

HEMEROTECA
PUBLICACIONES U.N.C.
SALA DE LECTURA

Universidad Nacional de Cuyo
Escuela Superior de Música
Departamento de Musicología

revista de

ESTUDIOS MUSICALES

diciembre 1949

ISSN 1

número

2

MENDOZA
ARGENTINA



Universidad Nacional de Cuyo
Escuela Superior de Música
Departamento de Musicología

Publicación U.N.C.
SALA DE LECTURA

Reg. N° PP2514

— UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO —
BIBLIOTECA CENTRAL

E. 10.11.49 N° de Orden _____
P. MVC
Valor don

revista de

ESTUDIOS MUSICALES

diciembre 1949

año I

número

2

MENDOZA
ARGENTINA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

RECTOR

DR. I. FERNANDO CRUZ

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS
PROF. TORIBIO M. LUCERO

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS AGRARIAS
ING. AGR. SANTIAGO L. CURELLI

DECANO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS
PROF. FRANCISCO FEMENÍA

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DR. JUAN CARLOS SAA

DELEGADO INTERVENTOR DE LA FACULTAD DE
INGENIERÍA, CIENCIAS EXACTAS, FÍSICAS Y NATURALES
DR. ALBERTO A. TOMAGHELLI

DELEGADO INTERINO DEL INSTITUTO SUPERIOR DE
ARTES PLÁSTICAS
DON JOSÉ DE ESPAÑA

DIRECTOR DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA
PROF. JULIO PERCEVAL

SECRETARIO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
DR. CARLOS M. PUEBLA

PROSECRETARIO GENERAL DE LA UNIVERSIDAD
DR. ENRIQUE PEDRO OLIVA

Copyright, 1949, by Universidad Nacional de Cuyo,
Mendoza (Argentina).

Todos los derechos de edición, ejecución, difusión,
adaptación, traducción y reproducción están reservados.



ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

DIRECTOR: PROFESOR JULIO PERCEVAL

DEPARTAMENTO DE MUSICOLOGIA

JEFE: DR. FRANCISCO CURT LANGE

REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES

DIRECTOR: DR. FRANCISCO CURT LANGE

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

PROFESOR JUAN P. FRANZE

PROFESOR EDUARDO GRAU

Sede del Departamento de Musicología:

Montevideo 487

Mendoza

(Argentina)

ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA

PRESENTACION PARA
LA T
M

TEMAS
ARGENTINOS y AMERICANOS

La Dirección de la *Revista de Estudios Musicales* no se responsabiliza por los conceptos que emiten los colaboradores del presente número en sus respectivos artículos.



DOCUMENTACION PARA LA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA *) 1801 - 1885

RODOLFO BARBACCI

LIMA

ALGUNOS historiadores de nuestro pasado musical han seguido un sistema muy cómodo que no me parece correcto y que por estas mismas razones no deseo seguir. Leyendo sus páginas dedicadas a la música argentina he encontrado frecuentemente los mismos párrafos en texto común que provenían, con una redacción más o menos parecida, de las fuentes originales. Estas, como se sabe, se encuentran en la casi totalidad de los casos en las publicaciones periódicas del pasado. Con la extracción no siempre correcta de datos y la hilvanación de los mismos con recursos literarios poco felices, nada se ha adelantado para aportar algo concreto a la historia de nuestra música que aún yace incompleta.

Los llamados "herederos de las tradiciones orales" y "depositarios de memorias inéditas" han hecho a veces afirmaciones insostenibles, como se comprueba con la copia fiel de los documentos. Citemos un ejemplo en lo que se refiere a la primera Academia de Música: al hecho de que si Picazzarri era o no clérigo, al año del estreno de "El fanático por la Música", etc. Consideramos que sólo la lectura de los documentos auténticos puede interesar a los que estudian nuestro

(*) A pedido nuestro inició el Profesor Rodolfo Barbacci, aproximadamente entre 1936 y 1938, una serie de recopilaciones de datos relacionados con la Historia de la Música Argentina. Un trabajo extenso se refiere a la música durante la Colonia que ha sido en parte superado por las publicaciones de José Torre Revello, Padre Guillermo Furlong, J. Luis Trenti Rocamora y Antonio Monzón. El segundo representa la búsqueda, hallazgo y presentación de comentarios y avisos sobre asuntos musicales publicados en los comienzos del periodismo argentino. La labor del Profesor Barbacci fué interrumpida al trasladarse al Perú. En Lima prosiguió a nuestro pedido su trabajo en los Archivos y logró salvar, antes de quemarse totalmente la Biblioteca Nacional de Lima, todas las noticias sobre música publicadas en los periódicos de la capital peruana. Tanto aquel como este trabajo, destinados al principio al *Boletín Latino-Americano de Música*, serán publicados en éste y los números siguientes en la *Revista de Estudios Musicales*. (Nota de la Dirección).

pasado musical y en vez de hablar nosotros, hemos preferido que hablen los documentos, colocados en orden y listos para que el lector saque de ellos el mejor provecho. Para facilitar el examen directo de los originales, se han indicado con toda precisión las fuentes bibliográficas. Cuando hemos agregado algunas líneas aclaratorias, ha sido para coordinar mejor los hechos. Nuestra labor ha consistido únicamente en la laboriosa búsqueda de estas noticias, su ordenamiento y el agregado de algunas notas aclaratorias. Mucho de lo recopilado ha sido eliminado por ser redundante y para evitar la monotonía. La época de Rosas se verá oscurecida por la falta de noticias sobre actividades musicales.

Ya hemos dicho en otra oportunidad⁽¹⁾ que consideramos a los festejos musicales relatados en el manuscrito *Descripción de las Fiestas Reales* como iniciación de las actividades musicales cultas sin vinculación a las religiosas. Y en efecto, aunque se descubriera algún documento sobre actividades musicales importantes, anterior a esa fecha (1747), no modificaría en nada nuestro punto de vista. Sobre la base de organismos musicales organizados y detallados en el mencionado manuscrito, y en los cuales figurarían sin duda elementos españoles llegados con otros personajes para la magna ocasión, se formaron posteriormente otras orquestas, quizás menos numerosas pero seguramente más perfeccionadas, las cuales habrán desarrollado en los primeros tiempos una actividad intensa como orquestas de baile, pasando después a ofrecer programas de cierta calidad artística. Al mismo tiempo, los más destacados componentes de esos conjuntos impartieron, fuera de duda, enseñanzas musicales a los aficionados de la ciudad. Estas deducciones se basan en la lógica de los hechos, si bien no contamos con documentos que las confirmen.

Es sabido que el período que se extiende desde los últimos años de residencia de los Jesuitas hasta la iniciación del periodismo en Buenos Aires constituye el lapso más difícil para historiar detalladamente las actividades musicales. Carecemos de noticias documentadas y luego de revisadas todas las publicaciones periódicas de las primeras décadas del siglo XIX podemos afirmar que muy poco se ha hecho en el período que nos ocupa y que poca importancia debe haberse dado a las actividades musicales de ese entonces. Existieron algunos compo-

(1) Se refiere Rodolfo Barbacci a las Fiestas Reales que se celebraron en Buenos Aires en noviembre de 1747 con motivo de la conmemoración de la coronación del Rey Don Fernando VI. (Nota de la Dirección).

sitores de menor jerarquía, pero sus manuscritos circularon durante un tiempo entre aficionados y quizás profesionales para luego perderse, salvo que por ser música religiosa, hayan sido guardados en los archivos de los Conventos, donde se encuentran, efectivamente, muchos manuscritos de la época. En cambio, resulta muy difícil individualizar a los autores, por ser completamente desconocidos o por tratarse de obras de autor anónimo.

NOTICIAS SOBRE LA ENSEÑANZA MUSICAL

Veamos ahora lo que nos dice el primer periódico aparecido en Buenos Aires, o sea, el

Telegrafo / Mercantil, Rural, Político, económico/ e historiografo/ Del Rio de la Plata/ Por/ El Coronel D. Francisco Antonio Cabello, y/ Mesa Abogado de los Reales Consejos, primer Escritor/ periodico de estas provincias, y/ Reyno del Perú etc./ Tomo I/ que comprehende/ los meses de/ Abril, Mayo, Junio, y Julio/ de 1801/ con Privilegio exclusivo / En la Real Imprenta de Niños Expositos de/ Buenos Aires.

El primer número apareció el miércoles 1º de abril de 1801 y siguió publicándose dos veces por semana hasta el número 18, a partir del cual se transformó en semanario. Escasísimas son las noticias de algún interés musical que encontramos en sus páginas, y si exceptuamos las que se refieren a otras regiones o a la necesidad, repetidamente expresada, de la fundación de un Teatro de Comedias, sólo encontramos una nota⁽²⁾ que dice que se han introducido

en todo el mes de Enero próximo pasado...
1852 gruesas de cuerdas de guitarra,

lo que representaría un total de 266.688 cuerdas, prueba elocuente del favor público de que gozaba ese instrumento.

He aquí una noticia de interés, proveniente de Chiquitos, en la que, según el informe del Teniente Coronel Miguel Fermín de Riglos, había en esa época (enero de 1802) en los Templos

muchos instrumentos y se juntaban entre violines, timpanos, salterios y flautas setenta, y ochenta músicos; de modo que tocando en orden no paran ni un momento: su música es escogida, la que dexaron los Padres Jesuitas, y ya estaba muy deteriorada, y he cuidado de que se copie de nuevo dandoles el papel necesario, y en efecto se ha hecho así en todos los Pueblos...

(2) *Telegrafo Mercantil, Rural, Político, Económico e Historiografo del Rio de la Plata*, 28 de febrero de 1802.

Las más importantes manifestaciones relacionadas en las primeras décadas del siglo XIX se refieren a la enseñanza musical y al canto operístico. Pasando por alto la enseñanza musical individual, de la que no tenemos documentaciones, y recordando de paso que al Padre Jesuita Florián Baucke, con motivo de su llegada a Buenos Aires con un grupo de indios músicos y cantores, le fué rogado inútilmente que se quedara a fundar y dirigir un Conservatorio de Música, debemos considerar, por ahora, que la primera Academia de Música abierta en Buenos Aires (y por lo tanto en la Argentina) y de la cual tenemos noticia por un periódico de la época es la que "vuelve a establecer" D. Victor de la Prada en el año 1810, quedando así destruida la opinión corriente de que la de Picazzarri fué la primera. No sabemos a que atenernos en lo que se refiere a la reapertura de esa Academia, pues carecemos de informaciones complementarias.

En el "Correo de Comercio", periódico fundado y redactado por el General Manuel Belgrano, leemos:

1810

ACADEMIA DE MUSICA. — Si tubieramos en el orden debido nuestros establecimientos de educación, y que esta así física como moralmente se administrase a nuestra juventud del mejor modo posible, hoy nos aplaudiríamos al dar noticia al Público de la Academia de Música instrumental que con permiso del Gobierno ha vuelto a establecer D. Victor de la Prada, conocido por su habilidad en este arte precioso, y particularmente por el gusto y expresión con que toca la flauta que es su instrumento principal, sin embargo de que posee el clarinete, fagot, y octavín; pero como todavía nos faltan aquellos fundamentos los más precisos no tenemos la satisfacción de decir de que esta útil empresa es uno de sus productos, no obstante que, en verdad, es una prueba de la ilustración de estos Payses, a pesar de aquellos defectos, que nuestro Excmo. Xefe trata de remediar para establecer sobre bases sólidas el edificio de la prosperidad física y moral de estos Pueblos que tan dignamente ha puesto en sus manos nuestro amado Soberano Fernando VII, y en su Real nombre la Suprema Junta Central de la Nación. Nos escusamos de recomendar a la consideración de nuestros conciudadanos un establecimiento que todos conocemos quanto importa su existencia, así para que nuestros Músicos se perfeccionen, y se propague el conocimiento de arte tan deleitable, dando ocupación honrosa y lucrativa a los que se dediquen a él como para gozar de una diversión honesta y agradable en que las almas sensibles no pueden menos de hallar algún consuelo, libertándose el tiempo que empleen su atención a la Música de las muchas penalidades que rodean la vida ⁽³⁾.

⁽³⁾ *Correo de Comercio*, N° 4, sábado 24 de marzo de 1810, págs. 28-29.

Como se ve, hay mucha frondosidad literaria pero poca información. Ignoramos si en ese establecimiento trabajaban profesores, cuáles fueron los planes de estudio y qué horarios regían. Por otra parte es la única mención que encontramos en las publicaciones de la época, no citada hasta el presente por los que han publicado noticias sobre la vida musical argentina del pasado.

1818

Encontramos anunciada la segunda Academia de Música entre los avisos de *La Gazeta de Buenos Aires*:

Un oficial francés recientemente llegado, músico de afición, va a dedicarse a enseñar este arte con arreglo a cierto nuevo método ultimamente adoptado en Francia, por el cual se abrevia y se facilita la enseñanza, haciendola mucho menos penosa: dará lecciones en su casa y fuera de ella de canto, de guitarra, de violín, de clarinete, de flauta y de flageolet también se hará cargo de discípulos. Tiene su habitación en casa de D. Francisco Saubidet, que vive del colegio para el alto a la última puerta de la quarta quadra ⁽⁴⁾.

1819

Pocos meses después aparece un destacado violinista francés que se anuncia de la siguiente manera:

Próspero Alexo Ribes tiene el honor de anunciar al público, y particularmente a los aficionados a la música que ha determinado abrir una academia de este arte en la que enseñará el cantico, los principios de la armonía y los del contrapunto. El sistema de sus lecciones proporcionará a sus discípulos, en el discurso de muy pocos meses, tanta facilidad en la lectura de la música como la que generalmente se tiene en la lectura de un libro en el idioma nacional. Su habitación es en la fonda de la Unión en la calle de la plaza a San Francisco ⁽⁵⁾.

1820

En el mismo periódico, Alejo Ribes se anuncia como profesor de francés e inglés ⁽⁶⁾.

⁽⁴⁾ *La Gazeta de Buenos Aires*, N° 99, miércoles 2 de diciembre de 1818, pág. 422, sección Avisos.

⁽⁵⁾ *La Gazeta de Buenos Aires*, N° 125, miércoles 9 de junio de 1819, pág. 558, sección Avisos.

⁽⁶⁾ *La Gazeta de Buenos Aires*, miércoles 25 de octubre de 1820.

1821

Al año siguiente, y siempre en la misma *Gazeta*, nos encontramos con un anuncio de Rebaglio, redactado de esta manera:

D. Virgilio Rebaglio recientemente llegado a esta capital tiene el honor de participar a su respectable público que dará lecciones de guitarra violín y música vocal en casas particulares: vive en casa de D. Carlos Celoni frente a la puerta de la Catedral (7).

1822

La llegada de Rebaglio dió lugar para que prosperasen las actividades y tanto es así que dos años después consideró este profesional necesario abrir una Academia de Música:

ACADEMIA DE MUSICA. — Virgilio Rebaglio, de nación italiano, hará apertura a la brillante academia de música, bajo la protección de un aficionado inteligente, natural de esta ciudad. Los Señores que gusten suscribirse a ella podrán ocurrir a la casa destinada a este objeto, inmediatamente a la de D. Ambrocio Lezica: donde se informará de sus circunstancias. Convencidos ambos individuos de la falta de diversiones públicas en una población numerosa como la de Buenos Aires, esperan encontrar la mas benigna acogida en el carácter dulce y apacible de sus habitantes. Sabemos que por observación que ellos en general aman lo bello, haciendo grandes progresos en cualquiera de las artes de imitación a que se dedican; tal es la poesía en el Rio de la Plata donde con sumo placer hemos leído varios rasgos del género lírico y épico, escritos por inspiración y en versos sublimes y armoniosos; por otra parte no son menos admirables en buen gusto y facilidad con que los hijos de Buenos Aires hacen hoy sus primeros ensayos en el dibujo. ¿Y quién puede dudar que la música es un arte de imitación, como los anteriores, y que tiene en ellos íntima relación? La música, hermana de la pintura y poesía mueve blandamente nuestras pasiones, y arrebatada nuestros sentidos con el poder de sus acentos melódicos y harmónicos, proporcionándonos una diversión inocente y pura. Así esperamos que reuniéndose los aficionados nos ayuden a formar una *sociedad filarmónica* que sirva a dar impulso y propagar en el país un arte que en el día hace las delicias de todas las naciones cultas (8).

Esta Academia se inauguró el 27 de julio de 1822 con un concierto:

ACADEMIA DE MUSICA. — El 27 último se hizo su apertura, conforme se había anunciado. Se abrió la función con una gran obertura de la ópera *El Agnes, de Paer*, siguió una sinfonía concertante al clarinete y fagot, ejecutada por dos profesores que se distinguieron; una sinfonía del célebre J. Hayn: un concierto de forte-piano, ejecutado por el profesor Remigio Navarro, con aplauso general; y se

(7) *La Gaceta de Buenos Aires*, N° 1 (que sigue al N° 169), miércoles 3 de mayo de 1820, pág. 5.

(8) *El Argos de Buenos Aires*, N° 42, miércoles 12 de junio de 1822.

finalizó con un cuarteto y una sinfonía. Todos los profesores se esforzaron en general en desempeñar su parte, y aunque en un país donde las artes empiezan no puedan estos actos llenar enteramente a los que han aumentado el número de sus necesidades, recorriendo las primeras capitales del mundo: no por eso dejan de producir sensación agradable a los que tienen el talento de saber moderar sus deseos con proporción a las circunstancias. La música es una de las artes que parece tener un influxo mas directo sobre nuestro espíritu: ella lo eleva, lo abate agradablemente, y puede inspirar sentimientos heroicos: nosotros sentimos que se prive de esta inocente diversión a las damas, que son tan aptas para participar de ella como los mismos hombres (9).

El párrafo final sorprende en algo, puesto que las mujeres no eran excluidas de los locales donde se ejecutaba música y menos aún de la enseñanza musical. Sin duda se refirió a la actuación de las damas en público. Después de estas actividades, la Academia de Música citada no se durmió sobre los laureles conquistados, como podrá verse en estos tres anuncios que reproducimos del mismo diario:

ACADEMIA DE MUSICA. — Función del sábado 3: Una gran obertura titulada *El marido enojado* por Gaveaux: Un concierto de clarinete obligado, por J. Dacosta: Un duo de guitarra y forte-piano, por F. Carulli: Un concierto de forte-piano, por Steibelt: Overturas oratorias, *Il ritorno de Jobia*, por J. Ayden: Obertura de flauta mágica, por Mozart: y se repitió el duo de guitarra y piano (10).

ACADEMIA DE MUSICA. — Para esta noche: Una obertura por Gaveaux: - gran concierto de clarinete, ejecutado por D. José María; de Pleyer: - un cuarteto de guitarra por Carulli: - gran cuarteto de piano por Ayden: - *Segunda Parte*: - una sinfonía por Mozart: - un concierto de flauta ejecutado por el Sr. Fuentes de Ugot: - una sonata de piano solo por Dussech: - y una gran sinfonía de Mozart (11).

ACADEMIA DE MUSICA. — Se avisa a los Señores suscritores y demás aficionados que concurren a dicha Academia, que esta efectuará sus funciones sin interrupción todos los sábados, siempre que se hayan repartido los boletos de entrada (12).

Pero a Rebaglio no le dejaron disfrutar tranquilamente las glorias y las ganancias materiales que debe haberle proporcionado su Academia. Poco tiempo después apareció un competidor por cierto muy peligroso: el presbítero Picazzarri que con su ya célebre sobrino Esnaola inauguró una nueva Academia de Música, como consta en este anuncio:

(9) *El Argos de Buenos Aires*, 31 de julio de 1822.

(10) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 10 de agosto de 1822. La ortografía y redacción son originales, como en todos los anuncios y comentarios aquí insertados.

(11) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 17 de agosto de 1822.

(12) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 24 de agosto de 1822.

D. Juan Pedro Esnaola, y Picassarri, tiene el honor de anunciar al público que va a abrir una escuela de música bajo la dirección de su tío D. José Antonio Picassarri. Se propone dar por sí mismo lecciones de canto y piano, y proporcionar á maestros a los que, después de poseionados en los principios de la música, quiera dedicarse a otro instrumento. El gobierno sin cuya protección no podría realizarse este establecimiento, ha destinado al efecto las piezas altas de la casa consular, y coste a la enseñanza de varios jóvenes de uno y otro sexo, que quiere dedicar a este arte que tanto puede contribuir a la civilización de un pueblo. Las señoritas, y jóvenes que quieran suscribirse, podrán ocurrir a la casa de su habitación, que es la de su expresado tío Picassarri, donde se les instruirá de lo que necesitan para dar principio a las lecciones. Cada discípulo deberá pagar cinco pesos al mes: respecto de los que a más del canto y piano, quieran aprender otro instrumento, la contribución se arreglará en proporción del número que se dedique a él. Las señoritas recibirán lecciones todos los días de las once de la mañana para adelante, y los jóvenes de las cinco de la tarde. La escuela se abrirá el día 1º del próximo Octubre: y en la noche anterior ofrece dar una academia en que se ejecutarán las mejores piezas de música, y canto. Es de esperar que las familias de esta ciudad se aprovechen de este establecimiento en que los jóvenes de uno y otro sexo pueden aprender la música con método, buen gusto y profundidad: no dudamos de los progresos que harán los discípulos que promete enseñar D. Juan Pedro Esnaola, después que lo hemos oído con asombro cantar y tocar el piano según los últimos progresos del arte, y de un modo desconocido hasta ahora en el país. Es bien sabido que así la falta de maestros como de método en la enseñanza hace, que las personas que se dedican en el país al estudio de la música no consigan la perfección que es de desear. De aquí es que la enseñanza de esta se ha reducido hasta ahora a escasos rudimientos y ejecución de algunas piezas tribiales. Por lo general se ignoran las reglas de posición en los instrumentos, y las del mecanismo de la voz en materia de canto, siendo imposible sin ellas abrazar los interesantes objetos de que es capaz un idioma universal como la música. El joven D. Juan Pedro Esnaola dotado de un genio particular para este arte ha recibido en Europa y posee todos estos conocimientos indispensables (13).

A partir de esta fecha, las actividades se desarrollan con creciente intensidad. Nuevos profesionales se suceden en los anuncios, basando cada uno su especialidad en nuevos métodos. Aumenta el número de conciertos y se crea, en torno a la educación musical, una atmósfera llena de expectativa y entusiasmo. A continuación insertamos una serie de avisos y crónicas:

DOÑA ISABEL HYNE tiene el honor de noticiar a este respetable público que ha establecido una escuela a dos cuerdas de la Catedral para el Norte; en la que se enseñan las lenguas inglesa, y castellana, a leer, escribir y contar: a coser,

(13) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 18 de septiembre de 1822.

bordar y tocar el piano. Los que gusten hacer educar a sus niñas en dicha escuela pueden verse con la referida Sra. Honorario mensual hasta los siete años, 4 pesos; de 7 años arriba 6 pesos; a pupilo 17; por el piano 6 (14).

ESCUELA DE MUSICA Y DIBUJO. — VIRGILIO REBAGLIO, de nación italiano, tiene el honor de anunciar al público la enseñanza de las dos artes expresadas, que consistirá en canto, y de todos los instrumentos que pueden formar una orquesta, y la composición de todas las reglas del sistema. El Dibujo será en la Figura, Arquitectura, Perspectiva, Bustos, paisajes y toda suerte de adornos hasta a los que usan las señoritas para bordar (15).

LA ACADEMIA de música anunciada para el 30 será el martes 1 de Octubre en la que se ejecutarán las piezas siguientes. *Primera parte.* - Canción: *La gloria de Buenos Aires.* - Concierto de piano de Dussek. - Cabatina de la ópera: *La Urraca ladrona de Rossini.* Andante y Rondó del concierto. Duo de la misma ópera. - *Segunda parte.* - Obertura de Mozart. - Dueto de Puchita. - Trio de piano de Per. - Cabatina de *La Italiana en Argel*, de Rossini. - Cabatina de *Tobaldo y Dorliska* de Rossini. - Terceto de la ópera *La Inés de Per* (16).

LAS BELLAS ARTES DE LA PAZ. — Ha llegado a esta ciudad el Sr. Mazini, de nación italiana, con su familia, desde el Janeiro donde ha residido algún tiempo; y está convenido a proporcionar al público el placer de su ejecución en la música, dando para ello algunos conciertos. Tenemos entendido que el Sr. Mazini se propone también enseñar, particularmente en la guitarra (17).

ESCUELA DE MUSICA. — La noche del 1 del corriente en un salón de las casas consulares se hizo la apertura de la escuela de música anunciada en el número anterior. El concurso fué de los más lucidos, asistiendo muchas señoras aficionadas. Los Sres. Ministros de Gobierno y Hacienda fueron acompañados en toda la función por el Sr. Diputado de Santa Fé D. N. Seguí. La Canción titulada, *La gloria de Buenos Aires*, tan interesante por su letra como por su música, conmovió y elevó los espíritus. Con ella se abrió y cerró la fiesta. Todos los concurrentes dieron pruebas indudables de su buen gusto en el placer y profundo silencio con que escucharon diferentes piezas sublimes de música vocal e instrumental. El auditorio aplaudió particularmente al joven D. Juan Pedro Esnaola por la brillantez con que desempeñó varias composiciones difíciles de canto y piano. En esta noche se sintieron agitados los corazones de aquel placer inocente y puro, que tantas veces necesitamos en las penosas escenas de la vida. Por todo lo que vimos y sentimos en tan agradable y nueva reunión embellecida por las argentinas, creemos que esta escuela de música, debe aumentar la civilización y cultura de la familia americana. La historia del género humano nos enseña que la

(14) *El Argos de Buenos Aires*, 18 de septiembre de 1822. Se repite el mismo anuncio los días 25 de septiembre y 5 de octubre.

(15) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 28 de septiembre de 1822.

(16) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 28 de septiembre de 1822.

(17) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 16 de octubre de 1822.

música, como la poesía, han contribuido en gran parte a suavizar las costumbres de los pueblos, pudiéndose por semejanza decir de aquella lo que un poeta sublime ha dicho de esta:

¡Vivid padres del canto! ¡Almas sublimes,
De la tierra esplendor! ¿No sois vosotros
Los que admirando el universo, y llenos
De inmenso fuego al contemplar las leyes
En el orden se asienta, arrebatados
De sagrado furor en vuestras liras
El amor, la virtud, el bien cantabais,
Y de los hombres la rudéz pulisteis?
Hélos cual tigres respirando ciegos
Estragos, y sangre, con fatal crudeza
Entre sí devorándose, y feroces,
Solos, desnudos habitar las cuevas
Que dió natura a los agrestes brutos:
¡Miseria humanidad! Padres del canto
Venid: á vuestra placida armonía
El hombre sorprendido alza la frente,
Y ledó mira al Sol: ya en sus entrañas
Arde el amor: esposo, padre, amigo,
Hombre es ya en fin: en soledad se anida,
Y el Cielo alegre a su ventura ríe (18).

ACADEMIA DE MUSICA. — El martes 1 del corriente a las seis y media de la noche se hizo la apertura de la academia de música y canto que dirige el Sr. D. José Antonio Picazarri en los altos de la casa del Tribunal de Comercio. Concurrieron los Sres. Ministros de Gobierno y Hacienda y el Sr. Dr. Seguí, Enviado cerca del Gobierno de Buenos Aires y secretario de Santa Fé. Se ejecutaron en la función las piezas siguientes:

Primera parte. Canción: "La gloria de Buenos Aires", por D. Juan de la Cruz Varela, Concierto de piano de Dussek - Cabatina de la ópera "La Urraca ladrona" de Rossini - Andante y Rondó del Concierto - Duo de la misma ópera.

Segunda parte - Obertura de Mozart - Dueto de Puchita - Trio de piano de Per - Cabatina de "La Italiana en Argel" de Rossini - Cabatina de "Tobaldo y Dorliška" del mismo. Terceto de la ópera "La Indez de Per"; y se cerró la función con la misma canción con que empezó. - Lo selecto de las piezas que se ejecutaron, la comodidad y decencia del local, y un brillante concurso de ambos sexos proporcionaron a los asistentes un placer, tanto más agradable, cuanto era sazonado con el buen gusto. Las concurrencias de esta clase debieran ser muy frecuentes entre nosotros. Prescindiendo de lo que contribuyen a la civilización, otras mil circunstancias las hacen necesarias. La causa de la independencia excitó desde el principio algunas enemistades entre las familias. Sucesivamente en el curso de la revolución, la efervecencia de los partidos ha producido también rivalidades entre

(18) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 5 de octubre de 1822.

las personas que han figurado en distintas épocas. Felizmente van desapareciendo estos odios, a medida que se uniforma la opinión, y la civilización se adelanta. Pero repetidas concurrencias, en que se pusieran frecuentemente en contacto las personas, bastarían por sí solas a desarraigar para siempre de los corazones los restos que hayan podido quedar de esas tristes enemistades. ¡Cordialidad, unión, uniformidad en intereses y opiniones!; Buenos-Ayres será para todos, siendo el ejemplo de muchos pueblos (19).

ACADEMIA DE MUSICA. — El 11 por la noche dió la escuela de música la primera función mensual dispuesta por su director D. J. A. Picasarri. Además de las madres de los niños y niñas que forman la escuela, asistieron los señores Ministros de Gobierno y Hacienda, y varias otras señoras y señores. Once niñas de las más adelantadas ejecutaron con primor alternativamente varias piezas de canto italiano y español, siendo acompañadas en los coros por tres alumnos, su joven maestro, y el director. Se distinguió, como siempre, al canto y piano D. J. P. Esnaola quién en su tierna edad es el Nestor de la música. - El director D. J. A. Picasarri también supo agradar al público con un aria de gran mérito, y el dúo serio de la ópera *Isabel reina de Inglaterra* cantado con dicho joven. - No nos es posible dar una idea de las dulces impresiones que experimentamos, al ver como los encantos de la música realzaban la belleza de las jóvenes discípulas. La delicadez, el pudor y timidez, con que se presentaban al público a cada parte de canto que iban a ejecutar, las hacía aparecer más interesantes (20).

ESTEVAN MASINI, Italiano, tiene el honor de anunciar al público de Buenos Ayres que habiendo determinado permanecer algún tiempo en esta Ciudad, ha propuesto dedicarse a dar lecciones de varios instrumentos de Música, como la Flauta, La Guitarra francesa, Flajeolete Doble, Clarinete &c. - Las personas que deseen tomar lecciones de algunos de los instrumentos indicados podrán acudir a su casa situada en la calle del Cabildo cuatro cuerdas y media de la plaza para el campo, sobre la mano izquierda, en las casas del difunto Lopez. - Dará lecciones en su casa y fuera de ella. - El método fácil de enseñar el Sr. Masini espera le dispensará la protección de este pueblo generoso no dexando el por su parte de consagrar sus talentos y esfuerzos para merecer igualmente su confianza. Le acaba de llegar al Sr. Masini una colección superior de Flautas de todos precios y de los mejores autores desde una llave hasta ocho, que se pueden ver en su casa; como también instrucciones para aprender la Flauta, una excelente colección de Música y papel rayado (21).

1823

NUEVA CARRERA QUE SE ABRE A LA JUVENTUD ARGENTINA. — El Gobierno desea promover por cuantos medios estén a su alcance la civilización del país y el fomento de las artes. Así es que tomó bajo su protección el conservatorio

(19) *El Centinela*, N° 11, domingo 6 de octubre de 1822, pág. 178.

(20) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 13 de noviembre de 1822.

(21) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 7 de diciembre de 1822. Este mismo aviso se repite el sábado 14 seguido de una traducción al inglés (caso único). En idénticas condiciones vuelve a aparecer el miércoles 18, siempre en el mismo mes y año citados.

de música establecido por D. Juan Pedro Esnaola, con la dirección de su tío el presbítero D. José Antonio Picazarria. A la buena inteligencia y empeñosa contratación de este benemérito eclesiástico, debe aquel joven los extraordinarios progresos, que con sus bellas disposiciones ha conseguido en este arte encantador. El ha brillado ya en las funciones públicas, donde ha imitado los modelos que tuvo ocasión de oír en el viaje que hizo a Europa; y está en la feliz aptitud de ser el primero que se ponga con ventaja en su patria al frente de un establecimiento tan importante. Los adelantamientos de él han correspondido dignamente a la protección y miras del gobierno; y para llenárlas fué uno de sus medios costear la enseñanza en la música vocal e instrumental a un grupo de jóvenes de ambos sexos. Se halla ya completo el de las niñas: resta aún que llenar el de los varones. Se avisa al público, que para las personas que quieran proporcionar a sus hijos o pupilos esta útil instrucción, los presenten a los referidos Sres en dicho conservatorio de 4 a 6 de la tarde. Son bién conocidas en los países civilizados las ventajas que han conseguido aquellos que por su habilidad y aplicación llegaron a perfeccionarse en las bellas artes. Esta carrera tan honrosa como lucrativa les señala un lugar distinguido en la sociedad y el aprecio de sus conciudadanos. Así es de esperar que en nuestro país se presten gustosos a una dedicación tan ventajosa. - Los alumnos deberán necesariamente saber leer: con esta circunstancia se examinarán su aptitud y disposición, y dando cuenta al gobierno serán admitidos los que las tengan mejores hasta llenar el número que por ahora se ha propuesto ⁽²²⁾.

El Sr. Mazzoni, profesor de violín del teatro del Janeiro acaba de llegar desde Montevideo a esta ciudad, y el 6 del corriente fué introducido en la sociedad filarmónica, donde ejecutó algunas piezas con tanta destreza y perfección que produjo un entusiasmo sublime en todos los circunstantes, dejando sorprendidos aún a aquellos que han oído en Europa a célebres profesores de este difícil instrumento. - Desearíamos que la academia de música arbitrara medios para mantener en su seno al Sr. Mazzoni, porque él podría darle un impulso feliz, sirviendo de modelo a los aficionados que la componen ⁽²³⁾.

Le acaba de llegar al Sr. Masini, una colección superior de flautas de varios autores, de todos precios, desde una llave hasta ocho; como clarinetes, violines, fagotes, flauta octava, guitarras francesas &c. Tiene igualmente instrucciones para flauta, flajeolete doble, fagoto, y una excelente colección de música militar y para flauta. Las personas que gusten proveerse de alguno de estos instrumentos podrán ocurrir a su casa, en la calle de la victoria (del cabildo) cuatro cuartos y media de la plaza para el campo sobre mano izquierda, en las casas del difunto Lopez. Todo lo expresado a precio mui acomodado ⁽²⁴⁾.

D. José Troncarelli, italiano, maestro de música, se propone dar lecciones de canto, de composición, acompañamiento y tocar el piano. Vive en la casa enfrente del café de Santo Domingo ⁽²⁵⁾.

⁽²²⁾ *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 1 de enero de 1823.

⁽²³⁾ *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 15 de enero de 1823.

⁽²⁴⁾ *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 19 de febrero de 1823.

⁽²⁵⁾ *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 9 de abril de 1823.

1824

El señor Lorenzo Salvini, italiano, profesor de forte-piano, de canto y composición, advierte al público que toma discípulos a doce pesos mensuales. Las personas que deseen tomar lecciones pedrán acudir a su casa, situada en la calle de la Catedral num. 91, advirtiéndole que dará lecciones en su casa, y fuera de ella. El método fácil del Señor Salvini, espera le dispensará la protección de este generoso público, no dejando él por su parte de consagrar sus talentos y esfuerzos para merecer igualmente su confianza ⁽²⁶⁾.

ENSEÑANZA DE MUSICA. — Lorenzo Salvini, con su esposa Carolina, profesores de música, hacen saber a este respetable público que desde el día 1 del próximo Julio admitirán en su casa (calle de la Plata en los altos que están en el almacén número 61) a todos los jóvenes de ambos sexos, que sus padres o parientes quieran dedicar al estudio de la música, canto y ejecución de piano; a cuyo efecto darán dos horas de lección diaria, desde las 6 hasta las 8 de la noche, a excepción de los días festivos, y al precio de 4 pesos mensuales por cada discípulo. - Persuadidos tanto de la comodidad como de la excelencia de su método por unos principios fáciles y seguros, creen dichos profesores hacer un servicio útil e importante al público aficionado; y ofrecen convencer prácticamente de sus ventajas de cuatro en cuatro meses, contando desde su establecimiento. - Sobre la decencia necesaria en una reunión de ambos sexos que deben aprender a un mismo tiempo los tres generos de música ofrecidos, están precavidos los celos de los padres de familia en esta parte; y los señores que gusten podrán acercarse a los anunciadores profesores e imponerse tanto sobre este particular como sobre otras razones conducentes, que la estrechez de un aviso no permite explicar. - Buenos Aires 25 de junio de 1824. - LORENZO SALVINI ⁽²⁷⁾.

ENSEÑANZA DE LA MUSICA. — Lorenzo Salvini; y su Esposa la Señora Carolina, en atención al aumento de alumnos, con que de día en día se ven favorecidos por las distinguidas casas de esta ciudad, han determinado desde principios del próximo agosto distribuir las lecciones nocturnas, que dan en su casa, situada en la calle de la Plata en los altos que están sobre el almacén número 61, del modo siguiente: las niñas entrarán a las 6 en punto de la tarde y se les dará lección hasta las 7 3/4. Los jóvenes del otro sexo no serán admitidos hasta las 8 1/4, desde cuya hora darán estos lección hasta las 10 en punto. - De este modo creen dichos profesores conciliar, 1. La decencia, 2. La mayor contracción al adelantamiento de los alumnos con quienes deben invertir 3 horas y media en lugar de 2; y 3. un corto descanso a los profesores en el intervalo que media desde las 7 3/4 hasta las 8 1/4. - Sin embargo de este doble trabajo que en obsequio de la moral y mejor progreso de sus alumnos se proponen tomar los profesores, no alterarán el precio establecido en cuatro pesos mensuales. - Buenos Ayres, 29 de julio de 1824. - LORENZO SALVINI ⁽²⁸⁾.

⁽²⁶⁾ *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 21 de enero de 1824. Se repite el sábado 31 del mismo mes.

⁽²⁷⁾ *El Argos de Buenos Aires*, sábado 26 de junio de 1824.

⁽²⁸⁾ *El Argos de Buenos Aires*, sábado 31 de julio de 1824.

1827

Les personnes que desideraient recevoir des leçons de guitarre peuvent s'adresser au bureau du journal (29).

