿cómo hacer?, pero les contesto con nuevas obras que me proporcionan victorias momentáneas: no me dejo vencer por ellas, pues el día que esto llegara, significaría que yo habría ingresado en la ancianidad; y me parece que hay largo rato para que ésta llegue ...".

Carta Nº 11 — carta a Luis Gianneo, sin fecha:

"Mi querido amigo:

... me es gratísimo saber que usted arde en el fuego sacro de la pre-obra, que es, en la enorme mayoría de los casos, el estado más feliz en el artista, en el que todo lo ve a través de un velo de "cosa hecha", cosa terminada y semiperfecta: estado que, desgraciadamente no suele prolongarse mucho, pues una vez la obra lista y en condiciones de ejecución, nos decepciona, no porque no hayamos obtenido con ella algo de lo que deseábamos, sino porque ya imaginamos algo mejor o por lo menos distinto.

Dice usted que se ha propuesto ser un 'producto de si mismo' antes que ser un 'perrillo faldero de tendencias o principios ajenos'. Por lo primero lo admiro sin reservas ya que me parece una obra ciclópea la que se propone emprender. Porque yo, mi querido amigo, modestamente le confieso que no creo que uno pueda llegar a ser un producto de si mismo: uno es producto de miles de influencias encontradas, diversas y a menudo contradictorias. El hombre es cero: vive captando cosas para sentirlas, interpretarlas, comprenderlas si puede, y expresarlas si le da el naipe. Pero nada de eso es "él mismo". Si se necesita una civilización —una etapa de historia universal— para producir dos o tres genios que a la postre no son mas que un resumen, una representación 'de lo que los rodea', ¿qué puede hacer un solo hombre?, mejor dicho, ¿qué es un solo hombre en tales circunstancias? Sus posi-

bilidades son ínfimas y si dejamos alejarse un siglo, o aún menos a algunas figuras brillantes, vemos al fin de cuentas que han agregado, casi siempre, poquísimo. Así que la frase 'ser uno mismo' no es tan eficaz com a simple vista parece. Ahora, si con ello quiere usted significar que desea entregarse a sus impulsos sin preocuparse de ideas o principios ajenos, lo entiendo mejor, pero no por eso estoy muy de acuerdo con usted. Conoce usted la frase bíblica 'Vencerás a la Naturaleza', la 'Superarás', mejor dicho. Eticamente hablando, o artísticamente hablando entregarse al impulso significa dar salida en nosotros a todo lo heredado, a aquello que no es nuestro; el sentimiento es algo heredado; por éso todos los sentimientos se parecen, al pensar y al expresarse. En realidad siempre obedecemos a un sentimiento, a una idea o a un impulso impuestos por la tradición; si usted no quiere saber nada con 'las ideas o principios ajenos' de hoy, del arte de hoy, caerá en las ideas o principios del arte de ayer; no será schonberguiano, strawinskiano, honeggeriano, pero caerá más o menos en Debussy, en Ravel, en Liszt, en Wagner o en el folklore que es también herencia, o en lo que sea; no hay que darle vueltas; a alguien tendrá que parecerse o a varios a la vez; aparte que no resulta lógico en modo alguno rehuir las ideas y prácticas de hoy para caer en otras prácticas inactuales so pretexto de ser uno mismo. Creo que la trayectoria para dar con lo poco que uno puede aportar, es diametralmente opuesta; el ejemplo de los grandes es patente; Leonardo agota los conocimientos pictóricos de su época y recién entonces comienza a ser 'él'; Miguel Angel, que todavía a los treinta años está imitando a los griegos (con el David) hace lo propio; Bach, aun en la mitad de su vida estudia e imita a Vivaldi, a Bustehude y a otros; Beethoven recién en la 'Kreutzer' (obra 47) comienza a desligarse de sus maestros luego de agotar sus sistemas y conocimientos, y como de algún principio hay que partir, como uno no ha creado ninguno, aparte de que sería absurdo sentar un principio y luego comenzar a escribir de acuerdo a ése 'priori', he aquí que realizamos, sentimos y expresamos siempre conceptos ajenos. La idea de ser uno mismo parece muy llana, comprensible y hasta realizable a simple vista, pero en la casi totalidad de los casos no es más que imposición de la herencia y de la tradición que hablan por boca nuestra; y como ese hablar fluye espontáneamente creemos que ello es la fiel expresión de nuestro 'yo', de nuestro legítimo ser y pensar. Prescindamos naturalmente de algunos casos excepcionales. Todos tendemos, naturalmente, a alcanzar ésa ínfima partícula que llamamos la expresión de nosotros mismos; pero entiendo llegar, habiendo asimilado y luego superado la experiencia que nos precede en el camino, cada cual en su especialidad científica, artística, filosófica, social, pero en modo alguno rechazando la última etapa de una evolución lógica so pretexto de que

atenta a nuestra independencia espiritual, pues ésta sólo la conseguiremos, insisto en ello, con la superación de lo heredado, que es el conocimiento y la práctica de los 'principios' o tendencias ajenas, bases de nuestra futura individualidad.

Ya he citado algunos ejemplos de los Grandes; para completar el cuadro ahí va el ejemplo de los pequeños, los que no llegaron a dominar la cultura alcanzada por el arte de su tiempo, no pudiendo lograr, pese a cualidades innatas no despreciables, un puesto prominente, pues sus medios respondían a formas y procedimientos gastados y desprovistos de la 'actualidad' que significan un punto de partida. Así Dvorak, Smetana, Grieg, no habiendo dominado la cultura musical de su tiempo, no pudieron superarla. En cambio Wagner, Liszt, Schumann, Strauss, Debussy, Hindemith, Scriabin, Ravel, Honegger, Schönberg, ¡qué conocimiento completo de todo lo que podía ofrecerles la actualidad de su arte! Me refiero al problema básico del artista: la técnica, el conocimiento adquirido, el comenzar por ser 'el perrillo faldero' del que usted habla; pero mientras se rechazen las conquistas máximas de su arte no queda más que refugiarse en las conquistas del pasado que no serán tales, sino recetas, fórmulas muertas, modismos. Y como el arte y la vida evolucionan sin cesar, irá dejando cada vez más relegado a todo el que, habiendo desdeñado el momento histórico en que actúe, piense que van errados los que no responden a él.

Hay mucho de impaciencia y de desorden en el artista americano: quiere llegar pronto. En Europa el artista comienza su carrera cuando, por lo general, se acerca a la cuarta década. Aquí creemos que a ésa edad debemos haber realizado una obra a base de ideas propias; error profundo. Salvo quizás el caso de Shelley, no conozco o no sé de nadie que a ésa edad las haya tenido. Ibsen, ya en la mitad de su producción a los cincuenta años, es todavía el 'perrito faldero' de las ideas de Kirkegard y del pietismo y el moralismo de su tiempo. Wagner, a los cuarenta y cinco años, recién da cima al italiano y mayerberiano 'Tannhauser'. Nosotros, más vanidosos o más impacientes queremos ser 'nosotros mismos' cuando aún no hemos conseguido, aunque sí intentado, desligarnos de los conceptos tradicionales de forma, armonía, tonalidad clásica, cromatismo romántico, ritmo y timbre, después de lo cual discutimos agriamente a los que obedecen a conceptos de hoy, cómo si el estar ligados a los conceptos o prejuicios de las generaciones pasadas, nos redimiera del pecado de rechazar lo más inmediato y lo que, quiérase o no, forma la conciencia musical de nuestro tiempo.

Naturalmente que usted sabe todo esto sin necesidad que yo se lo indique, pero muchas veces uno siente necesidad de expansión, de eva-

sión, mejor dicho en este caso creo justificada la larga disertación porque veo, a través de un par de frases suyas un peligro para su obra futura, y en ese caso creo un deber de amistad prevenirle. Lejos de mí y de cualquiera que tenga un dedo de buen sentido ¡el exigir a nadie que escriba, sienta y piense como uno! si precisamente en la diversidad está la imagen de la vida! Pero le repito, el modo de llegar a ser alguna cosa dentro de una expresión total de época o de ambiente, es superarlos: suplantar sus conquistas (tradición) por otras nuevas (superación): pero en ningún caso pretender ser 'uno mismo' obedeciendo a impulsos que nos imponen la tradición, el decantado 'buen gusto' y el horizonte de nuestra personalidad. Yo por mi parte, querido amigo, desconfío de todo eso, pero más de lo último: nuestro horizonte personal es quien 'limita' infaliblemente nuestro modo de sentir y de pensar; sea nuestra labor de artistas saltar por encima de todos los horizontes que tienden a limitarnos; y la tradición y el buen gusto heredados no son otra cosa que el peor de los horizontes.

¿No vemos a diario gentes que no entienden o no sienten sino lo que su concepto tradicionalista (ya sea wagneriano, ya sea debussyano) les dicta?

¿... que tuercen el gesto de desconfianza ante todo lo nuevo, como si sus preferencias encarnaran el límite supremo de la música? Se defienden, viven con las ideas de los muertos: profundo error; hay que vivir con las ideas de los vivos, agotarlas y luego superarlas, si se puede. Es el único camino y es el que yo he escogido..."

C. G. M.

ALFREDO L. SCHIUMA
(1885 - 1963) [1]

Alfredo Luis Schiuma fue un destacado violinista, compositor, director de coro y orquesta que cumplió una larga y fecunda trayectoria no sólo en su calidad de intérprete y creador, sino también en el terreno de la organización y dirección artística. Esta actividad la llevó a cabo en la Argentina pues, si bien nació en Spinazzola (pcia de Bari, Italia) el 25 de junio de 1885, a los tres años emigró junto a su familia a Buenos Aires. Más tarde, al elegir radicarse en esta Nación en forma definitiva, adoptó la ciudadanía de nuestro país.

Como este compositor perteneció a una notable familia de músicos que tuvo origen en la Argentina gracias a su padre, Rafael Schiuma (1844-1940) [2], halló a muy temprana edad estímulo para iniciar su formación. A los cinco años comenzó a estudiar música bajo la guía de su padre. En 1906, al concluir los cursos de perfeccionamiento técnico en violín con David Bolia, inició la carrera de composición junto a Luis Romaniello. En el conservatorio de este maestro alcanzó su diploma en la materia, en 1912.

1. El inicio de su carrera

La sólida formación adquirida por Alfredo L. Schiuma le permitió desarrollar su labor en diversos aspectos del quehacer musical. Pero su vocación lo motivó a desplegar fundamentalmente el rol de compositor y director de orquesta.

Inició su carrera como violinista en 1906, en la orquesta del teatro de la Opera, cuya dirección estuvo a cargo de Arturo Toscanini. En 1908 pasó a integrar las filas, como primer violín, de la orquesta del teatro Colón, bajo las batutas de Luis Mancinelli y Eduardo Vitale. Se hizo cargo de este puesto hasta 1910, año en que deja su actividad de músico de fila para dedicarse a la dirección orquestal [3]. A partir de ese momento, en su condición de violinista sólo formó de conjuntos de cámara. Una

de sus primeras actuaciones fue el 14 de octubre de 1912 en el teatro Odeón, con el cuarteto de cuerdas que constituyó con Grotz (vl), Bonfiglioli (vla) y su hermano menor Alberto (vc). En esa oportunidad ejecutaron el Concierto en sol menor para dos violines, viola y violoncelo de Antonio Jiménez Manjón.