1828

Madame Lierreclan, tiene el honor de avisar al público que abrirá el primero de marzo dos cursos de enseñanza mutua de principios de música, cuya duración será de tres meses; el primero será especialmente para las señoritas, y tendrá lugar los Lunes, Miércoles y Viernes, desde las siete de la tarde, hasta las ocho y media; el segundo para los jóvenes todos los Martes, Jueves y Sábados en la misma hora. Las personas que quieran seguirlo pueden hacerse inscribir a su casa, calle de la Paz, N° 17, los Martes, Jueves y Sábados, desde la mañana hasta las siete de la noche. El precio es de 25 pesos por el curso entero de tres meses; se pagará doce de antemano. Al fin del curso, se hará un examen completo en que los mejores músicos están convidados a interrogar a los discipulos los principios bien conocidos, los discipulos principiarán el instrumento que los guste (30).

ESTO es todo lo que hemos podido encontrar como documentos sobre la enseñanza musical en las primeras décadas del siglo pasado. No creemos que se encuentren mencionados todos los profesores de música que en ese lapso actuaron en Buenos Aires. El trabajo de muchos otros, aunque menos importante en relación a los citados, debe haber arrojado un saldo favorable para nuestra incipiente cultura musical y si ellos no se hicieron anunciar en los "papeles públicos", presumiblemente se conformaron con la distribución de volantes en las calles céntricas de la ciudad, o con el anuncio oral, en horas de la tarde.

Lo que consideramos interesante es el haber destruido la opinión antojadiza de que la Academia de Música regentada por Esnaola y Picazzarri haya sido la primera. La reproducción íntegra de los anuncios en los periódicos demuestra que antes de ella ya funcionaron cuatro Academias, tres de ellas de menor importancia, pero la cuarta, fundada por Rebaglio, de no escasa trascendencia artística en aquel naciente medio.

(29) *L'Abeille, journal politique, litteraire, commercial et d'avis divers*, paraissant les mercredis et samedis. Buenos-Ayres, Mercredi, 23 Mai 1827. Se repite este aviso en el número 10 del sábado 26 de mayo y en el del miércoles 13 de junio, con este agregado: *leçons de guitarre ou de clarinette*.

(30) *Correo político y mercantil de las Provincias Unidas del Río de la Plata*, N° 105, 20 de febrero de 1828.

NOTICIAS Y COMENTARIOS DE ACTIVIDADES MUSICALES

PASAREMOS ahora a las manifestaciones musicales, teatrales y concertísticas, tratando todo en bloque porque no es posible hacer una demarcación clara, basada en la importancia artística de tales actos. Este es un capítulo difícil de documentar detalladamente y que resultará sin duda alguna incompleto en sus detalles, por la falta casi absoluta de noticias en ciertos periodos. En aquellas épocas, si bien circulaban muchos periódicos, varias noticias de orden artístico que se difundían verbalmente y provocaban inmensa expectativa, no encontraban cabida en los "papeles públicos" y cuando aparecían asumían más bien carácter de una notificación familiar que de una información periodística. Por esto se encuentran crónicas y críticas referentes a actuaciones artísticas, festejadas o por lo menos difundidas, en las cuales falta hasta el nombre del protagonista, sin hablar siquiera de los colaboradores ni del programa ejecutado. Expondremos en orden progresivo las crónicas y anuncios que hallamos de estas actividades, haciendo notar que varias noticias de actuaciones musicales no pudieron encontrar cabida en aquellos periódicos, porque eran pobres de páginas y estaban sobrecargados de polémicas y editoriales de todo orden; además, la larga y fatigosa composición a mano, con letras de caja, impedía la noticia rápida de actualidad. Si agregamos a estos inconvenientes la lenta impresión de las páginas, se entiende que debíase postergar de un número para otro varia *composición*, obligando así a aceptar solamente las noticias que tuvieran carácter de estables. Prueba de esto es la gran cantidad de notificaciones que se encuentran en nuestro periodismo primitivo, referentes a la postergación de escritos anunciados con varios días de anticipación. Por otra parte, la ciudad era pequeña y contaba con pocos centros de reunión, poco distantes entre sí, lo cual facilitaba la labor de los "informativos vivientes", vale decir, los pregoneros de sociedad que difundían verbalmente y con preferencia las noticias que no encontraban cabida en los "papeles públicos".

Nosotros cumplimos con nuestra misión al citar solamente las tonadillas españolas, acompañadas por guitarras especialmente y a veces con orquesta. Estas fueron las primeras actividades musicales públicas y profanas en las cuales alternaba el canto (de texto a veces licencioso) con acompañamiento instrumental, pero de baja categoría artística (que les valió en su tiempo ser muchas veces repudiadas por la crítica y hasta por el populacho). Desde los primeros años del

siglo pasado, en los intermedios de las funciones teatrales, —que consistían principalmente en romanzas y dúos—, alternaban con estas tonadillas algunos fragmentos de ópera, cantados por aficionados de ambos sexos, preferentemente el masculino. Picazzarri fué quien, conjuntamente con José Amat (padre), luchó con más ahinco para introducir el canto culto entre las diversiones comunes de esa época, siendo ambos los gestores de nuestra primera cultura artístico-popular. A estas manifestaciones ha sido dedicada por Mariano G. Bosch la obra *Historia de la Opera en Buenos Aires* (Buenos Aires, 1905), que debe leerse con reserva por los errores que contiene y por las afirmaciones difícilmente controlables.

He aquí algunos de los avisos más interesantes que hemos podido encontrar:

1812

Se vende en la Imprenta la Opera italiana que va a representarse el jueves traducida al español, siendo su precio el de 4 reales, titulada *El Fanatico por la música* (31).

1816

TEATRO. — La noche del primero del corriente tuve el gusto de asistir un rato a la función de teatro que se celebró con la particularidad de una nueva cantarina, que se ofreció al público, con cuyo motivo fué el concurso extraordinariamente numeroso... El público no se engañó en el concepto que supuso de la nueva cantarina, pues su voz clara y armoniosa ocasionó la sensación mas agradable en la generalidad del concurso, que dió repetidas muestras de su aprobación. Pero como el ademán es parte tan esencial de la escena lírica, como sin él viene a faltar la imitación de la naturaleza, la expresión medida de los sentimientos y el alma de la acción teatral, se desea en la nueva cantarina la aplicación mas asidua a esta parte imprescindible del arte. Su voz melodiosa inspiró tal ilusión, que casi no hubo quien no manifestase el interés que tomaba en que saliese con lucimiento de su primera aparición... (Sigue una página en cuerpo chico sobre las necesidades de accionar en la escena, pero nunca da el nombre de la cantante ni ningún otro detalle. No hemos podido descubrirlo. Sin duda alguna no llegó a gran popularidad) (32).

1817

TEATRO. — ...en celebridad de la espléndida campaña de Chile, se han representado en tres días consecutivos tres dramas nobles: uno de ellos fué Roma libre, obra del mayor trágico del mundo. Se consagró su producto al alivio de las viudas de los héroes de la jornada de Chacabuco; pensamiento digno de una administración paternal y que respira el aprecio y gratitud a unas memorias

(31) *El Censor de Buenos Aires*, N° 3, martes 21 de enero de 1812.

(32) *El Censor de Buenos Aires*, N° 54, jueves 5 de setiembre de 1816.

tan preciosas. Y por la honorable insinuación del Exmo. Cabildo tendremos una función teatral del primer orden executada por personas distinguidas, de gusto delicado, educación elegante y amabilidad. Se ha de dar principio con una obertura soberbia, que preparará los espíritus para atender en silencio a los sentimientos heroicos, ideas sublimes, raptos de patriotismo, y grandeza de alma, que despierta *La Jornada de Marathon*. - La orquesta será grande, y entre sus amable executores habrá sugetos de carácter público. Los primores del canto corresponderán a la gala, gentileza y sentimiento de la sinfonia... (33).

Desde el año 1817 encontramos en gran parte de las funciones teatrales el anuncio de un intermedio, o el agregado de un aria, o un dúo, o algunos periodos de música, siempre vocal, y a menudo con el agregado de alguna tonadilla española o portuguesa "de gusto delicado" (?), a lo que a veces se le agregaba algún número de baile. Reproduciremos algunos de estos anuncios, pero como información, porque para nuestra finalidad actual no revisten interés especial:

TEATRO. — Esta noche el Juez sordo y Testigo ciego con tonadilla a solo y saynete (34).

TEATRO. — Esta noche *El aviso a los casados*, una tonadilla y un saynete (35).

TEATRO. — Esta noche *Armida y Reinaldo* con varios periodos de música, y saynete (36).

TEATRO. — Esta noche *El Duque de Viseo* una aria bufa italiana y un saynete (37).

TEATRO. — Esta noche *El Chismoso*: un duo en italiano y un saynete (38).

TEATRO. — Esta noche se repite *La Precaución Infructuosa* y un aria bufa italiana (39).

1818

TEATRO. — El martes 27 del corriente hay una función elegante a beneficio del Sr. Joaquín Ramírez. - La Zynda, drama noble en tres actos - Después del 2° acto una tonadilla española que concluye con una polaca, toda de gusto delicado - Después del 3° acto una tonadilla portuguesa dulcisima. La función concluye con una graciosa farsa (40).

(33) *El Censor de Buenos Aires*, N° 77, jueves 6 de marzo de 1817. La redacción no es un modelo de claridad ni mucho menos, pero en este caso poco importa.

(34) *El Censor de Buenos Aires*, jueves 23 de octubre de 1817.

(35) *El Censor de Buenos Aires*, jueves 6 de noviembre de 1817.

(36) *El Censor de Buenos Aires*, jueves 13 de noviembre de 1817.

(37) *El Censor de Buenos Aires*, jueves 20 de noviembre de 1817.

(38) *El Censor de Buenos Aires*, jueves 27 de noviembre de 1817.

(39) *El Censor de Buenos Aires*, jueves 11 de diciembre de 1817.

(40) *El Censor de Buenos Aires*, sábado 24 de octubre de 1818.

1819

En *El Abogado Nacional*, hay un largo artículo sobre *Teatro de Buenos-Ayres*, del cual extractaremos lo referente a la música. Después de mencionar algunos inconvenientes de que adolecía el teatro, hace resaltar que el público asistió numeroso aun en noches calurosísimas, porque se le ofreció un espectáculo mejor, y prosigue:

...hemos visto a un pueblo jamás acostumbrado a otra cosa, que a los intolerables grasejos de Calderón, y Lope de Vega Carpio, y a la consonante orquesta, que únicamente los acompañaba en el teatro; hemos visto, digo, a este pueblo como pendiente con el mayor placer del arco del biolín de Mr. Rives en el concierto del día 15 que podemos decir ser lo primero que se ha visto por estos países: y pedir la repetición de un solo, que parecía estar fuera del alcance de la multitud, pues además de la dulzura desconocida del arco del artista, la composición era sublime... (41).

SOCIEDAD FILARMÓNICA. — Se avisa respetuosamente al público ilustrado, y amante de las bellas artes, que en la noche del 3 del próximo Noviembre se abre una nueva reunión bajo los auspicios del gobierno, y con el título de *sociedad filarmónica*, en la calle del empedrado al norte. Habrá dos funciones al mes, y el peso de la suscripción por ellas se ha fijado a 4 pesos 2 reales, pudiendo cada subscriptor llevar consigo las señoras de su familia. — La diversión de cada noche consistirá en un gran concierto de música vocal é instrumental, y en seguida baile. — En esta tertulia hallará la juventud de ambos sexos una palestra donde brillen la delicadeza, la galantería fina y obsequiosa, las gracias de la urbanidad, y el decoro de una buena educación, sin que por esto deje de estar permitida aquella libertad amena y decorosa que es como el barniz del buen tono, y el alma de toda reunión. Del mismo modo, será esta una escuela donde podrán perfeccionarse los conocimientos que anteriormente se tengan adquirido. — Nada hay más útil y agradable que esta clase de sociedades, pudiendo considerarse bajo mil aspectos las ventajas que de ellas resultan. Muchas veces los particulares hallan inconvenientes al querer celebrar en sus casas con festines y saraos, los acontecimientos públicos, o privados que sean motivo de su alegría. Unas veces la estrechez e incomodidad del lugar, otras la fortuna o la decencia pública son un obstáculo para esta clase de reuniones numerosas; y entretanto los aficionados carecen de este honesto recreo. La sociedad filarmónica desvanece todos estos inconvenientes, y por medio de la cuota moderada de cada particular, resulta una función brillante, que cada individuo no podrá lograr sin gastos excesivos. — Al paso que se consolida la grandeza de este Estado, se ve florecer la ilustración de sus habitantes, y es interés del gobierno y de los particulares ilustrados, promover la cultura y adelantamiento de las artes académicas, entre las que ocupan un lugar muy distinguido la música y la danza. Al mejorar nuestras instituciones se deben también mejorar nuestras costumbres, y dar ensanche a los placeres honesto, que son el alimento de los jóvenes bien nacidos (42).

(41) *El Abogado Nacional*, Buenos Aires, N° 10, 1° de Mayo de 1819.

(42) *El Americano*. Buenos Aires, 27 de octubre de 1819; N° 31, pág. 15.

1821

Y la Tonadilla y el Saynete? ¡Ah! ¡para que es esta pregunta! Aquella...salada al paladar del populacho; este... a la vez insulso e indecente (43).

La casa en venta es una pequeña ópera francesa en un acto por *Duval*. En nuestro teatro se le suprime la hermosa música de *Daylarac*, y en recompensa se divide lo que resta en dos actos, cuya acción no se suspende en parte alguna: — sin embargo ella agrada, o más bien agradaría, si en su debido tiempo se representase con más viveza; pero de todos modos debe tener un gran fondo de mérito, cuando a pesar de lo que sufre, se hace todavía interesante. — ... Mientras falta la *Trinidad* [Guevara], no podemos menos que agradecer a la señora *Campomanes* su regular desempeño en los papeles de inocente como el de *Liceta*; pero el *Argos* quisiera más bien o que se le devolviesen a aquella, o que esta cantara las arias que le pertenecen... (Más adelante, hablando de la representación de *La Precaución Infructuosa*, de Beaumarchais, agrega:) ...El gracioso juego de la escena del tercer acto en que se da la lección, se pierde enteramente por no atreverse a cantar la *Trinidad* como debiera aún cuando fuese una cosa sencilla... Al papel que quiso desempeñar *Velarde* podría llamársele más bien el conde de *alma muerta*. ¿Adonde aquellos fervores de un amante joven y favorecido? — ¿Porqué después que repriende a Figaro por imitar a la canalla en la *embriaguez* él ejecuta lo mismo? Si en la primera escena no puede cantar, al menos podría mandar que lo hiciera Figaro pues que esto no solo se hace a veces en el Teatro, sino también entre los verdaderos amantes de *Sevilla* (44).

El papel de la *Campomanes* exige más astucia y menos atrevimiento: — esta señora aunque cantora de profesión, no sabe arreglar su voz al tamaño del edificio en que canta o representa. Los sonidos demasiado altos o agudos hieren y ofenden los nervios, como la luz demasiado resplandeciente (45).

COLISEO. — Este artículo corresponde a la semana anterior — *Clarisa y Betsy* es una de las mejores piezas de las que se llaman *melodramas*: de aquellas que tienen bastante música, y suficiente acción muda para demostrar que no son comedias; e igualmente dialogos para convencer que no son pantominas — una especie bastarda engendrada en los teatros menores de París: pero que tanto allí como por todas partes reprueba el buen gusto (46).

(43) *El Argos de Buenos Aires*, N° 5, sábado 9 de junio de 1821, pág. 32. Final del artículo *Coliseo*, que aparece después de varias críticas a un espectáculo teatral.

(44) *El Argos de Buenos Aires*, N° 6, sábado 16 de junio de 1821, pág. 39, artículo *Coliseo*.

(45) *El Argos de Buenos Aires*, N° 14, martes 28 de julio de 1821, págs. 93-94; artículo *Coliseo*, criticando la representación de la obra *El Hombre agradecido*.

(46) *El Argos de Buenos Aires*, N° 27, sábado 13 de octubre de 1821, página 183; artículo *Coliseo*.

1822

TEATRO. — Sabemos que varios actores del coliseo viejo han ocurrido al gobierno pidiendo se les permita la representación en estos días de cuaresma de varias piezas dramáticas de un interés puramente religioso; y se asegura que habiéndose denegado a esta petición, les ha sido acordado sin embargo el permiso de servirse del teatro para dar conciertos con los cuales puedan también mezclar la canturía. Esta es una buena ocasión para que los profesores a quienes comprende este permiso, puedan entretener al público tan agradablemente como en los últimos conciertos que se sirvieron hace poco tiempo en el mismo teatro; y acaso no sería malo también que se esmerasen para honrar la despedida de este edificio monstruoso, que debe demolerse cuanto antes, aún cuando el público se prive uno o dos años de un entretenimiento tan útil y tan bello, pero que toca en los extremos opuestos, facilitando en esa ratonera. Sabemos también que ya se toman providencias activas para sacar al nuevo coliseo de su estado de entantamiento⁽⁴⁷⁾.

FIESTAS CIVICAS DE MAYO DE 1822. — ..El tablado de las danzas se colocó en el costado Sud de la misma plaza [de la Victoria] en disposición de hacer mas espectable a las galerías de la recoba y casa de Justicia, como también a las personas que ocupaban los asientos puestos en circunferencia de la Alameda á inmediación de las columnas, pero dejando franca la entrada de los arcos... Las funciones principiaron desde la tarde del 24. Dos danzas de jóvenes de quince años abajo, una por la parte del Sud, y otra por la del Norte de la ciudad se ofrecieron sobre el tablado con música y un acompañamiento lucido... [sigue la descripción de las danzas]... A las 7 de la mañana [del día siguiente] salieron de aquel destino [plaza de la Ranchería] para la plaza de la Victoria (1500 jóvenes estudiantes) formados de dos en frente a son de tambor, y una orquesta completa de música. - Doce juvenes uniformados... se colocaron a la inmediación de la Pirámide frente a la Fama, y a presencia de un público inmenso, todo el mundo con el sombrero en la mano, entonaron el himno de la Patria, *aquella marcha* declarada Nacional por la Asamblea Constituyente en Mayo de 1810 [sic] y cuyo autor es el Dr. Viceute López... - Después de este primer acto de la mañana... las autoridades concurrieron a las once al Templo Catedral y se cantó un solemne Te Deum... La tarde fué asistida en la Alameda de la Plaza y la Alameda del Rio por un numeroso concurso: en la primera las danzas y demás entretenimientos detallados, y en la segunda el juego de la sortija... En todas estas noches se representaron en el teatro piezas de buen gusto, y se abrió siempre la escena con la marcha nacional, que era escuchada de pié y destocados con el mas profundo respeto por las bellas argentinas y demás espectadores... BANQUETES DEL 25 DE MAYO. — Se concluyó la reunión, cantando la célebre marcha patriótica que tanto honor hace al país como a su Autor⁽⁴⁸⁾.

De la cronica del banquete que dieron varios señores Americanos en la posada de la señora americana Mrs. Thorn en celebridad del 4 de julio, aniversario de la

(47) *El Argos de Buenos Aires*, N° 15, sábado 9 de marzo de 1822.

(48) *El Argos de Buenos Aires*, N° 39, sábado 1 de junio de 1822.

independencia de los Estados Unidos... Una banda de música en el patio hacía resonar el aire con la armonía de sus tonos. Entre los varios brindis se ejecutó la siguiente:

Música — Salve o Columbia.

Música — La marcha de la Patria.

Música — La marcha del Presidente.

Música — La marcha de Buenos Aires.

Música — Himno portugués.

Canción — por el Sr. W. Cooper.

Música — El Yankey holgazán.

Canción — por el capitán Hamilton.

Música — La marcha de Belgrano.

Canción — por Mrs. Thompson — La estrella americana.

Música — La marcha de Washington.

Música — [sic].

Canción — La doncella enferma de amor⁽⁴⁹⁾.

El miércoles 23 del corriente dió el Sr. *Mazini* un concierto, á que asistió un lucido concurso de señoras de distinción y caballeros. La sala con el conjunto de hermosuras que la adornaban, presentaban el campo mas feliz a la imaginación⁽⁵⁰⁾.

TEATRO. — Por fin, la salida del Señor y de la Señora *Zappuci* en nuestras tablas, nos ha proporcionado un buen rato de canto; que solo sentimos fuese tan corto. Se asegura que van a incorporarse a la compañía cómica; lo que sería una ventaja permanente para el teatro. Entretanto que se verifique este proyecto, aconsejariamos a los Señores *Zappuci* desistieran de exigir, en sus funciones exclusivas futuras *precios dobles*; imposibilitan a muchos de asistir, y desagradan a todos; de modo que causan un disgusto general, aún sin producir la utilidad que se espera de ellos. Este hecho no ha podido dejar de notarse en la primera función misma; y se haría mas y mas perceptible en las sucesivas. Lo mas acertado quizá sería el dejar al precio corriente los palcos, lunetas y asientos, aumentar el de la entrada un real, y dar con cada boleto un medio pliego impreso con las arias y duos en italiano, acompañados de una traducción cualquiera en prosa castellana. Sugerimos estas ideas a estos beneméritos extranjeros, como un medio más de facilitar y hacer placentera su permanencia entre nosotros. El acompañamiento de la orquesta nos parece algo *fuerte*; y esto comienza ya a ser un defecto, cantando los Señores *Zappuci*. En el caso de verificarse su reunión con la compañía, podrán aprovechar no solo de Viera y la Campomanes, sino también del isleño Hidalgo; y en casos urgentes aún de Antonina y Culebras. Con estos auxilios, un poco de paciencia por una parte, y algún tanto de diligencia por otra, podría quizás proporcionarse al público la representación de alguna *opereta* o *terseto* regular⁽⁵¹⁾.

(49) *El Argos de Buenos Aires*, N° 50, miércoles 19 de julio de 1822.

(50) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 30 de octubre de 1822.

(51) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 9 de noviembre de 1822.

1823

El 15 del corriente mes por la noche dió al público el Sr. Mazoni, en una de las Salas del consulado una función musical, cuya noticia merece tener un lugar en nuestras páginas. La fama de este profesor había inspirado en el público una grande confianza de que su habilidad dejaría bien satisfechos el gusto que produce su arte encantador. Debe suponerse que esta confianza no estaba fundada sobre un credito vago ni sobre presunciones inciertas. En efecto, jueces severos le habían hecho justicia en muchas partes, y principalmente en la corte del Brasil, donde ocupó la primera plaza de violin en la capilla real. Una concurrencia brillante de 250 personas de ambos sexos, quienes recibieron como señal de honor la targeta de 4 pesos que les cupo, se presentaron en la escena haciendo ver en sus semblantes la consideración que les merecía tan digno profesor. Por grande y sublime que hubiese sido la idea, que tenían del Sr. Mazoni, quedó esta muy inferior a la admiración y al placer que recibieron al oirlo. Nada se arriesga en decir que en todo el trato de la orquesta no se reconoció otra autoridad que la que les hablaba por el oído su lenguaje armonioso de sonidos modulados. Así fué, que dóciles y obedientes las pasiones del concurso recibieron los movimientos que el profesor les comunicaba. Esas emociones dulces que desarrollan la sensibilidad, y esas vivas imágenes de que el alma saca su vigor, se sucedieron alternativamente a la discreción del Sr. Mazoni. Tan pronto arrebatava su tacto exquisito dirigido por un sentido íntimo, tan presto su estilo sublime lleno de gracias expresión y novedad. No será pequeña dicha de este pueblo si sabe aprovecharse de sus talentos musicales. Unida la música a la filosofía, tiene su íntima relación con las bellas artes, con los secretos del alma afectada de pasiones, con la elegancia de las costumbres, y con otros ramos de la civilización. Refiere el caballero Azara que una mañana se entró de improviso en casa de su amigo el célebre pintor Mengs, y lo encontró cantando. Esta apariencia de alegría lo sorprendió en un sugeto naturalmente serio; pero él supo por boca de Mengs que repetía una sonata de Corelli, porque quería pintar su cuadro de la Anunciación por el estilo de este célebre músico. - Hizo también mui interesante la escena la habilidad del célebre joven D. Juan Pedro Esnaola, sobrino y discípulo del Sr. Pjazarri, quien cantó tres arias, con que se derramó sobre el auditorio la unción mas grata y sentimental. Las piezas que también desempeñó en el forte-piano solo fueron un pequeño indicio de su prodigiosa instrucción en este arte. Está ya pronosticado que este recomendable joven de 14 años será en adelante uno de los genios que en esta línea honren a la patria.

Programa de las piezas musicales que se tocaron en la función que dió el Sr. Mazoni, la noche del 15 de enero de 1823.

Ira. Parte

1. Gran sinfonia del célebre maestro Rossini.
2. Aria por el Sr. D. Juan Esnaola, del mismo Rossini.
3. Concierto de violin del célebre Lafont.
4. Aria del inmortal Mozart.
5. Variaciones de piano y violin.
6. Sinfonia del maestro Trento.

2da. Parte

7. Aria de la ópera La Gazza Ladra de Rossini.
8. Variaciones de violin compuestas por Mazoni.

Por último

9. Sinfonia del Sr. maestro Winteo ⁽⁵²⁾.

El concierto de violin del niño PLANEL, anunciado en el teatro para el jueves 23 del corriente, se ha trasladado al jueves siguiente 30 del mismo ⁽⁵³⁾.

TEATRO. — Por fin hemos oído en Buenos Aires algo que se aproxima a la perfección del canto, y que da una idea completa de la belleza de la música italiana. El Sr. Rosquellas, en la noche del 28 del pasado, acreditó que es un verdadero profesor. El público quedó tan contento de él como él debe estarlo del público, pues la repetición y oportunidad de los aplausos que obtuvo, deben haberlo convencido de que en las orillas del Rio de la Plata se sabe lo que es *gusto*, en el mismo grado en que se saben otras cosas, que nos han elevado a la altura en que nos hallamos hoy ⁽⁵⁴⁾.

TEATRO. — Rara vez se nos presenta la ocasión de dedicar alguna de nuestras páginas al Drama, y a sus accesorios encantadores - el baile y el canto - ...Recreémonos sin embargo un momento, discurriendo del teatro, del canto y del baile. En la época precisa en que el Gobierno ha dejado traslucir su deseo de establecer y fomentar un teatro nacional, nos ha venido una sucesión de artistas, no precisamente en el ramo principal del arte, sino en los que lo realzan con sus gracias; cantores, músicos y danzantes. Las habilidades de algunos de ellos nos hacen olvidar por momentos de nuestra posición geográfica, y de que no tenemos todavía con que premiar los talentos de primer orden, como se premian en las grandes ciudades de Europa: porque seguramente en cualquiera de ellas agradarian *Zappucci*, *Massoni*, *Rosquellas*, y la joven *Anselmi*. - Distingamos sin embargo. - Tiene *Zappucci*, al parecer del Centinela, un merito bastante raro; el de no procurar jamás atraerse aplauso por un falso brillo en su ejecución: en maestro en su arte, y es buen actor: y como que no trata de sorprendernos a principios, y que posee un mérito intrínseco, agrada imperceptiblemente mas en cada vez que se le oye cantar. Esta es la ventaja que resulta de no gastar oropel. En el estilo *bufo* se podría decir que a veces traspasa *Zappucci* aún los limites de la extravagancia, si la extravagancia del estilo *bufo* de Italia tuviese limite alguno: y dicta al buen juicio que en un país extranjero, y no habituado a un estilo tan singularmente nacional, debe este suavizarse un tanto.

Duda el Centinela si del gran profesor de violin *Massoni*, se podrá decir con igual verdad que nunca se propone sorprender por un brillo falso; y que no

⁽⁵²⁾ *El Argos de Buenos Aires*, sábado 18 de enero de 1823. En este aviso he corregido cuatro errores de imprenta que fueron subsanados por el mismo periódico en su número del 25 del mismo mes.

⁽⁵³⁾ *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 23 de enero de 1823.

⁽⁵⁴⁾ *El Centinela*, N° 31, domingo 2 de marzo de 1823, pág. 131.

cuenta algo con que los más de sus oyentes equivoquen lo difícil con lo bello. Muchos habrá sin duda que en las cosas de gusto no saben explicar sus sensaciones, ni aún darse razón a sí mismos del placer o fastidio que experimentan: pero lo bello en todo tiempo complace. El Apolo de Belvedere, desnudo, estará eternamente a la moda y lo que no tiene otro merito que el de la *dificultad vencida*, o el que le presta el *capricho*, empieza a fastidiar desde que deja de sorprender. Ningún traje se le podría echar al Apolo que no ofendiera al buen gusto, y que la moda no hiciera ridículo en poco tiempo. Ha llegado *Massoni* a una tan grande perfección en su instrumento, que sería una lastima que alguna vez condescendiera en que su *arte* debiese lo más mínimo al *artificio*.

Rosquellas, tan excelente cantor, actor y músico, como mal comerciante, nos ha dejado; pero con la esperanza de que volverá a establecerse entre nosotros: y ciertamente que la variedad de sus talentos, lo mucho que ha visto y adquirido en sus viajes, y el ser el castellano su idioma nativo, lo habilitan extraordinariamente para que nos ayude a establecer nuestro teatro nacional. Parece que posee la música, como *ciencia*, a la par de *Zappucci* y *Massoni*; y la practica, como *arte*, de un modo capaz no solo de hacer lucir sus dotes naturales, sino también de suplir la falta de aquellos que la naturaleza le ha negado. Su voz es inferior a la de *Zappucci*; pero sabe aprovechar muy bien todos los socorros que le presta la ciencia y el teatro. De todo lo que ha visto, oído, y aprovechado en sus viajes, solo es de desearse que se desprenda cuanto antes de ciertos gritos en su canto, de *ces eclats de voix*, enemigos natos de la armonía que habrá aprendido en la grande ópera de Paris, y que ni deben ni pueden connaturalizarse en ningún otro país. No se ofenderán sin duda los tres profesores que acabamos de nombrar con menos elogio del que merecen, si enseguida de sus nombres escribimos en nuestras páginas el de la joven *Carlota Anselmi*. Le damos este lugar, no precisamente por lo que sabe todavía (que ciertamente no es poco) sino porque en la tierna edad de 11 a 12 años manifiesta claramente que la naturaleza la ha dotado como para distinguirse en cualquiera de los tres ramos del drama a que se dedicase, o en todos juntos a la vez; aunque el procurar esto último no es el verdadero camino que conduce a la perfección. Para el canto solo le falta que los años, bajo los consejos de un buen maestro, den firmeza y consistencia a su voz. Para el baile debe recibir lecciones de un danzante de buen gusto... (55).

TEATRO. — ...más de un año entero la vista de los concurrentes al patio se ha ofuscado con las velas, que corren a lo largo de la orquesta, por falta de una tablilla que no costaría tres pesos... (56).

La sociedad filarmónica se trasladó el día 11 del presente al edificio que hacia meses se preparaba para el ejercicio de sus funciones. Lo magestuoso de las piezas, la asistencia personal de los señores ministros de Gobierno y Hacienda, la concurrencia lucida de muchas damas, y de los asociados, en fin una orquesta completa compuesta de profesores diestros y hábiles aficionados, todo concurrió a dar dignidad a este acto, y a llenar de placer a toda alma dotada de sentimiento.

(55) *El Centinela*, N° 33, domingo 16 de marzo de 1823.

(56) *El Centinela*, jueves 24 de abril de 1823, pág. 267.

La música instrumental compitió en gusto con la vocal. Debe esperarse que en adelante se recojan aún mas copiosos frutos, no siendo el menor de ellos la elegancia, y mayor suavidad de las costumbres (57).

En la noche del 17 del corriente dió al público una función de música el joven D. Luis Cerfilio Planel, francés de nación, de edad de once años y medio, y profesor de violín. Los inteligentes que conocen las escabrosidades del arte musical y las que le son peculiares al instrumento del violín, son principalmente los jueces competentes, que debían decidir sobre él, mérito, que distingue a este singular Joven, y el desempeño de su función. A nosotros solo nos es dado asegurar la sorpresa y complasencia con que vieron los oyentes un espectáculo de tanta novedad. En efecto la destreza del joven Planel hizo ver que su genio y su aplicación habían forzado a la naturaleza para que quebrantase sus leyes a favor suyo, y le permitiese llegar a un grado de perfección en su arte mucho mas adelantado del que es susceptible su temprana edad. Como si fuera un profesor de muchos años, el habló al auditorio en ese lenguaje musical que sabe causar las mas dulces sensaciones al oído, y los mas agradables movimientos al corazón. No es fácil comprender a lo que llegará a una edad madurada un niño que supo egecutar con el mayor desembarazo y gusto el 6to concierto del célebre Rode, y las variaciones concertantes de violín y piano, su tema *Di tanti palpiti*. - El programa de las piezas que se egecutaron esta noche es el siguiente.

Grande obertura d'Ifigenie de Gluck, llevando el primer violín el Sr. Masoni a la frente de una grande orquesta.

Aria cantada por Viera, uno de los mejores actores del teatro.

El espresado 6to concierto de violín.

Aria de Agnese cantada por el mismo Viera.

Las indicadas variaciones, que tocó el niño Planel con el joven tan digno de memoria, ya celebrado en otra ocasión D. Juan Pedro Esnaola.

El único azar de este teatro estuvo en que por la destemplanza de la noche, fué poca la concurrencia; lo que sabemos que no dejó de desalentar bastante al joven heroe de la función (58).

Poseida la sociedad filarmónica del mismo espíritu público que ha reinado en las fiestas de mayo, hizo su demostración de regocijo el 31 del pasado. Consistió esta en abrir a un numeroso y brillante concurso el teatro más grato que puede presentar la ilustración de un pueblo culto. Todo concurrió a dar esplendor y dignidad a este festejo musical. El lugar de la escena fué el gran salón de sus reuniones, muy recomendable por las exactas dimensiones de su magestuosa arquitectura. Decoraban la pieza un gran tapiz colocado a su testera, donde con bastante propiedad se ve representado a Apolo en triunfo después de

(57) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 14 de mayo de 1823.

(58) *El Argos de Buenos Aires*, N° 41, miércoles 21 de mayo de 1823.

haber dado muerte a la serpiente Piton, tres arañas de cristal de grato diseño, cuatro lunas de marco dorado a los costados, y tres colgaduras en las puertas, cuyo gusto y novedad arrebató la admiración de todos. - No exigía menos decoro la noble y distinguida concurrencia a que se destinaba. Acaso es este el primer festejo que reunió 180 damas, en quien se disputaba a competencia todo lo que podía hacerlas recomendables. La moda de los trages principalmente en las mugeres es por lo común, más la obra de la fantasía, que del buén gusto; porque al paso que este camina por principios seguros, aquella no tiene otro que el capricho. Esta es una razón mas que a favor de estas damas ganó el concepto y la aprobación universal. Unido el traje a la honestidad, ellas prefirieron aquel que solo ayudando las gracias de su sexo dejase el campo sin estorvo para que apareciese la bella naturaleza. Se deja entender que el concurso de los hombres guardaría analogia con el de las mugeres. En efecto, grande, hasta el número de componer con ellas cosa de 450 personas, no lo fué menos por todo lo que da mérito a una urbanidad noble y discreta. La presencia de los señores ministros de estado y hacienda, como también la de los señores enviados por la corte de Madrid, acabaron de ennoblecer el concurso. - Con grande esmero y diligencia procuró de antemano la sociedad, que su orquesta llenase los destinos del día, y las esperanzas públicas que había hecho nacer. Componiase esta de 24 músicos entre profesores y aficionados, presididos del inmortal Massoni, y los instrumentos que debían resonar en el aire eran violines, violas, bajos, contrabajo, piano, arpa, flautas, clarinetes, fagotes, y trompas. No es de omitir la circunstancia de que entre los músicos reinaba ya esa perfecta igualdad, tan amada en las repúblicas, y que no admite mas distinción que la que viene del mérito. - Dispuestas así todas las cosas, se presentó esta orquesta en su anfiteatro, levantado una grada del pavimento, a la testera del salón, y abrió la escena con la canción patriótica; esa canción, que repetida tantos años ha, es como esos deliciosos licores, con los que un deseo cumplido produce otros, hasta que vienen a formar naturaleza. No parece sino que el cielo se complacia en que cada paso de este drama, fuese señalado con algún accidente, que le comunicase un nuevo mérito. Aquí fué cuando concluída la canción con un general viva a la patria, se oyeron pronunciados estos dulces acentos que los señores diputados de esa España que tantas veces la ha hecho gemir... pero no abinagremos este momento de regocijo con tristes recuerdos, que esta ocurrencia misma es precursora de que sobre ellos va a extenderse el velo del olvido. Si, el velo del olvido; porque no podemos persuadirnos, que estos nobles señores dejasen pronunciar a su lengua lo que desmentía el corazón. - Dado un corto interva-lo, siguieron por su orden las piezas musicales, que señala el programa puesto al fin. Nos sería muy grato detenernos haciendo un análisis de todas ellas. Asi es como si acertabamos a retratarlas según su mérito, haríamos ver en las oberturas lo atrevido, grande y sublime; en el concierto de piano, bellos pensamientos expresados con dulzura, ingenio y fidelidad; en la aria del Sr. Picazari lo bello bajo un estudio sin afectación; en el duo de los señores Moreno y Luca una ocurrencia natural vestida con todo el aire cómico que hace festivo a un objeto burlesco; en la aria del aficionado, lo mas patetico del sentimiento causando por

una voz dulce y una composición análoga, emociones tiernas que se amparan del alma sin violencia; en el duo cantado por la señorita Micaela Darragueira y el señor Mandeville lo más ingenioso del arte realizado por las modulaciones blandas, dulces, sonoras de una señorita, y los asuntos gratos de una voz varonil; en la aria de la flauta que cantó el Sr. Moreno, lo armonioso y agradable, haciendose sentir de un modo grato el genio profundo del inmortal Mozart. - Con estudio hemos dejado de hablar hasta aquí del solo de violín compuesto por el Sr. Massoni, y tocado por él mismo. Este es un asunto que merecía toda la elocuencia sublime de un Ruseau, y el corazón sensible de un Aydem. En la precisión de decir algo, aventuramos nuestros conceptos, que siempre será con detrimento de un objeto tan superior a nuestros alcances. - Dos cosas hay en él, que interesan el juicio y el discernimiento, la invención original de la pieza y su ejecución. Aunque los profesores de este arte tengan otros ojos, otros oídos, y otro tacto mental, guiados nosotros solo por nuestros propios sentimientos ayudados de algunas reflexiones, advertimos que el genio creador de la música nos descubriría por el Sr. Massoni a lo menos para nuestros sentidos, un nuevo tesoro de placer. Ello es cierto que en cada variación nos presentó una distinta idea, y que por todos los procedimientos del arte, les dió las formas mas graciosas, mas elegantes, y más amenas que podían recibir. Asi fué como sin advertirle el auditorio, se iba hallando cada vez mas obligado a consagrarle toda su atención. Jamás el genio de la música ejerció en América un imperio mas absoluto como en estos momentos. Puede decirse con verdad, que mientras que el Sr. Massoni dió impulso a su arco, nadie se acordó de sí mismo. No se sabe con que arte pudo descubrir la medida de dar a el alma todo su placer, si decimos que reunió en un grado sublime, lo bello, lo agradable, lo natural, lo delicado, lo tierno, lo gracioso, lo noble, lo grande, habremos dicho mucho, pero no todo. ¡Cual fué nuestra sorpresa al oír esos trinados vicordatos y armónicos que imitaban el flautín! ¡Cual esos pisicatos de la mano izquierda con que hacia parecer la voz humana! ¡Cual esas vibraciones al estilo de Paganini, su maestro, cou que daba otra naturaleza al instrumento! ¡Cual en fin las finaciones agudísimas de la cuarta posición con las que veíamos un violin en la mano, y oíamos cantar un pájaro! Esto fué lo que hizo decir a un bello espíritu del auditorio: este profesor extrae de su instrumento unas hebras delicadísimas de dulcísima miel: feliz ocurrencia; y aún pudo añadir (permítasenos esta expresión) eran la porción que destinaba al alma, no a los sentidos. - La última pieza que se cantó fué el cuarteto del programa. Lo mas que puede decirse en honor suyo es que en la escala del mérito tuvo derecho para ocupar el segundo lugar. Se ha dicho y se sabe, que en esta especie de placeres la armonía unida a la melodía de los sonidos, tienen un encanto mágico. Este fué sin duda el que se hizo árbitro del concurso. Era cosa muy deleitable oír en musica vocal representado un drama, donde cada cantor guardaba su caracter, cada idea tenía su colorido, cada pasión su movimiento; y donde guardando así exactamente la analogía entre el estilo y el asunto, se unieron el eco de la naturaleza y el del placer para apoderarse del corazón. No omitamos, que teniendo este cuarteto una parte ejecutada con solo el acompañamiento del arpa, la que tocó la Señora Da. María Sanchez y Mandeville, causó aquí una sensación tan dulce y movedora, que bien podía desafiar a

el alma mas fria. Fué muy universal el aplauso de este cuarteto. - Parece casi superfluo el decir que la magnificencia del ramillete correspondió a la dignidad del concurso, no debiendo prometerse menos de una sociedad tan respetable.

Programa para la función del 31 de Mayo en la

SOCIEDAD FILARMONICA

Introducción

Canción Nacional

Primera parte

Grande obertura de la opera de Ifigenia - por Gluck.
 Concierto de piano - por el Sr. Esnaola.
 Aria cantada - por el Sr. Picazarri.
 Duo cantado - por los Moreno y Luca.
 Aria cantada - por un Socio aficionado.
 Duo de Pavessi - cantado por la Señorita Micaela Darragueira y el Sr. Mandeville.

Segunda parte

Obertura de Mozart.
 Solo de violin - compuesto por el Sr. Masoni.
 Aria de la ópera La Flauta encantada de Mozart - cantada por el Sr. Moreno.
 Cuarteto de la ópera el Moisés en Egipto - por Rossini.
 Coro - canto final (59).

LA CORONA DE MAYO [larga composición poética]... ha sido trabajada con motivo de la función que dió la *sociedad filarmónica* de Buenos Aires en 31 de Mayo último, como por corona de nuestras fiestas Mayas... la sala de la *sociedad* en el día es una de las del edificio, llamado antes la *cuna*.

En esta composición se mencionan con elogio a varios músicos que tomaron parte en esa fiesta, y que de acuerdo a las "notas" al pie de página son las siguientes, además de la mención de la *canción patriótica, obra del poeta Dr. D. Vicente López*:

La señorita *Micaela Darragueira*, cuya pericia en el canto seguramente arrebató.

La Sra. Da. *Carmen Madero*, tan habil como dulce en el canto.

La Sra. Da. *Maria Sanchez de Mandeville* lució bellamente en el harpa.

El Señor *Massoni* ha acreditado que su fama no es obra del acaso o de las circunstancias. El que haya oído su violin, le bará toda la justicia que merece un gran profesor.

(59) *El Argos de Buenos Aires*, 4 de junio de 1823.

El joven *Esnaola* es seguramente raro por su pericia y gusto en el piano. Su edad, aún no le permite que se decida el caracter de su voz: pero de todos modos él algún día debe ser un músico de primer orden.

Al verso: *Vosotros, que a la escena contribuisteis*, corresponde esta "nota":

Aquí se habla con todas las personas que, cantando o tocando, contribuyeron a la brillantez de esta función. Estas personas son muchas; pero su mérito es igual al placer que nos causaron (60).

Tenemos la satisfacción de anunciar el regreso a esta capital del Sr. Rosquellas, de cuya salida para el Janeiro, y de cuyos talentos como cantor y actor, dijimos algo en nuestro número 33. Viene acompañado de un célebre bufo, llamado *Vacani*, y anuncian la próxima llegada de una o dos cantarinas mas. Con el partido que podrán sacar estos Sres. de la joven *Anselmi*, de *Viera*, y de la Señora *Campomanes*, hay esperanza de ver una opera regular en Buenos Aires. Creemos que el asentista del teatro no desatienda sus intereses, y los del público; y que no permitirá mas que se nos aburra con piezas atormentadoras... (61).

...Siguen los profesores *Rosquellas* y *Vacani* con sus admirables selecciones de música, admirablemente ejecutadas, deleitando al público, y consolándole de los enormes defectos de su teatro nacional (62).

...Siguen *Rosquellas* y *Vacani* agradando cada vez mas al público, y han empezado ya a valerse de las voces que les ofrece la compañía: *Campomanes* desempeñó muy bien el papelito de la Condesa transformada en zapatera que le encargó *Vacani*. Solo nos falta la *letra* de lo que se canta, y esta falta es grande. Sino se presenta a dichos Sres. arbitrio mejor, les ofrecemos unas páginas de cada uno de nuestros números: hasta ponerse la cosa corriente, seguros de que la publicación gustaria al público y adelantaria los intereses de los cantores y del teatro; podrán remitir a la imprenta los versos con una traducción en prosa castellana, quando quieran (63).

Para salvar una representación teatral mal recibida por el público:

...confesamos que el asentista manifestó bastante destreza, acudiendo derepente al arte encantador de los tres magicos *Vacani*, *Rosquellas* y *Masoni*, para aplacar su ira... (64).

TEATRO. — ...Pasemos a las funciones de la semana. - El estado de perfección a que ha llegado la maquinaria de nuestro teatro ha podido costarnos la vida del mejor cantor de este hemisferio! Parece que para levantar el telón se valen de

(60) *El Centinela*, N° 46, domingo 8 de junio de 1823, págs. 387 a 392. Se trata de una larga composición poética titulada "La Corona de Mayo".

(61) *El Centinela*, N° 48, domingo 22 de junio de 1823, pág. 405.

(62) *El Centinela*, N° 63, domingo 5 de octubre de 1823.

(63) *El Centinela*, N° 65, domingo 19 de octubre de 1823, pág. 240.

(64) *El Centinela*, N° 69, domingo 16 de noviembre de 1823, pág. 314.

un medio ingeniosísimo, tienen a sueldo a un sujeto (a tanto por arroba probablemente) que, trepando allí por las bambalinas, y asiéndose de la punta de la cuerda, se precipita para abajo con la rapidez del rayo, matando, estropeando o atolondrando al desgraciado que interrumpa su caída. Vacani recibió el golpe de este meteoro en la espalda, precisamente en el momento que tenía que salir con su estilo más festivo para cantar la aria de Figaro. - A una *prima donna* la hubiera costado la vida. Cuando se llegue a saber en París esta invención admirable, sin duda que el empresario de la gran ópera ofrecerá cualquier cosa por conseguir a nuestro tramoyista, con el contrapeso vivo de nuestros telones. - ...La función musical, apesar de la desgracia de caer todo el peso del tira-telón sobre Vacani, agradó infinito; y el público espera que algún esfuerzo se hará para conservar lo bueno que se ha adquirido. El canto y el baile tienen atractivos para todos; y el fijarlos en el teatro es el modo más seguro de lograr con que poner y mantener a buen pie la parte dramática de la empresa; que apenas podrá sostenerse sin aquellos accesorios (65).

1824

FIESTAS MAYAS. — Programa de las funciones cívicas que para los días 24, 25 y 26 del siguiente mes de Mayo prepara la policía de Orden Superior y Gobierno. - ...Las músicas militares divertirán alternativamente al público en los días y noches que se han expresado con marchas patrióticas y otras piezas de gusto y armonía. - ...En el teatro cómico se exhibirán por las noches, concluidos los fuegos artificiales, tres dramas excelentes, intermediados de varias piezas de música vocal e instrumental del mayor gusto y la casa será iluminada con esplendor. En la madrugada del día 25 se presentarán al pie de la pirámide los niños de las escuelas a entonar el himno patriótico al nacimiento del Sol, lo cual hará más festivo el estrépito de las salvas, los repiques y músicas... (66).

TEATRO. — ...Se ha ofrecido para mañana Domingo la comedia de *La Filantropía* que se seguirá por varias escenas cantadas de la ópera de D. Pablo Rosquellas titulada *El Califa de Bagdat*. - Recomendamos a este benemérito profesor de composición y canto el tratar de introducir en nuestro teatro algunas de las mejores zarzuelas españolas; sino tiene la música original en su archivo, sacará otra mejor quizá de su imaginación. Promovería sin duda el interés del teatro el cantar a veces en el idioma nacional, aunque como individuos nos satisface completamente el italiano; y reprobamos las tentativas que se han hecho de verter las arias y duos, oídos ya en esta lengua musical, al español (67).

TEATRO. — Se nos ha instruido que el gobierno a consecuencia de solicitud del profesor Rosquellas, y con previos informes del jefe de Policía, y asentista del teatro, como igualmente apoyado en uno de los artículos del remate celebrado con este, ha concedido a aquel profesor el permiso de dar mensualmente dos funciones de música vocal e instrumental hasta el mes de diciembre; pero con calidad de que esta gracia tendrá efecto, siempre que el juzgado de alzadas, a quien ha

(65) *El Centinela*, N° 70, domingo 23 de noviembre de 1823, pág. 329.

(66) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 14 de abril de 1824.

(67) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 17 de julio de 1824.

elevado recurso de apelación el asentista, no revoque la providencia expedida por uno de los juzgados de primera instancia, en que declara al profesor Rosquellas libre de todo compromiso con el asentista del teatro (68).

TEATRO. — *Quinta función que el Gobierno ha concedido al profesor D. Pablo Rosquellas*. - El Domingo 21 del corriente el prof. Don Pablo Rosquellas y las Señoritas Tanis, tendrán el honor de exhibir a este respetable Público una función vocal e instrumental exornada del modo siguiente:

ACTO 1.

Gran sinfonía.

Aria bufa de la Ópera *La Cambiale* cantada por el Sr. Viera Rossini

Grande escena y duetto de la Ópera *Del Talicre* cantada por las dos Señoritas

Tanis Rossini

Cavatina y Aria Cantada por el Sr. Rosquellas.

Grande y Favorito Cuarteto de la Ópera de *ARTAXERXES* por las Señoritas Tanis, el Sr. Rosquellas y el Sr. Viera del celebre maestro Potogallo en el que se introducirá el favorito de Rossini sin orquesta [sic].

ACTO 2.

Gran Sinfonía nueva Mayerbert

Una Cavatina del Sr. Rossini por la Señorita María Tant.

Ductto serio de la Ópera de *La Salvage* por la Señorita Angelita y el Sr. Rosquellas Coccia

Un Gran Cuarteto nuevo de *Cenerentola* por dichas Señoritas, el Sr. Rosquellas y el Sr. Viera.

ACTO 3.

Cavatina de la Señorita Angelita.

Cavatina de la Ópera de *Henrique IV* por el Sr. Rosquellas.

Dando fin con la famosa Escena, Duetto y Tercetto de la misma Ópera por dichas Señoritas y el Sr. Rosquellas.

Los Señores abonados serán preferidos hasta la Oración de la Vispera.

Se principará a las 8 1/2 (69)

1825

TEATRO. — El Viernes 7 del corriente se representó por la segunda vez en nuestro teatro la ópera *del Barbero de Sevilla*. - Esta obra geñe por si sola es capaz de fundar la reputación de su ilustre autor; y su ejecución, honrando nuestra escena, no ha dejado que desear a los aficionados. Los dos profesores principales de canto, que antes de llegar a este país tenían su crédito justamente bien establecido, han desplegado en esta ocasión talentos superiores, y los aplausos que han recibido, deben convencerlos de que los habitantes de Buenos Aires se complacen en hacer justicia a su elevado mérito. - La señorita que representó el papel de

(68) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 14 de agosto de 1824.

(69) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 20 de noviembre de 1824.

Rosina, ha hecho tantos progresos así en la parte de canto, como en la acción teatral, y ejecutó su rol con tanta brillantez, que el conde de Alma-Viva no podía dejar de merecer su afecto, y nosotros mucho más de que se haya educado en nuestro teatro una actriz, que ya brilla al lado de sus maestros. Los esfuerzos del Sr. Viera han merecido también la consideración de todos los apreciadores del talento, y aún cuando ni él ni sus espectadores pueden tener pretensiones a que suba al grado de sus compañeros, sin embargo estamos seguros que sus buenas disposiciones le darían un lugar bien distinguido, si cuidara un poco más el manejo de su persona sobre las tablas, o más propiamente si no cuidara tanto y se condujera con más naturalidad y desenvoltura, imitando los buenos modelos que tiene. Ojalá que nuestra compañía cómica se aprovechara también de estas escenas, para aprender a representar una acción bufa sin entregarse a la ridiculidad y grosería de los sainetes (70).

TEATRO. — Los empresarios de nuestro teatro se hacen cada día más dignos de la consideración pública: sus esfuerzos han sido superiores a toda esperanza: ellos además de alojarnos en una casa decente, de haber mejorado notablemente la policía de la exhibición, de elegir obras que hacen conocer y sentir mucho mejor la nobleza del idioma trágico y el estilo familiar de la comedia, de sostener una orquesta que para ser igual a cualquiera otra extranjera no le falta sino el número de ejecutores, que aquí no es necesario, sobre todo esto han emprendido nada menos que la grande obra de hacernos gozar las delicias del canto por medio de exhibiciones de operas completas; entretanto que estamos ciertos que los empresarios, habiendo llegado hasta aquí, pocos o muy escasos serán las ventajas que reporten, ni aun manteniendo el precio doble que se exige en las funciones de canto, porque también este precio no tiene mucho de extraordinario. Ya se ha dicho y repetido que esto no se sostiene sino con una gran protección, y si es por lo regular precisa en los pueblos de Europa donde la abundancia de gentes y capitales da hasta para concurrir a las exhibiciones de D. Cristobal de Pruchinela, cuan indispensable no deberá ser esta protección en nuestro país que recién empieza a adquirir lo necesario. Tampoco puede caber duda en que si hay quién la merezca en este ramo nadie con más derecho que los actuales empresarios (71).

1827

AVISOS. — Gran Función extraordinaria vocal e instrumental, a beneficio de la Señora MARÍA CÁNDIDA VACANI, el Lunes 29 del corriente, a las 8.

PARTE I

Sinfonía de la Italiana en Argel.
Introducción de la misma opera.
Aria por la Señora Angelita Tani id.
Duo por la misma y el Sr. Vacani id.
Final del primer acto de id.

(70) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 12 de octubre de 1825. No hay nada con respecto a la primera representación de *El Barbero*, que se efectuó el día 3.

(71) *El Argos de Buenos Aires*, miércoles 23 de noviembre de 1825.

PARTE II

Bayle pantomimico, titulado LOS ACASOS NOCTURNOS. Que terminará con la Gavota por el Sr. Ricciolini y su esposa.

PARTE III

Sinfonía de la Cenerentola.

Introducción de la misma opera.

Aria de D. Magnifico id.

Aria de Dandinu id.

Final. La grande escena y aria del segundo acto de dicha opera por la Sra. Angelita. - NOTA: Los Sres. abonados por temporada serán preferidos hasta las 12 del día de la función (72).

TEATRO. — GRAN CONCIERTO VOCAL E INSTRUMENTAL, el jueves 22 de Noviembre de 1827 - El Señor VERSIN tendrá el honor de ofrecerlo al respetable público de Buenos Aires, dividido del modo siguiente:

1ª PARTE

1. Sinfonía de la ópera de Joconde de Nicolo, a gran orquesta.
2. Romance francés, compuesto y cantado por el señor Versin.
3. Concierto de clarinete tocado por un aficionado.
4. Duo de la ópera de Due Gemelli, de Guglielmini, cantado por la señora Angelita Tani y el señor Vacani.
5. Cantico de la ópera de Moisés, de Rossini, tal como se ejecutó en Paris a gran orquesta, con acompañamiento de harpa); por la señora Angelita Tani, y los señores Vacani, Viera y Versin.

2ª PARTE

6. Sinfonía nueva a gran orquesta, compuesta por el señor Versin.
7. Aria de Zenobia, del célebre Rossini, cantada por el señor Versin.
8. Concierto de flauta, tocado por un profesor de la orquesta.
9. Aria del Cyro de Rossini, cantada por el señor Vacani.
10. Duo de la famosa ópera del Matrimonio secreto de Cimarosa, cantada por la Señora Angelita Tani, y el señor Versin.

3ª PARTE

11. Variaciones de clarinete, tocadas por un aficionado.
12. Duo de Tancredi de Rossini, cantado por los señores Vacani y Versin.

(72) *Correo Político y Mercantil de las Provincias Unidas del Rio de la Plata*, N° 33, viernes 26 de octubre de 1827.

13. Aria de Elisabeta de Rossini, cantada por la señora Angelita Tani.
 14. Canción patriótica nueva a gran orquesta, compuesta por el señor Versin y cantada por los señores Vacani, Viera y Versin.
 Los abonados serán preferidos hasta el miércoles a la oración.
 Precio de los palcos y asientos doble
 Entradas 4 rs.

A LAS 7 Y MEDIA (73)

TEATRO. — A la Gran Función, en Gran Orquesta y gran arpa del Jueves, 22 del corriente.

Se citó por avisos y carteles grandes anuncios, todo a gran orquesta, esta fué grande, pero no la fiesta de los que en manos llevan los papeles, creímos algo ver, mas los pinceles o bordaron la cosa en campo gris, o si así se ejecuta allá en París no es justo el precio doble ni en papeles. ¿Y a precio doble fué la fiesta grande? Si Sr. ¿y qué importa? pues de valde jamás volviera aunque me convidara por no dormirme si "Versin" cantara (74).

TEATRO. — Gran función extraordinaria a beneficio de Manuel Cosío; el lunes 5 de noviembre de 1827. - Abierta la escena con una agradable sinfonía, se representará el interesante drama sentimental en 5 actos LA ENTERRADA EN VIDA. - Seguirá otra sinfonía concertante de Clarinete y Fagot, cuyas dos partes principales desempeñarán los señores profesores D. Lorenzo Quintana y D. José de Pina y terminará la función con el chistoso Saynete *Las bodas de Chivico*... (75).

1828

TEATRO. — Gran Función extraordinaria — Hoy jueves 28 del corriente el Sr. y Madama Rbigas Hércules de nación francesa, tendrán el honor de presentarse al respetable público de Buenos Aires, ejecutando la función siguiente.

Primera parte: Madama Rbigas tocará en el piano un gran concierto del maestro Hummel.

Segunda parte: La compañía lírica de esta capital con su acostumbrada habilidad, ejecutará el primer acto de la ópera del maestro Rossini, titulada: EL ENGAÑO FELIZ.

(73) *La Atalaya Republicana*, Buenos Aires, lunes 19 de noviembre de 1827.

(74) *La Atalaya Republicana*, Buenos Aires, sábado 24 de noviembre de 1827.

(75) *La Atalaya Republicana*, Buenos Aires, martes 30 de noviembre de 1827.

Tercera parte: Madama Rbigas ejecutará en el piano unas brillantes variaciones sobre el romance de José, del maestro Henry-berz [sic].

Cuarta parte: (equilibrismos etc. a cargo del esposo) (76).

TEATRO — POR LA EMPRESA LIRICA — Para el Sábado 16 de agosto; Función tercera de la segunda temporada. Se exhibirá la agradable miscelanea siguiente:

Primera parte: Acto Primero de la opera: El Califa.

Segunda parte: Grande escena de la opera El Secreto, por los señores profesores Vacani y su esposa.

Fantasías concertantes de violín y piano, por los señores Rosquellas y Navarro. Duo bufo, por los señores Rosquellas y Vacani.

Jaleo en castellano, por la señora Angelita, en traje de *majo*.

Tercera parte: Gran duo, por la Sra. Angela y el Sr. Rosquellas.

Minué y Gavota, por los señores Ricciolini y su esposa.

Aria — La Calumnia, por el Sr. Viera.

Dueto en castellano con la Tirana, por la Sra. Angela y el Sr. Rosquellas, vestida la primera en traje de gitana.

La empresa cree haber dispuesto un espectáculo capaz de recompensar las consideraciones del público. A las 7 1/2 (77).

El 22 de octubre de 1828 se abrió la escena [del teatro], con la gran sinfonía El Pampero, composición del profesor Rosquellas (78).

TEATRO. — ...El Sr. Rosquellas podría cantar alguna aria, principalmente cuando no tienen baile... (79).

TEATRO. — La función del Sr. Rosquellas estuvo muy linda. El chiquito hace desear que se le considere mucho porque es una alhaja, y no se le exponga a perder su mérito. Esta noche asistiremos, pero nos vamos a la cazuela muy tapadas por si algunos nos descubren. No tendrán ese gusto, y hemos de ver todo para publicarlo el Domingo (80).

TEATRO. — Estuvimos en la función lírica del Sr. Rosquellas. La concurrencia fué muy lucida y todas las piezas que se cantaron de mucho gusto. No hemos podido asistir a las comedias, pero sabemos que han sido muy bien desempeñadas. Cada noche que vamos al teatro, renegamos contra los hombres. Se han posesionado del mayor número de palcos, y tan inciviles que ni obsequian con ellos a las señoras. El teatro está triste, porque no hay duda que el bello sexo es el adorno de la sociedad. Que diferencia se nota al levantar la vista y encontrar hombres sentados en el lugar de las mugeres. Por su propio interés se deberian estos bajar a las lunetas, porque hacen en los palcos una figura muy fea (81).

(76) *El Liberal*, Buenos Aires, jueves 28 de febrero de 1828.

(77) *El Liberal*, Buenos Aires, 16 de agosto de 1828.

(78) *El Liberal*, Buenos Aires, 21 de octubre de 1828.

(79) *La Argentina*, Buenos Aires, domingo 9 de abril de 1831.

(80) *La Argentina*, Buenos Aires, domingo 17 de abril de 1831.

(81) *La Argentina*, Buenos Aires, domingo 1 de mayo de 1831.

TEATRO. — Estubimos el Domingo pasado en la función de canto que dió el Sr. Rosquellas. La concurrencia correspondió a la opinión que con justicia se merece este profesor. Nos ha parecido un poquito frío, ya la vejez lo viene alcanzando. Pero puede consolarse porque deja un sustituto que en cualquier parte del mundo dejará su nombre bien puesto. D. Luis Rosquellas que apenas cuenta siete años se presentó por primera vez, es un genio de los que no aparecen dos en un siglo. Es precioso como un ángel, no hay expresiones que puedan hacer su elogio como se merece. Nos valdremos de la que nosotras usamos para espresar una cosa que nos gusta mucho, es una *monada*. Sentimos que nuestros capitalistas se hallen tan pobres, que no hayan podido hacerle un presente que le recordase el primer fruto de sus trabajos. Por una subscripción se pueden costear los gastos, y que todo el producto de una función a beneficio suyo se le regale íntegramente. El Sr. Rosquellas debería poner una escuela de canto: sacaría discípulos de mucho mérito. El Sr. Viera se desempeñó perfectamente, pero tememos que un aria de la Chenerentola lo desgracie porque se agita mucho. La función estuvo muy linda. Sentiremos que apuren al chiquito porque perderá su voz. Debería cantar una sola vez al mes. Un alhaja como esta se debe conservar con mucho cuidado (82).

1833

SALA DE MUSICA. — Los señores que quieran asistir a las reuniones de Música, podrán ocurrir a la calle de la Paz N° 55, en los días de Domingo, desde las 10 de la mañana hasta la una de la tarde, para ser influidos de los días señalados para sus reuniones, *El Director Encargado* (83).

1838

AVISO NUEVOS. — ¡Viva la Federación! COLISEO — El sábado 17 función lírico-Dramática. *Parte 1°* — Tocadas las dos oberturas de orden, se representará la graciosa comedia en tres actos, titulada: LOS DOS PEDROS o sea El Alcalde de Sardam. — *Parte 2°* — Sinfonía a toda orquesta. Dueto por la Sra. Bigati y el Sr. Issota. — Aria del *Podesta* en la *Gaza-Ladra* por el Sr. Vacani. — Cavatina por la Sra. Bigatti. — Aria nueva por el Sr. Issotta. — Gran terceto de la *Fiesta de la Rosa*, por la Sra. Bigatti, el Sr. Vacani, y el Sr. Jiménez en clase de aficionado. — PRECIOS Luetas de hombre, 3 ps. - Palcos, 12 ps. - Lo demás como de costumbre (84).

DEBIDO a la intranquilidad política que reinaba durante la época de Rosas y como consecuencia del alejamiento del país de una enorme cantidad de familias pudientes e intelectuales de todo orden, las manifestaciones musicales en Buenos Aires casi desaparecen total-

(82) *La Argentina*, Buenos Aires, viernes 27 de mayo de 1831.

(83) *El Defensor de los Derechos del Pueblo*, Buenos Aires, 18 de setiembre de 1833. Este aviso se repite ocho veces.

(84) *Diario de la Tarde, Comercial, Político y Literario*, Buenos-Ayres, viernes 16 de febrero de 1838, N° 1989.

mente desde 1830 hasta 1850 aproximadamente. Aparte de saberlo por los memorialistas e historiadores, lo vemos reflejado palpablemente en la ausencia de noticias documentales en los periódicos. Proseguiremos con nuestra reproducción de documentos correspondientes hasta el año 1855, con el cual daremos por terminado este segundo período histórico musical argentino, año en que llegó al país el célebre pianista S. Thalberg en gira de conciertos, y que fué el primero de los concertistas de fama mundial que tuvo éxito en la Argentina, porque de Camilo Sivori, el célebre violinista, alumno de Paganini, que había llegado poco antes, casi no se tienen noticias; se sabe que tocó en casa de Rosas, acompañado al piano por Esnaola, y que el "Restaurador de las Leyes", después de oírlo tocar, dijo: "Más me gusta la guitarra de mi payador Chano". Sivori pasó a Chile y poseemos una litografía de su efigie con dedicatoria autógrafa para José Zapiola, el autor del Himno de Chile.

1852

MAESTRA DE PIANO Y ARPA. — La señora Beloe, profesora de piano y arpa, y de una reputación reconocida en París y en otras ciudades de Europa, ofrece sus servicios a los que deseen aprender o perfeccionarse en la práctica de estos dos instrumentos. Habiendo hechos sus estudios bajo la dirección de maestros acreditados, está en posesión de los mejores métodos, para obtener pronto y brillantes resultados. Antes de publicar este anuncio se ha hecho un deber de presentarse al público, para dar a sus asertos pruebas más positivas de las que puedan tener sus palabras, y abriga la esperanza de haber merecido las tan lisonjeras para un artista, de un pueblo ilustrado como el de Buenos Aires. - Vive en la calle de la Merced núm. 19, donde pueden dirigirse los que deseen ocuparla (85).

EL CONCIERTO DE LA SOCIEDAD FILARMÓNICA. — El viernes tuvo lugar el segundo concierto de la sociedad filarmónica, que ha dado una prueba de los adelantos que ha hecho Buenos Aires en el difícil arte de la música. Conservaremos siempre un muy agradable recuerdo de esa noche, en que han lucido brillantemente los conatos y estudios de los socios de la filarmónica, y la ciencia, habilidad y gusto del maestro MAROTTA, a quién indudablemente se debe el feliz resultado del concierto. Sin su contracción y sin sus profundos conocimientos musicales a poco habría podido arribarse, y nosotros que hemos presenciado sus hábiles e inteligentes trabajos, nos complacemos en felicitarlo. Bajo la influencia aun de las agradables impresiones de aquella noche, y temerosos de herir susceptibilidades, lastimando el pudor o el amor propio de algunas señoritas, nos abstendremos de formar un juicio comparativo sobre su mérito artístico. Pero no podemos menos, como fiel cronista, de declarar que merece citarse especialmente a las señoritas de Ocampo y de Higimbotom. ¡Perdonenos su modestia! pero quién ha cantado como la señorita de Ocampo el dueto de Macbeth *Fatal mia donna! un normore* y

(85) *El Progreso*, Diario Gubernativo, Buenos Aires, 5 de mayo de 1852.

la aria de Saffo, quién ha mostrado un conocimiento tan serio de los resortes de la voz y de la expresión, y ha sabido utilizar tan bien sin prodigarla la robustez de su hermosa voz de contralto merece ciertamente ser citada como una de las primeras dilectantes. En cuanto a la Sra. de Higimbothom, en la aria de Roberto Devereux, nos ha recordado las primeras artistas que hemos oído en los teatros; admiramos su fácil y lucida vocalización.

Debemos también citar el cuarteto de Moises *Mi manca la voce* cantado por las señoritas de Ocampo y Arriola y los señores Taurel y Stansfield con acompañamiento de coros. La Sra. de Higimbothom en una aria del *Stabat Mater* de Rossini, y las señoritas Higimbothom y Ocampo y los señores Gerbe y Taurel en la lindísima *Festa* del maestro Cabussi han lucido su bella voz y sus adelantos musicales. También la Sociedad Filarmónica ha tenido sus compositores. Un coro anacreontico del Sr. Marotta y unas variaciones de corneta pistón del Sr. Dominico han sido el tributo de esa noche. No tenemos los conocimientos especiales del instrumento para juzgar debidamente la obra del Sr. Dominico, que inteligentes nos han elogiado. En cuanto al Sr. Marotta, él es ya conocido entre nosotros, y su nueva composición ha sido una prueba mas de su ciencia y buen gusto. - Britz tocó unas variaciones en la flauta: ¿bay acaso alguien en Buenos Aires que no sepa lo que esto importa? - Para los que asistieron al primer concierto son sorprendentes los adelantos que han hecho los miembros de la Filarmónica y con placer han visto la precisión y justeza con que han cantado los difíciles coros que se han ejecutado. - La Sociedad Filarmónica tal cual hoy existe, y con los elementos de progreso que tiene en su seno hace honor al pueblo de Buenos Aires. El cultivo de la música de conjunto será indudablemente muy provechoso a nuestros dilectantes, y generalizado el gusto y la afición a la música alejará del alma los tristes y fúnebres recuerdos de lo pasado, y contribuirá a extinguir las pasiones violentas y sanguinarias por el contraste de los sentimientos dulces y alhagueños. A. G. (86).

PROFESOR DE PIANO Y CANTO. — El Profesor D. Pedro García se ofrece a dar lecciones pudiendo ser procurado a toda hora por las personas que gusten procurarlo, en su casa calle la Victoria N° 136 (87).

1855

INSTITUTO MUSICAL calle de Reconquista Núm. 7, cursos de solfeo, vocalización y canto por el profesor D. Pelegrín Baltazar; los lunes, miércoles y Viernes para las señoritas: los martes, jueves y sabado para los jóvenes, desde las 6 hasta las 8 de la noche (88).

JOSE PORTO, Profesor de guitarra y corneta a pistón. Se ofrece al respetable público de Buenos Aires para dar lecciones de dichos instrumentos. La persona que guste honrarlo con su confianza ocurra a la calle del Buen Orden núm. 44, al lado de la guitarrería (89).

(86) *La Ilustración Argentina*, Buenos Aires, 16 de octubre de 1853.

(87) *La Ilustración*, Buenos Aires, martes 21 de marzo de 1854.

(88) *La Crónica*, Buenos Aires, 5 de julio de 1855.

(89) *La Crónica*, Buenos Aires, martes 18 de setiembre de 1855.

Proseguiremos con la reproducción de programas de conciertos, siempre de acuerdo a lo aparecido en los periódicos de la época y con su redacción y ortografía originales. El que transcribimos a continuación es de un *Concierto dado por la Sociedad Filarmónica*; no se alude a fecha alguna, pero se refiere al gran éxito que en él obtuviera el niño Lloveras.

PRIMERA PARTE

1. Obertura de la ópera *La Dame Blanche* (a toda orquesta) Boieldieu
2. Coro de la ópera *Il Crociato* (sin orquesta) Meyerbeer
3. Romance de la ópera *Il Giuramento* [no se cantó, con motivo de una indisposición de la señorita Olivera] Mercadante
4. Capricho para piano sobre un tema de la ópera *I Puritani* (por el señor Boneo) Prudent
6. [sic]. Canciones A. Der Wanderer, B. Staendchen (por el señor Buschler) Bar. A. Festa
6. Cuarteto con coro de la ópera *I Puritani* (por la señorita Sanchez, los Sres. Amat, Buschler y Bethe) Bellini

SEGUNDA PARTE

7. Obertura de la ópera *Die Felsenmühle* (a toda orquesta) Reissiger
8. Coro de señoras de la ópera *I due illustre Rivale* (con orquesta) Mercadante
9. Duo *¿Ti sovviene?* Bar. S. (por la Sta. Helmholtz y el Sr. Buschler) V. Gabussi
10. Gran fantasía y variaciones para piano sobre temas de la ópera *Guillermo Tell* (por el Sr. Bussmeyer) Doehler
11. Aria de la ópera *Lucia de Lammermoor* (por la Sta. Sanchez) Donizetti
12. Fantasía para violín sobre temas de la ópera *I Lombardi* (por el niño Lloveras) Vieuxtemps
13. *De Profundis* coro religioso (con toda orquesta) Mercadante⁽⁹⁰⁾.

El domingo 21 de octubre de 1855, a las dos de la tarde, a bordo del *Camila*, llegó a estas playas el célebre pianista y compositor Sigismundo Thalberg, que tanto entusiasmo debía despertar en sus conciertos. En la noche del lunes 22 dió una audición privada en casa del Sr. Guión ante un numeroso grupo de entusiastas. El primer concierto público lo efectuó el día 26, según el programa que a continuación transcribimos:

(90) *El Orden*, Buenos Aires, miércoles 19 de setiembre de 1855.

DIVERSIONES PUBLICAS. — TEATRO ARGENTINO — Compañía Lírica Italiana — Función extraordinaria; Para el Viernes 26 del corriente, Gran concierto vocal e instrumental dado por el Sr. D. S. Thalberg.

1º PARTE

1. Sinfonía de la ópera Nabucco del maestro Verdi.
2. Duetto veslale del maestro Mercadante por los Sres. Guglielmini y Casanova.
3. Cavatina Barbero de Sevilla por la Sra. Ida.
4. Fantasía sobre motivos de la Sonnambula por el Sr. Thalberg.

2º PARTE

1. Cavatina Bravo del maestro Mercadante por Casanova.
2. Duetto Roberto Deveveux por la Sra. Ida y Guglielmini.
3. Cavatina Vitoeri del maestro Mercadante por la Sra. Josefina Tati.
4. Gran fantasía sobre motivos de la Romanza y talantela de la Muda de Portici por el Sr. Thalberg.

3º PARTE

1. Sinfonía Giovanna d'Arco del maestro Verdi.
2. Romance de la Luisa Miller por Guglielmini.
3. Cavatina Eleonora Dari del maestro Battista por la Sra. Ida.
4. Variaciones sobre la Barbarola Elixir de Amor por el Sr. Thalberg.

Precio de las aposentaduras

Palcos	\$ 200
Lunetas y Cazuelas	30
Entradas	30

NOTA. — Los señores abonados a la última temporada serán preferidos hasta el Jueves a las 12 del día ocurriendo a la Boletería del Teatro⁽⁹¹⁾.

EL CONCIERTO DE THALBERG EN EL TEATRO ARGENTINO. — ¡Thalberg! es decir la encarnación del arte... el mago arrebatador que ha arrastrado, encantado y divinizado toda la Europa; Thalberg! es decir lo perfecto, el poeta, el creador, ... Thalberg! es decir un genio! — Esta estrella hasta ahora desconocida en el firmamento de la joven América, ha venido a derramar sobre nuestra tierra hospitalaria un océano de armonía, a llenar nuestros corazones de un éxtasis arrebatador, a levantarnos hasta el Cielo, revelándonos los arcanos e inmortales cánticos de las arpas celestes cuando Dios las convida al himno del amor. Thalberg está entre nosotros — Thalberg ha tocado anteanoche... Salud al milagro! al portentoso! Salud a Thalberg!!!... Thalberg es el rey de los pianistas — cuando pasa de un extremo al otro de su instrumento con la rapidez del pensamiento, entrete-

(91) *La Crónica*, Buenos Aires, jueves 25 de octubre de 1855.

giendo las más atrevidas y majestrosas armonías con una *melodía dominante*... Thalberg es un milagro cuando *canta*: un milagro, porque en aquel momento hay un alma en cada uno de sus dedos, una voz humana en cada uno de los sonidos que saca de un instrumento tan negativo al canto y a la *melodía ligada*. El artista puede sobre el *piano*, después de un estudio largo y concienzudo, hacer dificultades sin fin, y ser muy apreciado, pero nadie puede arrebatarse como Thalberg *cantando* al corazón del público una *frase simple e inocente*; Thalberg, solo, (lo repetimos) encarnación del genio que inspiraba a *Bellini*, *Hauber* y *Donizetti*, puede traducir y revelar en su ingrato instrumento los misterios de la melodía y los acentos encantadores de la *Malibran*, de *Rubini*, de *Lablache*,... Thalberg solo puede así adelantar el ideal de lo bello. Nuestra débil pluma es impotente para describir la sensación que produjo sobre lo más selecto de la sociedad porteña — fué un frenesí, un delirio. — Hay impresiones tan fuertes y tan desconocidas que no se pueden definir; las palabras en este caso no alcanzan nunca a lo sublime de los sentimientos. Es preciso admirar y adorar, siquiera, en *silencio*. Esperamos que el grande artista no desdenará una hoja de laurel que le ofrecemos humildes, pero intérpretes fieles de los porteños. Nos creemos felices si se digna añadirla a la guirnalda que corona su frente inspirada y revelatriz de un genio verdadero e inmortal. La justicia de cronistas nos impone el deber de tributar nuestros elogios a los artistas que han tomado parte en este concierto inolvidable. La Sra. Ida, la Sra. Tani, Casanova y Guglielmini fueron muy justamente aplaudidos⁽⁹²⁾.