Como compositor, el primer estreno de obras de su producción tuvo lugar en el salón La Argentina, el 14 de octubre de 1910. En esta ocasión también debutó como director de orquesta, ejecutando su *Fantasía sinfónica en do menor* (c. 1910) y su *Suite en cuatro partes* (c. 1910), obras inéditas cuyos manuscritos se encuentran perdidos. Para esa época ya había compuesto sus dos únicas obras para piano —*Romanza mesta Op. 2 Nº 1* (c. 1908) y *Romanza triste Op. 2 Nº 2* (c. 1908)— que son el producto de sus años de aprendizaje ya que, por ese tiempo y como apoyo para la composición, estudió piano junto a su hermano José.

Alfredo L. Schiuma era considerado "un compositor laborioso, modesto, inteligente, que trabaja constantemente con entusiasmo y desinterés" [4]. La mayor parte de sus obras fueron ejecutadas gracias a que él mismo se hacía cargo, desde todo punto de vista, de la organización de dichos eventos.

Si bien su producción musical aún no ha sido sometida a un análisis exhaustivo, en un primer acercamiento podemos decir que en ella aborda tanto la temática universal, como la nacional y la americana.

2. Tendencia universalista.

La tendencia universalista pertenece, fundamentalmente, al período de formación y de búsqueda de un lenguaje personal. Son páginas que revelan la influencia europea que recibió de su padre y de Luis Romaniello.

Entre las composiciones de esta etapa hallamos las obras líricas *Biancofiore* (c. 1913), *Amy Robsart* (1917) y *La sirocchia* (c. 1920)[5]. Asimismo páginas orquestales y de cámara, como el poema sinfónico *La Fuente* (1908) y su *Cuarteto en re mayor* (1912). Pero las obras de este período, aunque eran favorecidas por el público, no fueron bien acogidas por parte de la crítica.

El 2 de abril de 1913 Alfredo L. Schiuma asume la dirección orquestal de sus obras *Suite en cuatro partes, Obertura en do menor* (1912), *Marcha Triunfal* (1908) y *La Fuente*. Aunque el evento contó con el amplio apoyo de parte del auditorio, que motivó inclusive una segunda eje-

cución de la *Obertura* [6], *el mismo fue descalificado por la crítica.* A propósito del poema sinfónico *La Fuente,* inspirado en la novela *Las Vírgenes de las Rocas* (1895) de Gabriel D'Annunzio (del cual no hemos hallado partitura), se le imputó a Alfredo L. Schiuma que, al carecer "del don intelectivo necesario para 'describir' [...], no ha sabido 'hacer ver' el paisaje, menos ha podido hacerlo sentir" [7].

Nuestro compositor poseía un gran dominio de la forma (cristalizada en base a un concepto casi hermético de la simetría) y de la orquestación. Esto no sorprende en un músico acostumbrado a ejecutar numerosas partituras en la intimidad de la pequeña orquesta de cámara familiar. Sin embargo en una obra en la cual debió encauzar un pensamiento preciso, como el de la trama de D'Annunzio, le faltó la solvencia compositiva necesaria como para abordar con éxito el género programático. Lo cierto es que, cuando el 9 de octubre de 1922 esta obra es llevada por la Asociación Wagneriana de Buenos Aires al escenario del teatro Municipal de Río de Janeiro, se confirma, aunque en términos menos severos, lo expresado anteriormente por la crítica: "A 'Fonte', de Alfredo Schiuma, é outro poema symphonico que contem innumeras bellezas, musicalmente considerado e independentemente do propósito de significar uma traducçào sonora das 'Virgens Mortas' de Gabriel D'Annunzio" [8].

Si bien la mayor parte de las composiciones de este período no son las más representativas de la producción musical de Alfredo L. Schiuma, nos llama la atención las controversias que las mismas planteaban.

En 1916, con el estreno de su primer cuarteto de cuerdas, tampoco obtuvo el apoyo de la crítica. La opinión era que esta composición "no puede figurar ciertamente entre las mejores obras nacionales últimamente producidas. A excepción del segundo tiempo donde se halla un tema poético, el resto es trivial y poco interesante" [9]. Por su parte Gastón O. Talamón se refirió a esta "composición digna de aprecio" en los siguientes términos:

> "[...] a no ser por la poca distinción de las ideas, defecto capital en la música de cámara, donde las grandes sonoridades de la orquesta que encubren las fallas de la inspiración no existen, sería una obra de real mérito. [...] Nos ha extrañado que el maestro Schiuma [...] haya introducido un tema 'ruso' en su segundo movimiento, pues los temas del pueblo, para ser transportados con sinceridad, requieren ser 'sentidos' con el alma de la raza que los creó, cosa que no puede acontecer para quien no haya vivido en la estepa moscovita o a la sombra del Kremlin. La ejecución fue excelente y constituyó en parte el éxito de la obra." [10]

Curiosamente el mismo crítico en un artículo referido al estreno del *Sexteto en mi bemol* (1917) para cuerdas, expresó que:

> "este compositor argentino de quien elogiamos hace dos años un cuarteto de cuerdas [...], con [...] su última composición [...] confirma plenamente los elogios que ha merecido su bella labor artística .No comprendemos como un compositor de tanta valía, permanece casi ignorado del público, cuando otros que le son manifiestamente inferiores gozan de tanta consideración." [11]

Lamentablemente el título que encabezaba este artículo era "Alberto Schiuma". Talamón confundió a Alfredo L. Schiuma con su hermano menor que participó, como violoncelista, en la ejecución de la obra.

Las creaciones líricas de Alfredo L. Schiuma en este período reflejan la estética de la ópera italiana de fines del siglo pasado y principios de éste, especialmente de aquella producida por Montemezzi, Zandonai, Franchetti y Puccini.

Amy Robsart, ópera en cuatro actos basada en la novela *Kenilworth* de Walter Scott, posee un libreto que puede clasificarse entre los clásicos del género italiano. Su acción lenta, desarrollada por Agenor Magno en largos parlamentos, ofrece oportunidades preciosas al compositor para construir arias, dúos y conjuntos a la manera de los buenos líricos de antaño. Sin embargo Schiuma no siguió ese sistema; con un libreto ideado para tal fin había compuesto una ópera en el estilo de la escuela italiana de su época. A pesar de que su partitura fue escrita con gran juicio de la sonoridad orquestal y de que su música, variada y abundante de melodía, está al servicio de la declamación del texto y de los movimientos escénicos, fue ampliamente criticada por su falta de carácter inglés y de referencia al tiempo.

La acción de esta obra se desarrolla en el palacio de Greenwich en el año 1575, bajo el reinado de Isabel de Inglaterra. Alfredo L. Schiuma, no había incluido en la partitura "alguna melodía elisabetana que cualquier shakespeariano pudo buscar o inventar, en aquella escala escocesa incompleta, en la bretona o en la kimrica, o adaptar alguna propia al ambiente antiguo y poético de la hermosa novela de sir Walter Scott" [12].

A pesar de ello, se pudo ver en esta partitura el producto de "un joven músico de personalidad en formación, que ha estudiado sus autores con profundo amor y que al manejar su orquesta adopta las disposiciones instrumentales de los grandes sinfonistas, de los compositores líricos más famosos, de verdaderos maestros del teatro" [13].

Si bien, en 1920 su lenguaje evolucionó hacia tendencias de tipo vernáculo y americanista, siendo éstas las que prevalecieron en el resto de su creación musical, con posterioridad a esa fecha también encontramos algunas páginas de tono universal. Entre ellas dos obras que se inscriben dentro del repertorio infantil: el ballet *La infanta* (1937) y el "cuento lírico en tres actos", *El manto mágico, piel de asno* (1947-49). Estas obras, para quienes ya habían podido apreciar los dramas líricos de argumento indoamericano a los que nos referiremos más adelante, pudieron significar un corte en la evolución creadora de Alfredo L. Schiuma. Sin embargo *La infanta,* que fue la única de estas dos obras que nuestro autor pudo dar a conocer (teatro Colón, 12-8-41), adquirió rápida repercusión en nuestro medio. La "música colorida, graciosa, pintoresca", que "torna a la inspiración italiana, francesa o alemana con un ligero tinte hispánico" [14], lograba con entera fidelidad el desarrollo de las distintas escenas.

Inspirado en la novela *El cumpleaños de la infanta* de Oscar Wilde, Alfredo L. Schiuma desarrolló tanto el argumento, como la música que, con coreografía de Margarita Wallmann, animaba a su ballet en un acto y dos cuadros. En esta obra nuestro músico había logrado una orquestación rica en matices y en efectos pintorescos, que se correspondía con exactitud a los diversos episodios que revivían los festejos de una niña de doce años (escena de la simulada corrida de toros, de las pruebas del ilusionista, de los títeres italianos, del elegante minué o del grotesco baile del enanito).

3. La producción de índole nacionalista y americana

A partir de 1920 se perfila el lenguaje que habría de caracterizar a la nutrida producción de nuestro músico. En este período adhiere fundamentalmente a la corriente americanista y, en menor medida, nacionalista, aunque siempre dentro del marco compositivo de las técnicas europeas.

Esta nueva etapa se inicia con el poema sinfónico *La Pampa Op. 16* (1920), inspirado en un texto del Dr. Adelchi Carlomagno. En dicha obra el compositor emplea elementos rítmicos y melódicos provenientes de especies folklóricas tales como el triste, el estilo, el gato, la zamba y el pericón.

Dentro de la producción de este período encontramos la ópera en tres actos *Tabaré* (1923), con libreto de Jorge Servetti Reeves. El mismo se basa en el poema homónimo de Juan Zorrilla de San Martín, cuyo tema

plantea el destino inevitable del Charrúa, frente a los conquistadores. Su acción transcurre en el año 1590 en la ribera del río Uruguay [15].

Desde el punto de vista musical esta obra está trabajada en base a motivos de ascendencia indígena e hispánica que caracterizan a las razas en pugna. Según Mario García Acevedo [16], algunos de los elementos temáticos de música primitiva que utilizó el compositor en el transcurso de esta obra le fueron dados por el poeta Miguel A. Camino.

El *Tabaré* de Alfredo L. Schiuma fue galardonado con el Premio Municipal de óperas correspondiente al año 1923. A propósito de este lauro, en una carta fechada el 1º de noviembre de ese mismo año, Zorrilla expresó: "[...] a su amigo el maestro Schiuma [...] lo felicita muy cordialmente por su primer triunfo en Tabaré, prenuncio del definitivo y consagratorio".

La ópera de Alfredo L. Schiuma se estrenó el 6 de agosto de 1925, en el teatro Colón, bajo la dirección de Tulio Serafin. Se repuso en dicho coliseo en las temporadas correspondientes a los años 1930, 1935, 1950 y 1951. Fue representada al aire libre en la Exposición Municipal en las temporadas de 1927 y 1928, y en 1936 en los jardines de Palermo, bajo la dirección de su autor. Asimismo se representó en los teatros Coliseo (1927); Cervantes (1934); Argentino, de La Plata (1945); Opera, de Rosario (1947); Plaza, de San Martín (1948); y Rivera Indarte, de Córdoba (1949) [17].

Años más tarde, Alfredo L. Schiuma halló en otro poema que plantea el enfrentamiento entre el indio y el conquistador la motivación para componer un nuevo drama lírico. *Las Vírgenes del Sol* (1920) de Ataliva Herrera, si bien ya había sido llevada a la escena lírica por Enrique M. Casella [18], cobra un nuevo impulso en la versión original de Alfredo L. Schiuma.