DIVERSIONES PUBLICAS — TEATRO ARGENTINO — Compañía lírica italiana — 2do concierto por THALBERG - Sábado 3 de Noviembre de 1855.

PRIMERA PARTE

Sinfonía de l'ambassadrice, Auber.
Duetto del Soule, por la Sra. Ida y Guglielmini.
Romanza del *Ernani* por el Sr. Mazzió.
Plegaria del Mosé de Rossini, con variaciones, por Thalberg.

SEGUNDA PARTE

Duetto de la *Cenerentola*, por los Sres. Casanova y Franchi.
Cavatina *Rigoletto*, por la Sra. Ida.
Bascarola *Prigioni d'Edinburgo*, por el Sr. Casanova.
1. Variaciones sobre el final de la *Lucia*, por Thalberg.
2. Estudio sobre notas repetidas, por Thalberg.

TERCERA PARTE

Sinfonía, Les diamants de la *Couronne*, por Auber.
Romanza, *La Speranza*, por el Sr. J. V. Ribas, por la Sra. Josefina Tati.
Quartetto *Luisa Miller*, por la Sra. Guglielmini, Josefina Tati y Casanova [sic].
Gran fantasía sobre Lucrecia Borgia, por Thalberg.

Los Sres. Abonados serán preferidos hasta el Viernes a la oración⁽⁹³⁾.

(92) *La Crónica*, Buenos Aires, 28 de octubre de 1855.

(93) *La Crónica*, Buenos Aires, sábado 3 de noviembre de 1855.

TEATRO ARGENTINO — A petición de muchas familias que no han podido aún conseguir palcos a causa de la preferencia que se concede a los señores abonados a la última temporada, y con el objeto de satisfacer a las numerosas personas que han pedido palcos, se ha dispuesto el siguiente:

CONCIERTO EXTRAORDINARIO - por - THALBERG

En el cual los señores abonados, por esta única vez, no serán preferidos como de costumbre. El Domingo 4 del corriente.

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía del CHEVAL de BRENZ, Auber.
2. Duetto del ELIXIS de AEOR, Sra. Ida y Franchi.
3. Duetto del BELISARIO, Sra. Guglielmini y Casanova.
4. Gran fantasía sobre motivos de LES HUGUENOTS DE HALEVY, Thalberg.

SEGUNDA PARTE

1. Romanza, MARIA DI RUDENZ, Sr. Sr. Mazzio.
2. Duetto, I MARTIRI, Sra. Ida Guglielmini.
3. Romanza, LA SPERANZA, composición del Sr. D. J. V. Ribas, J. Tati.
4. TARANTELLA, THALBERG.

TERCERA PARTE

1. Sinfonía de LA SIRENE, Auber.
2. Polacca de I. LOMBARDI, Sra. Ida.
3. Finale de la opera MACBETH.
4. GRAN FANTASIA sobre motivos de la NORMA, THALBERG.

Precios de los palcos	\$ 200
Luneta y cazuela	30
Entrada	30 (94).

TEATRO ARGENTINO — COMPAÑIA LIRICA ITALIANA — Ultimo concierto por Thalberg — El miércoles 7 del corriente.

PRIMERA PARTE

1. Sinfonía del Belisario.
2. Cuarteto de "I Puritani", por la Sra. Ida, los Sres. Casanova, Tati y Guglielmini.
3. Romance "La Esperanza" por la Sra. Tati.
4. Fantasía sobre motivos de la *Semiramide* por Thalberg.

(94) *La Crónica*, Buenos Aires, domingo 4 de noviembre de 1855. El martes 6 se publicó una elogiosa crónica referente a este concierto, en términos parecidos a la redactada con motivo del primer concierto.

SEGUNDA PARTE

1. Sinfonía de "Nabucodonosor".
2. Romance de "I Martiri" por el Sr. Mazzio.
3. Aria del "Barbero de Sevilla" por el Sr. Casanova.
4. 1) "Andante cantabile".
2) Estudio sobre notas repetidas } por Thalberg

TERCERA PARTE

1. Sinfonía "Giovanna d'Arco".
2. "Tarantella de Rossini", cantada por la Sra. Ida y acompañada al piano por Thalberg.
3. Canzone "La donna é mobile", del Rigoletto, Sr. Guglielmini.
4. "Fantasia sobre la romanza tarantella de la Muta di Portici", por el Sr. Thalberg.

Precio de las aposentaduras

Palcos	200 ps.
Lunetas y. Cazuelas	30 ps.
Entradas	30 ps. (95)

En estas fechas actuaba como director de orquesta de la compañía lírica el Sr. Ribas; pudo haber sido también el director de orquesta en estos conciertos. El viernes 9 se pide que Thalberg dé un quinto concierto. El viernes 16 de noviembre de 1855 Thalberg dió un concierto en los salones de la Sociedad Filarmónica. En esa fecha visitó Thalberg el Instituto musical del Profesor Pellegrin Baltazar, saliendo muy satisfecho (96). El 22 de noviembre Thalberg dió un concierto "donando el producto del concierto en favor de la Convalecencia"... "y mañana también tocará en obsequio al artista predilecto del público D. Juan Carlos Casanova"... donde tocó la "Gran Fantasía sobre la Romanza y Tarantella de la Muda de Portici", y después la "Gran fantasía y variaciones sobre motivos de Elixir d'Amore"; en el Teatro *Argentino*, el 26 de noviembre.

CONCIERTO EXTRAORDINARIO DE THALBERG EN LA SOCIEDAD FILARMONICA. — En cuanto llegó a nuestras playas el famoso artista, la comisión de la Sociedad Filarmónica se apresuró a mandarle el diploma de socio de la misma y a solicitarle diera un concierto en sus salones. Este tuvo lugar ayer noche y de él vamos a ocuparnos ligeramente. Media hora antes de la señalada para la apertura del concierto, estaba casi lleno el gran salón de la casa. Todo el mundo quería ocupar las primeras filas para contemplar de cerca el que daba el interés principal al concierto. Se diría que querían cerciorarse de que con las dos manos semejantes a las de todos los mortales, lograba Thalberg producir sonidos para los

(95) *La Crónica*, Buenos Aires, miércoles 7 de noviembre de 1855.

(96) *La Crónica*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1855.

cuales bastarían apenas cuatro manos aunque pertenecieran a un pianista de distinción. Esto en cuanto a la rapidez solamente. Oyendo a Thalberg se conmueve el corazón por medio del oído; se asombra la razón por medio de la vista. Bajo sus dedos se centuplican las vibraciones de las cuerdas y la elasticidad de los sonidos. El piano tan ridiculizado por no poder emitir mas que sonidos de cortísima duración, ha sido vindicado por Thalberg; su superior talento parece haber alterado las leyes de la acústica, y su admirable poder de ejecución nos ha revelado una agilidad y vigor a que jamás hubiéramos creído pudiera alcanzar la mano del hombre. No nos intrincaremos en una crítica artista acerca del mérito de Thalberg porque (francamente lo confesamos) carecemos de los conocimientos indispensables para ello. Hombres como él, solo pueden ser juzgados por sus pares. Nosotros admiramos, nos entusiasmos, nos conmovemos y solo podemos prorrumpir en elogios. Elogios! fruto desabrido para el verdadero genio cuando no van acompañados de un *porque* racional e inteligente. Fruto que todos hemos regalado a porfía al célebre pianista y de lo cual estará ya hastiado a estas horas. Baste pues de ella. El orden del concierto fué el siguiente:

PRIMERA PARTE

1. Overtura de la ópera "La Dame Blanche" BOIELDIEU
2. Romance de la ópera "Il Furioso", Bar DONIZETTI
3. Coro de la ópera "Macbeth" VERDI
4. Aria de la ópera "Stradella", Bar FLOTOW
5. Fantasía para piano sobre la Serenata y el Menuetto de la ópera "Don Giovanni" de Mozart THALBERG

SEGUNDA PARTE

6. Coro de la ópera "Semiramide" ROSSINI
7. Aria de la ópera "Anna Bolena" DONIZETTI
8. Miserere de la ópera "Il Trovatore", S. VERDI
9. *Emma Gentil* (Arietta) "De las Noches del Plata", S. J. AMAT
10. A. Barcarolle
B. Fantasía sobre la Serenata de "Don Pasquale" } THALBERG

TERCERA PARTE

11. Overtura de la ópera "Zampa" HEROLD
12. Coro de Señoritas de la ópera "La Favorita" DONIZETTI
13. Aria de la ópera "Il Pirata" cantada por el Sr. J. Amat BELLINI
14. Fantasía para flauta sobre temas de "La Fée aux Roses" TULOU
15. Aria de la ópera "Don Pasquale", S. DONIZETTI
16. Fantasía para piano sobre "La Sonnambula" THALBERG

De las cuatro piezas que tocó Thalberg, merecieron, si no nos equivocamos, mayor aceptación las fantasías sobre la serenata de D. Pasquale y "La Sonnambula" a lo cual debió contribuir mucho el ser temas conocidos y favoritos de nuestro público. Cada vez que Thalberg se sentaba al piano o se levantaba de él una salva de aplausos retumbaba por los salones: pero el entusiasmo subió de punto cuando

a pedido de la concurrencia tocó las últimas variaciones del Elixir o *liebestrank* como decían los entusiastas compatriotas del artista. Al empezar la variación última de tan extraordinaria composición, el público no pudo contener la *embriaguez* que le causara un *elixir* tan escelente, y empezó a prorrumpir en *bravos* que produjeron mas de una mueca de impaciencia en los rostros de la gente del arte que no quería se perdiera una sola gota del nectar mas dulce que el que servía Ganimedes en la mesa de los Dioses. La mayor parte de las piezas que ejecutaron los socios activos han sido ya oídas del público. El Sr. Amat a quién tuvo la galantería de acompañar el Sr. Thalberg en el piano, cantó con sumo gusto y maestría el aria del "Pirata". Hombres que tan bien saben interpretar los pensamientos de los grandes maestros, son los únicos capaces de hacerlos comprender a los jóvenes principiantes. Así no nos extraña encontrar entre las discipulas del Sr. Amat, *dilettanti* tan aventajados como las señoritas que tomaron parte en el concierto. El Sr. Brix se hizo aplaudir estrepitosamente en su fantasía sobre temas de la ópera "La fée aux Roses". La buena sociedad de esta ciudad conoce el talento y habilidad de este *aficionado profesor* que por un momento hizo olvidar al público del *Rey del Concierto*. Los coros fueron cantados con mucho gusto y precisión, distinguiéndose el graciosísimo de *Señoritas* de la Favorita y el Miserere del Trovador que acompañó al hermosísimo duo cantado perfectamente por la Sta. Sanchez y el Sr. Amat. El solo que separa el andant del allegro en el coro de la Favorita fué bien desempeñado por la Sta. Dufour que cantó igualmente la linda arieta de las "Noches del Plata". Creímos notar mas emoción que de costumbre en los socios activos, lo que no extrañamos por cierto atendida la presencia de un hombre tan eminente como el Sr. Thalberg, que aún apesar de sus maneras bondadosas inspira cierto temor a todos los *dilettanti*. Y concluimos aquí por falta de espacio (97).

VIAJEROS

EN las primeras décadas del siglo pasado recorrieron el país varios viajeros que después publicaron sus memorias e impresiones. Carlos A. Aldao ha traducido y publicado las de ocho célebres viajeros ingleses y, habiéndolas leído, reproduciremos los párrafos que actualmente nos interesan, haciendo notar que dejo de lado varios que no se refieren a la música culta que nos proponemos tratar en esta ocasión:

Entre los miembros de la familia Lozano, con la que tuve el placer de residir durante mi estada en Cordoba, había prueba de mucho talento musical, y ninguna ausencia de aplicación, particularmente respecto a la ciencia y práctica musical. Las jóvenes tocando algunas de las más difíciles sonatas de Mozart, respecto a compás y expresión, como si hubiesen sido enseñadas por maestros superiores, mostraban indudablemente buen gusto y disposición natural (98).

(97) *La Crónica*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1855.

(98) ANDREWS, CAPITÁN JOSÉ: *Viaje de Buenos Aires a Poalosi y Arica en los Años 1825 y 1826*, pág. 57.

...Las artes y ciencias son casi desconocidas, incluso entre estas, la literatura. Sólo la música parece cultivarse. (En la ciudad de Tucumán) (99).

En Buenos Aires algunas familias principales porteñas... tienen un piano inglés (100).

El capitán Basilio Hall en nada se refiere a la música en nuestro país. Roberto Proctor está en las mismas condiciones.

Tal era la pasión femenina por la música, que el maestro de banda del regimiento 71 fué invitado a convertirse en profesor; muchas discípulas acudieron a él, y como era excelente compositor, sus pequeñas composiciones se compraban inmediatamente. Hicieron todo lo posible por retenerlo después que nos enviaron al interior, sin lograrlo; pero amasó dinero suficiente para asegurarse comodidades mientras estuvo prisionero en aquel continente (101).

Ni Juan P. y Guillermo Robertson, ni E. M. Branckeridge, ni Samuel Haigh añaden nada interesante referente a nuestro país en lo que a música culta se refiere. Estos, con los precedentes, relatan unánimemente que también en varias ciudades del interior, a la tarde, en la alameda, tocaba la banda del gobernador para entretenimiento de los paseantes, y que en todas las casas se hacía música de canto, con acompañamiento de guitarra o piano.

AVISOS VARIOS — PUBLICACIONES MUSICALES

AGREGAREMOS a continuación unos cuantos avisos de vario interés y tema, que pueden servir de complemento al panorama de nuestra cultura musical:

AVISOS — Doña Consolación Obes de Herrera (que vive a las 5 cuabras y media de la plaza Mayor en la calle de Cabildo) vende toda clase de muebles de casa regulares, un Piano nuevo de última construcción, un negro cocinero, dos negras jóvenes de buen servicio y sin vicios ni enfermedades, todo a precios cómodos (102).

ANUNCIO — En la calle del cuartel de artillería, tres cuabras de la imprenta de niños expósitos y para el campo; casa de D. José de Amat se vende un forte-piano superior, un órgano idem, una criada y diferentes menesteres de una casa (103).

(99) ANDREWS, CAPITÁN JOSÉ: *op. cit.*, pág. 118.

(100) BON HEAD, CAPITÁN FRANCISCO: *Las Pampas y los Andes*, notas de viajes de los años 1825 y 1826, pág. 37.

(101) GILLESPIE, ALEJANDRO: *Buenos Aires y el Interior*, pág. 88. El autor recorrió en los años 1806 y 1807 el interior del país como capitán del ejército británico. Este dato, por la fecha a que se refiere, lo consideramos de singular importancia. Si se poseyeran más detalles tendríamos en la figura aludida al primer profesor laico de música habido en el país.

(102) *La Gazeta de Buenos Aires*, 18 de octubre de 1810.

(103) *El Censor de Buenos Aires*, 20 de junio de 1816.

AVISOS — El que quiera vender un piano-forte que esté bien tratado y a precio comodo avise en la vereda ancha donde se vende el papel sellado, y se dará razón del comprador (104).

AVISOS — El piano grande perpendicular de D. José Antonio de Picasarri se rifa dentro de pocos días a onza cada número; y se apunta en su casa (105).

AVISOS — Da. Saturnina Otarola de Saavedra vende un piano de muy buenas voces en la cantidad de 350 pesos: quién quisiere comprarlo puede verlo en casa de dicha señora (106).

Se asegura que el gobierno ha invitado a los ciudadanos D. Vicente Lopez y D. Estevan Luca a emplear sus talentos en cantar el triunfo del general S. Martin y de su ejército sobre la gran capital del Virreynato de Lima. El *Argos* se toma también la libertad de recomendar este objeto digno a las luces del diputado de Buenos-Ayres en Cordoba D. Juan Carlos Varela (107).

JAME LIKI, maestro de pianos, avisa a los aficionados a este delicioso instrumento, que tiene concluido uno de exquisitas voces, mucha suavidad, y bella perspectiva: que hará gustoso cuantos se le encarguen; y del precio que gusten: lo mismo que Harpas, Violines y Guitarras; del mejor gusto y todo adornado de un barniz sumamente lustroso, y que puede limpiarse con agua. Vive en frente de la puerta traviesa de la iglesia de la Merced en unos altos (108).

SE VENDE un piano inglés en buen uso, y de buena música, en ciento diez pesos: el que lo quiera comprar, véase con el maestro José Dias, que vive, del tajamar al Hospital, una cuadra para el Oeste, y media al Sud: el cual impondrá el estado del piano, como practico de dicha facultad (109).

AVISO A LOS AFICIONADOS DE MUSICA — A los Señores D. Mateo y Adam Stodart, que tienen su almacén en casa de D. Antonio Peran, calle de la Piedad, N° 98 ha llegado una partida de pianos y otros varios instrumentos, como son violines, guitarras, &c, advirtiendo que los pianos son todos de primera clase y los mejores que el autor ha podido escoger de su fabrica en Londres, en la inteligencia que los precios son de trescientos hasta mil pesos: los señores y señoras que quisieren verlos pueden ocurrir en dicha casa (110).

FABRICA DE INSTRUMENTOS — Ilaro Polini nativo romano, anuncia a este respetable público que determinado a establecerse en esta ciudad, ha abierto su fabrica en la calle de Potosi núm. 77 (frente a la puerta traviesa de la Uni-

(104) *La Gazeta de Buenos Aires*, 28 de febrero de 1818.

(105) *La Gazeta de Buenos Aires*, miércoles 17 de junio de 1818.

(106) *La Gazeta de Buenos Aires*, 3 de mayo de 1820.

(107) *El Argos de Buenos Aires*, 6 de octubre de 1821, en una sección de noticias varias.

(108) *El Argos de Buenos Aires*, 19 de junio de 1822.

(109) *El Argos de Buenos Aires*, 10 de julio de 1822. Sin duda se trata de un piano de marca Clement y Stoddart.

(110) *El Argos de Buenos Aires*, sábado 9 de agosto de 1823. Otro aviso de los mismos señores apareció el 10 de septiembre en la misma publicación, con el agregado de flautas y tambores. Además "se componen y templan pianos".

versidad, cerca de la Sociedad Filarmónica), donde ejerce su profesión de hacer toda clase de instrumentos de viento, como clarines, trombones, fagotes, clarinetes, flautas, &c, también fabrica y compone piano-fortes, y órganos, igualmente máquinas de física y química: tornea y labra de último gusto en madera, y toda clase de metales, de cuyas últimas materias, posee el arte de fundir, y amoldar. Tiene un surtido de instrumentos de viento al gusto moderno en moderados precios. Dicho fabricante suplica a este benigno pueblo, se digne hacerle el honor de ocuparlo, donde demostrará el gran deseo que tiene de servirlo (111).

Suprimimos una gran cantidad de avisos pidiendo y ofreciendo pianos, que no agregan nada a lo que ya se acaba de conocer.

AVISOS — *Notable música* — Ha salido un minuet interesantísimo, dedicado a la muerte del coronel Rauch. Se vende en la librería N° 54, calle de la Universidad, frente al Colegio; su precio 2 pesos cada ejemplar (112).

Un piano nuevo de hermosas voces y con cuatro registros, se vende en el bajo precio de 800 pesos papel, se podrá ver en el remate de Francisco León de la Barra, calle de la Florida N° 54, quien verificará su venta (113).

En estas épocas se fabricaba en Buenos Aires papel de música.

AVISOS — La marcha fúnebre y oración, dedicada a la memoria de D. Manuel Dorrego, gobernador y capitán general de la provincia de Buenos Aires, compuesta por el Señor de P...: por el pianoforte. Saldrá el Sabado proximo 7 del corriente, por la tarde sin falta, en la Litografía del Estado, calle de la Victoria N° 148 (114).

En la calle de Potosí núm. 65, se halla de venta el Gran Minuet y Valsa dedicado al Sr. Don Juan Manuel de Rosas, Gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Compuesto por T. Arisaga. Los Sres. que gusten hacer copiar música pueden ocurrir a dicha casa, donde serán servidos con toda prontitud (115).

En esta época llegan a comerciantes de Buenos Aires cajones conteniendo instrumentos musicales de toda clase, y cuerdas.

La primera obra que para la educación musical encontramos impresa (y redactada) en Buenos Aires es la

GRAMATICA MUSICAL — Redactada por D. J. Amat ilustrada con los mejores ejemplos prácticos de Wilhem. Método de solfos, de vocalización, y de canto unido de la poesía, con un tratado de pronunciación de la lengua italiana, obra

(111) *El Argos de Buenos Aires*, 20 de octubre de 1824.

(112) *El Lucero*, Buenos Aires, 22 de octubre de 1829.

(113) *El Lucero*, Buenos Aires, 5 de noviembre de 1829. Evidentemente se refiere este aviso a un órgano.

(114) *El Lucero*, Buenos Aires, viernes 6 de noviembre de 1829.

(115) *El Clasificador*, Buenos Aires, 17 de julio de 1830.

utilísima en la enseñanza particular, é indispensable en los colejos y casas de educación. Se halla en venta en la litografía del Sr. Pelvilain, y en la casa de los Sres. Dominicó, Perú 6 1/2; Guión, Ledoux y Lucién (116).

ALBUM MUSICAL — Colección de las mejores piezas de música moderna del repertorio español e italiano, arregladas para piano, bajo la dirección de D. Santiago Ramos, maestro director de música de la compañía española del teatro de Buenos Aires. — PROSPECTO - BASES —

1ª — Esta publicación, tan útil en un país esencialmente filarmónico, tiene por objeto proporcionar por un precio sumamente módico a los señores aficionados, una linda y variada biblioteca musical, elejida entre lo más selecto del repertorio español e italiano; arreglando las piezas a una mediana ejecución para ponerlas al alcance de todas las medianías en el arte.

2ª — El Album musical se publicará sin falta los días 1 y 15 de cada mes, por entregas de 8 paginas en buen papel y perfecta litografía, la cual se halla a cargo del inteligente artista señor Kratzenstein.

3ª — Cada semestre se dará gratis un entrega extraordinaria de cuatro páginas para completar las ciento de que debe constar cada volumen; y además dos cubiertas, una con el título de la obra y la otra con el índice de las piezas contenidas en cada volumen.

4ª — Entre las piezas de piano se repartirán también algunas de canto y piano, para las señoras aficionadas a este ramo del arte lírico.

5ª — La dirección cuenta hoy en su inmenso repertorio, además de las mejores operas del teatro moderno, con las canciones, zarzuelas y operetas españolas de mas mérito, como igualmente con multitud de polkas, variaciones, valsos, cuadrillas, etc. advirtiendo que se darán a luz con preferencia aquellas piezas que mas éxito alcancen en los teatros de esta capital.

6ª — El precio mensual de suscripción por las dos entregas será el de 20 pesos papel en Buenos Aires y en 30 en cualquier otro punto fuera de esta ciudad, pagando siempre adelantada una mensualidad.

Puntos de suscripción — Librería Central, Lucien e hijo, Victoria 49 — Idem Hispano-Americana, Santa Clara 105 — Idem Alemana, Recoba Nueva 72, de Van Aller e hijo. — NOTA — La Dirección se compromete, por separado a arreglar brevemente, bien sea para canto, bien para piano solo, flauta, violín ú otro instrumento cualquiera, las mismas piezas ú otras de todas las operas mas modernas, por precios módicos. — LA DIRECCIÓN (117).

En *La Crónica* del 27 de setiembre de 1855 se lee que los coristas del *Teatro Argentino* (Compañía Lírica) se declararon en huelga,

(116) *La Crónica*, Buenos Aires, donde aparece muchas veces desde julio de 1855.

(117) *La Crónica*, Buenos Aires, sábado 18 de agosto de 1855. En un comentario aparecido en esos días se recomendó al público apoyar esta iniciativa, por ser la primera que se realiza en el país.

negándose a cantar si no se les daba un beneficio. El empresario los hizo llevar presos, protestando este diario por esta medida. Fueron puestos en libertad al día siguiente; no tenían contrato. El día 29 se disolvió la compañía, pero el 7 de octubre se reunió nuevamente, debutando con *Macbeth*. De vez en cuando se lee por el año 1855 en diversos periódicos, lamentaciones de que el público es poco afecto a la ópera. Críticas de teatro musical las hay en toda fecha, pero son siempre de muy escasa importancia.

El lunes 13 de agosto de 1855, Esnaola acompañó al piano a D. José Amat, en los salones de la *Filarmónica*, dos romanzas propias: *El prisionero* y *Ya brilla la blanca luna* (serenata).

LA LIRA ARGENTINA — Bajo la dirección del Sr. José Amat — Con este título saldrá a luz semanalmente un nuevo periódico musical. Los editores animados por la favorable acogida que ha concedido el ilustrado público a una publicación de este género, han resuelto crear otra bajo las siguientes bases.

PROSPECTO

1. — "La Lira Argentina" tendrá por principal misión dar a conocer las bellas composiciones escritas bajo este hermoso cielo, alternando en su publicación con aquellas que mas aceptación obtengan en los otros países, y con porción de obras inéditas de autores conocidos.

2. — Reunir lo útil a lo agradable, contribuyendo de este modo al progreso del *Noble arte Musical*, tal será el lema de "La Lira Argentina" para cuyo fin los Editores no omitirán sacrificio alguno.

3. — "La Lira Argentina" publicará 4 números cada mes en buen papel y perfecta impresión.

4. — El precio de suscripción será de 30 \$ mensuales por las cuatro entregas que se pagarán al recibir la primera.

5. — Cada semestre se repartirá gratis a los Sres. suscriptores una entrega de 6 páginas con una linda Litografía Alegórica, sirviendo de cubierta, y un índice de las piezas que contiene el volúmen.

Puntos de suscripción: Librería de la Victoria, Perú Numero 20 - Depósito de puntos del Sr. Guión, Perú 88 — Librería del Sr. Lucién e hijo, Victoria 48 — Librería de Denoe y Verdié, Merced 92 — Librería de Real y Prado, Santa Rosa 78 — Almacén de pianos del Sr. Maclado, Santa Rosa 71 — En la Litografía del Sr. Rod. Kratzenstein, San Martín 97 — Buenos Aires, 21 de Diciembre de 1855. Los Editores — A. Ledoux, A. Lacerda.

NOTA — En las referidas casas se reciben encargos para copiar y litografiar cualquier pieza de música por un precio sumamente módico ⁽¹¹⁸⁾.

(118) *La Crónica*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1855.

El Dr. José Antonio Wilde publicó en 1837 el *Cancionero Argentino*, del cual aparecieron 4 tomos de cerca de 100 páginas cada uno, conteniendo las letras de varias composiciones para canto y piano compuestas por músicos residentes en el país. Esta colección se agotó rápidamente y cuando el autor redactó su libro de memorias, *Buenos Aires desde 70 años atrás*, no pudo encontrar más que el primer tomo. Nosotros hemos tenido más suerte, habiendo encontrado los tres primeros, fechados el 1º y 2º en 1837 (el 2º dice por error 1827) y el 3º en 1838. Reproducimos los índices que son interesantes:

El Cancionero Argentino/Colección de poesías/adaptadas para el canto
/Buenos Aires / 1837

CUADERNO I (1837)

Titulo	Autor
Amelia	Remigio Navarro
El Corazón en venta	Estevan Masini
La muerte de Corina	Sta. Josefa Somellera
D. Roque y D. Tadeo (Duetino bufo)	J. B. A. (J. B. Alberdi)
El sueño importuno	Estevan Masini
Canción <i>Elisa</i>	J. P. Esnaola
La tirana: El que sin amor vive (duo)	Pablo Rosquellas
Canción fúnebre en memoria del General Quiroga ..	Estevan Masini
Elena (para piano y guitarra)	Estevan Masini
La despedida de Barracas	V. R. (Vicente Rivero)
El pensamiento	Virgilio Caravaglio
Dorila	Roque Rivero
Himno cantado en la función de premios por la Sociedad de Beneficencia	J. P. Esnaola
La Lágrima	J. B. A. (J. B. Alberdi)
La ilusión	Estevan Masini
El desconsuelo	J. P. Esnaola
Adiós a mi patria	Estevan Masini
Mis quejas a Belinda	Remigio Navarro
Lo que es amor	F. M. (?)
Canción de la Comparsa de Momo en el Carnaval de 1835	J. B. A. (J. B. Alberdi)
Los recuerdos de un amante	Remigio Navarro
La declaración	Estevan Masini
La despedida de Barracas	V. R. (Vicente Rivero)

negándose a cantar si no se les daba un beneficio. El empresario los hizo llevar presos, protestando este diario por esta medida. Fueron puestos en libertad al día siguiente; no tenían contrato. El día 29 se disolvió la compañía, pero el 7 de octubre se reunió nuevamente, debutando con *Macbeth*. De vez en cuando se lee por el año 1855 en diversos periódicos, lamentaciones de que el público es poco afecto a la ópera. Críticas de teatro musical las hay en toda fecha, pero son siempre de muy escasa importancia.

El lunes 13 de agosto de 1855, Esnaola acompañó al piano a D. José Amat, en los salones de la *Filarmonica*, dos romanzas propias: *El prisionero* y *Ya brilla la blanca luna* (serenata).

LA LIRA ARGENTINA — *Bajo la dirección del Sr. José Amat* — Con este título saldrá a luz semanalmente un nuevo periodico musical. Los editores animados por la favorable acogida que ha concedido el ilustrado público a una publicación de este género, han resuelto crear otra bajo las siguientes bases.

PROSPECTO

1. — "La Lira Argentina" tendrá por principal misión dar a conocer las bellas composiciones escritas bajo este hermoso cielo, alternando en su publicación con aquellas que mas aceptación obtengan en los otros países, y con porción de obras inéditas de autores conocidos.

2. — Reunir lo útil a lo agradable, contribuyendo de este modo al progreso del *Noble arte Musical*, tal será el lema de "La Lira Argentina" para cuyo fin los Editores no omitirán sacrificio alguno.

3. — "La Lira Argentina" publicará 4 números cada mes en buen papel y perfecta impresión.

4. — El precio de suscripción será de 30 \$ mensuales por las cuatro entregas que se pagarán al recibir la primera.

5. — Cada semestre se repartirá gratis a los Sres. suscriptores una entrega de 6 páginas con una linda Litografía Alegórica, sirviendo de cubierta, y un índice de las piezas que contiene el volumen.

Puntos de suscripción: Librería de la Victoria, Perú Numero 20 - Depósito de pianos del Sr. Guión, Perú 88 — Librería del Sr. Luciñ e hijo, Victoria 48 — Librería de Denoe y Verdié, Merced 92 — Librería de Real y Prado, Santa Rosa 78 — Almacén de pianos del Sr. Maclado, Santa Rosa 71 — En la Litografía del Sr. Rod. Kratzenstein, San Martín 97 — Buenos Aires, 21 de Diciembre de 1855. Los Editores — A. Ledoux, A. Lacerda.

NOTA — En las referidas casas se reciben encargos para copiar y litografiar cualquier pieza de música por un precio sumamente módico ⁽¹¹⁸⁾.

(118) *La Crónica*, Buenos Aires, 27 de diciembre de 1855.

El Dr. José Antonio Wilde publicó en 1837 el *Cancionero Argentino*, del cual aparecieron 4 tomos de cerca de 100 páginas cada uno, conteniendo las letras de varias composiciones para canto y piano compuestas por músicos residentes en el país. Esta colección se agotó rápidamente y cuando el autor redactó su libro de memorias, *Buenos Aires desde 70 años atrás*, no pudo encontrar más que el primer tomo. Nosotros hemos tenido más suerte, habiendo encontrado los tres primeros, fechados el 1º y 2º en 1837 (el 2º dice por error 1827) y el 3º en 1838. Reproducimos los índices que son interesantes:

El Cancionero Argentino/Colección de poesías/adaptadas para el canto
/Buenos Aires / 1837

CIADERNO I (1837)

Título	Autor
Amelia	Remigio Navarro
El Corazón en venta	Estevan Masini
La muerte de Corina	Sta. Josefa Somellera
D. Roque y D. Tadeo (Duetino bufo)	J. B. A. (J. B. Alberdi)
El sueño importuno	Estevan Masini
Canción <i>Elisa</i>	J. P. Esnaola
La tirana: El que sin amor vive (duo)	Pablo Rosquellas
Canción fúnebre en memoria del General Quiroga ..	Estevan Masini
Elena (para piano y guitarra)	Estevan Masini
La despedida de Barracas	V. R. (Vicente Rivero)
El pensamiento	Virgilio Caravaglio
Dorila	Roque Rivero
Himno cantado en la función de premios por la Sociedad de Beneficencia	J. P. Esnaola
La Lágrima	J. B. A. (J. B. Alberdi)
La ilusión	Estevan Masini
El desconsuelo	J. P. Esnaola
Adiós a mi patria	Estevan Masini
Mis quejas a Belinda	Remigio Navarro
Lo que es amor	F. M. (?)
Canción de la Comparsa de Momo en el Carnaval de 1835	J. B. A. (J. B. Alberdi)
Los recuerdos de un amante	Remigio Navarro
La declaración	Estevan Masini
La despedida de Barracas	V. R. (Vicente Rivero)

<i>Título</i>	<i>Autor</i>
La aroma (Arreglada para guitarra por Masini)	J. P. Esnaola
Canción a Manuelita	Virgilio Caravaglio
La tórtola viuda	Estevan Masini
Canción dos en uno	J. B. A. (J. B. Alberdi)
La constancia	J. B. A. (J. B. Alberdi)
El pesar	Remigio Navarro
La tumba de Isabel	Estevan Masini

CUADERNO II (1837)

<i>Título</i>	<i>Autor</i>
El extranjero infeliz	J. B. A. (J. B. Alberdi)
Elmira	J. P. Esnaola
La Diamela	J. P. Esnaola
Delia	"Vive feliz ingrata"
A unos ojos	Virgilio Caravaglio
Lubina - La Ausencia	J. P. Esnaola
Mi postrer momento	G. (?)
Canción	Remigio Navarro
A Julia	N. (?)
La irresolución	Extranjero (?)
Himno cantado el día 15 de enero de 1826 por los alumnos del <i>Colegio de Ciencias Morales</i>	J. P. Esnaola
La Pubertad	J. P. E. (Esnaola)
La desesperación (para guitarra)	B. (?)
La desesperación (para piano)	F. (?)
Los lamentos (para guitarra)	G. (?)
Canción	Estevan Masini
Flora	J. B. A. (Alberdi)
Canción compuesta para el Carnaval del año 1835..	Estevan Masini
El bosque de amor	Estevan Masini
El debate de amor	H. M. (Hilarión Moreno)
La Elina (con acompañamiento de guitarra)	Manuel Fernández
El Dolor - La Carolina	Estevan Masini
Elisa y Dalmiro	J. P. Esnaola
Tu imagen peregrina	H. M. (Hilarión Moreno)
Mi dolor	J. Veloz
La caprichosa	Estevan Masini
Canción	Pablo Rosquellas
Cuando tu me miras (con piano o guitarra)	Estevan Masini

<i>Título</i>	<i>Autor</i>
El Deseo - Mi destino	J. P. Esnaola
El bocado de dama	Estevan Masini
Mi ruego (después arreglada para guitarra por E. Masini)	J. P. Esnaola

CUADERNO III (1838)

<i>Título</i>	<i>Autor</i>
A la memoria de Sara Yrigoyen	J. P. Esnaola
La ingratitud	B. F.
El dolor fraternal	Roque Rivero
La desconfianza	Remigio Navarro
La despedida (para guitarra)	F. A. M.
El olvido - La Flor del aire	Estevan Masini
La niña enferma	J. Tomás Arizaga
El Hado	F. P. B.
La última tarde - El recuerdo - A los lechiguinos enamorado - Vidalita - A una lágrima	J. Tomás Arizaga

Figuran además varias canciones anónimas, sin indicación de música, o con música de otras, celebradas en aquel entonces.

Buenos Aires, abril de 1938.

RODOLFO BARBACCI



Concierto de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo.
Director: Olgerts Bistevins. Solista: Gyorgy Sandor. Teatro Independencia,
Mendoza, 9 de junio de 1949.



Aspecto parcial del público que colma habitualmente la Sala del Teatro In-
dependencia con motivo de los Conciertos de la Orquesta Sinfónica de la
Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.

MUSICA DE CULTO AFROBAHIANA*)

M. J. HERSKOVITS y R. A. WATERMAN (1)

EVANSTON, ILLINOIS

I. El marco de la música

EL lugar que ocupa el cántico en los rituales de los cultos africanos de Bahía ha sido reconocido en los numerosos estudios que fueron realizados en esta materia, desde los tiempos de Nina Rodrigues y Manoel Querino hasta las investigaciones más recientes de Arthur Ramos y otros. Sin embargo, fijar la riqueza de esas músicas es en realidad difícil hasta que el desenvolvimiento técnico no permita un programa sistemático y extenso de grabaciones y análisis musicológicos capaces de completar así el fondo etnográfico de estos cánticos. Con tales recursos, el alcance de los tipos empleados en este culto y las leyes que rigen su interpretación, pueden ser mejor explorados.

(*) Llamamos la atención al lector que se ha publicado en el *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo VI, Río de Janeiro 1946, un magnífico estudio de MELVILLE J. HERSKOVITS intitulado *Tambores e Tamborileiros*, (en traducción de Reis, Lange & Andrada Coelho), que se refiere minuciosamente al mundo prodigioso y virtualmente desconocido de los grandes artifices del tamborileo en el culto afrobahiano y de sus manifestaciones afines.

También destacamos aquí que ya se encuentra en venta el Album de cinco discos *Folk Music of Brazil, Afro-Bahian Religious Songs from the Archive of American Folk Song*, edited by MELVILLE J. HERSKOVITS AND FRANCES S. HERSKOVITS, (Album XIII, Recording Laboratory, Division of Music, The Library of Congress, Washington D. C. 25), que es una muestra del material recopilado por los autores recién citados. Estos discos, junto con el estudio que aquí se publica, pueden servir de material muy adecuado en Seminarios de Musicología que presten especial interés a la Musicología comparativa. (Nota de la Dirección).

(1) El comentario del ambiente (*milieu*) cultural de estos cánticos corresponde al Dr. Melville J. Herskovits; las transcripciones y análisis musicológicos al Dr. Richard A. Waterman.