Nuestro músico terminó su ópera en agosto de 1938. En setiembre de ese mismo año la presentó a concurso, alcanzando el lauro máximo de la Comisión Nacional de Cultura, por el cual accedió a su representación en el teatro Colón. Esta tuvo lugar el 9 de junio de 1939, durante la quinta Función de Gran Abono, en homenaje al cuarto centenario del nacimiento del Inca Garcilaso de la Vega. Indudablemente el estreno de esta obra en honor de Garcilaso no fue arbitrario. El poema de Herrera, adaptado por su autor a las exigencias del teatro musical, posee un argumento afin con la vida de este personaje histórico. Su acción se desarrolla en el Cuzco en el año 1532, cuando los conquistadores españoles pusieron término a la cultura incaica y dieron origen, por su fusión con el indígena, a una nueva raza. Su simbólico nacimiento constituye el des-

enlace de esta obra (en *Tabaré* también está dada esta unión de grupos étnicos en la figura de su personaje central, un indio con "pupilas azules").

Las Vírgenes del Sol, de Alfredo L. Schiuma, consta de tres actos, cada uno de los cuales lleva un subtítulo alegórico: "La velada del fuego", "La encarnación del sol" y "La muerte del astro". En esta obra el compositor recurre a motivos de ascendencia incaica, para dar vida a los episodios que aluden a dicha cultura. Al igual que en *Tabaré,* el lenguaje primitivo se contrapone a los pasajes de carácter hispano que determinan a los conquistadores.

Con la adhesión del señor embajador del Perú y del Instituto Cultural Argentino-Peruano, subió por primera vez a escena bajo la dirección orquestal de Ferrucio Calusio, la "régie" de Otto Erhardt y la coreografía —para el segundo acto— de Margarita Walmann. Se repuso en el teatro Colón el 10 de noviembre de 1944, siendo objeto de elogiosa crítica:

> "[...] esta ópera argentina [...], puede registrarse como una de las que se universalizaron, por estar inspirada y estructurada en forma clásica sobre las bases de un motivo de mayor pureza autóctona. De ahí que su concepción americanista fuera calificada de genial por Diego Héctor Villa-Lobos, manifestando [...] que: 'Para cantar y exaltar la grandeza y belleza de las selvas brasileñas hubiera deseado para su país una obra de la envergadura de Las Vírgenes del Sol'." [19]

El 23 de febrero de 1960, bajo el título "Se solicita la reposición de una ópera argentina", el diario "La Prensa" publica un artículo de la Comisión de Homenaje al poeta y jurisconsulto cordobés Ataliva Herrera, desaparecido en 1953. En él se dirigen al ministro del Interior, Dr. Vítolo, para solicitarle que, ante la medida de incluir en la temporada del teatro Colón el mayor número posible de óperas argentinas, se represente *Las Vírgenes del Sol* de Alfredo L. Schiuma y Ataliva Herrera. Pero esta petición no se cumplió sino hasta seis años más tarde. El 13 de noviembre de 1966, sube nuevamente a escena en el citado coliseo bajo la dirección de Juan Emilio Martini, a tres años de la muerte de su compositor.

4. Participación en la organización y dirección de diversas entidades

Otro aspecto importante de la labor de Alfredo L. Schiuma fue la de organizar y dirigir diversas entidades. Participó en la creación de la Asociación Argentina de Música de Cámara (10 de marzo de 1931) y de la

orquesta de cámara La Peña. Fundó, el 25 de mayo de 1933, la Asociación Teatro Lírico Argentino, con los propósitos de:

> "[...] Difundir el arte lírico en todas sus manifestaciones; organizar conciertos; realizar espectáculos teatrales, llevando a escena obras de autores nacionales y extranjeros; facilitar la práctica y actuación lírica de sus asociados; dictar cursos de estudio y perfeccionamiento y crear masas corales, orquestales y coreográficas." [20]

Fundó y dirigió (1943-1963) el Coro de la Municipalidad de San Martín. En 1945, siendo el director de la orquesta del teatro Argentino de La Plata (1944-1946), logró que tanto el grupo orquestal como el coral de dicho teatro adquieran la categoría de cuerpos estables [21].

El 1º de abril de 1949 obtuvo el cargo de director general de Teatros y Cuerpos Artísticos, con carácter "ad-honorem", dependiente de la Secretaría de Educación y Cultura, en la Pcia. de Córdoba [22]. El 11 de mayo de 1956, fue nombrado presidente de la Comisión Municipal de Cultura de la Intendencia de Gral. San Martín, Pcia. de Buenos Aires. (Esta comuna, como homenaje postmortem a su reconocida labor, le dio su nombre a una de las calles del citado municipio).

Como director de orquesta realizó una importante labor en pro de los compositores nacionales. A propósito de esta tarea Floro M. Ugarte en su carta del 17 de mayo de 1949 —época en que Alfredo L. Schiuma estaba a cargo de la Sinfónica de Córdoba (1949) [23]— expresó: "Acabo de recibir el programa [...] en el que veo incluido 'De mi tierra' y me apresuro a manifestarle mi agradecimiento, felicitándole [...] por la obra cultural que [...] está desarrollando usted en la ciudad de Córdoba."

Del mismo modo Alberto Williams, en su misiva del 12 de junio de 1949, agradeció "[...] la brillante interpretación que dio en Córdoba, a su Primera Obertura de Concierto, y estaría encantado de saber que algunas otras de sus producciones [sic.], fuesen regidas por tan eximia batuta".

Su labor cultural también se extendió a la docencia, a través del Conservatorio Schiuma, que fundó junto a su familia [24].

5. Con "el afán de mantener vivo un espíritu nacional"...

Alfredo L. Shiuma falleció en Buenos Aires, el 23 de julio de 1963. En homenaje a esta importante figura del quehacer musical argentino los señores concejales por el sector Demócrata Progresista, Héctor Carlino,

Carlos A. Ferrari y Juan F. Pavicich, con "[...] el afán de mantener vivo un espíritu nacional, y buscando que el mismo se exprese a través de la música [...]", presentaron ante el H. Concejo Deliberante, el 12 de noviembre de 1963, el siguiente proyecto de resolución [25]:

"*Art. 1.* — El Departamento Ejecutivo, por intermedio de quien corresponda, procederá a incluir en el repertorio de la temporada al aire libre del Anfiteatro del Parque Cenenario la obra argentina *Tabaré.*

Art. 2. — En la temporada del Teatro Colón para 1964, se incluirán en un ciclo especial, las obras argentinas *Las Vírgenes del Sol* y *El Manto Mágico* del maestro Alfredo L. Schiuma.

Art. 3. — El Departamento Ejecutivo pondrá especial cuidado en que las obras antedichas sean interpretadas en su totalidad por artistas solistas argentinos y/o latinoamericanos seleccionados por concurso."

Del mismo modo presentaron un proyecto de decreto:

"*Art. 1.* — El presidente del H. Concejo Deliberante tomará las medidas necesarias para incluir en el presupuesto del año 1964 una partida destinada a la edición de las obras del maestro Alfredo Luis Schiuma *El Manto Mágico, Tabaré* y *Las Vírgenes del Sol.*

Art. 2. — En la edición prescripta en el artículo anterior se incluirá una biografía detallada del autor de dichas obras."

Estos proyectos fueron aceptados, entre otros motivos, porque la obra de nuestro autor, "de importante valor artístico, corre el peligro de perderse, pues [...], a su fallecimiento, sólo la dejó manuscrita y, sin duda, se realizaría algo muy importante en pro de la cultura musical argentina de concretarse la edición [...]". A pesar de ello, estas propuestas nunca se llevaron a cabo.

El ordenamiento del catálogo clasificado de la obra de Alfredo L. Schiuma [26], que presentamos a continuación, se ha efectuado por géneros, según un modelo establecido por el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

Este ordenamiento es el siguiente:

— Opera.
— Música para escena.

— Música orquestal.
— Música orquestal con solistas.
— Música orquestal con solistas y coro.
— Música para conjunto de cámara.
— Música para piano.
— Música para canto y piano. Repertorio de cámara.
— Música para conjunto vocal a cappella.
— Música para conjunto vocal con acompañamiento de piano.

La única obra de Alfredo L. Schiuma que se halla inconclusa, consta en el anexo que se encuentra al final del presente trabajo.

Advertimos que las composiciones inéditas —a excepción de *Las Vírgenes del Sol* (conservada en el Teatro Colón) y aquellas cuyos manuscritos no han sido aún localizados— se encuentran en el archivo particular de Alfredo L. Schiuma.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Bianco fiore (Blancaflor)	Opera in 2 atti		3(1).2(1).2(1).2-4.2.3.1-timb., arpa cuerdas.	c. 1913 (27)	Libreto en italiano de Agenor Magno	Buenos Aires, 8-1-15, Politeama Argentino. Dir.: Alfredo Schiuma.	Inédita	Transcripción del autor del Preludio para orquesta. Ver "Música orquestal". Reducción para canto y piano.
	Amy Robsart	Opera in 4 atti		3.2(1)2.2.-4.2.3.1-timb., perc., arpa-cuerdas.	1917 (28)	Libreto en italiano de Agenor Magno	Buenos Aires, 24-4-20, teatro Coliseo Argentino. Dir.: Alfredo L. Schiuma.	Inédita	Inspirada en la novela **Kenilworth**, de Walter Scott. Transcripción del autor del Preludio, para orquesta de cámara. Ver "Música orquestal". Reducción para canto y piano.
	La Sirocchia o La Figlia di Bernabuccio (Litigio de Amor)	Comedia lírica en un acto		3(1).2(1).2.2-4.0.2.0-timb., perc., arpa, cel., carrillón-cuerdas.	c. 1920 (27)	Libreto en italiano de Agenor Magno	Buenos Aires, 23-4-22, teatro Odeón. Dir.: Arturo De Angelis.	Inédita	Libreto tomado del **Decamerón**, de Boccaccio. Bajo el título **Litigio de Amor**, "ópera cómica en 1 acto", sube por primera vez a escena en el teatro Cervantes (14-8-32) y más tarde en el teatro Colón (15-9-32). Reducción para canto y piano.
	Tabaré	Opera en 3 actos		3(1).2(1).2.2-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., carrillón, xilofón, cuerdas. 6 quenas en escena.	1923	Libreto de Jorge Servetti Reeves	Buenos Aires, 6-8-25, teatro Colón. Dir.: Tulio Serafín.	Inédita	Inspirada en el poema homónimo de Juan Zorrilla de San Martín. Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1923. Reducción del autor, para canto y piano, de fragmentos del primer acto. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de Cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Las Vírgenes del Sol	Opera dramática en 3 actos	I. La velada del fuego II. La encarnación del sol III. La muerte del astro	3(1).2(1).2(1).2 (1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., carrillón, quenas-cuerdas.	agosto-setiembre, 1938	Libreto de Ataliva Herrera	Buenos Aires, 9-6-39, teatro Colón. Dir.: Ferruccio Calusio.	Inédita	Premio Comisión Nacional de Cultura, 1938. Manuscrito en el Archivo del teatro Colón.
	El Manto Mágico, Piel de Asno	Cuento lírico en 3 actos		3.2(1).2(1).2(1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., carrillón-cuerdas.	1947-1949	Libreto de Oreste Schiuma	No estrenada.	Inédita	Inspirada en el cuento **Piel de asno**, de Carlos Perrault. Reducción para canto y piano (15-6-47). La orquestación fue terminada el 18-12-49.
	Los Incas	Poema sinfónico y coreográfico	I. Lento y grave II. Allegro III. Himno al sol-Largo IV. Huaino-poco adagio V. Lento y grave	3(1).2(1).2(1).2 (1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., carrillón, xilofón, cuerdas.	1930		Buenos Aires, 26-4-31, teatro Cervantes, Asociación Sinfónica de Bs. As. Dir.: Juan José Castro.	Inédita	"Puede ejecutarse con coros a 4 voces". Partitura orquestal no hallada. Sólo se conservan las partes instrumentales. Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1930. Reducción para piano.
	La Infanta	Ballet en 1 acto y 2 cuadros		3(1).2(1).2(1).2 (1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., carrillón, xilofón-cuerdas.	Octubre, 1937		Buenos Aires, 12-8-41, teatro Colón. Dir.: Juan José Castro.	Inédita	Inspirado en la novela **El cumpleaños de la Infanta**, de Oscar Wilde. Argumento de Alfredo L. Schiuma. Coreografía de Margarita Wallmann.
2	**Romanza triste**	Orquesta de cuerdas			1908			**Inédita**	Transcripción del autor, de la obra homónima original para piano. Ver "Música para piano". Partitura orquestal no hallada. Sólo se conservan partes instrumentales.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
3	**La Fuente**	Poema sinfónico	(29)	3-2-1-2-2-4-2-4-2-cuerdas.	1908			Inédita	Inspirado en **Las Vírgenes de las Rocas**, de Gabriel D' Annunzio. Partitura no hallada. Los datos fueron consignados en el catálogo suscinto que dejó el autor. Respetamos la orquestación allí especificada.
5	**Marcha Triunfal**	Orquestal		2.2.2.2-4.2.3.1-timb., perc.-cuerdas.	1908			Sin pie de imprenta (30)	Reducción para piano del autor. Ver "Música para piano".
	Fantasía Sinfónica en do menor	Orquestal			c. 1910		Buenos Aires, 14-10-10, salón La Argentina. Dir.: Alfredo L. Schiuma.	Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en El Diario, 8-10-10, pág. 17.
	Suite en cuatro partes o Suite en la mayor	Orquestal	(31)		c. 1910		Buenos Aires, 14-10-10, salón La Argentina. Dir.: Alfredo L. Schiuma.	Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en El Diario, 8-10-10, pág. 17.
7	**Obertura in do minore**	Orquestal		3(1).2(1).2.2-4.3.3.1-timb., perc., arpa-cuerdas.	1912		Buenos Aires, 1912, Sociedad Orquestal Bonaerense. Director: Ferrucio Cattelani. (32)		
	Andante y scherzo del 1er. Cuarteto	Orquesta de cuerdas			1916			Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo del autor. Ver "Música para conjunto de cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Blanca-flor (Preludio)	Orquesta de cámara		2-2-2-2-2-cuerdas.	c. 1913			Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo suscinto realizado por el compositor. Respetamos la formación allí citada.
9	**Sinfonía Nº 1** en si bemol	Orquestal	I. Allegro molto e vivace II. Lento e grave III. Scherzo-allegro vivace IV. Finale-allegro con fuoco	3.2(1).2.2-4.2.3.1-timb., perc.-cuerdas.	1915		Buenos Aires, 1916. (33)	Inédita	Transcripción del autor, del segundo movimiento para violín, violoncelo y piano. Ver "Música para conjunto de cámara".
	Andante y Scherzo del Sexteto	Orquesta de cuerdas			1917			Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo del autor. Ver "Música para conjunto de cámara".
	Preludio del 4º acto de Amy Robsart, ópera en 4 actos	Orquestal		3.2(1).2.2-4.1.0.0-piano-cuerdas.	c. 1917			Bs. As., Ortelli Hnos. s/f.	Transcripción del autor. Ver "Opera".
14	**Sinfonía Nº 2** en fa menor	Orquestal	I. Lento II. Adagio III. Final	3.2(1).2.2-4.2.3.1-timb., cel.-cuerdas.	Febrero, 1920		Buenos Aires, 15-7-28, teatro Cervantes. Asociación Sinfónica de Buenos Aires. Director: Alfredo L. Schiuma.	Inédita	Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 1920.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
16	**La Pampa**	Poema sinfónico	I. La llanura II. La carreta III. El monte IV. El trote V. El idilio VI. La fiesta VII. Zamba VIII. El sombrerito IX. El pampero X. La calma XI. Partida de la carreta	3(1).2(1).2.2-4.3. 3.1-timb., perc., 2 arpas, cel., glokkespiel-cuerdas.	1920		Buenos Aires, 8-5-21, teatro Odeón. Dir.: Alfredo L. Schiuma.	Inédita	Inspirado en un texto del Dr. Adelchi Carlomagno.
	El Sombrerito (del Poema Sinfónico **La Pampa**)	Orquestal		Arpa-cuerdas.	1920			Inédita	Es la transcripción del autor, de uno de los números del poema sinfónico **La Pampa**. Ver "Música orquestal". "Esta danza puede ejecutarse por un cuarteto de cuerdas y por un conjunto de cuerdas, con o sin contrabajo y arpa".
	La Vida del Hombre, Suite en 5 partes	Orquestal	I. Nacimiento del hombre II. Amor y pobreza III. Riqueza del hombre	3(1).2(1).2.2-4.2. 3.1-timb., perc., arpa, cel., batería, glockenspiel-cuerdas.	1922			Inédita	Inspirada en la obra homónima de Leónidas Andreiew. Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 1922.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			IV. Muerte del hijo del hombre, Oración a la madre, oración al hombre V. Muerte del hombre						
	Canción de la Mazamorra	Orquesta de cuerdas			Antes de 1926			Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara". Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo suscinto del compositor.
	Suite Chacayalera	Orquestal	I. Visión II. La cascada III. Fiesta patria	3.2(1).2.2-4.2. 0.0-timb., arpa, cel., carrillón-cuerdas.	Diciembre, 1928			Inédita	Inspirada en versos de Miguel A. Camino. Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 1928.
	La Arañita	Orquesta de cuerdas			Antes de 1931			Inédita	Transcripción del autor, de la obra homónima original para canto y piano. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara". Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo suscinto del compositor.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	El Tincunaco, Procesión de los Allis	Poema sinfónico			1934			Inédita	
	Suite del ballet La Infanta	Orquestal	I. Juego de niños II. Desfile de toreros y corrida de toros III. Baile egipcio IV. Muerte del enano	3(1).2(1).2(1).2 (1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., campanas, carrillons, xilofón-cuerdas.	Octubre, 1937			Inédita	
	Obertura del Prestidigitador (de La Infanta)	Orquestal		3(1).2(1).2(1).2 (1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., carrillón, xilofón-cuerdas.	c. 1937			Inédita	
	Andante y Scherzo del 2º Cuarteto	Orquesta de cuerdas	I. Andante II. Scherzo		**1941**			Inédita	Transcripción del autor del 2º cuarteto en la mayor (Argentino). Ver "Música de cámara". Partitura orquestal no hallada. Sólo se conservan partes instrumentales.
	Canción de la Ñusta	Orquesta de cuerdas			Antes de 1941			Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
	Sinfonía Nº 3 en la bemol, "Incaica"	Orquestal	I. Moderato II. Andante poco lento III. Scherzo IV. Finale	3(1).2(1).2.2-4.3.3.1-timb., perc., cel., glockenspiel lofón-cuerdas.	6-12-42		Buenos Aires, 23-11-64, teatro Colón, Orquesta Filarmónica. Dir.: Enrique Sivieri.	Inédita	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Malambo, Scherzo sinfónico	Orquestal		3-2-1-3-3-4-3-4-4-2-arpa 2 y cuerdas. (34)	1951			Inédita	Partitura orquestal no hallada. Sólo se conservan las partes de las cuerdas.
	Ronda de la Luna Mojada	Orquesta de cuerdas						Inédita	Transcripción del autor de la obra homónima original para canto y piano. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara". Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo del compositor.
	Canción Simple	Orquesta de cuerdas						Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara". Partitura no hallada. Conocida por referencias en el catálogo suscinto del autor.
	Pitunga	Orquestal con solista		3.2(1).2(1).2(1)-4.3.3.1-timb., perc., arpa, cel., soprano-cuerdas.	1923	Alberto Meyer Arana	Buenos Aires, 31-3-29, teatro Nuevo. Orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires. Dir.: Alfredo L. Schiuma. Solista: María de Pini de Chrestia.	Inédita	Poema Sinfónico inspirado en **Pitunga, Leyenda de "Abra Vieja"** de A. Meyer Arana.
	Güeya (de los cantos gauchos)	Orquestal con solista		2.2.2.2-2.0.0.0-soprano-cuerdas.	Antes de 1926	Letra de Carlos Molina Massey		Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Canción de la Mazamorra	Orquestal con solista		2.2.2.2-2.0.0.0-soprano-cuerdas.	Antes de 1926	Letra de Carlos Molina Massey		Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
	La Arañita	Orquestal con solista		2.2.2.2-2.0.0.0-soprano-cuerdas.	Antes de 1931	Letra de Miguel A. Camino		Inédita	Transcripción del autor de la obra homónima. Original para canto y piano. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
	La Canción de la Ñusta	Orquestal con solista		2.2.2.2-2.0.0.0-soprano-cuerdas.	Antes de 1941	Versos de Ataliva Herrera		Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
	Ronda de la Luna Mojada	Orquestal con solista		2.2.2.2-2.0.0.0-soprano-cuerdas.		Versos de Eugenia De Oro		Inédita	Transcripción del autor de la obra homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
	Canción Simple	Orquestal con solista		2.2.2.2-2.0.0.0-soprano-cuerdas.		Versos de Eugenia De Oro		Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Misa de Requiem	Orquestal con solistas y coro	I. Introito II. Kyrie III. Graduale IV. Tratto V. Dies Irae VI. Ofertorio VII. Sanctus VIII. Benedictus IX. Agnus dei X. Lux aeterna XI. Libera-me domine	2.2.2.2-4.2.3.1-timb., soprano, contralto, tenor, bajo-cuerdas.	1960		Buenos Aires, 26-4-61, Aula Magna de la Facultad de Ciencias Médicas, Centro de Profesores Egresados del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Orquesta del Profesorado Orquestal de Buenos Aires. Director: Alfredo L. Schiuma. Dirección Coral: Héctor Mobilia.	Inédita	Dedicada a Evelina Paolantonio, esposa del compositor. Reducción para canto y piano.
	Romanza	Conjunto de cámara		Violín y piano.	Antes de 1912			Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en Lacquaniti, H.: **Diccionario Biográfico Contemporáneo de Artistas en la Argentina**, t. 1, Música. Bs. As., s/pie de imp., 1912.
10	**1er. Cuarteto** en re maggiore	Conjunto de cámara	I. Allegro moderato II. Lento e melancolico III. Scherzo, Allegro molto IV. Finale allegro giusto con brio	2 violines, viola y violoncelo.	1912		Buenos Aires, 17-11-16, salón La Argentina. Sociedad Argentina de Música de Cámara. Intérprétes: León Fontova, Carlos Pessina, Edgardo Gambuzzi, Ramón Vilaclara.	Inédita	Partitura no hallada. Sólo se conservan las partes instrumentales. Transcripción del segundo y tercer movimiento, para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	2º Tiempo de la 1ª Sinfonía	Conjunto de cámara		Violín, violoncelo y piano.	c. 1915			Inédita	Transcripción del autor del segundo movimiento, original para orquesta, de la sinfonía en si bemol mayor. Ver "Música orquestal".
11	**Sexteto** en mi bemol	Conjunto de cámara	I. Allegro moderato II. Adagio III. Scherzo IV. Allegro	2 violines, 2 violas y 2 violoncelos.	1917		Buenos Aires, 8-4-18. Intérpretes: M. Gianneo, J. Ghirlande, B. Bandini, R. Bonfiglioli, Manuel Schiuma, Alberto Schiuma.	Inédita	Dedicada a Luis Romaniello. Transcripción del autor del segundo y tercer movimiento, para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal".
12	**Sonata** en fa mayor	Conjunto de cámara	I. Allegro moderato II. Lento e grave III. Allegro poco vivo	Violoncelo y piano.	Febrero, 1919		Buenos Aires, 5-10-19, salón La Argentina. Sociedad Nacional de Música. Alberto Shiuma (vc) y Guido Capocci (piano).	Bs. As., Sociedad Nacional de Música, s/f.	Dedicada a Alberto Schiuma, hermano del compositor.
	Quinteto en mi menor	Conjunto de cámara	I. Allegro moderato II. Andante poco mosso III. Allegretto IV. Final Allegretto	2 violines, viola, violoncelo y piano.	1926		Buenos Aires, 16-11-26. Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Padro Napolitano, Fernando Vitulli, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma, Aldo Romaniello.	Inédita	
	2º Cuarteto en la mayor (Argentino)	Conjunto de cámara	I. Allegro II. Andante (cielito) III. Allegro vivo IV. Allegro con brio	2 violines, viola y violoncelo.	1941			Inédita	Transcripción del autor del segundo y tercer movimiento para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Trío en la	Conjunto de cámara	I. Allegro appassionato II. Andante poco mosso III. Presto	Violín, violoncelo y piano.	Julio, 1962			Inédita	
2	**Romanza mesta**	Piano			c. 1908			Bs. As., Luis Filardi, s/f.	Dedicada a David Bolia. Pertenece al Op. 2, Nº 1.
2	**Romanza triste**	Piano			c. 1908			Bs. As., Luis Filardi, s/f.	Dedicada a Ercole Galvani. Transcripción para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal". Pertenece al Op. 2, Nº 2.
5	**Marcha Triunfal**	Piano			c. 1908			Sin pie de imprenta (30)	Transcripción del autor de la obra homónima original para orquesta. Ver "Música orquestal".
	El Sombrerito	Canto y piano. Repertorio de cámara			c. 1920			Inédito	Es la transcripción del autor de uno de los números del poema sinfónico **La Pampa**. Ver "Música orquestal".
	Tabaré Fragmentos del acto 1º	Canto y piano. Repertorio de cámara			c. 1923	De autor anónimo		Bs. As., Sociedad Nacional de Música.	Transcripción del autor de fragmentos del primer acto de la ópera homónima. Ver "Opera".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Güeya	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1926	Letra de Carlos Molina Massey	Buenos Aires, 20-5-26, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Enriqueta Basavilbaso de Catelín (canto) y Rafael González (piano).	1927 Bs. As., Ricordi, s/f.	Dedicada a Ofelia O. de Ferreira. Transcripción del autor para soprano y orquesta. Ver "Música orquestal con solista".
	Canción de la Mazamorra	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1926	Letra de Carlos Molina Massey	Buenos Aires, 20-5-26, Museo Nacional de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Intérpretes: Enriqueta Basavilbaso de Catelín (canto) y Rafael González (piano).	Sin pie de imprenta (30)	Dedicada a Trinidad R. Landa. Transcripción del autor para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal". Transcripción del autor para soprano y orquesta. Ver "Música orquestal con solistas".
	La Canción del Mate Amargo	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1929	Letra de Carlos Molina Massey		Sin pie de imprenta (30)	Dedicada a Polidoro Molina. Transcripción del autor para coro. Ver "Música para conjunto vocal a cappella".
	La Arañita	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1931	Letra de Miguel A. Camino (36)	Buenos Aires, 21-11-31, Salón Dorado del Teatro Colón. Sociedad Nacional de Música. Rosalina Crocco (canto) y Jacqueline Ibels (piano).	Inédita	Transcripción del autor para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal". Transcripción del autor para soprano y orquesta. Ver "Música orquestal con solistas".