Hemos tomado de una colección de esa naturaleza los cánticos que presentamos en este estudio ⁽²⁾. Aun cuando toda la serie incluya melodías profanas, predominan las que son empleadas en los rituales de los cultos afrobahianos ⁽³⁾. Hemos tomado de esta última categoría los 21 cánticos seleccionados para su transcripción y análisis en este estudio. Debemos hacer resaltar que las melodías grabadas no incluyen de manera alguna todas las que existen en el culto o que realmente pueden ser escuchadas si se asiste con regularidad a los ritos de los varios grupos de culto afrobahiano.

Para el estudio de estos agrupamientos se torna de nuevo necesario hacer algo más que nombrar las diversas "naciones" en que los afrobahianos se dividen a sí mismos y sus cultos. Las descripciones de las prácticas que en estos se destacan pueden hallarse en todas las obras fundamentales que tratan sobre esa gente ⁽⁴⁾. Ellos son, principalmente, los Ketú (de derivación yorubana), Gêge (dahomeyanos), 'Jesha (también yorubas), Congo-Angola y Caboclo; este último grupo, no obstante, emplea para los nombres de sus dioses una terminología india, en vez de africana. Cada grupo de culto está organizado como unidad completa que posee recursos propios, teniendo a la cabeza un sacerdote o una sacerdotisa, luego los iniciados de diferentes grados de experiencia y finalmente hombres y mujeres llamados *ogans* y *ekedis* que, si bien no son iniciados, tienen función importante al apoyar los objetivos perseguidos y ayudar en la obra de los grupos de culto. De las varias *nações* africanas, la denominada Ketu es sin duda la más numerosa. Los cultos Gêge, 'Jesha y Congo-Angola,

(2) Las grabaciones de música afrobahiana fueron llevadas a efecto por M. J. y F. S. Herskovits como parte de un estudio etnográfico sobre el negro bahiano, realizado entre 1941 y 1942 con los auspicios de la Fundación Rockefeller. Muchos cánticos fueron directamente grabados en centros de culto (candomblés), pero la mayoría de ellos en un laboratorio instalado en el *Museu do Estado* de Salvador, el cual fué gentilmente puesto a nuestra disposición por su Director, el Profesor José Antonio do Prado Valladares. De los fondos para investigaciones de la *Graduate School, Northwestern University* se obtuvieron recursos para la asistencia en la transcripción de los cánticos que aquí se presentan. A todos ellos los autores hacen llegar su profundo reconocimiento.

(3) Estos discos forman parte de las colecciones del *Archiv of American Folk-Song, Library of Congress, Washington, D. C.* y del *Laboratory of Comparative Musicology, Department of Anthropology, Northwestern University*.

(4) Véase NINA RODRIGUES, *Os Africanos no Brasil* y *O Animismo Fetichista dos Negros Bahianos*; ARTHUR RAMOS, *O Negro Brasileiro* y *O Folk-lore Negro do Brasil*; DONALD PIERSON, *Negroes in Brazil* (Cap. IX-X). La importancia primordial en la diferenciación del empleo de las diferentes "naciones" ha sido recientemente resaltada por ROGER BASTIDE, *Estudos Afro-Brasileiros*, Revista do Arquivo, São Paulo, N° XCVIII, págs. 81-90.

no obstante contar con pocos centros, incluyen grupos que imponen considerable respeto. El culto Caboclo es muy popular por razones que no pueden ser analizadas aquí, si bien interesa desde puntos de vista históricos y psicológicos.

Es indispensable para la comprensión de estos cultos afrobahianos tener en cuenta la importancia que éstos dan al conocimiento y la disciplina. Los miembros de culto son respetados según el grado con que ellos dominan el conocimiento de los dioses y cómo éstos deben ser adorados (*conhecimento*), exigiéndose al mismo tiempo una disciplina estricta de todos los que hicieron promesa de voto al culto de estas entidades. Debe decirse, ciertamente, que la acción recíproca de *conhecimento* y *disciplina* ha sido el factor mayor y único que estuvo presente entre los grupos de culto afrobahianos con el fin de preservar las costumbres africanas. Así se encuentra la más grande pureza de procedimientos africanos en aquellas casas de culto donde se aprecia más el conocimiento y donde existen mayores exigencias para una disciplina rígida.

En tales circunstancias no debe extrañar que se conceda el más grande prestigio a las naciones Gêge y Ketu, que exigen los períodos más extensos de iniciación y la observación más estricta de los procedimientos tradicionales, y que han conservado mejor danzas, mitos, concepto del mundo y rituales, mientras que los miembros de los grupos Caboclo, en el extremo opuesto de la escala, cuyos cultos tienen un período de iniciación breve, permitan una gran amplitud en lo tocante a ritos africanos, y que, restringiendo menos sus costumbres de origen, se encuentren psicológicamente a la defensiva, no obstante su extenso número de devotos y la existencia de muchos centros. Los grupos Congo-Angola no pueden ser colocados en una escala de esta índole, desde que los materiales de las regiones africanas de su derivación son tan frágiles que es imposible obtener conclusiones válidas que se refieran a la pureza de prácticas africanas halladas entre ellos. No obstante, dan la impresión de haber preservado una gran parte de sus costumbres aborígenes y no están lejos de los grupos Gêge y Ketu en la disciplina que ellos imponen y el respeto que han inspirado.

En su calidad de africanos, los cánticos entonados en los cultos de las diversas "naciones" reflejan una relativa pureza del hábito nativo en la organización y en los rituales de los diversos grupos. Esto se podrá percibir si se comparan tanto la música como las palabras

de los cánticos Ketu, Gêge y 'Jesha, aquí incluidos, con las de los cultos Caboclo-Guaraní. Las palabras empleadas para estos últimos corresponden principalmente al idioma portugués, mientras que las que cantan las "naciones" anteriormente citadas, corresponden al Nago, la lengua de los Yorubas, o al Fon, el habla de Dahomey. Se obtuvo una comprobación empírica de la pureza en lo referente a la calidad africana de los cánticos en Nago, cuando algunos de ellos fueron dados a oír a un Yoruba, procedente de África, que estaba residiendo por un tiempo en los Estados Unidos. El pudo, sin dificultad alguna, traducir las palabras de aquellos cánticos Ketu que oyó.

Los cánticos y sus ritmos acompañantes representan un instrumento principal para llamar a los dioses. Puede asegurarse ciertamente que ninguna adoración de éstos es posible sin el empleo del canto. Las palabras alaban la deidad o imploran sus favores; su significación general, cuando no su sentido exacto, es conocida por los iniciados en el culto, los cuales dedican mucho del extenso periodo de iniciación al aprendizaje de las mismas. Es probable que solamente unos pocos y determinados miembros del culto que ocupan cargos de importancia en la jerarquía de las casas de *candomblé*, puedan dar traducciones completas de las mismas, desde que son solamente esos elementos de edad madura que hablan con algún grado de fluidez los idiomas africanos de sus antepasados. Los cánticos son empleados en todas las ocasiones del culto, pero sólo son escuchados por el lego en las ceremonias "públicas". Exceptuando los *achêche*, o cánticos del ritual de la muerte, todos los que aparecen aquí transcritos se interpretan públicamente, si bien incluye la colección entera un número considerable de otros cánticos que nunca fueron oídos en público, como los que se entonan cuando se ofrecen sacrificios de diversas clases, o cuando se lleva a efecto el *bori*, o rito de santificar la cabeza. Pero estos cánticos no acusan diferencias notorias, ni en sus bases melódicas ni en las rítmicas, de los que se oyen en las ceremonias franqueadas a todos.

En los ritos "públicos" de una casa de *candomblé* que celebra una danza, los dioses son "llamados" por orden, con tres cánticos. Esta sucesión es conocida por el *'shiré*, y si bien existe alguna diferencia en los detalles, de "nación" en "nación", la empleada en los centros del culto Ketu puede ser dada como típica. Antes de iniciarse el rito público, ellos cantan para *Eshu*, el cual debe "abrir el camino" para los otros dioses, pero no es danzado desde que no viene a posesionarse

de las devotas de estos ritos. Después de haberse "mandado de vuelta" a *Eshu*, son llamados por turno *Ogun*, *Oshossi*, *Osain*, *Oshunmare*, *Omulu*, *Nana*, *Yemanya*, *Oshun*, *Oba*, *Eowa*, *Yansan*, *Shango* y *Oshala*. Cuando han sido invocados todos los dioses por medio de cánticos, se emplean otros cánticos especie' o ritmos de tambor especiales, sin acompañamiento vocal que conuacen al estado de posesión. Entre ellos se destaca notablemente el *Adahun* (adarrum) ⁽⁵⁾. Después de esto, las iniciadas en el culto, danzan por un breve tiempo, posesionadas, hasta ser conducidas fuera del espacio dedicado a la danza —a la casa del culto, propiamente— para ser vestidas como los dioses. A su regreso, se entonan cánticos para cada deidad hasta que un determinado espíritu se retira para dar lugar al próximo.

Es evidente que en las seis o siete horas en que transcurre una ceremonia de esta naturaleza se emplea un número muy grande de cánticos; no menos claro es el hecho de que se oyen pocas repeticiones, aun cuando algunas melodías que son más populares que otras, serán siempre entonadas en algunas de estas ocasiones. Es enteramente africano el estilo vocal de estos cánticos de todos los grupos de culto, no solamente por la frecuencia con que se encuentra el padrón *cantor-solista versus coro* (Jefe - coro), como también en el fraseo, el timbre de las voces femeninas, los movimientos del cuerpo de los que cantan y la manera de emplear las palmas de las manos. Un cántico es habitualmente enunciado por el cantor solista, o jefe del ceremonial, el cual es sólo escasamente oído por la concurrencia debido al volumen de otros sonidos que acompañan incidentalmente el rito, pero la respuesta del coro es muy sonora. Desde que muchas de estas melodías son conocidas por los asistentes a las ceremonias del culto, no tienen dificultad alguna en llenar las frases que ellos pueden ver —pero no oír— en los labios del Jefe que las entona. Como se evidencia en las transcripciones, en muchos cánticos el coro repite las notas dadas por el Jefe. Lo que no puede sentir la asistencia son las variaciones sobre la melodía básica que un buen cantor introduce

(5) Véase ARTHUR RAMOS, *O Negro Brasileiro*, pág. 241, por la transcripción de este ritmo. El sistema fonético empleado en este trabajo representa una adaptación del sistema internacional que habitualmente se usa en la transcripción de lenguas de indios americanos y de africanos. De este modo, las vocales tienen validez de acuerdo con las italianas y las consonantes son pronunciadas igual que en el idioma inglés.

en las repeticiones de una parte solista. Sólo en grabaciones en las que el solista canta directamente frente al micrófono puede ser apreciado este aspecto de su habilidad musical.

La línea melódica es típicamente corta, si bien el cántico a *Gbesen*, que incluimos en esta colección de melodías, muestra que no es un rasgo exclusivo de la música afrobahiana. Debemos dejar constancia que el número de repeticiones con que es dado un cántico en una ceremonia real, de ninguna manera es indicado en las grabaciones. Discos de doce pulgadas (30 centímetros), tienen una duración de 4 minutos. Siendo costumbre de entonar tres cánticos para cada deidad en el *'shiré*, fué posible indicar a los cantores cuando una tercera, y luego dos terceras partes de un disco habían sido grabadas, facilitando así la observación del desarrollo de los rituales del culto. Es de interés dejar constancia de la rapidez con que ellos se adaptaron a esta indicación, a pesar de que el número de repeticiones de un determinado cántico había sido disminuido. Ellos pudieron ser auxiliados en la adaptación al sistema de grabación por el hecho siguiente: continuando en general constantemente el toque de tambor para una determinada deidad sólo fué necesario lograr la transición para poder mudar el Jefe a un nuevo cántico destinado al mismo dios. Estas transiciones son tan fluidas que en el caso de muchas interpretaciones se hace primero necesario durante la audición del disco, escuchar con toda atención para poder marcar el punto en que se produce el cambio de un cántico al siguiente. Pero, por otra parte, esto corresponde meramente, una vez más, a la tradición de canto en las ceremonias en sí. La única diferencia consiste en que en los ritos verdaderos, la duración de cada cántico es mucho mayor, desde que algunas melodías continúan sin cambio durante siete u ocho minutos y hasta por más tiempo.

II. Los Cánticos

LAS dos facetas del disco que contiene cánticos de Caboclo pertenecen a un grupo guaraní. Son éntonados por un sacerdote del culto Caboclo, una de cuyas deidades es *Forte-e-Valente*. Las palabras de la primera faz están parcialmente en portugués, en parte en el lenguaje descrito como correspondiente a los indios guaraníes. Los de la segunda faz se cantan enteramente en "guaraní". La primera faz comienza con un *salve a casa*, denominado *Angorosi* (*reza de Caboclo*), un solo con una línea melódica sostenida, que está en contraste

con el cántico que sigue por no concordar con el padrón solista-coro (jefe-coro). El acompañamiento se efectúa con un constante sacudimiento de la sonaja (*chocalho*) y rápidos golpes regulares sobre la calabaza que el culto Caboclo prefiere ante el tipo de tambor africano.

El primer juego de cánticos de Caboclo que sigue ahora ha sido entonado a *Forte-e-Valente*. Dioses asociados —*encantados*— son llamados en la invocación por su nombre. Entre ellos debemos destacar a *Shapona*, el dios de la tierra de los Yorubas. En el segundo cántico de la serie (Nº 8), *Forte-e-Valente* es saludado como un "rey coronado" que "vive entre las aguas claras". En el cántico final, las deidades asociadas a él son llamadas nuevamente ⁽⁶⁾.

Nº 7,2A — CULTO CABOCLO — INVOCACIÓN A FORTE-E-VALENTE

Jefe solamente, solo en tiempo libre, acompañamiento de *violão* (guitarra), *chocalho* (sonaja) y *cabaça* (calabaza). El original se encuentra tres semitonos más alto. La versión se canta a la octava inferior.

He aquí el texto de esta invocación y su traducción libre:

Koya suyamu	Bandeira louvada seja
Takia sambi	<i>Takia sambi</i>
Jirosila ejasi	Deus, nosso pae omnipotente
'Osamboina	A Virgem mãe da Conceição
Sa rele salawe	Que com serment esteja
Kanzua rago	Na esta casa santa
Samba kulaija	Cobertos meus irmãos presentes.
Koya bangango	
Akawa male	(llamando a los <i>encantados</i>)
Shapona	
Sarele salawe	
Trebuzana ragu.	(repeticiones)

⁽⁶⁾ Deseamos explicar aquí el significado de unos pocos símbolos musicales especiales que empleamos en estas transcripciones. Los signos de mayor y menor, colocados encima de ciertas notas indican que éstas se encuentran aproximadamente un cuarto de tono más altas o más bajas, respectivamente. Una diagonal ascendente, *delante* una nota indica el anticipo (ataque) de un glisado ascendente indefinido; una diagonal ascendente *después* de una nota señala el abandono (cese) de un tono por medio de un glisado ascendente. Una diagonal que baja *hacia* una nota, marca el anticipo de un glisado descendente. Se emplean dos símbolos para señalar el abandono de un tono por medio de un glisado descendente: una línea recta descendente *después* de una nota indica una rápida caída en altura al finalizar el tono; una línea dentada en la misma posición el abandono de un tono mediante un descenso dilatado. Los números aplicados aquí a los cánticos y las facetas de los discos son los que originalmente fueron puestos durante su captación en Bahía, habiendo sido mantenidos en el catálogo del Laboratorio de Musicología Comparativa.

Legato ♩ = 120 aproximadamente.

{1. Koya - a - a - a ko - ya - a - mu } Ta - a - kia sa - am bi - i - i .
 {2. Oya - a - a - a su - ya - a - mu }
 Ji - ro - si - la e - ja - si - Sam - bo - i - na sa - re - le
 A - were ge - de iye - na - ta - ta ki - ban - de sa - re - le *Fin*
 Sa - la - we - kan - zu - a ra - go } Sam - ba ku - u - u - ũ lai - ja .
 Ta - te - a - zu - a ni ra - go }
 Ko - ya - soi - ya - ml Ta - ta - kia sa - am - bi - i - i .
 Ka - ya ba - nga - nga' ka - wa - ma - le - Sha - pa - no Sa - re - le sa - la -
 - we Tri - bu - za - na rha - gu Sa - mba ku - lai - ja .
D.C. al Fin.

Nº 8.2A — CULTO CABOCLO — INVOCACIÓN A FORTE-E-VALENTE

Jefe solamente una vez, luego el coro, alternando con el Jefe al unísono. El original se encuentra tres semitonos más alto. (Tonalidad original: Mi bemol). Acompañamiento de *violão* (guitarra), *chocalho* (sonaja) y *cabaça* (calabaza). La versión se canta a la octava inferior.

♩ = 120

8v For - te' Va - len - - - - te Rei co - ro - a - do - ,
 For - te' Va - len - - - - te Rei co - ro - a - do - .
 El - e mo - ra - dor das a - guas cla - ras De Ya - ra a - ka - su brin - da -
 du. El - e mo - ra - dor das a - guas cla - ras De Ya -
 ra a - ka - su brin - da - du.
Se repite todo 4 veces

Cabaça (Calabazá)



Nº8a.2A — CULTO CABOCLO — INVOCACIÓN A FORTE-E-VALENTE

Jefe y coro alternándose y sobreponiéndose. El original está tres semitonos más alto. (Tonalidad original: Mi bemol). Acompañamiento de *violão* (guitarra), *chocalho* (sonaja) y *cabaça* (calabaza).

Legato ♩ = 134

Jefe 8v O rei - O rei - O rei Forte e valente Boijja - ka - su - ya -
 Coro 8v+16v O rei - O rei -
 gra - ze - ro ji - ri - ko A - ti - la sha ta - la -
 O rei - O rei -
 vo O Rei - For - te - va - len - te gra - ze - ro Ji - ri -
El Coro repite hasta el Fin.

ko A - li - la - sha ta - la - - - vo.
13 frases más con ligeras variaciones

Cabaça (Calabaza)
 Chocalho (Sonaja)
 Violão (Guitarro)

Después de las primeras tres líneas de este cántico, en portugués, las palabras son cantadas en "guarani". Damos su significado según las indicaciones del cantor:

- | | |
|------------------------|-----|
| O rei, o rei, o rei | (a) |
| Seu Fort' e Valente | |
| O rei das aguas claras | |
| Atilasha talavo | (b) |
| Grazero Jiriko | (c) |

Boljia Kasu 'Yara	(d)
Jonga tandi Iyara	(e)
Jeri Fort' e Valente	(f)

(b) es la "graça da casa"; (c) el "mensageiro de São Bartolomeu"; (d) el "filho da Nossa Senhora Rainha"; (e) la "Guarda das aguas claras da Sereia"; (f) el "rei Forte e Valente". En las considerables repeticiones de este cántico, las líneas que han sido señaladas con letras son cantadas por el Jefe en el orden siguiente: d, c, b, a, c, b, d, b, a, d, c, b, e, f, c. El coro, en cambio, canta invariablemente: "O rei, o rei".

* *
*

La segunda serie de cánticos de culto Caboclo fué entonada en honor a *Iyara (Samboina)*, que ha sido mencionada, como puede notarse, en el cántico precedente, donde su nombre es traducido en términos correspondientes a los varios entes con los cuales se identifica (7). En general, no se ha reconocido hasta qué grado se identifican las deidades de los varios grupos de culto, no importando cómo difieren sus nombres de "nación" a "nación", si es que algo se sabe a este respecto. El punto de referencia de cada dios en deidades tan sincretizadoras es el nombre que el grupo Ketu ha dado a la manifestación de este dios por los Yorubas. De acuerdo con esta práctica, *Iyara* se identifica con la forma Caboclo *Oshun*, denominación que ciertamente es usada con mucho más frecuencia que *Iyara* por los sacerdotes Caboclo cuando se encuentran discutiendo puntos de teología con personas que no se hallan involucradas en su culto.

Esta *salvé*, que se pronuncia, como ya se dijo, en "guarani", es cantada sin coro, en honor al dios, por la persona que ha sido posesionada por la deidad. Cuenta cómo los dioses Caboclo habitan, al igual que los indios, la floresta. El cántico que le sigue (Nº 22), se oye cuando se ofrecen presentes "en nombre de la *mãe dagua*".

(7) Dejamos constancia que las *salvés* de los dos grupos Caboclo son estructuralmente iguales, consistiendo de una melodía de dos frases que se repite dos veces. La primera repetición se encuentra en variación considerable con la primera exposición, pero la repetición final es siempre exactamente igual a la primera. Ambos son solos, con un acompañamiento incidental de sacudidas de sonaja y de guitarra (violão); ambos se ejecutan en tiempo libre. Esto puede indicar la presencia de un padrón uniformizado para *salvés* Caboclos.

Nº 21a, 4B — CULTO CABOCLO (GUARANI) — INVOCACIÓN A IYARA (OSHUN)

Jefe solamente, solo en tiempo libre, acompañamiento de *violão*, *chocalho* y *cabaça*. El original se encuentra tres semitonos más bajo. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

$\text{♩} = 120$ aproximadamente

8v. Ri - ti - ti ri - ti - ti — ke - wo - gun A - ro - an - do - sam - be ke - wo - gun

A - ro - an - do sam - be ta - ti - san - ga re la - se Ke - tri - a Ri - gi - gu - ya

Ke - ja - si wun - de. Ta - mi ta - ti Ta - mi ta - ti ke ti - ban - de Ar - go - jun

ke - hi - gri - de sa - ro - ya. Ar - go - jun ke - hi - gri - de Sa - ro - ya Ar - go - jun

ke - hi - gri - de Sa - ro - ya. Al - ta mi ke - di - lo - ya Ki - re - sha - a - gua - she
Pe - re - jun gra - ra - ja — Ri - ge - she kita - pam!

Ke - hi - gri - a Kire - sha - a - gua - she ke - hi - gri - ya Sa - ra - ten - di Ma - le - shuo
Ma - la - yo — Rige - she tipu - pa - ni ma - le - ya Ro - gu - ya a - mon - gi - ya

Sam - bo - ina Ta - kio su - ngi ta - lap gra - zei - ro Ao je - gi
ra - zi - ya Ke - ve - run An - go - ri Ta - ti Bajin Ri - ti goya

wo - ya dishe re — ze - blun ri — ta — fi - ke - (tia re - ze - blun ri -
Ba - ya rayu a — goi — de - le - fe - ke — ti - ja - si a - go - i de -

- ta li - ke - ti - a re - ze - blun ri - ta fi - ke - ti - a. D.C. al Fin.
le - fe Ke - ti - ja (si) a - go - i de - le - te ke - ti - ja (si).

CHOCALHO



Rititi, rititi Kewogun	Todos encantos celestes
Aroanda sambe	Na aldeia das florestas, das selvas,
Tati sanga relase Kertia	Anda Forte-e-Valente
Rigiguya Kejasi wunde	Com as graças de Omnipotente,
Tami Tati Ketibande	Os caboclos afiliados
Argojun Kehigrade saroya	Da serra bemditas e sagrada.
Alta mi kediloya	No azul la do norte,
Kiresha agwashe	Onde vivem meus guerreiros
Kehigria	<i>Kehigria,</i>
Saratendi	<i>Saratendi,</i>
Maleshu o samboina	Pais de Virgem mãe.
Takio sungi	Coração forte,
Takap grazeiro	De lá, sou seu mensageiro,
Ao jegi woya dishe	Sou dum' aldeia de encantados
Rezeblum rita fiketia	Do divino Espirito Santo.
Perejun, guaraja	Com nossos arcos, nossas flechas
Rigeshe kitupani malayu	Encontramos qualquer inimigo
Roguya amongiya raziya	Pois os Indios das nossas florestas não se temem de nenhum perigo,
Keverdun	Aqui trazem brilhante luz
Angori Tati Bajin	E a paz do
Ritri goya	Divino (de Jesus)
Baya rayu	} (no fué dada traducción alguna)
Agoi delefe ketijasi.	

Nº 22, 4B — CULTO CABOCLO (GUARANÍ) — INVOCACIÓN A
IYARA (OSHUN)

Jefe solamente, acompañamiento de *violão*, *chocalho* y *cabaça*. El original está tres semitonos más bajo. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

$\text{♩} = 240$

A

I - ya - ra O I - ya - ra O - li - poi - yu ku - ru - pi - ra - Di -

Comienza la percusión *Grito por el Coro*

gu - ngo Sam - bo - i - na Kar - su i - ye - na mu - ran - gi - Sa - la - we a - ge - sum - ba E -

B² **A**

E Sa - la - we a - ge - a - sum - ba I - ya - ra O I - ya - ra I - ra - ya'

ya - re O - li - poi - ya ku - ru - pi - ra Di - gu - ngo Sam - bo - i - na kar - su mu -

yam - bi mu - ran - gi Sa - la - we - a A - ge - sum - ba - etc.

1. 2. 3. 4. 5. *Grito por el Cora*

etc.

CABACA y CHOCALHO etc.

Nº 23, 4B — CULTO CABOCCLO (GUARANÍ) — INVOCACIÓN A IYARA (OSHUN)

Jefe solamente, acompañamiento de *violão*, *chocalho* y *cabaça*. El original está tres semitonos más bajo. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

$\text{♩} = 225$

A Vea Variaciones Repite 10 veces

1 - ya - ra gro - ka si - to Sa - la - we A - vo I - ya - - ra.

Variaciones Frase A

CHOCALHO

CABACA

Los intérpretes de los primeros tres cánticos del grupo siguiente fueron una sacerdotisa entrada en edad, perteneciente al centro de culto Gêge más ortodoxo, con coro y tamborileros, miembros de su grupo. Todas las melodías están destinadas a honrar a *Eshu*, el dios embaucador a quien se hace referencia en las palabras de estos cánticos llamándolo *Legba*, su nombre dahomeyano, así como *Eshu*, su designación en yoruba.

El primer cántico (Nº 33), se encuentra en un estilo dahomeyano puro. Debe tenerse especialmente en cuenta su ritmo en 3/4, que es una característica notoria de la música de los Dahomey, tal como se oye en el Oeste de Africa. En cambio, los trozos que siguen, son cánticos Ketu; los dos primeros (N.ºs 32 y 31) fueron adoptados por este grupo Gêge. El Nº 31, que era muy popular en Bahía durante el tiempo en que se realizó este estudio, debe ser enfrentado con la última transcripción hecha de este grupo (Nº 172), desde que ambos son el mismo cántico, el primero ofrecido por estos cantores Gêge, y

luego por un grupo de intérpretes Ketu. El análisis indica que dondequiera que se adopten cánticos, éstos son sutilmente reinterpretados durante la ejecución, de acuerdo con los padrones musicales de la "nación" que de ellos se apropia.

Nº 33, 6A — CÁNTICO GÊGE — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Gêge. Jefe y coro. Acompañamiento de *agôgô* (gongo de hierro), *cabaça* y una caja usada en reemplazo del tambor, a causa del reglamento policial. La versión se canta a la octava inferior.

$\text{♩} = 130$

Percusión

Tambor

Chocalho

Recitativo del Jefe (solista) en tiempo libre

Introducción

sv E - leg - ba - ra vo - dun a - za - ke - o ke - o E - leg - ba - ra vo -

Coro (y Jefe) A

dun E - leg - ba - ra vo - dun a - za -

B

C Jefe ke - o ke - o E - leg - ba - ra vo - dun a - za - ke - o ke -

B Coro

- o a - vo - ka - na we - do A - za - ke - o ke - o a - vo -

Coro

ka - na we - do A - za - ke - o ke - o. D.S.

Nº 32, 6A — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Gêge. Jefe y coro. Acompañamiento de *agôgô* (gongo de hierro), *cabaça* y una caja usada en reemplazo del tambor, a causa del reglamento policial. El original está tres semitonos más alto. Las frases del Jefe son confusas. Las notas marcadas con el signo + representan aproximadamente los tonos. La versión se canta a la octava inferior.

♩ = 120 Jefe (solista)

A B

C Ai - mo - o - mo - ju - ba - o - A - mo - ju - ba E - e - gba - ra mo - ju - ba - o

Coro

B Jefe

(C) Coro

l - na i - na mo - ju - ba - e E - mo - ju - ba. l - na i - na mo - ju - ba - e -

ai - in - a mo - ju - ba o l - na i - na mo - ju - ba - e - e mo - ju - ba - e.

Agôgô
Percusión
Tambor

Frasas en 6/4

Nº 31, 6A — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Gêge. Jefe y coro. El original está tres semitonos más alto. Acompañamiento de agôgô (gongo de hierro), cabaça y una caja usada en reemplazo del tambor, a causa del reglamento policial. La versión se canta a la octava inferior.

♩ = 170

A

Jefe

l - ba - ra bo - mo - ju - ba, l - ba - ra -

B

bo - o - o mo - ju - ba, O - mo - de - ko - i - ke - shu Ba - ra - bo - ba - ra - mo -

Coro

A

ju - ba - E - leg - ba E - shu lo - na, l - ba - ra - bo - mo - ju - ba -

B

l - ba - ra - bo - mo - ju - ba, O - mo - de - ko i - ke -

- shu ba - ra - bo - ba - ra - mo - ju - ba, E - leg - ba E - shu lo - na. D.C.

Variación del Jefe

etc.

Agôgô
Percusión
Tambor

Nº 172, 30A — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A ESHU

Cantado por un grupo Ketu. Jefe y coro. Original un semitono más bajo al comienzo. El diapasón varía. Acompañamiento de agôgô y dos tambores. La versión se canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

♩ = 144

Percusión

Agôgô

Tambores

Jefe

Bv

A

l - ba - ra - bo - o - mo - ju - ba O - mo - de - ko.

Coro

Mucha variación en la rítmica de tambores

A

l - ba - ra - bo - o - o - mo - ju - ba O - mo - de - ko - E - shu l - ba - ra - bo - mo - ju -

Coro - Tacet

sigue un tambor

Fin

ba E - leg - ba E - shu' ba - ra.

Coro

A

l - ba - ra - bo - mo - ju - ba O - mo - de - ko

B

A

l - ba - ra - bo - mo - ju - ba O - mo - de - ko

B

E - shu l - ba - ra - bo - E - shu E - leg - ba E - shu mo - jaba.

D.C. al Fin

No pudimos obtener en Bahía traducción alguna para estas palabras. Un miembro africano de la nación Yoruba, ante quien fué tocado este cántico —nos referimos al que fué interpretado simultáneamente por los grupos Gêge y Ketu— nos dió una versión libre del Yoruba, de la primera línea de este último cántico: "Oh, protector mío! He rendido homenaje a tí!"

* *
*

El cántico que sigue, al igual que aquellos del grupo posterior, ilustra adecuadamente cómo las melodías de una "nación" son conocidas y cantadas por individuos y grupos de otra; trátase de un punto al que volvemos en los análisis musicológicos en la parte final de este trabajo. Este cántico es para *Gbesen*, una deidad Gêge, pero es entonado por el sacerdote de un grupo de culto Ketu. Su magnífica ejecución, cuyas sutilezas ultrapasan lejos cualquier técnica de transcripción posible, es de un carácter dahomeyano tan puro que llamaría en el propio Dahomey la admiración pública. Su pureza de estilo dahomeyano puede ser trazada por el hecho de que el abolenjo de este hombre era de derivación Gêge y que él mismo se formó como miembro de un culto Gêge, antes de que su afiliación al grupo Ketu se llevara a efecto por haber sido "reclamado" —como lo expresaría la creencia afrobahiana— por una deidad Ketu.

En la versión de este cántico es notoria la complejidad del fraseo y de la línea melódica, la aceleración controlada y calculada del *tempo* y la economía de los materiales fundamentales logrados por el empleo de solamente cuatro notas principales. El toque de los tambores estuvo a cargo de algunos de los virtuosos más distinguidos de Bahía y al igual que el canto, debe ser escuchado para poder ser apreciado plenamente. El tamborileo es tan complicado que debemos dejar para más adelante su análisis. Por el momento hemos hecho aquí indicaciones esquemáticas.

Las palabras de este cántico no pudieron ser obtenidas del cantor, pero un análisis de aquellas palabras que resultó del estudio de la grabación, propiamente —en particular los nombres de otras deidades africanas halladas— demuestra que se trata del Fon, el lenguaje de los Dahomey. Además, existe una evidencia interior para dar

validez a lo manifestado por los que estaban presentes cuando se realizó la grabación: que el canto no sólo fué entonado a *Gbesen* sino también a otros dioses cuyos nombres se oyen cuando se toca el disco.

Nº 171, 29B — CÁNTICO GÊGE — INVOCACIÓN A GBESEN

Solo con *agôgô* y dos tambores. El original está un semitono más alto. El trozo entero debe interpretarse a la octava inferior.

$\text{♩} = 162$ *Accelerando* ($\text{♩} = (162-235)$)

Comienzan el 1º tambor y agôgô en *PP*

Comienza el 2º tambor

$\text{♩} = 198$ *acelerando*

$\text{♩} = 210$ *acelerando*

Musical score for page 84, featuring multiple staves of music. The score includes various annotations such as *gritado por el coro*, *acelerando*, *Tambores y agbò Tacet*, and *agbò comienza pp*. The music is written in a complex rhythmic style, likely representing a traditional Yoruban performance.

Musical score for page 85, including vocal parts and percussion patterns. The score features *Lamentaciones por el coro* and *gritando*. It also includes a section for *Esquema de Percusión* with specific tempo markings: *al comienzo* $\text{♩} = 162$, *Después del trozo tacet* $\text{♩} = 215 +$, *de* $\text{♩} = 230$, and *al fin* $\text{♩} = 235 +$. The percussion section is divided into *agbò*, *Tambor alto*, and *Tambor bajo*.

Sigue ahora un grupo de cánticos a *Oba*, una deidad Ketu que ha recibido una atención relativamente pequeña en la literatura, desde que ella es un "santo raro", como dijera un afrobahiano, no encontrándose representada entre los dioses adorados, con excepción de unos pocos centros de culto. En algunas versiones de la mitología, ella ha sido descrita como hija de *Oshala* y *Yemanya*, en otras como descendientes de *Oshun*. Ella es la mujer de *Omolu*, la deidad de la tierra. La coreografía de su danza, en la que ella sostiene un pequeño escudo de brazo al lado de su cara, es muy apreciada por los expertos en evaluar danzas de culto. Es digno tener en cuenta que cuando el Yoruba —que ya mencionamos— oyó el primer cántico de este grupo (Nº 254), exclamó: "Esto es Yoruba perfecto!" e identificó el mismo con uno que todavía es popular en Lagos, en la Nigeria.

Nº 254, 45B — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A OBA

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de agógó y dos tambores. El original está tres semitonos más alto, subiendo a cuatro semitonos. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

J = 80 + acelerando

Jefe
 O-ba e-le-ko a-ja o-si e-o-ba-s e-le-ko a-ja o-si ko

Percusión
 Agógó
 Tambor I
 Tambor II

Coro (1 octava más baja)
 ru-o o-o-ba o-mo-ba a-ja-ko e-le-ko a-ja o-si Oba e-le-ko a-ja o-si
 etc. continúa hasta el Fin
 etc. continúa hasta el Fin

Jefe *gritado por el coro*
 O-o-ba e-le-ko a-ja o-si o-ba o-mo-ba
 a-ja-ko e-le-ko a-ja o-si etc.

Tambor II
 etc. ligeras variaciones

Coro

B
Coro
Jefe
Coro **Jefe** **Coro**

Nº 255, 45B — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A OBA

Jefe y coro (femenino) sobreponiéndose. Acompañamiento de agógó y dos tambores. El original está cuatro semitonos más alto. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

J = 120 + acelerando

Jefe
 8v SI-ri-ri we-o-fa we-re

Coro
 SI-ri-ri-re-o-fa we

C
 SI-ri-ri-re-o-fa we-re
 SI-ri-ri-re-o-fa we-re
 (re) SI-ri-ri-re-o-fa we-(re)
 SI-ri-ri-re-o-fa we-re
 SI-ri-ri-re-o-fa we-(re)

Repite 9 veces

Variación
 Frase del Jefe la 5ª y 8ª vez
 SI-ri-ri-re-o-fa we-re

Esquema de percusión:
 agógó
 Tambor 1º
 Tambor 2º

Nº 256, 45B — CÁNTICO KETU — INVOCACIÓN A OBA

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de *agôgô* y dos tambores. El original está cuatro semitonos más alto. La palabra "Ilu" con que comienza este cántico fué eliminada de la exposición inicial del tema (véase el asterisco del comienzo del pentagrama). El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Jefe (Introd.)

$\text{♩} = 150 + \text{acelerando}$

8v * O - ja fa - ra me i - lu o - ja la o - je

Agôgô

Tambor (afinado alto)

O - ja O - ja i - lu o - ja O - de

Coro: etc.

Jefe:

Tambor (afinado bajo)

Fin

con ligeras variaciones

Coro: B (Padrón de Frase | Introducción | A - B | 40 compases)

14 compases | 8 compases

Oshun es la deidad por excelencia del grupo 'Jesha y los cánticos que ellos destinan a este dios son notorios en la música del culto afro-bahiano. La manera de cantar estos trozos en el grupo que sigue (N.º 357, 358, 359 y la repetición del N.º 358 que se encuentra al final de la faz) se destaca por ciertos rasgos musicológicos sorprendentes de los cuales hacemos aquí solamente una mención breve, desde que los tendremos detalladamente en consideración en la sección final de este trabajo. Estos rasgos incluyen aspectos de presentación como el contrapunto entre la línea melódica y los tonos de percusión, o las sutilezas en las variaciones que el cantor principal tejió alrededor del tema original.

El tambor que se oye en el disco es tocado por el mismo hombre que encabeza y dirige el grupo de cantores como solista. Aunque originalmente de descendencia y afiliación Ketu-Gêge, es famoso en los círculos de culto de Bahía como un *alabe-huntor*, un tamborilero-jefe que domina el repertorio entero de la música afro-bahiana. La pureza de sus ejecuciones en términos de valores musicales africanos fué confirmada por el Yoruba al que nos referimos ya varias veces y el cual, como nativo de la ciudad nigeriana de Ilesha, de la que proviene el culto 'Jesha, nos dió la traducción de las palabras empleadas en estos cánticos.

* *
*

Nº 357, 61A — CÁNTICO 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de *agôgô*, *cabaça* y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión *Agôgô*

Tambor 8v

Jefe 8v

Coro

$\text{♩} = 200$

Confuso

e - ya o - lu O - do i - ye - o I - e - e ko - hun ei - ye -

hi gi - e O - mañda - ga - - sa

I - - e - ye o - lu wo - do i - ye - -

Etc.....

o I - - e - ye kó - - hun gi - ye O - mañda - ga - - sa.