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Claridad	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1931	Letra de Alejandro Tomatis	Buenos Aires, 21-11-31, Salón Dorado del Teatro Colón. Sociedad Nacional de Música. Rosalina Crocco (canto) y Jacqueline Ibels (piano).	Inédita	
	La Virgen de Pompeya	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1931		Buenos Aires, 21-11-31, Salón Dorado del Teatro Colón. Sociedad Nacional de Música. Rosalina Crocco (canto) y Jacqueline Ibels (piano).	Inédita	**Partitura** no hallada.
	Tonada	**Canto y** piano. Repertorio de cámara			Antes de 1941		Buenos Aires, 19-10-41, Club Italiano. Horacio González Alisedo (bajo) y María Fontova de Alisedo (piano).	Inédita	Partitura no hallada.
	Canción de la Ñusta	Canto y piano. Repertorio de cámara			Antes de 1941	Poesía de José R. Luna (37)	Buenos Aires, 19-10-41, Club Italiano. Emma Rosa Ferran (soprano) y María Inés Nicolao de Toroz (piano).	Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, 1942	Transcripción del autor para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal". Transcripción del autor para soprano y orquesta. Ver "Música orquestal con solistas".
	Me Voy, Vidala o Vidita me Voy, Vidala	**Canto y** piano. Repertorio de cámara			Antes de 1947	Letra de Ramón A. Roldán		Bs. As., Ricordi Americana, 1947	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	Ronda de la Luna Mojada	Canto y piano. Repertorio de cámara		Soprano y piano.		Versos de Eugenia De Oro		Inédita	Transcripción del autor para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal". Transcripción del autor para soprano y orquesta. Ver "Música orquestal con solistas". Transcripción del autor para coro mixto y piano. Ver "Música para conjunto vocal con acompañamiento de piano".
	Canción Simple (Canción de Cuna)	Canto y piano. Repertorio de cámara				Versos de Eugenia De Oro		Sin pie de imprenta (30)	Transcripción del autor para orquesta de cuerdas. Ver "Música orquestal". Transcripción del autor para soprano y orquesta. Ver "Música orquestal con solistas".
	El Sombrerito danza popular argentina	Conjunto vocal a cappella			c. 1920	De autor anónimo		Sin pie de imprenta (30)	Es la transcripción del autor de uno de los números del poema sinfónico **La Pampa**. Ver "Música orquestal". Existe otra versión coral a 4 voces, que debió llevar acompañamiento instrumental. De ésta sólo se conserva la partitura coral, bajo el título **El sombrerito**.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
	La Canción del Mate Amargo	Conjunto vocal a cappella			Antes de 1929	Letra de Carlos Molina Massey		Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".
	El Escondido	Conjunto vocal a cappella			Antes de 1932			Inédita	Partitura no hallada. Conocida por referencias en **La Prensa, 14-8-32, pág. 19.**
	Ronda de la Luna Mojada	Para coro a cuatro voces y piano		Soprano, medio soprano o contralto, tenor, bajo y piano.		Versos de Eugenia De Oro		Inédita	Transcripción del autor de la canción homónima original para canto y piano. Ver "Música para canto y piano. Repertorio de cámara".

OBRA INCONCLUSA

Pai-Mbatú. Obra lírica de la cual se conservan, sin terminar, dos actos. Formación orquestal: 3(1).2(1).2(1).2(1)-4.3.3.1-timb., cel., arpa, carrillons-cuerdas. También se conserva la reducción para canto y piano del autor.

Lic. ANA MARIA MONDOLO

NOTAS

[1] Para la preparación del presente trabajo de investigación se han consultado las siguientes fuentes:

— Fondo del Archivo particular de Alfredo L. Schiuma (en custodia de Ana María Mondolo).
— Fondo del Archivo de la Biblioteca Nacional.
— Fondo de la Biblioteca del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
— Fondo de la Biblioteca de SADAIC.
— Fondo de la Hemeroteca del Concejo Deliberante.
— Fondo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional.
— Fondo de la Hemeroteca del Congreso Nacional.
— Fondo de la Hemeroteca de la Prensa.

[2] Rafael Schiuma fue un violinista y compositor italiano que emigró de su ciudad natal, Spinazzola, junto a su esposa e hijos, en 1889. Este músico hizo posible la llegada, hacia principios de este siglo, de otros miembros de la familia a Buenos Aires. La mayor parte de ellos se formaron con Rafael Schiuma y desarrollaron, en la Argentina, una intensa labor como intérpretes, compositores o pedagogos. Los hijos de Rafael Schiuma, además de Alfredo L., fueron: José (trompetista, pianista y director de orquesta); Oreste (musicógrafo); Eduardo (violinista, violista y pintor); Alberto (violoncelista); Blanca (pianista y docente).

Debemos aclarar que, con los sobrinos, nietos y sobrinos nietos de Rafael Schiuma, son un total de treinta los miembros de la familia que se dedicaron a esta disciplina.

[3] Según consta en el currículum elaborado por el compositor, que se encuentra en su archivo personal.

[4] La Prensa, 25-4-20.

[5] A pesar de que "la sirocchia" en italiano antiguo significa "la hermana", dicha ópera sube a escena en castellano bajo el título *Litigio de amor* en el teatro Cervantes y en el teatro Colón (1932).

[6] *La Prensa*, 3-4-13.

[7] Calou, Juan Pedro: "Crónica Musical. Audición Schiuma" (en *Nosotros*, año VII, Nº 48, abril 1913, págs. 209 a 211).

[8] R. B.: "Chronica Musical, no Municipal concerto argentino" (en: *O Jornal*, 10-10-22).

[9] *La Prensa*, 18-11-16.

[10] Talamón, Gastón O.: "Sociedad Argentina de Música de Cámara" (en *Nosotros*, año X, Nº 91, noviembre 1916, págs. 271 a 272).

[11] Talamón, Gastón O.: "Alberto Schiuma" (en *Nosotros*, año XII, Nº 107, marzo 1918, pág. 573).

[12] *La Nación*, 25-4-20.

[13] *Ibid.*

[14] *La Prensa*, 13-8-41.

[15] No es casual que la lectura del *Tabaré* (1888) de Zorrilla, motivara a nuestro músico a plasmar en una tragedia lírica la visión romántica del conflicto entre el indio y el conquistador. Antes que él otros compositores habían sentido la necesidad de interpretar este poema en sus propias obras. Alfonso Broqua fue el primero en dar a conocer, en 1910, una composición basada en el texto de Zorrilla, un "ciclo poético para soprano, coro femenino, piano u orquesta", al que le otorgó el nombre del poema.

Tabaré, es voz compuesta de *taba*, "pueblo o caserío", y *ré*, "después", es decir, "que vive solo, lejos o retirado del pueblo". La concepción romántica del hombre en fuga, que encierra en sí mismo este nombre, fue lo que indujo a Zorrilla, y tal vez a los compositores, a elegirlo.

El primer músico en llevar a la escena lírica el drama *Tabaré* fue Tomás Bretón y Hernández. El estreno de su ópera tuvo lugar en Madrid, en 1913, siendo el libreto de la misma de su autoría.

Un ensayo escrito por Zorrilla ("Autocrítica de Tabaré", en Zorrilla de San Martín, Juan: *Tabaré*. Bs. As., Kapelusz, 1965), aparentemente para comentar la carta que Bretón le enviara cuando su ópera no era más que un proyecto, nos ilustra acerca de la opinión del escritor uruguayo respecto de ver plasmado el poema en una obra lírica. Esta opinión surge por comparación con el "ciclo poético" de Broqua: "[...] Alfonso Broqua [...] ha oído esa intrínseca palpitación de vida musical americana en *Tabaré*, la ha inoculado en inspiradísima partitura que me encanta; pero el músico uruguayo [...] ha traducido en música los versos mismos".

"Y lo que Bretón va a hacer es otra cosa. La ópera, género a mi parecer menos intenso que el otro, por lo más extenso, no es sólo deleite difuso del oído; lo es a la par concreto de los ojos y de la atención. No basta para que haya ópera, que se oiga música; es preciso ofrecer espectáculo, color, personajes visibles, fábula interesante, acción dramática".

[...]

"No puedo disimular el placer que me causa el pensar en que mi obra pueda seguir retoñando en emociones nuevas para nuevas generaciones; [...]".

No dudamos que la iniciativa de Alfredo L. Schiuma fuera una nueva satisfacción para Zorrilla, pues ante la de Bretón, expresó: "[...] De aquí para adelante de Dios, como dice Sancho, autorizo a los músicos presentes y futuros, a hacer salir de su jaula, cuya llave dejo aquí, todas las criaturas melodiosas, pájaros y espíritu, que puedan estar encerrados en mis versos. Que salgan y canten su himno al sol. Y que den gloria a Dios y lleven a los hombres la paz y la alegría de las conciencias puras".

[16] García Acevedo, Mario: *La Música Argentina Contemporánea*. Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas, 1963.

[17] Según consta en el currículum elaborado por el compositor, que se encuentra en su archivo personal.

[18] La ópera en tres actos de Enrique M. Casella fue presentada a concurso en el teatro Colón, en 1927 (La Nación, 8-4-27).

[19] "Las 'Vírgenes del Sol' en el teatro Colón" (en *Revista Lyra*, año II, Nº 18, diciembre 1944).

[20] Según consta en el programa de la Asociación Teatro Lírico Argentino, 21-4-37.

[21] *La Nación*, 11-2-70.

[22] Carta del Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública, firmada por Julio Roqué Núñez, el 1 de abril de 1949.

[23] Carta del Ministerio de Gobierno e Instrucción Pública, firmada por Julio Roqué Núñez, el 1 de abril de 1949.

[24] Desconocemos hasta el momento, la fecha de creación de dicha casa de estudios.

[25] H. Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. Versión taquigráfica de la 7ª sesión. Período de sesiones ordinarias, 12 de noviembre de 1963.

[26] El catálogo clasificado de obras de Alfredo L. Schiuma que presentamos en esta publicación, es una ampliación, bajo la luz de nuevos hallazgos, de aquel que diéramos a conocer en *Temas y Contracantos*, año III, Nº 27, julio de 1987.

[27] Si bien esta fecha figura en bibliografía específica, la misma no fue aclarada por el compositor en ningún documento.

[28] Fecha conocida a la luz de un nuevo documento.

[29] Sabemos por Juan Pedro Calou ("Crónica Musical. Audición Schiuma", en *Nosotros*, año VII, Nº 48, abril 1913), que esta obra está dividida en tres tiempos.

[30] No hemos podido establecer aún quién editó esta obra, porque sólo se conservan las hojas sueltas de la partitura. En ellas no consta el pié de imprenta.

[31] En *La Prensa* (3-4-13), sólo se mencionan las partes "La festa del villaggio" y "Pefferi e tamburelli".

[32] Según consta en Lacquaniti, Héctor: Diccionario Biográfico Contemporáneo de Artistas en la Argentina. Bs. As., s/pié imp., 1912. Tomo I - Música.

[33] Consta en Talamón, Gastón O.: "Sociedad Argentina de Música de Cámara" (en *Nosotros*, año X, Nº 91, noviembre 1916, págs. 271-272).

[34] Orquestación tomada del catálogo suscinto del autor.

[35] Según Héctor Lacquaniti (*Diccionario Biográfico Contemporáneo de Artistas en la Argentina.* Bs. As., s/pié de imp., 1912. Tomo I - Música), la obra fue ejecutada en un concierto del Instituto Musical "Santa Cecilia". A pesar de que hemos tratado de verificar este dato, inclusive en las memorias de la citada institución, el mismo no nos consta.

[36] Según *La Prensa* (22-11-31), el texto pertenece a P. Anton Navarro, siendo su traducción castellana de Miguel A. Camino.

[37] El texto de esta obra figura, en una copia de L. G. de Pasquini, como perteneciente a Ataliva Herrera.

MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA. LAS COLECCIONES MUSICALES EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Consecuentes con nuestro propósito de reunir y ordenar datos y materiales en vista a una futura Historia de la música argentina, abordamos hoy el curioso e interesante problema de las colecciones musicales en las primeras décadas del siglo pasado: al margen de la música que pudiera venir impresa de Europa, las niñas de los salones porteños estudiaban piano con las composiciones que les proponían los cuadernos manuscritos, en la mayoría de los casos anotados por su propio profesor, teniendo en cuenta las posibilidades de la alumna y los avances que realizara. En otras ocasiones podría tratarse de una simple recolección de piezas o de copias y arreglos de trozos europeos famosos —sobre todo operísticos—. Ya en la década del '30 y a la par de los manuscritos aparecen los periódicos musicales impresos, como "El Boletín Musical" y "La Moda", que aportan, además, artículos sobre música y temas generales que ilustran la época y sus costumbres.

En este trabajo nos referiremos específicamente a cuatro colecciones musicales: los *Cuadernos de Ruibal, La Moda, El Boletín Musical* y el *Cuaderno de Julianita López* [1]. El primero pertenece, según la Dra. Isabel Aretz, a las dos primeras décadas del siglo y uno de los álbumes a la tercera década, *La Moda* y *El Boletín Musical* son de 1837, el *Cuaderno de Julianita* se comenzó en 1842.

Un segundo paso en la tarea emprendida sería el análisis de los trozos musicales, su eventual aparición en publicaciones paralelas (marcamos algunas), y el estudio integral de cada corpus, trabajando por supuesto con el resto de los manuscritos y publicaciones musicales a los que se puede tener acceso.

1. Los Cuadernos de Ruibal

Los denominados *Cuadernos de Ruibal* o *Colección Ruibal* [2] fueron estudiados por primera vez por Isabel Aretz en 1951 [3]; posteriormente

distintos investigadores tuvieron acceso a ellos [4] y en 1976 los descendientes de la familia ofrecieron el corpus documental a la Subsecretaría de Estado de Educación de la Nación. Esta encomendó el análisis a un grupo de musicólogos [5], que elevaron el informe correspondiente. La compra no se efectuó y desconocemos el actual destino de esos papeles.

La colección consta de siete grupos, algunos son verdaderos cuadernos, otros tienen pocas páginas, e incluso hay folios sueltos; algunas marcas de agua se remontan a 1811 y 1818. El corpus íntegro es manuscrito, con distintas caligrafías. La mayoría de las obras no identifica a su autor, salvo los nombres de Demetrio Machado y Antón Peluca en el Cuaderno Nº 2 y el de este último en el Nº 7. En el Cuaderno Nº 3 aparece un trozo de Rossini y el nombre de "Costas", que no sabemos si responde al autor o a otra circunstancia. Todas las obras son para piano, salvo las dos canciones para canto y piano del Cuaderno Nº 4.

El contenido de los siete cuadernos es el siguiente:

Cuaderno Nº 1 [6]

(medidas, 24 cm × 34,3 cm - una hoja suelta con 14 compases)

— Minuette dedicado a Doña Gregoria. El veinte y cinco de Mallo [sic] [7].

Cuaderno Nº 2

(medidas, 17 cm × 23,5 cm - una hoja suelta, en muy mal estado)

— Minué intentado por dos, Demetrio Machado y Antón Peluca, titulado a Doña Gregoria. Minuete del biernes santo [8].

Cuaderno Nº 3 [9]

(medidas, 31 cm × 23 cm —13 hojas—, varias manos de copista, algunas muy desprolijas; las primeras páginas se ven muy poco).

— págs. 1 a 4 - piezas sin nombre
— pág. 5 - Minuet
— págs. 6 y 7 - La Pola [10]
— pág. 7 - Marcha fúnebre de Costas
— págs. 8 y 9 - Mi destino
— pág. 10 - Valz del 25 de Mayo [11]
— pág. 11 - La Gabota
— pág. 12 - Minuet del Barbero de Sevilla
— págs. 13 y 14 - Gran Valz Melancolía
— pág. 15 - Minuet de Alzaga
— págs. 16 a 20 - piezas sin nombre

— pág. 21 - Minuet marcial
— pág. 22 - Valz
— págs. 23 y 24 - Minuet
— pág. 25 - Los ruegos de un amante - Minuet de el orden
— pág. 26 - Valsa

Cuaderno Nº 4

(medidas, 24,5 cm × 12 cm —4 hojas—, varias manos de copista, las primeras obras prolijas, las últimas muy desprolijas)

— pág. 1 - canción sin título (incipit: "Yo lograba feliz y contento") (canto y piano)
— págs. 2 y 3 - Minuet de Uncativo [12]
— pág. 3 - Minuet
— pág. 4 - Minuet del diablo cojuelo
— pág. 5 - Canción de Corina [la misma de la pág. 1, transportada y con otra letra] (canto y piano)
— pág. 6 - piezas sin nombre
— pág. 7 - piezas sin nombre
— pág. 8 - Valsa de la Sensibulidad - Valza

Cuaderno Nº 5

(medidas, 24 cm × 30 cm —7 hojas—, marca de agua 1818 en dos págs. - varias manos de copista)

— págs. 1 a 7 - piezas sin nombre
— pág. 8 - Valsa
— pág. 9 - Valsa
— pág. 10 - Valsa de Amelia e infeliz - Menuet
— pág. 11 - Minue de los amantes
— pág. 12 - Contradanza
— pág. 13 - Minue
— pág. 14 - pieza sin nombre - Valsa marcial
— En las págs. 10, 11, 12 y 13, en los últimos renglones, hay un Minue no catalogado.

Cuaderno Nº 6

(medidas, 23,5 cm × 29 cm - 4 hojas)

— pág. 1 - Valsa
— pág. 2 - Minue - Valsa - Minue
— pág. 3 - Segundas moreas
— pág. 4 - Valsa - Vals

— pág. 5 - Minue
— pág. 6 - Valsa - Valza
— pág. 7 - Undud [Lundú?]
— pág. 8 - pieza sin nombre
— En la pág. 1 aparece otra pieza sin nombre que concluye en la pág. 5 y no figura en este elenco.