I-e Olu odu iye-o	El Salvador, el Dios del río,
I-e kohun iye-bi	Escucha el Salvador la voz del pájaro?
Gi-e oma dagasa.	La casa del hijo de Dagasa (Dangbasa).

Tambor 16 v

Jefe 8 v

Coro

Nuevo Cántico (Nº 358)

Nº 358, 61A — CÁNTICO 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de agógó, cabaça y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión

Agógó $\text{♩} = 220$

Tambor

Jefe *av*

Coro

1-re wa 1-re - wa 1-re - wa ie -

(de Nº 357)

i a-ma - a de le - i on - io mo - ri na ma - de - i - o

1 - re

wa 1-re - wa ie - i A - ma - a - de le - i o - nio mo -

Etc. (Con pequeños cambios de palabras)

ri na ma - de - i - wa

Irewa, irewa lei
Amade lei (nile) onio
Mori na made-i-o.

Esta es nuestra gracia, esta es nuestra gracia,
Siempre viene a nuestra calle,
Yo veo a él (la gracia) en la calle.

First system of musical notation on the left page, consisting of two staves with various rhythmic and melodic figures.

Second system of musical notation on the left page, continuing the piece with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation on the left page, featuring a more complex rhythmic structure.

Fourth system of musical notation on the left page, concluding the section with a final melodic phrase.

First system of musical notation on the right page, starting with a melodic line and a bass line.

Second system of musical notation on the right page, showing a continuation of the musical themes.

Third system of musical notation on the right page, including a section marked 'Lento'.

Fourth system of musical notation on the right page, featuring a section marked 'Allegro' and ending with '(No 359)'.

Nº 359, 61A — CÁNTICO 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de agôgô, cabaça y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a una octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión Agôgô
Tambores

Jefe *av*

Coro

Viene del Nº 358 Ka-nio - gbe - le Ka - ni - la (wa) Ka - ni - o - gbe - le
El desplazamiento del tiempo fuerte se produce aquí.

Vea texto
Ka - ni - o - gbe - le -

o - e ka - ni - o - gbe - le ka - ni - la - o — etc. —
ka - ni - o - gbe - le ka - ni - la

Kaniogbele	Quien no va a buscar refugio
Kanita-o	Al lado del arca de polvo?
Kaniogbele (koko) (8)	Quién no va a buscar refugio (al costado del arbusto de casabe)?

(8) Esta palabra aparece en repeticiones posteriores.

Uligeras variaciones en ritmo, repitiendo 1.2.3. Agôgô

Nuevo cántico (repetición del Nº 358)

Al Nº 358 repitiendo

* Variaciones de los taques de tambor en las frases arriba repetidas:

16 v

4.

** Véase el texto para la explicación de estos cambios de tiempo.

Nº 358, 61A (repetido) — CÁNTICO A 'JESHA — INVOCACIÓN A OSHUN

Jefe y coro. Acompañamiento de agôgô, cabaça y tambor. El original está cuatro semitonos más bajo. El Jefe canta a la octava inferior a lo registrado aquí.

Percusión Agôgô
Tambor

Jefe *av*

Coro

Viene del Nº 359 wa a - l - re - wa le - i etc. —



Los conmovedores rituales de la muerte, que incluyen las vigili-
as de siete largas noches, conocidas por *achêche* ⁽⁹⁾, exigen el máximo de
los recursos musicales del Jefe de culto, desde que se canta continua-
mente, debiendo emplear, a pesar de las repeticiones, su repertorio
completo. No obstante, las melodías cuyo uso se circunscribe a esta

⁽⁹⁾ Una breve descripción de los *achêche* ha sido recientemente publicada
por ROGER BASTIDE, en sus *Imagens do Nordeste místico*, Rio de Janeiro, 1945,
págs. 104-107.

ceremonia son relativamente pocas y sólo la primera de las tres que
ofrecemos aquí de una colección mucho mayor, es un cántico *achêche*,
propriadamente hablando (Nº 533). El espacio no permite un análisis
de los cánticos para los cuales se emplean dioses africanos en los
ritos de la muerte; sólo podemos indicar que pueden no ser entonados
cánticos destinados a ciertas deidades que "huyen" del contacto con
la muerte, y que son las melodías consagradas a aquellos dioses que
no pueden eludir la muerte, las que deben ser empleadas en estas
ocasiones. Así, el segundo del grupo (Nº 534), es para *Oshossi*, el
dios de la caza, mientras que el último (Nº 535), está destinado a
Osain, el dios de las hojas.

Es el ritmo que distingue los cánticos *achêche* y este ritmo es tan
importante que acompaña a otros cánticos cuando éstos son empleados
para este rito. Tambores consagrados a los dioses nunca son presen-
tados en la batería de percusión. El instrumento principal es un cántaro
de barro que se toca, colocándose sobre la boca del mismo un abanico
destinado a avivar el fuego, el cual, en estado doblado, es
batido con la mano abierta. También se usan calabazas y gongos,
pero es el cántaro que da el motivo rítmico constante:



que proporciona al afrobaiano el tono de profunda tristeza, asocia-
do a alguna canción acompañada por este ritmo. De este modo, aun-
que se necesita realizar un análisis más detenido de la colección total
de cánticos *achêche*, antes de poder arribarse a una conclusión defini-
tiva, puede decirse por vía de ensayo que es el acompañamiento ritmi-
co de las melodías entonadas a los dioses durante las ceremonias or-
dinarias el que convierte esos cánticos en aquellos usados en los ritos
de la muerte.

Puede observarse que en las transcripciones, la notación del acom-
pañamiento instrumental incluye el tambor, desde que se ha empleado
en las grabaciones un tambor para tocar el ritmo asignado al cántaro
en el rito verdadero. Se procedió a la substitución por la creencia
de que es espiritualmente peligroso tocar un cántaro cuando se en-
tonan estos cánticos, excepción hecha de la ejecución real en un
achêche.



Nº 533, 88A — CÁNTICO KETU — CICLO DE LA MUERTE (ACHÊ-CHE)

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de agôgô y dos tambores reemplazando a los cántaros. El original está un semitono más alto. El Jefe canta a distancia de dos octavas más bajo que lo registrado aquí.

♩ = 156

Percusión
 Agôgô
 Tambores
 Jefe (2 av)
 Coro (unisono)

tambor alto
tambor bajo
ligado

A - chê - che a - ni - mo - ju - ba

Tambor alto

- re A - chê - che o - lo - run Ba - ba - o

A - chê - che a - chê che - o A - chê

etc. (con muchas variaciones hasta el fin.)

A - chê - che a - ni - mo - ju - ba A - chê

- cho a - chê - che - o A - chê - che a - chê che - o

- che O - lo - run Ba - ba - o A - chê - che Etc.

A - chê - che a - chê - che - o

Comienzo del Cántico Nº 534

Nº 534, 88A — CÁNTICO KETU — CICLO DE LA MUERTE (ACHÊ-CHE)

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de agôgô y dos tambores reemplazando a los cántaros. El original está un semitono más alto. El Jefe canta a distancia de dos octavas más bajo que lo registrado aquí.

Percusión
 agôgô
 tambor alto
 tambor bajo

Jefe
 (2 8^v)

Coro
 (unísono)

etc.

1. ga — mo o — ni sho — lo — ra — E — fon fo — lo — ro

to — ra — she — O — de a — ro — le O — de — sho — lo — ro E — fon fo — to — ro ta —

ro — she —

(El Jefe canta con el Coro)

I — gu — ma — o — mi sho — ro — le — E — fon fo — to — ro

to — ro — she — etc.

Jefe

Coro

Jefe

Coro

Coro

Jefe

Jefe

Coro

Coro

(Agôgô):

Jefe Comienzo del cántico Nº 535

Coro

Nº 535, 88A — CÁNTICO KETU — CICLO DE LA MUERTE (ACHÊ-CHE)

Jefe y coro (femenino). Acompañamiento de *agôgô* y dos tambores reemplazando a los cántaros. El original está un semitono más alto. El Jefe canta a distancia de dos octavas más bajo que lo registrado aquí.

♩ = 156

Percusión { *agôgô*
tambor alto
tambor bajo

Jefe (2 8v)

Coro (unísono)

A

O-moa-se-bi la-ba pe-la-be O-moa-se-bi-o

Jefe

B

la-be pe-se-be O-ni a fun-fun etc.

Jefe

C

Jefe

El Jefe canta con el coro

A

Jefe y Coro

B

Agôgô

Agôgô

tambor alto
tambor bajo

Jefe

Jefe y Coro

etc. al Fin etc.

Jefe

Jefe

Jefe

El Jefe canta con el coro

ESCALAS

CABOCLO-GUARANY — PARA FORTE-E-VALENTE

No. 7  (penta-do)

No. 8  (heza-do)

No. 8a  (penta-do)

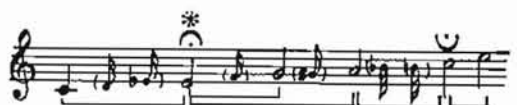
CABOCLO-GUARANY — PARA IYARA (OSHUN)

No. 21 A  (hepta-sol)

No. 22  (heza-la)

No. 23  (hepta-la)

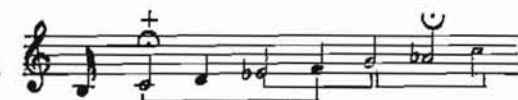
GÊGE — PARA GBESEN

No. 171  (penta-mi)

KETU — PARA ESHU

No. 33  (penta-do)

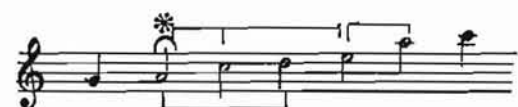
No. 32  (heza-sol)

No. 31  (hepta-la)

KETU — PARA ESHU

No. 172  (hepta-la)

KETU — PARA OBA

No. 254  (penta-la)

No. 255  (penta-la)

No. 256  (penta-la)

IESHA — PARA OSHUN

No. 357  (hepta. mi)

No. 358  (hexa. sol)

No. 359  (penta. re)

No. 358
repetido  (hexa. sol)

KETU-ACHÊCHE — (CICLO DE LA MUERTE)

No. 533  (penta. do)

No. 534  (hexa. re)

No. 535  (b)(re)

III. Análisis Musicológico

LOS materiales de este capítulo proporcionan un estudio preliminar de las características musicológicas de la música de culto afrobahiano. No se ha hecho intento alguno de definir estilos musicales, desde que dependerá de un tratamiento estadístico de los rasgos a ser derivados de un número mayor de cánticos de la colección que nos suministró los ejemplos que aquí ofrecemos, que podamos alcanzar esta meta por medio de un análisis objetivo. Las características de estos cánticos, analizados aquí, son por orden de presentación: 1º, Instrumentación; 2º, Participes y voces; 3º, Aspectos de tiempo y estructura, incluyendo indicación de compás, extensión y padronización de frases y tiempo; 4º, Ritmo melódico; 5º, Ritmo de percusión; 6º, Afinación de la percusión; 7º, Escalas y modos; 8º, Extensión tonal; 9º, Dirección melódica; 10º, Padrones interválicos; 11º, Ornamentación anterior (ataque) y posterior (abandono), y finalmente, 12º, cualquiera de las características adicionales que no corresponden a los encabezamientos aquí dados.

1º INSTRUMENTACIÓN

De los 21 cánticos analizados en este trabajo, solamente 15 son acompañados por instrumentos de percusión. En 6 cánticos Caboclo-Guaraní, 3 para *Forte-e-Valente* y 3 para *Iyara*, todos ellos grabados por el mismo grupo de músicos, se emplea la guitarra (violão), así como la calabaza y sonaja (chocalho). El resto queda restringido a los instrumentos de percusión que son típicos en el África del Oeste: sonaja, tambores, calabaza y gongo de hierro. Debido a las circunstancias que acompañaron la grabación de los discos de los que transcribimos estos cánticos, la substitución de instrumentos tuvo que ser hecha en dos casos. En uno, el grupo Gêge que cantó los tres cánticos Ketu y Gêge (N.º 33, 32 y 31), empleó una caja en vez de un tambor, con la calabaza y el gongo de hierro, para cumplir con los reglamentos de la policía, vigentes en el tiempo en que se realizaron los cánticos. En el otro caso, el grupo que cantaba el ciclo de muerte (N.º 533, 534 y 535), usó tambores en vez de vasijas de barro que hubiesen empleado en una ceremonia real, debido al temor a sanciones sobrenaturales. Ocho cánticos fueron acompañados por dos tambo-

res y un gongo de hierro. Si aceptamos la caja, mencionada más arriba como tambor, en cada uno de los restantes siete fueron empleados como acompañamiento un tambor, una calabaza y un gongo de hierro.

2. PARTICIPES Y VOCES

En ninguno de los cánticos dados aquí a conocer aparece el empleo intencional de armonía, aunque resulte ocasionalmente la "armonización" de una o dos notas, lo que es aparentemente una pequeña diferencia de opinión en la parte de los miembros del coro en cuanto al curso de la melodía, particularmente de cómo un cántico es comenzado.

Cinco de los cánticos, la *salvé* de las series Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (Nº 7), los tres de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 21a, 22 y 23) y el cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171), son solos. El resto sigue un padrón de "llamado y respuesta", que toma la forma de frases alternadas de *Jefe-y-coro*. Como mínimo, en la mitad de éstos, existe una tendencia de sobreponer las frases, pero sólo en el tercer cántico de la serie *Jesha* para *Oshun* (Nº 359) llega esta sobreposición a un fraseo contrapuntístico. De cualquier modo hemos encontrado que el Jefe canta frecuentemente la frase del coro como si fuese la suya propia.

3. ASPECTOS DE TIEMPO Y ESTRUCTURA

Bajo este epígrafe deben ser tenidos en cuenta las indicaciones de compás de mejor aplicación (signos de tiempo), la extensión y el padrón de frases, y los *tempi*.

a) Signos de tiempo (Compás)

Más de la mitad de los cánticos (doce), se encuentran en compás binario, y encajan perfectamente en un esquema de 4/4. Seis están en compás ternario, de ellos cuatro en 6/4 y dos en 3/4. La fijación de la métrica por medio de los signos de compás, de cualquier manera está sujeta a ligeras arbitrariedades, desde que los elementos determinantes del caso son la extensión de la frase y el ritmo de percusión, así como el acento y el padrón melódicos. En ciertos casos, esto es inequívoco, como por ejemplo en la serie *Jesha* para *Oshun* (N.º 357, 358 y 359) y en el ciclo de la muerte *Ketu* (N.º 533, 534 y 535). Sin embargo, algunas veces, una melodía en 6/4 es acompañada por un

padrón de percusión en 4/4, como en el cántico final a *Iyara*, de la serie Caboclo-Guaraní (Nº 23); o una melodía en 4/4 puede ser acompañada por un padrón de percusión en 6/4, como sucede en los cánticos *Ketu* entonados a *Eshu* por el grupo de intérpretes Gêge (N.º 31 y 32). En estos casos, el ritmo melódico actúa como determinante final en la fijación del compás.

Cuando tocan los instrumentos de percusión ritmos cruzados en dos diferentes tiempos de compás, como en el cántico Gêge entonado a *Eshu* (Nº 33), donde sostiene el tambor un padrón de 2/4 contra un 3/4 tocado en la calabaza; o el cántico *Ketu* entonado a *Eshu* (Nº 172), en el que toca un tambor en 6/4 mientras que el otro se mantiene en 3/4; o en el cántico final en la serie *Ketu* entonado a *Oba* (Nº 256), donde el gongo y un tambor tienen un padrón de 3/4 contra el 6/8 del segundo tambor, con el resultado de que el tiempo es completamente ambiguo y el signo de compás que ha sido escogido es el que mejor parece indicar el ritmo melódico⁽¹⁰⁾. De este modo resultaron 18 de los cánticos con esquemas métricos consistentes y regulares, si bien muchas veces algo complejos.

Para los tres cánticos que restan ser comentados, el primero de cada uno de los grupos Caboclo-Guaraní y el cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 7, Nº 21a y Nº 171, respectivamente), no pudo ser fijado tiempo de compás alguno sin producirse una distorsión, aun cuando los ritmos de percusión, en apariencia desconectados del ritmo melódico, son bastante regulares, desde que ellos aparecen en los primeros dos casos como corcheas repetidas, y en el tercero, como un padrón de 3/4 consistente en una negra, dos corcheas y una negra. Además, cada uno de los últimos cánticos de la serie entonada a *Eshu* (N.º 32 y 33), se inicia con una frase en tiempo "libre", cantada por el Jefe y establece el tiempo de compás con el comienzo de la segunda frase.

b) Extensión y padronización de las frases

Las frases de estos cánticos varían en extensión desde uno a ocho compases en tiempo de 4/4. Los tres cánticos en tiempo libre, todos ellos solos, tienen frases extremadamente irregulares. Las del primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní entonados a *Forte-e-Valente*

(10) El criterio empleado en escoger un tiempo de compás particular en el que pueda ser aprovechado más de uno, es el de la elegancia.

(Nº 7), varían de doce a dieciséis negras en extensión. Las frases del primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní entonados a *Iyara* (Nº 21a) se componen, unas y otras, aproximadamente de ocho o de dieciséis negras. En el caso del cántico Gêge entonado a *Gbesen* (Nº 171), las frases comprenden entre ocho y veintiocho negras. No obstante, algunos trazos de estructura pueden ser percibidos en cada uno de estos cánticos: el primero sigue el padrón (fórmula) A¹, A², B¹, B², con repetición; el segundo el padrón A A¹ B A C C, con repetición, mientras que el tercero representa el sencillo padrón A A A A.

Los restantes cánticos tienen frases definidas. Tres de ellos utilizan frases de extensión desigual. El segundo cántico de la serie Caboclo-Guaraní de solos entonados a *Iyara* (Nº 22), emplea frases de diez, cuatro y tres compases en el padrón A B¹B², con repetición. Los tres cánticos de la serie Ketu-Gêge dedicados a *Eshu* (faz 6A), poseen su fraseo asimétrico. El tercero (Nº 31), recurre al uso de una frase A, ya de tres, ya de cuatro compases en tiempo de 4/4 (siendo indicado el último por el símbolo A +) y una frase B de cinco compases en el padrón A A B (Jefe); A + A B (coro), repetido. El segundo cántico (Nº 32) emplea tres frases; la primera tiene dos compases en 4/4; la segunda y tercera se componen de tres compases en 4/4, correspondientes al padrón A B C, con repetición. Las frases A y C son cantadas por el coro y la frase B por el Jefe. El primer cántico (Nº 33) tiene una frase A de seis compases en 3/4, cantada por ambos, es decir, Jefe y coro; una frase coral de dos compases (B), y una frase del Jefe, de dos compases (C), en el padrón repetido A B C B C B.

El resto de los cánticos emplea frases regulares que varían en extensión desde cuatro a treintidós negras, mientras que un cántico, el tercero de la serie Achêche (Nº 535), usa un motivo complejo, formado de tres frases de dieciséis negras cada una, relacionadas entre sí, que se extienden así a cuarentiocho negras.

La frase más corta que hallamos se encuentra en el tercer cántico de la serie Caboclo-Guaraní entonada a *Forte-e-Valente* (Nº 8a), en la cual el Jefe y el coro se alternan cantando melodías de una extensión de sólo cuatro negras. Suele usarse que el Jefe comienza el cántico con la frase del coro, designada con la letra B, luego alterna dos frases A y C, siendo cantada la frase B por el coro entre cada una de las frases del Jefe, con considerable sobreposición. El segundo

cántico de la serie Ketu entonada a *Oba* (Nº 255), también tiene frases cortas, de un solo compás, que en este caso está en tiempo de 6/4. Estas frases están agrupadas en el mismo padrón que los del cántico Caboclo-Guaraní que acabamos de mencionar, es decir, en A B C B, con el Jefe cantando las frases A y C.

Tres de los cánticos tienen frases de dos compases, el primer cántico de la serie Ketu de los ritos de la muerte (Nº 533), emplea una frase de ocho negras de extensión; el cántico Ketu entonado a *Eshu* (Nº 172) y el primer cántico de la serie Ketu dirigido a *Oba* (Nº 254), están constituidos por frases de doce negras. El cántico final de la serie Ketu entonado a *Oba* (Nº 256), emplea también frases de doce negras en extensión, pero debido al padrón de la línea melódica, fueron transcritos como una frase de cuatro compases. El cántico que usa frases de dos compases en 4/4 (Nº 533), tiene el padrón A B A¹ B A² B A³ B etc., la frase del coro (B) permanece constante mientras varía la frase del Jefe (A). Los dos cánticos en 6/4, con dos frases de dos compases de extensión (N.º 172 y 254) siguen el padrón A A¹ B (Jefe), A A¹ B (coro), repitiendo. El cántico Ketu con frases de cuatro compases en tiempo de 3/4 (Nº 256), tiene la estructura A A A A, alternando el Jefe con el coro.

Tres de los cánticos tienen frases de cuatro compases en tiempo de 4/4. El segundo cántico Caboclo-Guaraní a *Forte-e-Valente* (Nº 8), emplea dos motivos diferentes, siendo repetido cada uno de ellos; la melodía entera es cantada alternadamente por el Jefe y el coro. El tercer cántico de la serie 'Jesha para *Oshun* también tiene dos frases diferentes alternando el Jefe con el coro; mientras que el último cántico *Achêche* del grupo Ketu (Nº 535), emplea una sucesión de tres motivos diferentes, de una manera tal que la secuencia entera de doce compases es alternadamente interpretada por el Jefe y el coro.

Únicamente un cántico, el tercero de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 23), recurre al uso de una frase de dieciocho negras de extensión. Este motivo de tres compases en tiempo de 6/4 se repite una y otra vez por el solista, acompañado por un ritmo de percusión en tiempo de 4/4.

Finalmente, tres de los cánticos tienen frases de ocho compases en tiempo de 4/4. Son ellos el primero y el segundo de los cánticos

'Jesha para *Oshun* y la repetición del segundo (N.º 357, 358 y 358 repetido) y el segundo cántico del ciclo Ketu de la Muerte (N.º 534). En todos ellos alternan simplemente las frases del Jefe y del coro.

Podemos decir, resumiendo este comentario de la padronización de las frases, que los cánticos que tienen los motivos de tres frases A B C cantados por el Jefe, A B C por el coro (N.º 535); A A B por el Jefe, A + A B por el coro (N.º 31) y A A¹ B por el Jefe, A A¹ B por el coro (N.ºs 172 y 254), así como uno usando el motivo de cuatro frases A A B B cantado por el Jefe, A A B B por el coro (N.º 8a), tienen todos ellos relación entre sí y son simples aumentaciones del sencillo padrón A cantado por el Jefe, A por el coro, empleado en cinco de los cánticos (N.ºs 256, 357, 358, 358 repetido y 534), en cada uno de los cuales el Jefe y el coro entran por turno a cantar la misma melodía. De esta manera, más de la mitad de los cánticos responden a este padrón.

Estos cánticos deben ser diferenciados del grupo que usa una frase para el Jefe y otra para el coro, en la simple alternación A cantada por el Jefe, B por el coro, A por el Jefe, B por el coro (N.ºs 359 y 533); o el padrón excéntrico A cantado por el coro, B por el Jefe, C por el coro, A por el coro, B por el Jefe, C por el coro, etc. (N.º 32); así como de los tipos más complejos de llamada y respuesta que emplean dos frases diferentes y alternadas del Jefe con una frase uniforme del coro (N.ºs 8a, y 255).

Al máximo de complejidad estructural entre las melodías *Jefe-y-coro* que aquí se ha presentado, se llega en el primer cántico de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (N.º 33), que posee tres tipos de frase: A, cantada por el conjunto entero, B por el coro y C por el Jefe solo, cayendo en el padrón repetido de A B C B C B.

De los solos, la frase-padrón del último cántico Caboclo-Guaraní entonado a *Iyara* (N.º 23), es una simple repetición de un solo motivo, mientras que la del cántico Gêge para *Gbesen* tiene esta misma característica, pero con una gran parte de variación rítmica, de tiempo y tonal.

El primer cántico Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (N.º 7), tiene una estructura que es, en lo fundamental, A A B B con variaciones; y la segunda melodía de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara*

(N.º 22), es básicamente A B B, repetido. Ambas son especies del género de dos frases A B A B. Por otro lado, la frase-padrón del primer solo Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 21a), se relaciona con la forma A B C, repetida.

c) *Tempo*

El *tempo* de los cánticos va de 80 negras por minuto, al comienzo de la serie Ketu para *Oba* (N.º 254), a 240 negras por minuto en el segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 22). Tres de los cánticos, los primeros dos de la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* y el cántico de apertura de la serie de la misma "nación" para *Iyara* (N.ºs 7, 8 y 21a), marcan el tiempo de 120 negras p/m., mientras que el segundo cántico de la serie Ketu para *Oba* (N.º 255), comienza su aceleración alrededor de este grado de velocidad. El cántico Gêge para *Eshu* (N.º 33), tiene un tiempo ligeramente más rápido de 130 negras p/m.

Dos cánticos, el último de la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (N.º 8a), y el cántico Ketu para *Eshu* (N.º 172), corresponden al tiempo de 144 negras p/m. El tercer cántico Ketu para *Oba* (N.º 256), comienza con una velocidad que marca aproximadamente 150 negras p/m.

Los tres cánticos Ketu *Achêche* (N.ºs 533, 534 y 535) tienen un tiempo de 156 negras p/m., mientras que los cánticos de la serie 'Jesha para *Oshun* (N.ºs 357, 358, 359 y 358 repetido), mantienen una velocidad de 220 negras p/m. Los dos primeros cánticos Ketu de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (N.ºs 31 y 32) marcan 170 negras p/m.

Solamente dos de los discos transcritos (fases 29B y 45B), revelan una aceleración controlada. El primero, el solo Gêge para *Gbesen* (N.º 171), comienza en el tiempo de 162 negras p/m.; la velocidad crece gradualmente y con aceleración uniforme hasta el final, que está en un tiempo de casi 235 negras p/m. La segunda faz, en la que están grabados los tres cánticos para *Oba* (N.ºs 254, 255 y 256), muestra una aceleración suave e uniforme a través de todo el grupo, comenzando el primer cántico con una velocidad de 80, el segundo con 120 y el tercero con 150 negras p/m.

Al último, los dos primeros cánticos de los grupos carentes de aceleración en cada serie tienen el mismo tiempo, excepción hecha de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.º 21a, 22 y 23), en la que es doblado el tiempo del segundo cántico. En cada uno de los tres primeros de esos grupos, el último cántico posee un tiempo sin relación alguna con los dos anteriores, mientras que en las últimas dos de las series sin aceleración, el cántico final se desarrolla con la misma velocidad que en los otros. No parece que exista inclinación alguna de tocar cánticos en compás ternario, ya sean más rápidos o más lentos que los que están en compás binario. Sobre la base de una evidencia tan insuficiente como la que suministramos aquí resulta muy difícil decir algo más sobre posibles predilecciones que puedan tener determinadas "naciones" por ciertos *tempi*, no siendo que manifestemos la duda de que éstas puedan existir.

4. RITMO MELÓDICO

En general, el ritmo melódico de estos cánticos es complejo y se caracteriza por una considerable anticipación de énfasis y de un fraseo fuera del tiempo marcado (traslado en un tiempo de compás, del fuerte al débil). Abunda el rubato y la sincopación está presente en todos los cánticos, con excepción de uno, o sea, en la primera melodía (Gêge) de la serie Ketu-Gêge entonada a *Eshu* en la que el ritmo, en 2/4, se enfrenta a un padrón percusivo en 3/4 (Nº 33). El carácter y la importancia, tanto de la frase colocada fuera de los tiempos de compás como de la anticipación del acento, pueden ser percibidos inmediatamente al observarse la frecuencia con que las notas son encadenadas a través de la mitad de un compás o de las barras de compás.

5. RITMO DE PERCUSIÓN

Los padrones de percusión se caracterizan por un fraseo contrarítmico de tiempos de compás tocados en diferentes instrumentos. Aquellos padrones que se encuentran más allá de las melodías en tiempo libre, en los primeros dos casos (N.º 7 y 21a) son esencialmente cadenas no acentuadas de corcheas. Por otra parte, el solo Gêge en tiempo libre, entonado a *Gbesen*, es acompañado por un ritmo en 3/4 por la percusión, una configuración que no tiene conexión aparente con el ritmo de la melodía.

En muchos casos, los ritmos de percusión han sido indicados sólo esquemáticamente en las notaciones aquí incluidas. Deben ser observados ejemplos claramente perfilados de ritmo cruzado en el cántico Gêge del grupo Ketu-Gêge entonado a *Eshu* (Nº 33), donde se toca el tambor en tiempo 2/4 contra el padrón 3/4 de la calabaza; en el otro cántico Gêge para *Eshu* (Nº 172), donde los tambores se encuentran en 6/4 y 3/4, con un padrón de 6/4, *nncnncn* (n - negra; c - corchea) tocado por el gongo; y en el último cántico Ketu entonado a *Oba* (Nº 256), en el que un padrón de 3/4 es tocado en el gongo y en un tambor, contra un padrón de 6/8 en el otro tambor.

El contra-ritmo que se enfrenta a la melodía puede ser hallado especialmente en los dos cánticos Ketu de la Serie Ketu-Gêge dedicada a *Eshu* (N.º 31 y 32). Estas dos melodías se encuentran en compás de 4/4. El gongo hace oír una sucesión siempre igual de corcheas, mientras que la caja que reemplaza el tambor sostiene una frase en 6/4 que es tocada dos veces en cada tres compases de la melodía. Esto resulta en parte del hecho de no ser iguales en extensión las frases de estos dos cánticos e introduce una larga serie de variaciones de percusión a manera de acompañamiento de un sencillo motivo melódico.

Un rasgo del toque de tambor que por varias razones no aparece en estas notaciones, pero que merece, no obstante, ser mencionado, es el de estar "hablando a los Dioses", a cargo del tambor de tono más bajo. Este fenómeno consiste en padrones rítmicos de tambor irregulares y carentes de relación, tocados en tiempo con los ritmos de los otros instrumentos. Su significado parece ser más ritual que musical.

6. AFINACIÓN DE LA PERCUSIÓN

El único grupo en el cual se ha indicado la afinación del instrumental de percusión es la serie de 'Jesha para *Oshun* (N.º 357, 358, 359 y 358 repetido), en la cual la parte de percusión es tan importante que ha sido transcrita íntegramente. Los golpes del gongo (agôgô) son constantes, y consisten en un reposo seguido de tres negras, mientras que el tambor suena de vez en cuando según golpes por demás evidentes en 4/4 y otras veces con golpes sincopados. La nota del gongo es re encima del do''; el tambor tiene dos tonos, *la* y *re* en la segunda octava debajo del do central (*La*, *Re*). *La* y *Re* son

notas importantes en la melodía, de manera que la parte del tambor realiza una especie de contra-melodía bi-tónica. Además debe tenerse en cuenta, como ya hemos dicho, que el tamborilero ha observado admirablemente las leyes de contrapunto en las que las progresiones tonales del tambor casi nunca se mueven en la misma dirección que las de la melodía, en un momento dado, en el decurso del cántico.

7. ESCALAS Y MODOS

Dos de los cánticos son tetrafónicos; ocho, pentafónicos; nueve hexafónicos; y dos, heptafónicos. Los dos cánticos tetrafónicos son de la "nación" Gêge; uno es entonado a *Eshu* (Nº 33) y el otro a *Gbesen* (Nº 171). Los dos cánticos heptafónicos son del grupo Caboclo-Guaraní para *Iyara* (N.ºs 21a y 24). La serie completa Ketu, dedicada a *Oba* (faz 45B), es pentafónica, así como en el único cántico Ketu para *Eshu* (Nº 172). Por otro lado, los dos cánticos Ketu de la serie Ketu-Gêge para *Eshu*, son hexafónicos.

Ninguno de los cánticos emplea la escala diatónica completa en el modo mayor; se clasificaría, de acuerdo con el sistema aquí empleado, como heptafónico hepta-do⁽¹¹⁾. Cinco de los cánticos están en modos -do, con la nota principal de la melodía colocada en la posición de la tónica de una escala mayor diatónica. Éstos incluyen todos los cánticos Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente*; el primero y tercero (N.ºs 7 y 8a) están en penta-do y el segundo (Nº 8), en hexa-do. En estos tres cánticos, los acordes de la guitarra (violão)

(11) Este método de clasificación de modos está basado en el que fue usado por M. Kolinski en su análisis de la música de los negros de la Guayana holandesa en la obra de M. J. y F. S. HERSKOVITS, *Suriname Folklore* y en su propia obra, inédita, *Die Musik Westafrikas* (1). El método prescinde de la consideración de afinación absoluta y está basado en el "ciclo de las quintas ascendentes". La primera mitad del nombre de cada modo, provisto de guión, (tetra-, penta-, hexa-), es determinado por el número de notas en el sector del ciclo en el que encajan con la más grande economía todas las notas de la escala a ser analizada. La segunda mitad (-do, -re, -mi) depende de la posición "fasola" de la nota principal del cántico (la tónica, en la música armónica) en una escala mayor diatónica hipotética, construida sobre la primera nota de aquel sector, excepto en el caso de los modos hepta-, cuando la escala comienza con la segunda nota del sector. Así, la escala mi^b-fa-sol-la^b se encuentra al entrar de la manera más económica en una secuencia de seis notas en el ciclo de las quintas ascendentes: la^b-mi^b-(si^b)-fa-(do)-sol. Por esto, aunque es una escala tetratónica, es un modo hexa-. Si la principal nota del cántico es, por ejemplo, mi^b, el modo es denominado hexa-sol, desde que el mi^b es sol en la escala "fasola", si se comienza con la^b. Este sistema de clasificación ha sido encontrado efectivo, al menos para la música folklórica de Europa y África, y posee un grado considerable de precisión y consistencia lógica como para ser recomendado.

(1) Véase el prólogo de esta obra de Mieczyslaw Kolinski (La música del Oeste africano) en el presente número. (Nota de la Dirección.)

establecen un fondo armonizado que casi fuerza al cántico a entrar en un modo de tipo europeo. El cántico Gêge para *Eshu* (Nº 33), está en el modo penta-do, como también el primero de los cánticos Ketu del ciclo de la muerte (Nº 536).

Los modos -sol, se asemejan, en tonalidad, al mayor, con excepción del hepta-sol, que tiene una séptima disminuida. El único cántico hepta-sol es el primero de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 21a). El segundo de los cánticos Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 32) y el segundo cántico 'Jesha para *Oshun* con su versión repetida (N.ºs 358 y 358 repetido), se encuentran todos ellos en el modo hexa-sol.

Los modos -la poseen la misma relación con los modos -do como la que existe entre las escalas armónica menor y mayor europeas. Los modos -mi guardan una relación similar con los modos -sol. Los tres cánticos Ketu para *Oba* (N.ºs 254, 255 y 256) pertenecen al penta-la. El segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 22) corresponde al hexa-la. Tres cánticos están en el modo hepta-la, el cual es exactamente el mismo que la escala armónica menor europea. Estos son, el tercer cántico de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 23), el tercer cántico Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 31) y el mismo cántico entonado por el grupo Ketu (Nº 172). Es de algún interés destacar que, si bien las dos versiones de este cántico Ketu —uno por el grupo de culto Gêge y el otro por el grupo Ketu— difieren considerablemente en la línea melódica y rítmica, ambos están en el mismo modo, aun cuando la versión Gêge emplea una escala hexafónica y la versión Ketu una escala pentafónica. El extenso solo Gêge, tetrafónico, entonado a *Gbesen*, está en penta-mi. El cántico inicial de la serie 'Jesha para *Oshun* está en hepta-mi, un modo que difiere del armónico menor europeo por tener un intervalo de semitono entre el do y re, antes que entre re y mi.

Los restantes tres cánticos se encuentran en modos -re, que no poseen tonalidad menor ni mayor, pero algunas características de cada una. El tercer cántico de 'Jesha para *Oshun* (Nº 35a) está en penta-re, y los dos últimos cánticos Ketu *Achéche* (N.ºs 534 y 535) están en hexa-re.

En los cuadros analíticos que siguen, los valores relativos de los tonos de escala son indicados por el valor de tiempo de las notas. Una blanca, por ejemplo, representa una de las notas principales de las

melodías, mientras que una semicorchea o fusa indican una nota empleada quizás una vez, de paso. Las notas entre paréntesis son indefinidas en altura de tono o aparecen formando parte de ligaduras.

El signo de fermata invertido indica el tono inicial; una fermata normal, el tono final de la melodía. El asterisco señala el tono principal de la melodía. Los paréntesis angulares que a manera de llaves conectan las notas marcan intervalos de significación ⁽¹²⁾.

8. EXTENSIÓN TONAL

El cántico que posee el ámbito más reducido es el segundo de la serie Ketu para *Oba* (Nº 255). Su extensión es de una séptima menor. La extensión que aparece con más frecuencia en los cánticos que aquí transcribimos es la de una octava. Esta extensión se encuentra en siete de los cánticos: los dos cánticos Ketu de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (N.ºs 31 y 32), el tercer cántico Ketu para *Oba* (Nº 256) y el total de los cuatro de los cánticos 'Jesha para *Oshun* (N.ºs 357, 358, 359 y 358 repetido). El tercer cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 23) emplea una extensión de una novena menor. El primer cántico de la misma serie (Nº 21) tiene la extensión de novena mayor, así como el cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171).

Los primeros dos cánticos Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (N.ºs 7 y 8) y el primer cántico Ketu del rito de muerte (Nº 533), miden una décima menor. El cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171) abarca una décima mayor.

En tres cánticos se encuentran extensiones de undécima y en otros tres, de duodécima. Los que corresponden a una undécima son el cántico para *Forte-e-Valente* (Nº 8a), el primer cántico Ketu para *Oba* (Nº 254) y el último cántico Ketu del ciclo de la muerte (Nº 535). El segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 22), el primero del grupo Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 33) y el segundo cántico Ketu del ciclo de la muerte (Nº 534) corresponden a una duodécima.

⁽¹²⁾ Estas indicaciones siguen, en lo esencial, el sistema ideado por E. M. von Hornbostel y descrito en O. ABRAHAM y E. M. V. HORNBOSTEL, *Vorschläge zur Transkription exotischer Melodien*, en "Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", vol. IX, Leipzig, 1909.