Cuaderno Nº 7

(medidas, 28 cm × 21,2 cm - 37 hojas toscamente cosidas —es el Cuaderno más completo— en las escalas las tonalidades se nombran con letras: B b)

— págs. 1 a 3 - lecciones de teoría
— pág. 4 - Valza - Minuete - Contradanza
— pág. 5 - Minuete - Figurado
— págs. 6 y 7 - Minuete (a 4 manos)
— págs. 8 a 11 - Adagio - Rondo alegre
— pág. 12 - Valsa
— pág. 13 - Minuete - Alemanda
— págs. 14 y 15 - La Polaca de Doña Gregorita
— págs. 16 a 19 - estudios de escalas
— pág. 19 - Marcha
— págs. 21 a 24 - Overtura: Largo - Andante - Allegro
— pág. 25 - Minué - Minuete
— pág. 26 - El mais - Chure [13] - Minuete - Alemanda
— pág. 27 - Alemanda - Jota - pieza sin nombre
— pág. 28 - Contradanza - Valsa
— pág. 29 - Minuete - Rondel a la digna Josefina
— pág. 30 - Valsa con Bariaciones
— págs. 31/32 - Valsa - Valsa
— pág. 33 - Fricace [14]
— págs. 34 a 37 - Pieza inglesa - Tema bariaciones
— pág. 38 - Minuete - Valsa de Malcovia y Tellsicor
— págs. 39 a 44 - Overture
— pág. 45 - Valsa - Minuete de la Constancee
— pág. 46 - Marcha de la Gollotina [sic] [15]
— pág. 47 - Minuete - Minuete
— pág. 48 - Contradanza - Minuete de Antón Peluca
— pág. 49 - Valza - Valza
— pág. 50 - Minuete
— pág. 51 - Minuete - Valza
— pág. 52 - Valza - Valza - Minuete

— pág. 53 - Minuete evodo — Minuete
— pág. 54 - Minuete - Tabapuy [16]
— págs. 55 y 56 - Minuete - Tema
— pág. 57 - Valse
— pág. 58 - Minué montonero [17] - Cielito [18] - Valsa
— pág. 59 - Contradanza - Valsa
— pág. 60 - Minue de Guiebro - Valsa
— págs. 61/62 - pieza sin nombre
— pág. 63 - Valza - Gran Minue
— pág. 64 - Minue - Minuete
— pág. 65 - Triste - Cielito
— págs. 66 a 71 - notas de teoría y ejercicios
— pág. 72 - Minue de las pugnas
— pág. 73 - Triste - Cielito
— pág. 74 - Valsa

2. La Moda

Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres [19].

De *La Moda* vieron la luz 23 números, del 18 de noviembre de 1837 al 21 de abril de 1838.

No todos ofrecen partituras musicales:

— el Nº 9 no tiene música en el ejemplar de la colección Farini, sobre la que se hizo la reedición facsimilar de la Academia Nacional de la Historia, sin embargo Gesualdo [20] afirma que en la colección del Dr. Emilio Azzarini [21] aparece en este número una Media Caña.
— el Nº 21 anuncia un Minué, pero falta la partitura.

— los Nros. 18, 19, 20, 22 y 23 no tienen música.

— la edición de la Academia de la Historia agrega tres suplementos musicales sueltos, fuera de los números del Gacetín, que figuraban en el ejemplar de *La Moda* que poseía Alejandro González Garaño.

— de esos tres suplementos musicales el Minué Fígaro lo ubicamos en el Nº 2 de *La Moda,* pues se anuncia en una de sus páginas; el Minué de Esnaola lo colocamos en el Nº 7 al tener idénticos datos. Faltaría ubicar el Nº al que corresponde la Valsa de G. Schuberth, seguramente uno de los cinco mencionados "sin música", pero los contenidos textuales de esos números no nos dan ningún dato aclaratorio.

— todas las obras son para piano.

El contenido musical de *La Moda* es el siguiente:

Nº 1 - 18/11/37
Figarillo. Minué - por J. B. A. (Juan Bautista Alberdi)
cfr. Williams, *Antología...*, p. 115 [22].

Nº 2 - 25/11/37
Fígaro. Minué por J. B. A. (Juan Bautista Alberdi)
en la pág. 4 de este número anuncia el Minué de Alberdi como parte del Boletín Musical de esta fecha; en la reedición de la Academia Nacional de la Historia figura en la pág. 209 [23].

Nº 3 - 2/12/37
Vals La Celosa [Juan Bautista Alberdi] [24]
cfr. Williams, *Antología...*, pág. 120 - Williams lo titula "Vals".

Nº 4 - 9/12/37
Minué La Ausencia [Juan Bautista Alberdi]
cfr. Williams, *Antología...*, pág. 116.

Nº 5 - 16/12/37
La Candorosa. Valsa. [Juan Bautista Alberdi]
cfr. Williams, *Antología...*, pág. 119.

Nº 6 - 23/12/37
Minué. Por el Sr. Esnaola.

Nº 7 - 3/1/38
Minué. Por el Sr. Esnaola.
No figura en la publicación de la Academia en este lugar, sino en el suplemento. En la pág. 3 de este número, en la sección Boletín Musical, habla sobre la música publicada en el Nº 7 y en el anterior, del mismo autor, y dice: "...ojalá no se tocaran más minués que los del Sr. Esnaola...". Esto nos lleva a ubicarlo en este lugar, ya que no disponemos de otro minué de Esnaola.

Nº 8 - 6/1/38
La Esperanza. Valsa (motivo de Bellini) por el Sr. J. A.

Nº 9 - 13/1/38
Sin música.
Según Gesualdo, aparece aquí La Media Caña en el ejemplar de la colección Azzarini. El texto no menciona nada.

Nº 10 - Valsa. Sobre un motivo alemán.

Nº 11 - 27/1/38
(a la Bellini) minué arreglado por el Sr. Esnaola.

Nº 12 - 3/2/38
Motivo de Ivanhoe. Minué.

Nº 13 - 10/2/38
La última impresión. Valsa.

Nº 14 - 17/2/38
Valsa. [Juan Bautista Alberdi]
cfr. Williams, *Antología...*, pág. 118. El original alberdiano tiene evidentes errores armónicos (o de imprenta), como muchas obras de la revista, que han sido corregidos por Williams.

Nº 15 - 24/2/38
Minué. [Juan Bautista Alberdi]
cfr. Williams, *Antología...*, pág. 117.

Nº 16 - 3/3/38
Valsa (por Bassini) (continuará)

Nº 17 - 10/3/38
Valsa (continuación) (Por Bassini)

Nº 18 - 17/3/38
Sin música

Nº 19 - 24/3/38
Sin música

Nº 20 - 31/3/38
Sin música

Nº 21 - 7/4/38
anuncia: Felipe David. Minué por Y; pero falta la partitura

Nº 22 - 14/4/38
Sin música

Nº 23 - 21/4/38
Sin música

En el Suplemento de la reedición de la Academia Nacional de la Historia figuran tres obras, como ya mencionamos, del ejemplar de Alejandro González Garaño, son ellas:

— Fígaro - minué por J. B. A. (lo ubicamos en el Nº 2).
— Valsa - por G. Schuberth.
— Minué - por el Sr. Esnaola (lo ubicamos en el Nº 7).

3. El "Boletín musical"

El *Boletín musical*, impreso en la Litografía Argentina de Ibarra, editó 16 números entre el 21 de agosto y el 3 de diciembre de 1837.

El único ejemplar conocido se encuentra en la biblioteca del Museo Dr. Emilio Azzarini de la Universidad Nacional de La Plata y su consulta nos ha sido posible gracias a la tarea paciente y provechosa de la Sra. Susana Montes de Oca, alumna de Musicología de esta Facultad, que copió el material musical para nuestro Instituto.

El *Boletín* contiene 29 trozos musicales, la mayoría para piano, dos para guitarra y tres canciones para canto y piano. Algunas partituras aparecen en hojas sueltas y de ahí su atribución a uno u otro número del *Boletín*, según quien lo haya consultado.

Damos, en las Notas, los datos que aporta Carlos Vega en un trabajo que suponemos inédito sobre el *Boletín* y que no está completo en el ejemplar que posee el Instituto. Señalamos así la atribución de algunas obras, tal vez un poco dudosas, y que requieren un detenido estudio posterior.

La Canción de Juan Bautista Alberdi está publicada en la *Antología* de Williams y aparecen —curiosamente— cuatro obras repetidas en el *Cuaderno de Julianita López*, que analizaremos más adelante, y que comenzó a escribirse unos años después.

El elenco de obras del *Boletín Musical es el siguiente* (numeramos las obras para mayor comodidad, sobre todo en los casos en que se continúan en varios ejemplares del Boletín, por supuesto le adjudicamos siempre el mismo número de orden):

Boletín Nº 1 - 21/8/37

— Obra 1 - El 30 de junio - Vals para piano por Dn. J. P. Esnaola (continúa en el número siguiente).
— Obra 2 - Dos en uno - J. B. Alberdi - para canto y piano.
texto Juan María Gutiérrez.
cfr. Williams, *Antología...*, pág. 123.

Boletín Nº 2 - 28/8/37

— Obra 1 - El 30 de junio - Vals para piano de Esnaola (3ª y 4ª parte).
— Obra 3 - Los ojos tiernos - Minué por J. P. Esnaola para piano.
— Obra 4 - Minué - por F. M. Cordero, para guitarra [hoja suelta].

Boletín Nº 3 - 3/9/37

— Obra 5 - Minué - para piano por E. (25).
— Obra 6 - Valsa - para piano - por B. (26).

Boletín Nº 4 - 9/9/37

— Obra 7 - Minué - por A., para piano (27).
— Obra 8 - Mi consuelo - Valsa por V., para piano (28).

Boletín Nº 5 - 17/9/37

— Obra 9 - La súplica a Zilia - canto y piano. Música de V. (29).
— Obra 10 - El 1º de setiembre - Valsa, por R. N., para piano [hoja suelta] (30).

Boletín Nº 6 - 23/9/37

— Obra 11 - Minué, por A., para piano (31).
— Obra 12 - Valsa por una porteña, para piano (32).
en el *Cuaderno de Música de Julianita López* aparece con el Nº 1.
— Obra 13 - Valsa, por N. A., para guitarra [hoja suelta] (33).

Boletín Nº 7 - 2/10/37

— Obra 14 - Valsa, por R. N. El 1º de octubre - El reconocimiento - para piano (34).
— Obra 15 - Minué por R. N. El 1º de octubre. Premio a la consecuencia [hoja suelta] (34).

Boletín Nº 8 - 7/10/37

— Obra 16 - Cuadrillas del Pirata de Bellini: Nº 1: Pantalón - para piano (35).
la obra continúa en los Boletines Nos. 9, 10, 11 y 12.
en el *Cuaderno de Música de Julianita López* aparece con el Nº 7.
— Obra 17 - Valsa por B., para piano. La Rosa. Valsa improvisada (36).

Boletín Nº 9 - 14/10/37

— Obra 18 - Canción. A la memoria de Sara, por Esnaola - para canto y piano.
texto Luis Méndez.
— Obra 16 - Cuadrillas del Pirata, Nº 2: Eté [hoja suelta]

Boletín Nº 10 - 21/10/37

— Obra 19 - El Republicano. Minué por R. N., para piano (37).
— Obra 16 - Cuadrillas del Pirata, Nº 3: Poule.

Boletín Nº 11 - 28/10/37

— Obra 16 - Cuadrillas del Pirata, Nº 4: Pastourelle.
— Obra 20 - Minué, por Esnaola, para piano.

Boletín Nº 12 - 4 ó 5/11/37

— Obra 16 - Cuadrillas del Pirata, Nº 5: Final.
— Obra 21 - Valsa, por B. F., para piano.

Boletín Nº 13 - 12/11/37

— Obra 22 - Minué, por B. F., para piano.
en el *Cuaderno de Música de Julianita López* aparece con el Nº 3.
— Obra 23 - Valsa por J. P. E. (Juan Pedro Esnaola), para piano.

Boletín Nº 14 - 19/11/37

— Obra 24 - El 18 de noviembre .Minué por R. N., para piano (38).
— Obra 25 - Valsa por J. P. E. (Juan Pedro Esnaola), para piano.
en el *Cuaderno de Música de Julianita López* aparece con el Nº 4.
— Obra 26 - Valsa por J., para piano (continuará en el Nº 16).

Boletín Nº 15 - 25/11/37

— Obra 27 - Valsa por B. F., para piano.
— Obra 28 - El paseo a San Isidro. Valsa por S. Z., para piano (39).

Boletín Nº 16 - 3/12/37

— Obra 29 - Valsa por V., para piano.
— Obra 26 - Valsa, J. (continúa el Nº 14), y agrega "continuará".

4. El Cuaderno de Julianita López [40]

El *Cuaderno*, según el peritaje caligráfico realizado por Juan Alberto Pérgamo, fue escrito "entre 1842 y 1857 aproximadamente y no después de 1873".

Contiene 52 composiciones, algunas incompletas, con el repertorio de salón común a la época: valses, minués (tres con movimientos rápidos alternados, es decir, lo que se denominaba Minué Federal o Montonero), cuadrillas, arreglos de óperas y fragmentos de Preludios de Crámer.

De los cuatro documentos estudiados tal vez sea el más interesante musicalmente.

Como ya señalamos, cinco obras son comunes con el *Boletín Musical.*

La portada, escrita con tinta roja, presenta un indubitable tono epocal, dice: *"Viva la Confederación Argentina / Cuaderno de Música para / el uso /de / Julianita López / Bajo la dirección de su Maestro J. C. R. que empieza / el 25 de diciembre de 1842".*

El contenido musical es el siguiente:

1. Valz por una Porteña.
   Corresponde a la obra 12, *Boletín Musical* Nº 6.
2. Valz de la norma por Bellini.
3. Minuet por B. F.
   Corresponde a la obra 22, *Boletín Musical* Nº 13.
4. Valz por J. P. E. (Juan Pedro Esnaola).
   Corresponde a la obra 25, *Boletín Musical* Nº 14.
5. Valz por J. P .E. (Juan Pedro Esnaola).
6. Minuet de Adeleida por la Sta. J. F.
7. Quadrillas del Pirata por Bellini.
   Nº 1. Pantalón; Nº 2. Eté; Nº 3. Poule; Nº 4. Pastourelle; Nº 5. Final.
   Corresponde a la obra 16, *Boletín Musical* Nos. 8, 9, 10, 11 y 12.
8. Preludio de Mi Mayor por Cramer (41).
9. Valz los Enojos de A. por J. C. R. (42).
10. Preludio de Do Mayor por Cramer.
11. Preludio en Mi b Mayor por Cramer.
12. Preludio en Ci b Mayor por Cramer.
13. Preludio en Sol Mayor por Cramer.
14. Preludio en Re Mayor por Cramer.
15. Preludio en Fa Mayor por Cramer.
16. Preludio en Do Menor por Cramer.
17. Valz Melancolía por F.
18. Minuet (43).
19. Minuet el Drongo por A. A. (44).
20. Valz por J. L. (45).
21. Las memorias del Diablo. Cuadrillas brillantes por Henrique Bolman.
    Nº 1. Pantalón; Nº 2. Eté; Nº 3. Poule; Nº 4 [sin nombre] Nº 5. Final.
22. Valz.
23. Valz la Generosa por A. A. (44).
24. Minuet Federal.
25. Minuet.
26. Minuet los efectos de la ausencia por J. P. E. (Juan Pedro Esnaola).
27. La Gran Galopa.
28. Preludio en fa sostenido menor por Cramer.
29. Preludio en la b mayor por Cramer.

30. Preludio en la menor por Cramer.
31. La gran Valz por ...
32. Valz la Sanguijuela por ...
33. Minuet El llorar de un bella (46).
34. Valz El Jardinero.
35. Valz por Wolfart.
36. Vals la Amistad.
37. Cuadrillas Las Violetas.
    Nº 1. Pantalón [un compás incompleto].
38. Valz. L .Z.
39. [Vals] (47).
40. [Aire de Polca con trío] (48).
41. [Cuadrillas].
    Nº 1.; Nº 2. Eté; Nº 3. Poule; Nº 4. [incompleta].
42. La despedida amistosa [vals].
43. [Vals].
44. Vals la Perla.
45. Minuet Federal.
46. Los recuerdos de Génova [Tanda de valses]: Nº 1, Nº 2, Nº 3, Nº 4, Coda (49).
47. Valz.
48. Valz.
49. Barsobiana del Rigoleto.
50. Polca Mazurca del Rigoleto.
51. Balse Polca del Tambor.
52. Opera Ernani de Berdi [incompleta].

NOTAS

[1] Se conocen otros manuscritos, como los *Cuadernos de Manuelita Rosas* y seguramente muchos aun desconocidos, en manos de particulares, que aportarán importantes datos y trozos musicales.

[2] Pertenecen a la familia Ruibal-Salaberry y sus descendientes.

[3] cfr. Bibl. 2.

[4] Vega tenía entre sus papeles un elenco de las obras que contenían los *Cuadernos*, no sabemos si se lo proporcionó Isabel Aretz o los consultó personalmente.

[5] La Dra. Amalia Suárez Urtubey y los Lic. Carmen García Muñoz y Néstor Ramón Ceñal.

[6] En todos los casos conservamos la grafía original en los títulos de las obras.

[7] cfr. artículo de Aretz del 20/5/51, tiene la partitura y es una de las dos obras dedicadas al 25 de Mayo, la otra está en el Cuaderno Nº 3.

[8] El nombre de Antón Peluca "coincide con el título de un periódico cuyo primer número apareció en Buenos Aires en 1824". Cfr. artículo de Aretz del 1/4/51, tiene la partitura.

[9] Según Aretz corresponde a la tercera década.

[10] "... Especie de marcha con retornello..., evidentemente se trata de la música con que se cantó la muerte de Policarpa Salavarrieta, una patriota fusilada en 1817", nacida cerca de Bogotá. Cfr. Aretz, artículo del 1/4/51 y especialmente "El himno de la Pola", 15/4/51, tiene la partitura.

[11] La segunda composición dedicada al 25 de Mayo, cfr. Aretz 20/5/51, tiene la partitura.

[12] "Celebra la batalla de Oncativo o la Laguna Larga, de 1830". Cfr. Aretz, 1/4/51.

[13] Según Aretz "especie de Gavota", cfr. Aretz, 1/4/51.

[14] "Baile de moda en Francia en la época de la Revolución", cfr. Aretz 1/4/51.

[15] Es La Marsellesa.

[16] Tabapie o tabapuy era, en 1838, una parte que se agregaba a algunos bailes, cfr. Aretz 1/4/51.

[17] Análisis y partitura en Aretz, 8/7/51.

[18] Los tristes, cielitos y el minué montonero "son las muestras más antiguas que llegan a nuestros días de estas especies que se ejecutaban en nuestros salones después de la independencia", cfr. Aretz 8/7/51.

[19] Para el análisis completo de *La Moda* consultar la reedición facsimilar de la Academia Nacional de la Historia y el trabajo de Pola Suárez Urtubey, donde desglosa y ordena todo el material que contienen los 23 números.

[20] Cfr. Gesualdo, *Historia de la música en la Argentina* (Bibl. 5.).

[21] El Dr. Emilio Azzarini reunió a lo largo de su vida una gran colección de instrumentos musicales, libros generales sobre música y periódicos y revistas musicales, sobre todo del siglo XIX. En este momento los tiene, para su estudio y consulta, el Museo "Dr. Emilio Azzarini", dependiente de la Universidad Nacional de La Plata.

[22] Cfr. Bibl. 1.

[23] Cfr. lo dicho antes en relación a las distintas colecciones donde aparece el Gacetín: Fariní, González Garaño.

[24] Colocamos entre paréntesis rectos el nombre del autor cuando no está indicado en el Gacetín y aparece luego publicado por Williams en su Antología (Bibl. 1).

[25] Vega lo atribuye a Esnaola.

[26] Vega lo atribuye a Alberdi.

[27] Vega lo atribuye a Alberdi.

[28] La inicial V. posiblemente corresponda a Julián Veloz.

[29] Id. nota 28.

[30] Las iniciales R. N. deben pertenecer a Remigio Navarro.

[31] Vega lo atribuye a Alberdi.

[32] Vega agrega: "Tema coordinado por Juan Aurelio Casacuberta, arreglo para piano de Justina Isla".

[33] Las iniciales N. A. deben ser de Nicanor Albarellos.

[34] Id. nota 33.

[35] Vega agrega: "arreglo de autor desconocido".

[36] Vega lo atribuye a Alberdi.

[37] Id. nota 34.

[38] Id. nota 34.

[39] Las iniciales S. Z. corresponderían a Salustiano Zavalía.

[40] El *Cuaderno de Julianita López* pertenece a la Sra. Raquel Cassinelli de Arias, profesora de la Facultad, y fue propuesto como tema de investigación en el año 1961 por el Profesor Lauro Ayestarán a los alumnos que en ese momento cursaban el primer año de Musicología.

[41] Los fragmentos de Cramer toman generalmente los primeros compases del tema. En Montevideo, en el Archivo de la Iglesia de San Francisco, existe una copia manuscrita de *Ejercicios y Preludios* de Crámer de 1843, lo que prueba el uso y popularidad que tenían (Cfr. Ayestarán, *La música en el Uruguay*, Bibl. 3).

[42] J. C. R., son las mismas iniciales del maestro de Julianita, ¿será el autor de la obra?

[43] Denominado Minuet, pero tiene tres Alegres, es un Minué Montonero o Federal.

[44] El minué El Drongo y el vals La Generosa aparecen atribuídos a Antonio Aulés en la *Colección de for piano música fuerte* [sic] *compuesta y dedicada al bello sexo oriental*, publicado en 1841 en Montevideo. Ayestarán no pudo encontrar la partitura (Cfr. Bibl. 3).

[45] Las iniciales J. L. son las de la alumna. Podría tal vez haber realizado una incursión en la composición.

[46] Una obra de Alberdi tiene el mismo título. No hemos podido consultarla.

[47] Colocamos entre paréntesis rectos el título que le corresponde por la especie.

[48] No tiene título, colocamos uno como descripción técnica del contenido.

[49] El título genérico *Recuerdos de Génova* corresponde a cinco valses, cuatro numerados y uno que oficia de coda. Optamos por el subtítulo adecuado "Tanda de valses".

BIBLIOGRAFIA

[1] *Antología de compositores argentinos.* Obras para piano y para canto y piano, revisadas y anotadas por A. Williams. Cuaderno I. Los Precursores. Buenos Aries, Academia Nacional de Bellas Artes, 1941.

[2] ARETZ, Isabel. — Manuscritos musicales de la época de la independencia. En *La Nación*, Buenos Aires, 1951: 1/IV, 15/IV, 29/IV, 20/V y 8/VII.

[3] AYESTARAN, L. — *La música en el Uruguay.* Vol. I. Montevideo, SODRE, 1953.

[4] *Cuaderno de música de Julianita López.* Trabajo inédito de los alumnos de la cátedra de Musicología, con la conducción del titular de la cátedra Prof. Lauro Ayestarán. 1961. (integrantes del grupo: Cora Bonini, Elena Fraboschi, Carmen García Muñoz, Ana María Locatelli, Blanca López, María Teresa Melfi y Delia Santana de Kiguel).

[5] GESUALDO, V. — *Historia de la música en la Argentina.* Buenos Aires, BETA, 1961, tomo I.

[6] *La Moda.* Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838. Reimpresión facsimilar publicada por la Academia Nacional de la Historia, con prólogo y notas de José A. Oría. Buenos Aires, Kraft, 1938.

[7] SUAREZ URTUBEY, Pola. — *La música en las Revistas argentinas.* Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, Nº 38, 1970.

[8] VEGA, C. — Artículo inédito sobre *El boletín Musical*, existente en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales.

Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

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 los Talleres Gráficos de
UNIVERSITAS, S. R. L.
Ancaste 3227 — Buenos Aires