9. DIRECCIÓN MELÓDICA

Parece no existir una tendencia definida y discernible en la dirección melódica de estos cánticos. Algunas melodías comienzan con sus notas más agudas (N.ºs 33, 255 y 534), otras con las más bajas (N.ºs 8a y 21a), mientras que otras terminan en sus notas más bajas (N.ºs 31 y 535). El hecho de que no existan cánticos que concluyan en sus tonos más altos, no refuerza, con todo, la más bien vaga impresión de una progresión característica de la línea melódica, muy ligera en dirección descendente, que nos proporciona el estudio de estos cánticos.

El primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (Nº 7), comienza una sexta mayor encima del tono final, sube una tercera menor llegando a su nota más alta y cae una octava a la nota más baja, una tercera menor debajo del tono final. El segundo cántico (Nº 8), inicia y finaliza con el mismo tono, una quinta encima del tono más bajo, y una sexta menor debajo del tono más alto. El tono inicial del tercer número de esta serie (Nº 8a), es el más bajo del cántico, que tiene una extensión de diecisiete semitonos y finaliza una sexta mayor encima del primer tono.

El primer cántico de la serie Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 21a), comienza en su nota más baja, sube catorce semitonos y desciende dos para finalizar en un tono que está una octava más alto que el del comienzo. El segundo cántico de la serie (Nº 22), comienza y finaliza en el mismo tono, exactamente en la mitad de la extensión tonal, que abarca siete semitonos encima y siete debajo de la nota inicial-final. El tercero (Nº 23), sube una quinta encima del tono inicial y cae a una distancia de cuarta aumentada debajo de aquél para finalizar en su nota más baja.

El cántico Gêge de la serie Ketu-Gêge para *Eshu* (Nº 33), comienza en su tono más alto, cae en el curso de la melodía una duodécima y sube una quinta hacia el tono final, que está una octava debajo del tono inicial. El segundo cántico de este grupo (Nº 32), inicia su decurso un tono entero encima de su nota final, que es una tercera menor encima del tono más bajo y una sexta mayor debajo del tono más alto. El cántico final (Ketu), del grupo (Nº 31), parte una tercera mayor más baja de su tono más alto y finaliza en su tono más bajo, una octava debajo del más alto.

El cántico Ketu para *Eshu* (Nº 172), el "mismo cántico" que el último del grupo Ketu-Gêge, es el primero de una serie de tres —de la que damos aquí sólo uno— de los que se encuentran en la misma faz del disco sobre la cual fué grabado. Comienza una cuarta debajo de su tono más alto y finaliza un tono entero encima del más bajo, y una octava debajo del tono más alto.

El cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171), un extenso solo, parte a distancia de una sexta menor encima del tono final. El tono más alto está una tercera mayor encima del inicial y una octava debajo del tono final; el más bajo se encuentra una tercera mayor debajo del tono final y una octava debajo del inicial.

El primer cántico de la serie Ketu para *Oba* (Nº 254) parte a una octava de distancia de su tono final. Su decurso se extiende a una tercera menor encima del tono inicial y un tono entero debajo de su nota final. El segundo (Nº 255), se inicia en su tono más alto, una cuarta encima del tono final y desciende una distancia total de diez semitonos. La nota inicial del tercer cántico de este grupo (Nº 256), está una tercera menor encima del tono final; el más alto está una quinta debajo del tono inicial, y el más bajo, un tono entero debajo del tono final.

El primer cántico del grupo *Jesha* para *Oshun* (Nº 357) sube una cuarta encima de su tono inicial, desciende a una octava debajo de su tono más alto y sube una tercera mayor para finalizar a una tercera menor debajo del tono inicial. Los dos cánticos que siguen (N.ºs 358 y 359) comienzan y finalizan en la misma nota, una quinta debajo del tono más alto y una cuarta encima del más bajo.

El primer cántico del ciclo Ketu de la muerte (Nº 533), se inicia y finaliza en el mismo tono, una octava debajo del tono más alto y una tercera menor encima del más bajo. Partiendo desde su tono más alto, el segundo cántico de este grupo (Nº 534) tiene una extensión de una duodécima y finaliza un tono entero encima de su nota más baja. El tercer cántico (Nº 535), comienza una octava encima de su nota final, que es la más baja, y sube una cuarta encima de su tono inicial.

10. PADRONES INTERVÁLICOS

Los cánticos presentados en este estudio, considerados como un todo, se caracterizan en una forma, por decir así, negativa, por la escasez de monotonía de repetición —es decir, de una serie de cuatro

o más notas iguales— y por la ausencia de padrones (esquemas) de quintas o intervalos más extensos, característicos de la música negra grabada en cualquier otra parte. Sin embargo, se encuentran muchos esquemas de cuartas, y una porción mayor de terceras. Mucho de esto último ocurre, ya sea en la "quinta partida" o en la formación "pendular" (13). No existen "quintas partidas" disminuidas o aumentadas en ninguno de los cánticos, ni se han evidenciado de modo alguno terceras "trabadas" (14). El único caso en que tres terceras consecutivas marchan en la misma dirección ocurre en una de las variaciones del segundo cántico Ketu *Achêche* (Nº 534).

De la serie Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (faz 2A), el primer cántico (Nº 7), tiene un padrón característico de segundas mayores pendulares, así como "quintas partidas" mayores ascendentes y "quintas partidas" menores, tanto ascendentes como descendentes. El segundo cántico (Nº 8), muestra "quintas partidas" mayores descendentes y "quintas partidas" menores ascendentes, así como terceras mayores pendulares en el padrón (esquema) ascenso-descenso-ascenso. El tercer cántico (Nº 8a), no ofrece padrones particulares de terceras, excepción hecha de terceras menores pendulares en la fórmula descenso-ascenso-descenso, pero posee algunos intervalos regularmente amplios de sextas ascendentes.

El primer cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 21a) tiene, como su configuración característica, una "quinta partida" mayor ascendente; también nos muestra la misma, mayor descendente, terceras pendulares en el esquema ascenso-descenso-ascenso y una formación de dos cuartas consecutivas en esquema descenso-ascenso. El segundo cántico (Nº 22) tiene "quintas partidas" menores ascendentes, saltos de sextas ascendentes y un padrón característico consistente en una tercera menor ascendente, una cuarta descendente y una segunda mayor ascendente. El último cántico de este grupo (Nº 23),

(13) Una "quinta partida" es un padrón de tríada consistente de dos saltos consecutivos de una tercera, en la misma dirección, teniendo la "quinta partida" mayor una tercera menor encima y una tercera mayor debajo de sí, y la "quinta partida" menor la tercera menor debajo de la tercera mayor. Las "quintas partidas" disminuidas y aumentadas consistirían en pares de terceras lineares, menores y mayores, respectivamente. La formación "pendular" es un padrón de terceras de ascenso y descenso alternado.

(14) Las terceras "trabadas" son series de dos o más saltos de una tercera, dados en la misma dirección, enlazados por segundas que se mueven en dirección opuesta.

al igual que el último del grupo Caboclo-Guaraní que lo precede, no posee configuraciones particulares de terceras, pero emplea saltos de sextas menores.

El cántico Gêge para *Gbesen* (Nº 171) tiene muchos padrones interesantes de intervalos estrechos, así como una muy ligera insinuación de monotonía de repetición. Entre las configuraciones de terceras se encuentran "quintas partidas" tanto menores como mayores y muchas figuras pendulares de terceras tanto menores como mayores, siendo los esquemas más extensos de mayores: ascenso-descenso-ascenso-descenso, y los más extensos de menores: descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso. En adición existen muchas cuartas pendulares, que se prolongan en un esquema de: descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso, y cuartas descendentes trabadas, enlazadas por segundas mayores ascendentes. Es peculiar en este cántico un padrón consistente en dos terceras ascendentes y descendentes, enlazadas por segundas descendentes a terceras pendulares en esta configuración: descenso-ascenso-descenso-ascenso.

Los primeros dos cánticos del grupo Ketu-Gêge para *Eshu* (N.º 33 y 32), contienen "quintas partidas" menores descendentes, mientras que el primero (Nº 33) emplea "quintas partidas" menores ascendentes en conexión con su padrón característico de terceras, ofreciendo la siguiente secuencia: tercera menor ascendente-tercera menor descendente-tercera mayor descendente-tercera mayor ascendente-tercera menor ascendente-tercera menor descendente. El segundo cántico (Nº 32), da una muy ligera impresión de monotonía por repetición, así como sucede con el otro cántico Ketu de este grupo (Nº 31), que emplea además el padrón de dos cuartas consecutivas, en esquema de ascenso-descenso.

El cántico Ketu para *Eshu* (Nº 172) exhibe el esquema de "quinta partida" menor descendente y terceras menores pendulares en descenso-ascenso-descenso. Sin embargo, el rasgo más interesante en este cántico, es la padronización de cuartas, que proporciona muchos casos de dos cuartas en ascenso-descenso y diversas en descenso-ascenso, de cuartas lineares ascendentes, de cuartas trabadas ascendentes, y de cuartas pendulares en este esquema: descenso-ascenso-descenso-ascenso.

El primer cántico Ketu para *Oba* (Nº 254), tiene "quintas partidas" menores, tanto descendentes como ascendentes, y terceras menores pendulares en descenso-ascenso-descenso. La primera mitad

de la melodía consiste en dos padrones de cuartas; el segundo de ellos se encuentra una quinta debajo del primero. El segundo cántico (Nº 255), muestra una ligera monotonía por repetición y un padrón característico consistente en una serie monotonal, una segunda mayor descendente, una tercera menor descendente y una cuarta ascendente. El último cántico de esta serie (Nº 256) tiene "quintas partidas" menores descendentes, así como también una configuración de "quintas partidas" menores pendulares en descenso-ascenso-descenso.

Los cuatro cánticos de la serie 'Jesha para *Oshun* (faz 61A) revelan una muy ligera tendencia hacia una monotonía por repetición, terceras menores pendulares y oscilaciones de dos cuartas, ambas en descenso-ascenso y ascenso-descenso. Ninguno exhibe terceras mayores pendulares o cualquier otro de los padrones de "quinta partida" en tríadas. La primera melodía (Nº 357), posee, en adición a los rasgos señalados en los otros tres cánticos un solo caso del padrón de cuartas trabadas y una configuración característica consistente en una tercera menor descendente seguida por una cuarta oscilante, en esquema ascenso-descenso. El segundo cántico (Nº 358) se destaca por la extensión de sus padrones de terceras menores pendulares, que tienden a este esquema: ascenso-descenso-ascenso-descenso-ascenso-descenso.

El grupo de cánticos Ketu *Achéche* (faz 88A) tiene padrones de tríadas y muchos de cuartas. El primer cántico (Nº 533) tiene "quintas partidas" mayores ascendentes y descendentes; dos cuartas sucesivas, en ascenso-descenso; tres cuartas sucesivas en ascenso-descenso-ascenso, y un padrón característico de dos cuartas, en descenso-ascenso, seguido por una sexta descendente. El segundo cántico (Nº 534) es el único de la serie que exhibe terceras pendulares que son menores y se encuentran en la secuencia descenso-ascenso-descenso. Además tiene "quintas partidas" ascendentes tanto mayores como menores y una sucesión característica de segundas mayores y cuartas enlazadas, consistentes en una cuarta descendente, una segunda ascendente, una cuarta ascendente, una segunda descendente y una cuarta descendente. El cántico final (Nº 535) tiene "quintas partidas" mayores ascendentes y cuartas oscilantes en descenso-ascenso. La melodía incluye un intervalo particularmente amplio de una novena mayor. La forma característica que aparece al final de la frase, consiste en una tercera menor ascendente seguida por una cuarta descendente.

11. ORNAMENTACIÓN: ANTERIOR (ATAQUE) Y POSTERIOR (ABANDONO)

Sólo los más evidentes de los casos de ataque y abandono por medio de glisado fueron indicados en las transcripciones, desde que la mayoría de los cantos posee una cualidad de *legato* que más o menos une cada tono a los que le siguen o preceden. Los glisados en ataque y abandono son rasgos reconocidos de todos los estilos de canto africanos y afro-americanos. El anticipo (ataque) ascendente aparece en dieciséis de los veintinueve cánticos, el abandono (cese) descendente en once, el anticipo descendente en ocho y el abandono ascendente en seis. Los grupos que hacen el más evidente uso de todos estos cuatro ornamentos son el cántico Gêge para Gbesen (Nº 171), la serie 'Jesha para Oshun (faz 61A) y la serie Ketu Achêche (faz 88A).

12. CARACTERÍSTICAS ADICIONALES

Algunos de los cánticos ofrecen rasgos adicionales dignos de ser destacados. El tercer cántico Caboclo-Guaraní para *Forte-e-Valente* (Nº 8a), es un solo suave, extremadamente ligado, que se va moviendo sobre un ritmo de percusión en tiempo binario, dando la sensación de un tremendo poder mantenido en reserva. El segundo cántico Caboclo-Guaraní para *Iyara* (Nº 22), tiene un padrón singular de frases, valiendo lo que pudiera ser llamado una "sincopación de frase". El cantor del solo Gêge para Gbesen (Nº 171), recurre al empleo de una tercera variable de escala, que es algunas veces menor, otras mayor, y unas veces casi se encuentra donde quiera entre ambos modos. En la música de jazz, este tratamiento de la tercera de escala sería llamado "azulando" (*blue-ing*) el tono. El cantor emplea a la vez muchos tonos de paso que no fueron incluidos en el análisis de la escala.

Los primeros dos cánticos para Oba (N.ºs 254 y 255), indican la presencia de una especie de sensación de relaciones entre tonalidades separadas por cuartas y quintas, que el grupo de cánticos aquí transcrito no puede definir por no ser suficientemente completo. En el primer cántico, el segundo compás de la frase repite el primero, a una quinta inferior. El cántico "modula" aparentemente hacia el siguiente, que está en un tono menor, una quinta superior al primero. El segundo cántico emplea un motivo repetido que para su efecto

depende de una relación de cuarta descendente: el segundo compás repite al primero a una cuarta inferior (es decir, el compás es similar en tonalidad al cántico que lo precede); el tercer compás es una variación del segundo y el cuarto repite exactamente al segundo.

Tanto los cánticos del grupo 'Jesha para Oshun (faz 61A) como los de la serie Ketu del rito de la muerte (faz 88A) están sobrepuestos; esto es, el Jefe inicia el segundo cántico mientras que el coro está concluyendo el primero. Fué necesario insertar un compás breve (en 3/4) entre los cánticos N.ºs 358 y 359, y uno extenso (en 5/4), entre los N.ºs 359 y 358 repetido, porque el cántico N.º 359 está adelantado en su totalidad un tiempo de compás con respecto al cántico que lo precede y al que lo sigue. No existe, realmente, interrupción alguna en la continuidad de los ritmos de percusión y el cántico N.º 359, de verdad fué primero transcrito en su totalidad como si ningún desplazamiento de acentos hubiese ocurrido. Esto, no obstante, da una impresión errónea del fraseo del cántico N.º 359, una impresión que ha sido corregida al procederse en el mismo a la mudanza, hacia adelante, en un tiempo, de las barras de compás.

El traslado del tiempo fuerte realmente se produce durante los primeros cuatro compases del cántico N.º 359, como evidenciado por la variación en el padrón del coro durante el periodo de transición; y durante los primeros cuatro compases de la repetición del cántico N.º 358, como evidenciado por la diferencia en el fraseo del Jefe durante la transición.

El mismo aspecto del desplazamiento de un cántico entero sucede en la faz 88A, interpretado por el mismo grupo, donde otra vez el tercer cántico de la serie es adelantado en un tiempo de compás. La sensación de desorientación que esta técnica produce en el oyente, puede haber sido experimentada en este caso por el tocador del gongo (*agógó*), desde que lo encontramos trasladando su padrón rítmico después de transcurridos dieciséis compases del cántico (N.º 535).

Northwestern University, Evanston, Illinois, noviembre de 1945

MELVILLE J. HERSKOVITS & RICHARD A. WATERMAN

(Traducción de Francisco Curt Lange)



Concierto del organista Dr. E. William Doty, Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Texas, Austin, y Delegado al Primer Congreso Nacional de Filosofía. Basilica de San Francisco, Mendoza, 7 de abril de 1949.



Concierto en Conmemoración del día de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Gran patio de honor de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 22 de noviembre de 1949. Director: Olgerts Bistevins.

MUSICA DE CHIAPAS*

RAÚL G. GUERRERO

IXMIQUILPAN (HIDALGO)

EN Agosto de 1942, la Dirección del Museo Nacional de Antropología y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, me comisionaron para realizar un viaje de carácter etnográfico por el Estado de Chiapas, investigando especialmente la producción musical indígena que se encontrara durante el recorrido. En este viaje, el Dr. Rafael Pascacio Gamboa, Gobernador del Estado de Chiapas, tuvo la gentileza de dar a la Comisión toda clase de facilidades, oficial y particularmente, y de ofrecer ayuda moral y material en todos sentidos, con el entusiasmo propio de un Gobernante culto que se interesa por todas las manifestaciones espirituales de su pueblo.

En los viajes efectuados dentro del Estado, fuimos amablemente acompañados por el Sr. Nefalí Marina, de la Oficina de Prensa y Publicidad del Gobierno Chiapaneco, y por el Sr. Arturo Gómez, Jefe de los Servicios Telefónicos del Estado. En nuestra investigación nos proporcionaron gran ayuda los señores Bernardo Reyes, Erasto Urbina, José Rubén Ramos, Rafael Morán, Fernando Castañón, Tomás Martínez, Heriberto Vidal, Carlos Grajales, Luis Mendoza, Jacobo Villatoro, Raúl Zepeda, Pedro Cancino, René Zapata, etc., así como los HH. Ayuntamientos de los diversos pueblos visitados y, en general, el pueblo chiapaneco, que colaboró entusiastamente en el desarrollo de la comisión. Vayan desde estas líneas nuestros sinceros agradecimientos por su noble y desinteresado apoyo y sirvan también ellas para demostrar nuestro afecto por el pueblo chiapaneco y por su actual Gobierno, que es amante intensificador de toda manifestación cultural.

En el Estado de Chiapas obtuvimos datos etnográfico-musicales de los siguientes grupos indígenas:

(*) Este artículo es fragmento del Informe General que rindió el autor al Director del Museo Nacional de Antropología, de México, D. F., como resultado de su viaje efectuado a varias regiones del Estado de Chiapas, de agosto a octubre de 1942. (Nota de la Dirección).

Zoque; *Soctón* (chiapaneco); *Zotzil* (zinacantecos, huixtecos, chamulas, etc.); *Zeltal* (tenejapeños); *Totik* (zotziles del Distrito de la Libertad) y *Tojolabal*.

Se grabaron, además, discos con músicos marimbistas de las ciudades de Tuxtla Gutiérrez y Chiapa de Corzo. Los discos grabados en Tuxtla Gutiérrez, lo fueron con el Cuarteto Gómez que dirige el Sr. David Gómez jr.; con la marimba de la Policía que dirige el Sr. Ricardo Sánchez y con el grupo del Sr. José Esteban Ovando. Los que se grabaron en la ciudad de Chiapa de Corzo, lo fueron con el grupo del Sr. Heriberto Vidal.

Del grupo *zoque* se grabó la música de diversas danzas: "Nápoc-etzé", "Carnaval", "Yomo-etzé", "Tungoyo-etzé", etc.

Del grupo *soctón*, se grabó un vocabulario con la anciana Dolores Yuca.

Del grupo *zotzil* de la zona fría, se grabaron distintos sonos ejecutados en instrumentos de cuerda (arpa, guitarra, violín), de viento y de percusión (pitos de carrizo, trompeta de metal, cuerno de toro y tambores).

Del grupo *totik* (zotzil del Distrito de la Libertad, en ciudad Venustiano Carranza), se recogieron dictados musicales, ejecutados en instrumentos de cuerda (arpa, guitarra, violín).

Del grupo *tojolabal*, se grabaron sonos ejecutados en instrumentos de viento y de percusión (pitos de carrizo y tambores).

De todos estos grupos se tomaron escenas etnográficas y folklóricas con la cámara de cine, en película de color de 16 mm., en la cual se muestran algunos aspectos de la vida indígena del Estado de Chiapas.

* *

*

COMO en casi todo el país, por lo general, lo que se escucha en el Estado de Chiapas con más frecuencia es música de tipo mestizo, aun cuando en muchos de sus pueblos se oye música autóctona, aborígen, tradicional, que conserva restos de su pureza, muy especialmente en la idea para ejecutarla, que obedece siempre a principios religiosos, habiendo oído durante el viaje pocas melodías indígenas puras que sean usadas en fiestas profanas.

Existen diversas causas que han determinado el mestizaje musical, y actualmente podemos señalar dos: el radio y las carreteras. Sin embargo, es curioso observar que en pueblos que están muy cerca de la carretera que va de Arriaga a Tuxtla Gutiérrez, como Ocozacoautla, y aun en la misma ciudad de Tuxtla Gutiérrez (región *zoque*), es donde más se oye música tradicional en instrumentos aborígenes de viento y de percusión (pito de carrizo y tambor) y que en pueblos más alejados de las vías de comunicación actualmente, como son Zinacantán, Chamula, Tenejapa, Larrainzar (antes San Andrés Chamula), San Felipe Ecatepec, Iztapa (región *zotzil*); Venustiano Carranza (antes San Bartolomé de los Llanos, región *totik-zotzil*), existan grupos de músicos de cuerda, con marcada influencia europea antigua y moderna, tanto en la organografía (Chamula: el conjunto de cuerda es reforzado por un acordeón moderno, y en Tenejapa y Venustiano Carranza, el grupo de viento y percusión lo es por una trompeta de metal sin llaves); como en la estructura musical (melodía, armonía y ritmo). Sin embargo, en Zinacantán, para determinadas ceremonias religiosas, intervienen instrumentos aborígenes, y aún más, por comunicación verbal del Sr. Pedro Carrasco, alumno de la Escuela Nacional de Antropología, que estuvo en la expedición etnográfica a Zinacantán en el invierno de 1942-1943, bajo la dirección del Prof. Sol Tax, supe que tocan también pito de carrizo, teponaztli y carapacho de tortuga, instrumentos que nos dan una clara muestra de autoctonismo musical. Desgraciadamente, durante mi estancia en esos lugares, no pude oír esos conjuntos.

En Tenejapa, San Felipe Ecatepec y Huixtan, cerca de San Cristóbal las Casas; en Socoltenango, cerca de Venustiano Carranza; y en Pinola (ahora Villa las Rosas), cerca de Comitán, hay grupos musicales de pito de carrizo y tambor, los que también ejecutan principalmente sonos religiosos.

En el pueblo de Iztapa, situado en la carretera que va de Chiapa de Corzo a San Cristóbal las Casas, tienen también grupos musicales de cuerda y grupos de pito de carrizo y tambor, y en su música me parece ver un hibridismo musical *zoque-zotzil*, con la circunstancia peculiar de que, en cuanto al ritmo de uno de los sonos ejecutados en instrumentos de cuerda, encontré íntima relación con el ritmo de algún son de la región de los Tuxtlas en el Sur del Estado de Veracruz.

En Chiapa de Corzo hay también grupos musicales de viento y de percusión que actúan en las fiestas religiosas y así pudimos anotar al pitero que toca en las fiestas de la Santa Cruz, acompañado por cinco chiquillos que percuten tambores; la guadora de la danza *Tuxtleca*, a quien acompaña un tamborilero; el músico de la danza *El Torito*, que toca pito de carrizo, acompañado por un tamborero; y el "patrón" de la danza de *Parachicos*. Este último toca el pito de carrizo acompañado por un chico que percute el tambor para acompañar la danza, y cuando el patrón de los danzantes canta las alabanzas, las que son coreadas por el grupo de bailarines que gritan "ju-juy", entonces toca la guitarra sin acompañamiento de tambor. Como el patrón, que es el jefe de los danzantes, canta las alabanzas con la máscara puesta, lo mismo que los bailarines, no es posible distinguir claramente la "letra" porque la máscara ahueca la voz, haciéndola casi ininteligible; no obstante, se puede oír que antes de cantar, el patrón dice, entre otras cosas: "¡Viva el Rey de los Cielos!", "¡Viva el Señor de Esquipula!", "¡Viva el Santísimo Sacramento del Altar!" y los danzantes, a cada una de estas exclamaciones, corean: "¡Viva!". Otra exclamación del patrón es: "¡Vamos a bailar señores, ante el altar de María!" y entonces el coro responde con entusiasmo: "¡Vamos!".

El Señor de Esquipula, crucifijo que vi en varios altares de casas zoques en Tuxtla Gutiérrez, es una escultura negra, de probable procedencia guatemalteca, y que tanto en Tuxtla Gutiérrez como en otras poblaciones recibe culto, interviniendo su nombre en las alabanzas, como acabamos de ver, y en otros cantos religiosos de Zinacatán, que luego adelante veremos.

En el pueblo de Suchiapa, según comunicación verbal del Sr. Bernardo Reyes, tocaban hasta hace pocos años el teponaztli que actualmente se encuentra en el Museo Arqueológico de Tuxtla Gutiérrez. Desgraciadamente, por enfermedad del músico que lo tañía, no pude grabar un disco con este instrumento, lo que hubiera constituido un documento sumamente interesante.

AL mismo tiempo que los conjuntos musicales enumerados, en casi todo el Estado de Chiapas hay grupos de marimbistas que tocan a la perfección el instrumento, existiendo la leyenda, según comunicación verbal del Licenciado Don Daniel Robles, Presidente del Ateneo Chiapaneco, y según datos periodísticos de varios años

atrás, que me fueron proporcionados gentilmente por el Profesor Don Fernando Castañón, Subdirector del Museo Arqueológico, de que el Sr. Mariano R. Moreno ideó la marimba, y fué su nieto, Corazón Borrás Moreno, quien la realizó, llegando hasta el hecho de colocar en la parte inferior de los recipientes sonoros, llamados "bumpos" o "pumpos" (nombre probablemente onomatopéyico), unas telitas, hechas de vejiga de cerdo, con el objeto de aumentar la sonoridad. Por otra parte, según algunos escritores chiapanecos, como el Licenciado Emilio Rabasa y el Sr. Luis Espinosa, atribuyen el origen de la marimba en Chiapas al grupo de negros que fueron llevados a principios de la Colonia a un lugar llamado "San José de los Negros". Estos nuevos colonos, según los autores apuntados, trajeron la idea de la marimba, habiéndola realizado en San José y que de allí parte la edad del instrumento en el Estado. Los poetas chiapanecos, muy especialmente el Dr. Rodolfo Figueroa, han cantado en sus versos loas a la marimba. En cuanto a su origen, el Licenciado Ramón Mena piensa que es un instrumento autóctono, aun cuando su idea ha sido rebatida por el Sr. Espinosa. Por mi parte, creo que debemos colocarnos en un plano ecléctico, intermedio; pues la idea de tañer un trozo de madera hueca, percutiendo con bolillos de madera forrados de hule, si es prehispánica, puesto que tenemos el caso del teponaztli azteca, de la cuiringua tarasca y del tunkul maya; y la ejecución de una melodía o de una simple escala, bien puede tener influencias extrañas, ya que los instrumentos precortesianos señalados, dan solamente dos tonos.

Hay, asimismo, muy buenos constructores de marimbas, por lo que al sonido se refiere, como el Profesor David Gómez sr., cuyos hijos forman el famoso Cuarteto Gómez, y también, en cuanto al adorno exterior del instrumento, hecho de incrustaciones de maderas finas, representando varias figuras como flores o los escudos de México y Chiapas, hay verdaderos artífices en el arte de la incrustación. Ultimamente, el Sr. Francisco Javier Hernández, me comunicó un dato de investigación que yo no obtuve y es el que se refiere a que hay personas especializadas en afinar las marimbas y que los constructores de ellas requieren sus servicios especiales para la afinación.

Sea de origen autóctono, sea de origen extraño, o su nacimiento esté dentro de un caso de paralelismo cultural, el caso es que la marimba está fuertemente arraigada en el corazón del pueblo chiapaneco y su uso se ha extendido al Istmo de Tehuantepec, en donde

también he oído muy buenos marimbistas. Decía yo hace algunos años, acerca de las fiestas de Juchitán⁽¹⁾, al tratar de las bodas, que antiguamente en las fiestas istmeñas era más común y más característico escuchar los sones en banda de viento, y que en la actualidad, la marimba ha gustado tanto para las fiestas populares, que la banda ha sido desplazada para utilizarse sólo en ceremonias religiosas o particulares, tales como bautizos, matrimonios o entierros.

Tanto los grupos de marimba del Istmo, como los de las ciudades de Chiapas, añaden al conjunto instrumentos de viento (saxofones y trompetas), de cuerda (contrabajo) y de percusión combinada (batería), así como palos sonadores (clave de tipo cubano), sonajas de bule (maracas), o raspadores (güiros), empleando estos instrumentos especialmente para la música moderna de baile. En los pueblos chiapanecos más alejados de las vías de comunicación, la marimba se ha mantenido sola, y si acaso, en alguno se añade al grupo musical otro músico que toca indistintamente la clave o las maracas. Así pues he oído marimbas en Tuxtla Gutiérrez, Chiapa de Corzo, San Cristóbal las Casas, Comitán, Villa Las Rosas, Socoltenango, Venustiano Carranza y en las Colonias Agrícolas "Vicente Guerrero" y "Flores Magón".

La música que se ejecuta en marimba es, por lo general, música de baile, pero algunos compositores han captado los sones chiapanecos y se han hecho arreglos, especialmente de los sones llamados *Rascapetate*. En Tuxtla oí varios arreglos de sones de la misma capital y del Valle de Cintalapa. En Chiapa de Corzo oí algunos arreglos y composiciones de esa ciudad. En Venustiano Carranza oí los sones de la localidad y una composición de dos niños marimbistas. En Comitán conocí varios arreglos de la música de la localidad, etc.

DE los dos grupos musicales consistentes en: A) pito de carrizo y tambor; y B) arpa, guitarra y violín, vamos a ver algunos aspectos referentes a los instrumentos:

Los pitos de carrizo que generalmente los mismos músicos construyen, varían de tamaño desde 15 hasta 35 ctms. de largo y de 1,5 a 2 ctms. de espesor. En algunos lugares tienen su nombre en idioma aborígen y los de Huixtán llaman al pito de carrizo *Aj* y al tambor *Bo*, nombres que son probablemente de origen onomatopéyico.

(1) *La Fiesta Tradicional de Juchitán*, conferencia leída en la Sociedad Mexicana de Antropología, el 2 de febrero de 1939 y publicada en la *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos*, Tomo III, México, 1939, págs. 242 a 256.

Como el idioma zotzil que se habla en Huixtán es de filiación mayaense, creo que es de importancia anotar aquí el nombre del pito de carrizo usado entre los músicos indios de Guatemala, *Tzijolaj*, dato que nos proporcionó el Maestro D. Jesús Castillo en su libro *La Música Maya-Quiché*, Guatemala, 1941.

Los pitos de carrizo chiapanecos varían su número de agujeros de 3 a 7, teniendo los primeros 1 por debajo y 2 por arriba, y los segundos 1 por debajo y 6 por arriba. Esta variedad en el número de agujeros parece no afectar la estructura musical y más bien su causa. Según creo interpretar en lo personal, se debe a que probablemente el pito de tres agujeros es más tradicional que el de siete, pero asimismo de más difícil ejecución, usándose el de 7 con mayor frecuencia, debido a que facilita en gran parte la labor del ejecutante y a que los sones que se tocan actualmente, han perdido un poco su sabor y colorido tradicionales.

Cuando en mayo de 1938 recogí melodías en el Istmo de Tehuantepec (conferencia citada en párrafos anteriores), el Músico Don Cenobio López, tocador de pito de carrizo, a quien acompañaban dos muchachos, uno que tocaba el tambor y otro el carapacho de tortuga, usaba también dos pitos de carrizo, uno de tres agujeros y otro de siete. Este músico, que actualmente se encuentra en Ixtepec (Oaxaca), es ciego y generalmente toca sentado; pero en las procesiones tiene que tocar cuando camina, y entonces apoya su mano izquierda sobre el hombro del lazarillo y con la mano derecha toca el pito de carrizo, facilitándose más el uso del instrumento que tiene menor número de agujeros por tener necesidad de usar sólo una mano; y cuando toca sentado, como puede ocupar las dos manos, puesto que no tiene que guiarse con una de ellas, utiliza el instrumento de siete agujeros. El mismo confesó que su música, ritual por excelencia, debe ser tañida en el instrumento de 3 agujeros, pero que usa el de 7 porque le facilita más su ejecución. Esta fué la explicación que me dió entonces, al preguntarle sobre el uso de los dos instrumentos y creo que las razones son convincentes para aplicarlas a los instrumentistas chiapanecos que encuentran mayor facilidad utilizando instrumentos de mayor número de agujeros.

Los tambores que he oído en Chiapas, son de doble parche, afinados por el sistema de restiramiento de cuerdas y varían de tamaño desde 50 cmts. hasta 75 cmts. de largo, aproximadamente, por 20 a 40 de espesor. En Socoltenango, el músico percutor no toca

tambor, sino una tambora de mayores dimensiones, percutida con un solo bolillo. La colocación del instrumento para tocarlo, varía en diversos pueblos: colgado del hombro por medio de una correa, (zotques de Tuxtla Gutiérrez y Ocozocoautla; chiapanecos de Chiapa de Corzo; mestizos de Comitán; tojolabales de las colonias agrícolas "Veracruz" y "Saltillo"; zotziles de San Felipe Ecatepec e Iztapa; zeltales de Tenejapa; totikes de Venustiano Carranza, etc.) y sostenido entre los muslos (zotziles de Huixtán y de Larrainzar). En todos los casos siempre vi que los músicos de pito y tambor son distintos, y un solo caso observé, en que el mismo músico toque los dos instrumentos simultáneamente (el pitero-tamborero de Larrainzar).

En el primer caso son utilizados dos bolillos. En el segundo caso, es utilizado un solo bolillo manejado con la mano derecha, mientras la izquierda maneja la flauta. Casi siempre son personas grandes quienes tocan la flauta, y los que tocan el tambor son pequeños, o jóvenes, aunque también pueden ser personas mayores. El fenómeno contrario, debido a herencia musical, lo vi en Ocozocoautla, en donde el pitero que guía la danza de *Moros y Cristianos* es joven, y los tamboreros viejos. Lo mismo el pitero-tamborero de Larrainzar es un muchacho de unos 16 a 18 años.

Junto con estos grupos de instrumentos autóctonos, de viento y de percusión, aparecen en algunos lugares, otros instrumentos extraños que son usados también en el mismo conjunto (en Tenejapa y en Venustiano Carranza: trompeta de metal sin llaves), o bien instrumentos adaptados por los mismos músicos, de objetos naturales que acompañan al conjunto, cuando la idea principal así lo requiere (en Chiapa de Corzo: el cuerno de toro usado en la danza *El Torito*).

Los grupos orquestales de cuerda están formados por una o dos arpas, una o dos guitarras y uno o dos violines (Zinacantán, Chamula, Larrainzar, Tenejapa, San Felipe Ecatepec, Iztapa, Venustiano Carranza, etc.). El arpa es el instrumento más importante en el conjunto porque es el que hace la melodía y al mismo tiempo armoniza. Para tañerla se requiere habilidad y destreza, pues es el instrumento responsable del conjunto musical. Las arpas son hechas de jocote, por los mismos músicos, así como los demás instrumentos. Varían en el tamaño, midiendo desde 1 mt. de altura hasta 1.50 a 2 mts. El número de cuerdas varía con el tamaño: desde 15 hasta

25, de las cuales son 5 ó 6 las más largas y gruesas, las que dan sonidos graves para la armonía y el contrapunto. Las demás, en las que se toca la melodía, van disminuyendo de tamaño y espesor, agudizando los sonidos en una escala jónica ascendente. Unas están separadas de otras por un espacio bastante amplio que permite al músico controlarlas perfectamente sin verlas, para dar el tono que desea.

Para tañer el arpa, ésta es colocada, según su tamaño, de pie, entre las piernas del músico, puesta la cabeza del instrumento sobre el hombro del ejecutante. Indistintamente la mano derecha hace la melodía o el acompañamiento, mientras la izquierda hace el acompañamiento o la melodía, respectivamente, según se encuentre situada la cabeza del instrumento a uno u otro lado del músico. Otro modo de tocarla (Tenejapa), es sobre las piernas del músico; y una manera más, puesta sobre el hombro, volteada con las cuerdas hacia abajo, para mayor facilidad de su ejecución. Esta postura es utilizada cuando el músico camina, como por ejemplo, en una procesión. Así lo observamos en Tenejapa. La afinación de las arpas empieza por una nota grave que a veces es escogida como tónica y más frecuentemente como dominante, y de allí parte la escala, siempre ascendente, en el modo jónico, hasta llegar a notas muy agudas.

La guitarra ocupa el segundo lugar en cuanto a importancia, no sólo musical, sino ceremonial o ritual, pues el Sr. Pedro Carrasco (cita anterior), me comunicó que en Zinacantán, en algunas ceremonias religiosas en donde intervienen algunos cantos hieráticos, el violín no es usado, pero sí la guitarra y principalmente el arpa.

El hecho de ocupar el violín el tercer lugar, es un fenómeno que observé de la siguiente manera: así como en el caso del grupo musical de pito de carrizo y tambor, en el que el más viejo, que conoce mejor las tradiciones, es quien tañe la flauta y guía la danza (Tuxtla Gutiérrez, Chiapa de Corzo, Socoltenango, Istmo de Tehuantepec) y el tamborero o los tamboreros pueden ser personas grandes (Tuxtla Gutiérrez, Socoltenango), o muchachos chicos (Chiapa de Corzo: Danza *Tuxtleca*, Danza *El Torito*, Danza de *Parachicos*, Pitero de Santa Cruz; Istmo de Tehuantepec), o jóvenes (Comitán), así en el grupo de cuerda, casi siempre quien tañe el violín, es un chiquillo, pudiendo, asimismo, hacerlo una persona grande como en el grupo de Venustiano Carranza.

MÚSICA DE CHIAPAS

ARPA DE ZINACANTÁN



ARPAS DE LARRAINZAR

I



II



ARPA DE CHAMULA



GUITARRA DE ZINACANTÁN



GUITARRA DE LARRAINZAR



GUITARRA DE CHAMULA



CANTO DE ZINACANTÁN



CANTO DENAVIDAD, DE CHAMULA





La guitarra es hecha de pinabeto, y los lados de la caja son de madera de cerezo. La guitarra es pequeña (1 mt. a 1.20 de largo), con la cabeza en forma muy curiosa, de medio círculo cóncavo y con incrustaciones de madera en ella, en el mástil y en la caja. Tiene 4 ó 5 cuerdas, de metal y tripa, dobles o triples. Para tocarla, es colocada sobre el pecho, o sobre el abdomen, en posición normal, y las cuerdas son tañidas sin plectro alguno, rascando con las uñas, hacia abajo y hacia arriba, siempre sobre el mástil, a raíz de la caja y no sobre la boca de resonancia de la caja. Sirve como instrumento de acompañamiento y marca los acordes que va requiriendo la melodía en la tónica (1ª), en la supratónica (2ª) y en el tono de cuarto grado (3ª), aun cuando en algunos casos también hace melodía.

El violín es hecho de pinabeto, así como el arco. Es pequeño y se parece a un violín de juguete. Tiene dos o tres cuerdas. En la cabeza, que es hueca, hay tres clavijas alternadas y por la parte posterior de ella hay un pedazo de incienso pegado para embrear las cerdas del arco, el que mide aproximadamente de 30 a 40 cms. de largo y está rústicamente tallado. Para tocar el violín, éste es colocado en el lado izquierdo del pecho, no en el cuello bajo la barba, como por ejecutantes cultos; o bien puesto sobre el muslo izquierdo, parado (en Venustiano Carranza), y las cuerdas con el arco en sentido transversal, exactamente como si se tratara de un violoncelo. Decíamos que el violín ocupa el tercer lugar en cuanto a importancia musical y ceremonial. En él se ejecuta una especie de contracanto que quizá constituiría un sencillo contrapunto, sin que por ello, el grupo musical de cuerda nos presente temas polifónicos.

Junto con los instrumentos señalados anteriormente, hay otros que se usan ya sea en las danzas (cascabeles: *Malinches*, de Venustiano Carranza; espuelas: *Tungoyo-etzé* de Tuxtla Gutiérrez; cuerno de toro: *El torito* de Chiapa de Corzo, etc.); ya sea como reforzamiento del grupo musical: (acordeón: en la orquesta de cuerda de Chamula; trompetas de metal sin llaves: en los grupos de Venustiano Carranza y de Tenejapa).

El aprendizaje musical, en todos los casos (ambos grupos musicales: cuerda y viento y percusión), siempre se hace por tradición oral, transmitida de generación en generación, y en algunos casos por herencia familiar. El músico nuevo, como ya hemos visto en párrafos anteriores, empieza por tocar el instrumento más rudimentario, y poco a poco va ascendiendo en el "escalafón musical" hasta

que llega a dominar el instrumento más complicado, después de haberse saturado del ambiente musical y tradicional. Este aprendizaje de instrumentos autóctonos, en los centros de mayor población (Tuxtla Gutiérrez, por ejemplo), aun en la población indígena, parece que tiende a desaparecer, pues actualmente les interesa más la marimba y algún muchacho que siente aptitudes para la música, se inclina hacia ese instrumento con marcada afición. Sin embargo, en pueblos de menor importancia, pude observar que la tradición musical sigue fuertemente arraigada, siendo en muchos casos los jóvenes los que más se adhieren a ella.

POR lo que a música vocal se refiere, pocos cantos escuché durante el recorrido. Solamente en Chiapa de Corzo, las alabanzas del patrón de los *Parachicos*; los músicos de Zinacantán y los de Chamula que cantaron, junto con el acompañamiento de sus instrumentos; los músicos de Larrainzar que tararearon un trozo del son que tocaban en los instrumentos; un grupo de hombres que cantó en la iglesia de Santo Domingo (San Cristóbal las Casas); un grupo de mujeres que cantó en la iglesia de Tenejapa y un grupo de mujeres que cantó en la iglesia de Zinacantán.

Al principio, cuando se les pedía a los músicos que cantaran, se sentían cohibidos, pero después que lo habían hecho una vez, cantaron con más confianza. Este fenómeno que implica el miedo a cantar delante de público extraño a las costumbres, es muy peculiar, no sólo entre la gente indígena, sino aun entre los mestizos y la gente de otras esferas sociales. Por esta razón creo que el canto en los pueblos visitados, sí existe, con sus características peculiares y propias y que si no obtuvimos mayor número de cantos, fué precisamente por ese temor que dejo apuntado. Sin embargo, en el canto de Zinacantán, pude ver que cantan dos músicos (el del arpa y el de la guitarra), casi siempre alabanzas religiosas, a una sola voz, algunas veces vocalizando y otras con "letra" completa.

El disco grabado con canto se obtuvo con músicos de Zinacantán. Ya de regreso en la ciudad de México, el Sr. Fernando Cámara, alumno de la Escuela Nacional de Antropología que también fué a la Expedición Etnográfica dirigida por el Dr. Tax, me proporcionó la "letra" de uno de los cantos zinacantecos, y con la ayuda del disco, se pudo hacer la reconstrucción de ese canto.

Otro disco grabado con canto fué el de los músicos de Chamula. En abril del año 1942, durante nuestra estancia en Tuxtla Gutiérrez, con motivo de la Segunda Reunión de Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología, recogí un canto de los músicos de Chamula, cuya "letra" fué obtenida en idioma zotzil por el filólogo Sr. Ignacio M. del Castillo. El canto zinacanteco en cuestión, empieza primero con la melodía tañida en los instrumentos. Después de algunos compases, que podríamos llamar de "introducción", cantan los dos músicos a una sola voz, en falsete, emitiendo un grito plañidero y largo y luego empiezan el canto con "letra". Después de unas frases cantadas, callan y aparece la música instrumental sola, para volver con el falsete otra vez y luego el canto, o bien, inmediatamente de la primera vez que se canta, continúan luego con el falsete y el canto nuevamente para terminar. El tema de la "letra" es una alabanza al Señor de Esquipula, (ya decía en párrafos anteriores que esta imagen recibe culto en esta forma) y el cantante alude al mayordomo encargado de la custodia de la imagen citada. El grito emitido antes del canto me llamó la atención, pues parece ser una llamada a distancia entre pastores, lo cual puede ser cierto, ya que los indios zinacantecos, entre otras profesiones, tienen el pastoreo y quizá se llamen de una ladera a otra por medio de gritos que, después de emitidos, son transformados en canto, o que ese grito sirva siempre para iniciar un canto propiamente dicho.

El disco grabado con canto de los músicos de Chamula, es parecido al de Zinacantán, nada más que sin el grito plañidero. Canta solamente un músico (el de la guitarra), teniendo esta melodía, como la otra que nos sirve de comparación, un sentido religioso. Los hombres y mujeres que oí cantar en las iglesias de Zinacantán y Tenejapa y en la de Santo Domingo en San Cristóbal las Casas, emplean ese medio de oración y de cuando en cuando se oían gritos plañideros, no tan fuertes como fuera del templo, sino más bien un poco sordos y apagados, pero de todos modos, lúgubres y aterradores. Tuve la intención de grabar esta clase de música, pero en ninguno de los tres casos obtuve éxito, debido a que tanto los hombres como las mujeres actuaban tan embebidos en sus ideas religiosas, que sólo lo hacían dentro del templo con un fervor infinitamente sublime y nada de lo que estuviera fuera de ellos les importaba.

Sin embargo, por apreciación personal, creo poder apuntar algo interesante en el canto de los hombres de la iglesia de Santo Domingo. Eran cuatro indígenas de Chamula. Dos de ellos llevaban

"SONES", DE CHIAPA DE CORZO

1. EL TORITO

Pito 

Tambores  6/8 sigue igual



2. LA TORTUGA

Pito 

Tambores  6/8 sigue igual



3. DAMIANA LA VIEJA

Pito 

Tambores  6/8 sigue igual

EL BOLONCHÓN - CHAMULA



EL CAMPESINO - VENUSTIANO CARRANZA

Allegro



El buencampe - si - no tie - rra ca - len - ta - no siem - bra su ma - ci - to y lri - jo -
 ri - to con su ma - no. ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay, ay, ay, ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay, ay, ay, ay!
 1ª 2ª

Vie - ne! nor - te - ci - to a re - gar su se - men - te - ra.
 Vie - ne! nor - te - ci - to por que Dios se lo man - dó.

la voz primera. Otro hacía una tercera baja y otro más, hacía una tercera alta, casi en falsete, oyéndose en el conjunto un principio de armonización coral. Su canto era tan quedo y suave, que no fué posible tomar un dictado musical ni apreciar otras características, pues terminaron rápidamente, apenas vieron que se les observaba.

EN cuanto a la estructura musical que he oído en Chiapas, podrían decirse algunas palabras que darán una ligera idea de ella. Refiérome a la melodía, el ritmo y la armonía:

MELODÍA: En general, la melodía de los sonos oídos en instrumentos autóctonos (pito y tambor) es de una extensión reducida, debido sin duda a dos factores:

A) La idea principal del tema, sobre todo si éste es tradicional (ya hemos dicho que la música ejecutada en esos instrumentos tiene más visos de autoctonismo), obedece a un principio netamente religioso y entonces la melodía tiene que ser de carácter austero (temas de "San Miguel" y "San Roque" en Tuxtla Gutiérrez), o sumamente solemne (tema de Semana Santa en Iztapa).

B) El instrumento mismo (pito de carrizo) ofrece ciertas dificultades materiales y técnicas en la ejecución por el reducido número de tonos que se obtienen, muy especialmente en los pitos de 3 agujeros, causa que ya dejé apuntada en otros párrafos. Esto se acentúa en los toques del cuerno de toro y en los de la trompeta de metal sin llaves, que realmente no producen una melodía completa, y a veces ni siquiera una pequeña escala, no siendo más que llamadas de atención o toques especiales para cada caso. Sin embargo, el músico de la danza *Moros y Cristianos* de Ocozacoautla, hizo oír melodías de mayor extensión que presentan variaciones muy sugestivas.

Los instrumentos de cuerda producen una melodía más extensa que también obedece, seguramente, a los mismos factores apuntados antes:

A) La idea del tema, aun cuando sirva para asuntos religiosos como los sonos de pito y tambor (cantos zinacantecos, canto de los *Parachicos*, canto de los músicos de Chamula, que tienen ya ciertas influencias católicas y que indican claramente la muestra de mestizaje), son también usados para otra clase de ceremonias no religiosas, o son tocados por simple solaz, y entonces ya el asunto musical, quizá menos tradicional, es más variable y de mayor combinación melódica.

B) Los instrumentos de cuerda (arpa, guitarra, violín) ofrecen mayor número de sonidos, especialmente el arpa, del que algunos instrumentos tienen hasta 25 cuerdas. En consecuencia, la extensión melódica tiene que ser forzosamente mayor.

Las frases melódicas, en uno y otro grupos distintos, pero muy especialmente en el de pito y tambor, tienen una característica peculiar en cada son, consistente en que siempre tienen un principio y un final iguales que sirven para todos los sones. Estos principios y finales son perfectamente conocidos por los músicos, pues para cambiar de son terminan con el final del son anterior y luego tocan el principio del siguiente y continúan así sucesivamente. Cuando quise grabar precisamente esto que estoy señalando, en Iztapa y en San Felipe Ecatepec, obtuve el resultado apetecido, pues al marcarles la señal para que terminaran un trozo, debido a la escasez de discos, los músicos hacían al final de cada son, un sonido agudo, largo y terminaban con el "final" anterior. Esto mismo he observado en la música zapoteca que toca don Cenobio López en el Istmo de Tehuantepec. Tiene perfectamente marcados sus finales e introducciones y tiene una clara conciencia de ello, aparte de que al pedirle que tocara una escala en su instrumento, me la dió clara y perfectamente, cosa que en otros grupos musicales fué un poco difícil de obtener.

RITMO: En general, por lo que a ritmo se refiere, creo que sucede el fenómeno contrario al de la melodía, pues es precisamente en los grupos de instrumentos autóctonos (pito y tambor) en donde existe una gran riqueza de colorido rítmico, aun cuando no haya mucha variedad de instrumentos de percusión (sólo tambores; y en algunas danzas, el aditamento de las espuelas, los cascabeles y las sonajas de bule o de metal). En cambio en los grupos de cuerda, el ritmo es de menos colorido que la melodía, y así están compensadas ambas cosas:

A) Grupos de pito y tambor:

Melodía de poca extensión.

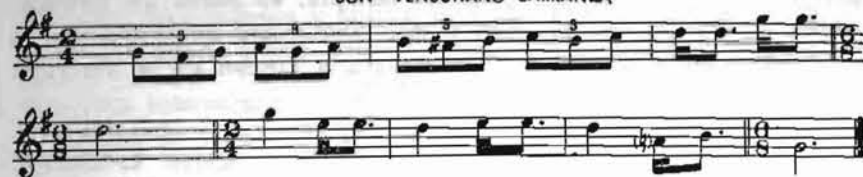
Gran riqueza rítmica.

B) Grupos de cuerda:

Melodía de mayor extensión.

Poco colorido rítmico.

SON - VENUSTIANO CARRANZA



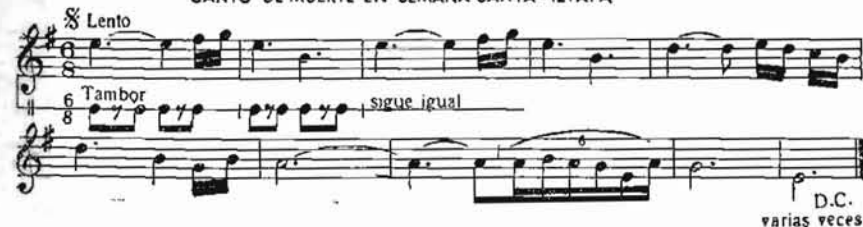
LA MARUCHITA - VENUSTIANO CARRANZA



MOROS Y CRISTIANOS (DANZA ZOQUE) OCOZOCOANTLA



CANTO DE MUERTE EN SEMANA SANTA - IZTAPA



D.C.
varias veces

Este fenómeno es perfectamente natural, si tomamos en cuenta que la música primitiva, autóctona, aborigen (y la del inciso A tiene grandes muestras de ello) presenta siempre, en todos los pueblos, mayor complejidad en el ritmo y más simplicidad en la melodía, y que la música de elaboración más avanzada (inciso B) se preocupa más por la melodía que por el ritmo.

ARMONÍA: Creo que, en el grupo de pito y tambor, la armonía queda descartada, pues en casi todos los casos observados, un solo pitero es el que guía al conjunto y algunas veces son dos o más piteros (Tuxtla Gutiérrez) que tocan la misma melodía, sin que exista armonización.

En el grupo de cuerda, sí hay un principio de armonía elemental, en donde el arpa, la guitarra y el violín ejecutan tonos distintos que armonizan bien, sin que por ello, como decía antes, sea una verdadera polifonía.

PARA terminar esta muy ligera descripción de la cultura musical indígena de Chiapas, y sin llegar todavía a conclusiones finales, puesto que me faltaron varias zonas por visitar, entre ellas la región lacandona, muy interesante por todos conceptos, en donde, según comunicación verbal del Sr. Carlos Frey, usan todavía en sus ceremonias religiosas los caracoles marinos como instrumentos musicales, diré unas últimas palabras acerca de tema cultural tan interesante y sugestivo.

En primer lugar, creo que existe una muy íntima relación en diversos grupos musicales, ya de cuerda, ya de viento y percusión, no sólo por todos los aspectos que hemos visto, sino en cuanto a que un mismo "son" puede tener la misma idea. Así escuché varios sonos que tienen el mismo nombre, aunque en la ejecución haya algunas variantes: *Asunción*, *María Manuela*, y el *Bolonchón*, que es el "son" más gustado y conocido entre los músicos y que es bailado por hombres exclusivamente.

En cuanto al "estilo", veo desde luego en toda la música recogida un profundo sentido religioso que en ocasiones es mistificado un poco con ideas profanas.

Dentro del "estilo" religioso-profano, podríamos encontrar:

- a) Sonos austeros, como los de *San Roque* y *San Miguel* en Tuxtla Gutiérrez.

- b) Sonos fúnebres y solemnisimos como el de *Semana Santa* en Iztapa y el del *Tercer Viernes* en Venustiano Carranza.
- c) Sonos jacarandosos y bullangueros como la danza de *Parachicos* en Chiapa de Corzo.
- d) Sonos estrepitosos de algarabía, como la danza *El Torito* de Chiapa de Corzo.
- e) Sonos sencillos como la danza *Tuxtleca* de Chiapa de Corzo.
- f) Sonos atrevidos (melódicamente) como la danza de *Moros y Cristianos* de Ocozocoautla.
- g) Sonos melancólicos y tristes como los cantos zinacantecos y chamulas.
- h) Sonos alegres y entusiastas, como el *Bolonchón* de Chamula y como los sonos de Comitán, entre los que oí una adaptación del canto popular mexicano *La Cucaracha*.
- i) Sonos finísimos y delicados, como los del grupo de cuerda de San Felipe Ecatepec, los que, curiosamente, tienen ligero parecido con los sonos de la región lacustre del Estado de Michoacán.
- j) Sonos graciosos y juguetones, como los cantos de Navidad de Venustiano Carranza y de Chamula.

En todos los lugares visitados, cuando estaban ya los músicos frente al aparato grabador, algunas veces se cohibían, pero una vez grabado el primer ejemplo, oído por todos los circunstantes, el entusiasmo era grande y tanto los músicos, como el mismo público, recordaban en el instante muchos sonos, los que no podían ser grabados todos, ya que el número de discos disponibles para ser grabados era contado. Esto hace pensar que la música oída y grabada durante el recorrido no es más que una mínima parte de la que seguramente existe en el Estado de Chiapas y que una investigación más amplia y de mayor duración sería muy conveniente.

Por otra parte, sería necesario seguir buscando el mestizaje y el autoctonismo, para mayor delimitación de antecedentes culturales, pues es curioso ver que en algunos grupos de pito y tambor (San Felipe Ecatepec), tocan sonos ya muy influenciados de melodías cristianas, como la alabanza que dice: "Oh! María, Madre mía; Oh! Consuelo del mortal, amparadme y llevadme a la Patria Celestial...!"

Creo que es de interés decir unas cuantas palabras acerca de los instrumentos prehispánicos que hay en el Museo Arqueológico de Chiapas:

El teponaztli de Suchiapa, que hasta hace unos años se tocaba en ese lugar y que fué traído al Museo de Tuxtla Gutiérrez por su director, el Sr. Bernardo Reyes, da acordes de dos octavas perfectas; tocando la primera lengüeta da un *Do*; en la segunda lengüeta da un *Do* en octava alta; en la parte central baja de la caja da un *Do* en segunda octava alta, y tocando en la parte central alta de la caja da un *Si*. De modo que tenemos una relación de dos octavas y una segunda.

Hay en ese mismo Museo tres objetos de barro clasificados como *Sacabanes* por el arqueólogo Franz Blom, uno de los cuales creo sea un instrumento de percusión, porque las aletas laterales permitirían colocar en la boca superior un parche para percutir. Tienen, además, cuatro agujeros por la parte posterior para permitir la salida del aire y ninguno tiene fondo, lo que hace pensar en instrumentos de percusión, aun cuando dos de ellos presentan la dificultad señalada antes, con las aletas laterales que no permitirían la colocación del parche.

Hay también una colección de silbatos zoques y chiapanecos zoomorfos y deimorfos.

Nombres de algunos de los informantes con quienes se grabó música en Chiapas:

Instrumentos de viento y de percusión:

Tuxtla Gutiérrez:

Pito de carrizo: Manuel García

Iztapa:

Pito de carrizo: Nicolás Pérez
Tambor: Félix Pérez

Huixtán:

Pito de carrizo: Miguel Mochán
Tambor: Pedro Pérez

Larrainzar:

Pito de carrizo y tambor: Lorenzo Díaz.

Comitán:

Pito de carrizo: Domitilo Ramírez
Tambores: Raúl Solís
Juan Gómez
Augusto Jiménez

Colonia "Veracruz":

Pito de carrizo: Teófilo Cuello
Tambores: Pedro Vázquez
Antolino Vázquez
Jorge López
Ventura Gómez

Colonia "Saltillo":

Pito de carrizo: Florentino Gómez
Tambores: Francisco López
Manuel López
Rafael Pérez
Anastasio Díaz

San Felipe Ecatepec:

Pito de carrizo: Pedro Cruz
Tambores: Eusebio Molina
Melesio Gómez

Instrumentos de cuerda:

Zinacantan: Arpa: Juan González.
Guitarra: Pedro Pérez.
Violín: Lorenzo Pérez.

Chamula: Arpa: Juan Jiménez.
Guitarra y canto: Manuel Pérez.
Acordeón: Domingo Santís.

San Felipe Ecatepec: Arpa: Ambrosio González.
Guitarra: Julián López.

Iztapa: Violín: Estéban Ramírez.
Guitarras: Germán Pérez y Eusebio Hernández.

Larrainzar: Arpas: Marcos González y Juan Díaz.
Guitarras: Pascual Gómez y Diego Hernández.

Marimbas:

Tuxtla Gutiérrez:

Cuarteto Gómez. Director Prof. David Gómez jr.
Grupo Policía. Director Prof. Ricardo Sánchez S.
Cuarteto Ovando. Director José Esteban Ovando.

Chiapa de Corzo:

Grupo Vidal. Director Heriberto Vidal.

México, D. F., abril de 1943

RAÚL G. GUERRERO

WOLK
1

TEMAS
EUROPEOS y AFRICANOS

EL FOLKLORE MUSICAL EN ITALIA

DESDE 1918 HASTA 1948

ENSAYO BIBLIOGRAFICO (*)

GIORGIO NATALETTI

ROMA

LA MÚSICA, LOS CANTOS Y LAS DANZAS POPULARES. - LA ORGANIZACIÓN DEL E.N.A.L.

EL servicio social de Diversión y Recreos que el *Ente Nazionale Assistenza Lavoratori (E.N.A.L.)* desarrolla en Italia, responde por un lado a la exigencia, absolutamente moderna, de emplear útilmente el tiempo libre de los trabajadores y, por el otro, a la finalidad, más elevada desde el punto de vista humano, de ofrecer a quien trabaja la posibilidad de superar su nivel espiritual y moral.

Para que esta obra de educación moral, civil y social resulte realmente eficaz, el *E.N.A.L.*, en su preocupación por mejorar las maneras y los medios con los que el trabajador toma su descanso cotidiano o de fin de semana o el de las vacaciones, dirige totalmente su acción hacia esas formas de diversión y recreo, que son más particularmente activas y que influyen más directamente en la formación de la conciencia y del carácter.

De aquí que su acción, más que dirigirse hacia el pueblo, parte del pueblo mismo, se desarrolla en su seno y, más que dar, recoge y aumenta sus valores, para recaudar como un tesoro esa espontaneidad espiritual, que es la fuerza de unión de todo conglomerado civil. Por ello, las artes populares constituyen la base del programa del *E.N.A.L.*, no sólo por la continuidad que a través de ellas se expresa y por ser el documento más vivo y manifiesto del alma popular,

(*) Este ensayo fué presentado ante la Conferencia Internacional de la música popular, en Basilea, Setiembre de 1948. Ha sido publicado por el *Ente Nazionale Assistenza Lavoratori (E.N.A.L.)* en el mismo año y revisado, modificado en parte y ampliado por el Profesor Giorgio Nataletti para su publicación en la *Revista de Estudios Musicales*. (Nota de la Dirección).

sino especialmente porque en ellas se reflejan todas esas actividades creadoras, a las que el hombre se entrega con frecuencia, por necesidad de sus sentimientos íntimos.

Ahora bien, esta entrega, que es propia del hombre que trata de hacer más alegre a sí mismo la labor o de enriquecer su reposo o de expresar sus pasiones, es una entrega a la genuina y nativa actividad creadora, que se manifiesta de modo más particular y acentuado en la música popular, desde el momento que, en ella, la expresión se produce de manera más acabada, más viva y también más ligada al sentimiento que la engendra y que en ella se refleja. Por ello, la música, el canto y las danzas no son solamente hermosas expresiones del alma popular, sino fuentes eternas de espiritualidad humana.

En efecto, los colores y las formas obran en el espacio y actúan por medio de imágenes, que por necesidad están circunscritas dentro de límites materiales; el canto, en cambio, que obra en la sucesión del tiempo, tiene imágenes circunscritas de modo imperceptiblemente fugaz y como eco del sentido determinado por las palabras, pero que son rescatadas otra vez por la indeterminación de la música, la cual es y permanece siempre incontaminada por la materia.

"En nuestra voz", canta Rilke, "todo, ¿lo véis?, se transforma en fábula, porque nadie ha podido nunca encarnar en ella la realidad". Y es precisamente este acento de cuento, de irrealidad constante, que constituye la naturaleza del sonido, el que hace que la música sea un misterioso medio de correspondencia del hombre con el mundo del espíritu.

"Cuando lo inefable no se puede expresar, es necesario cantar", decía Beaumarchais; y, en este "inefable", que sustancia el canto y la música popular, reside su fuerza expresiva, apta a educar y formar el alma humana.

No quiero detenerme a ilustrar el poder encantador y seductor de las danzas, los cantos y la música populares, pero quiero subrayar que su acción, en este mundo halagado por exigencias materiales y tan agobiado por ideales de confort, no debe ni puede ser subestimada. El E.N.A.L., convencido profundamente de la fuerza educadora de la música popular, ha preparado una organización particular, a fin de que esta hermosa expresión del alma colectiva no se pierda, sino que se conserve, se renueve y, renovándose, se eternice.

En todas las localidades, desde Sicilia a los Alpes, se constituyeron grupos de música característica, grupos de bailarines y de cantores populares. Estos grupos recogen y estudian los cantos de su tierra, dan espectáculos de singular belleza, llenos de genuino valor popular y difunden largamente la música, los bailes y las canciones, que alegran su vida cotidiana, sus momentos de reposo y sus fiestas. Todos los años se abren concursos de canciones populares en cada provincia y se repiten las típicas *maggiolate*⁽¹⁾, las "fiestas populares de las canciones", para estimular las facultades creadoras de los individuos y para acercar a su mundo las distintas colectividades.

A esta acción directa, que estimula las manifestaciones exteriores, se agrega un trabajo de búsqueda y de estudio rigurosamente científico. Este trabajo ha sido encomendado a la *Comisión Nacional para las Artes Populares*, de la cual forman parte todos los más conocidos y fervientes estudiosos del folklore. La Comisión está presidida por el Profesor Raffaele Corso. Esta tarea de estudio y búsqueda da valor a la acción cultural del ente, ya sea con la publicación de trabajos de estricto rigor científico, ya por medio de la supervisión que la Comisión ejerce sobre las manifestaciones que el ente organiza directamente para sus fines de recreo y educación.

La labor de la Comisión Nacional en el campo de la música popular ha sido intensa y muy productiva: se ha preocupado de recoger cantos por medio de una ficha especial, preparada por la misma Comisión; ha reunido también cantos por medio de la grabación mecánica y tiene sometida a estudio la unificación de los signos diacríticos para las transcripciones. Como galardón puede señalar la publicación, bajo la dirección del maestro F. B. Pratella, sobre la etnofonía italiana, publicada por este Instituto.

En el pequeño trabajo de bibliografía musical que el Secretario de la Comisión, Profesor Giorgio Nataletti, ha recopilado con diligencia y que nosotros ofrecemos como testimonio de nuestra labor a todos los congresales, se encontrará la muestra de la obra desarrollada por el E.N.A.L. y por la *Comisión Italiana para las Artes Populares*. Nosotros nos preocupamos mucho por el desarrollo de la música popular, porque ella es la que más facilita y contribuye a la comprensión de los pueblos, vence todo contraste ideológico y está

(1) Las "maggiolate" (singular "maggiolata") son fiestas que se celebran en varias regiones de Italia y especialmente en Toscana, en el mes de mayo (maggio, en italiano). (Nota del Traductor).

impregnada de esos valores fundamentales de la vida que son comunes a todos los hombres y pertenecen a todos los pueblos y todas las razas, aun cuando, por razones de clima y ambiente, se caracterizan por una poliédrica variedad de voces.

Estamos seguros que la repetición de estos encuentros internacionales y las grandes manifestaciones de los Festivales que realizaremos serán de grandísima ayuda para esa fraternidad de los pueblos, que es indispensable para el equilibrio y la paz del mundo.

GIOACCHINO MALAVASI

* *
*

INTRODUCCIÓN

EN el ilimitado océano de la ciencia humana, en el desmesurado campo del saber, el estudio de la tradición y de las tradiciones del pueblo (folklore) ocupa un amplio e importantísimo lugar. No existe nadie, hoy en día, que no esté de acuerdo con respecto a la importancia y el valor de este estudio; en cambio, sobre los límites, el objeto y el alcance del mismo, mucho se ha discutido, se discute y se discutirá, quién sabe por cuántos años todavía.

Las denominaciones mismas de esta ciencia, —pues nadie realmente podría considerar que el estudio de las tradiciones populares no es una ciencia—, demuestran la pluralidad de los enfoques: en Italia, *Demopsicología* (S. Pitrè), *Demología* (S. Prato), *Ciencia Demica* (E. Teza), *Etnografía* (L. Loria), *Popular* (Tolomei); en Alemania, *Volkskunde* o *Volkslehre*; en la Península Ibérica, *Etnografía* y *Folklore* o, si no, *Saber Popular*; en Suecia y Noruega, *Folkeminne*; en Francia, entre muchísimas otras, *Tradicionisme*; en Grecia, *Laografía*, y finalmente, en Inglaterra, *Folk-Lore*.

“Como se ve, ligado al uso de la denominación está el problema del campo preciso que ocupa esta ciencia, y por ello, de los límites y relaciones con las demás ciencias. Dicho campo, en origen restringido a las fábulas, leyendas y cantos y, luego, a los usos y creencias, ha ido paulatinamente ampliándose, porque se ha visto cómo estas manifestaciones estaban indisolublemente ligadas con otras de la

misma naturaleza y no menos importantes y características. Los límites de esta ciencia han tenido, por ello, oscilaciones, divergencias y dudas en cuanto a su definición y no se puede decir que hoy en día están completamente arregladas y resueltas” (2).

Aceptando, entre las muchas que se han propuesto, la definición de “Tradiciones populares” y profundizando más su concepto, podemos establecer que “la tradición popular es una perenne fuerza espiritual de la colectividad que crea, conserva y transmite aquellas formas de vida práctica y moral que son necesarias y congénitas a la colectividad misma, y que elimina simultáneamente y por vía sucesiva las que están muertas o superadas” (3).

Por ello, dentro de la definición “Tradiciones populares” incluimos: “Cuentos y fábulas, narraciones y leyendas, proverbios y sentencias, cantos y melodías, enigmas y adivinanzas, juegos y entretenimientos, juguetes y trebejos, espectáculos y fiestas, usos y costumbres, ritos y ceremonias, creencias, supersticiones, presagios; todo un mundo manifiesto y oculto, de realidad y de imaginación, se mueve, se agita, sonríe, se estremece ante quienes saben acercarse y comprenderlo. Sus sonrisas, sus gemidos, sus voces, insignificantes para la mayoría, son revelaciones para el hombre de ciencia, que escucha en ellos el eco lejano de razas y generaciones desaparecidas hace siglos. El cielo y la tierra hablan al pastor inculto, a la mujercilla ingenua, al niño inconsciente, al anciano que ha visto y oído muchas cosas: todos ellos son depositarios y conservadores tenaces del pasado” (4).

Una de las secciones más importantes de este inmenso dominio es, sin duda, la de las artes populares tradicionales. Hoy en día nadie niega el arte popular ni nadie afirma que no existe. Existe y está presente. En cuanto a definirlo o, más simplemente, a determinarlo, la cuestión no es ya tan sencilla. Es sabido que, siguiendo la evolución de los estudios históricos y filológicos y según las premisas iniciales de varios estudiosos, el arte popular tradicional ha sido denominado como impersonal, anónimo, colectivo, primitivo, espontáneo, degenerado (en el sentido de una especie de degeneración del gran arte).

(2) TOSCHI, P.: *Guida allo studio delle Tradizioni popolari*, Roma 1941, pág. 26.

(3) TOSCHI, P.: *Guida alla studio delle Tradizioni popolari*, Roma 1941, pág. 28.

(4) PITRÈ, G.: *Per la inaugurazione del corso di Demopsicologia alla Regia Università di Palermo*, Extracto de “Atti R. Acc. Scienze Lettere Arti” serie 3ª, vol. IX, Palermo 1914, pág. 4.

simple, ingénuo, elemental, y así por el estilo; determinaciones éstas de las que cada una contiene una parte de verdad y que poseen, sin embargo, la gran desventaja de oponerse con demasiada concisión a sus contrarias, como si el arte popular fuese, por ejemplo, algo absolutamente opuesto a lo personal, lo individual, etc.

"Para la definición satisfactoria y acabada, la fórmula que comprende todas las definiciones ofrecidas hasta aquí, es esta, fundada esencialmente en el criterio del arte que debe prevalecer sobre todo otro criterio, a saber: que el arte popular es *más bien* (subrayamos más bien), objetivo que subjetivo y que el gran arte es más bien subjetivo que objetivo. El arte popular es siempre arte y no tiene nada que ver con las definiciones expeditas, apresuradas y sin sentido, que algunos han presentado, como si fuera un arte salvaje, un arte bruto, no-arte, sin más ni más. Desde el momento en que siempre existe una actividad subjetiva, el arte no cesa de ser obra individual, creación de uno u otro individuo; y las mismas variedades o variantes que una obra de arte de carácter popular va tomando con el tiempo y en el espacio, a lo largo de una tradición continua y una amplia expansión, derivadas de su mayor objetividad, son fruto de otras tantas actividades subjetivas e individuales, que intervienen sucesivamente y no faltan jamás. De acuerdo con nuestra definición, el arte popular no está nunca fuera de la actividad individual, sino que tiene como rasgo particular el de que sus creaciones y renovaciones individuales se presentan como "socializadas", o sea, participan no sólo de la espiritualidad de éste o de aquel artista, sino y *especialmente*, de la espiritualidad de esta o aquella sociedad o colectividad, que por esto mismo las recibe, las hace suyas y las difunde. Gracias a esta *mayor* objetividad se puede explicar también el hecho de que la música brota como una exigencia inmanente del canto popular (más indispensable para la poesía popular propiamente dicha que para la "popularizante", que participa mayormente de la grande poesía), casi como un complemento de la insuficiencia interior y subjetiva de la palabra"⁽⁵⁾.

Y hemos aquí, por fin, llegados por un camino bastante directo, es cierto, pero también bastante largo, al inmenso dominio de las tradiciones musicales populares, más comunmente e impropriadamente llamadas *canto popular*. "Se habla a menudo de canto popular, pero no se sabe siempre con claridad lo que se quiere significar", decía Goe-

(5) SORRENTO, L.: *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo*. Milán 1942, pág. 11.

the, en 1823. Hoy, casi un siglo y medio después, la afirmación se puede repetir casi con la misma firmeza: en efecto, no todos los estudiosos (y los problemas del canto popular son estudiados por filólogos, historiadores, críticos, músicos y filósofos), están de acuerdo sobre lo que son el canto y la música populares y sobre lo que puede ser incluido en esta definición. Por mi parte, creo que dentro de la denominación de canto y música populares (o folklóricos o del pueblo, pero será necesario, sin embargo, establecer definitivamente, algún día no muy lejano, las varias significaciones que los estudiosos de distintas naciones atribuyen a estas expresiones), pueden incluirse tanto la poesía como la música en las que se ha producido una elaboración popular o común. Y, por ende, dentro del término más genérico de tradiciones musicales populares, deberá recogerse todo lo que el pueblo canta y toca por tradición, para su uso y recreo.

Sobre otros problemas relacionados con las tradiciones musicales populares no creo necesario detenerme, porque, entonces, el asunto se extendería demasiado: monogénesis y poligénesis; creación colectiva y transmisión oral; creación individual y transmisión escrita; elevaciones y degradaciones; enriquecimiento, empobrecimiento, áreas, sistemas de escala, intervalos, ritmos, etc., a los que en parte ya hemos aludido más arriba.

Con respecto a la imposibilidad de separar la poesía popular de la música popular, por fin, creo que no existe duda alguna. Ya Hegel, en su época, hizo notar que el canto popular propiamente dicho es "aquel, destinado a ser cantado o simplemente canturreado consigo mismo o en compañía"; que "los cantos populares... necesitan que el canto los acompañe", y que "los cantos que no son generalmente cantados, rara vez son genuinos"⁽⁶⁾.

SITUACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE LAS TRADICIONES POPULARES MUSICALES ITALIANAS ANTES DE 1918

SE sabe que el interés por nuestra poesía popular (y la música popular) comenzó en nuestro país en los primeros lustros del siglo pasado, por influencia del movimiento romántico alemán y las primeras recolecciones de envergadura de poesías populares italianas

(6) HEGEL, G. W. F.: *Vorlesungen über Aesthetik*. (Disertaciones sobre Estética), III, Berlín 1838, págs. 460-462.

(con algunas transcripciones musicales) se deben a los alemanes: la *Egeria*, de O. L. B. WOLFF (Leipzig, 1829) y los *Agrumi* de A. KOPISCH (1830).

Pero, además de varias recolecciones generales y especiales, —como la de Tommaseo (Toscana, Córcega, Iliria, Grecia), de Nigra (Piamonte), de Pitre y de Salomone Marino (Sicilia), de Lombardi Satriani (Calabria), de Molinaro del Chiaro (Nápoles), de Finamore (Abruzos), de Visconti (1830), de Ive, de Sabatini y de Zanazzo (Lacio), de Chini (Umbria), de Gianandrea (Marcas), de Tigri y de Giannini (Toscana), de Pergoli y de Spallicci (Romaña), de Garbato, de Bernoni y de Caliaro (Venecia), de Zenatti (Trentino), de Ostermann (Friuli), de Ive (Istria), de Bauch (Dalmacia), de Cian y Nurra y de Grazia (Cerdeña)—, son dos las obras que, aparecidas hacia 1878, perduran todavía como trabajos fundamentales para el desarrollo de los estudios sobre nuestra poesía popular:

RUBIERI, E.: *Storia della poesia popolare italiana*, Florencia, 1877.
D'ANCONA, A.: *La poesia popolare italiana*, Estudios, Livorno, 1878 (2ª ed., Livorno 1907).

Estos dos estudios, sin embargo, así como la mayor parte de las recolecciones recordadas brevemente más arriba, han descuidado casi completamente la parte musical de la poesía popular, o se han ocupado de ella con criterios inexactos y con exceso de prejuicios, por lo cual sus testimonios deben ser recibidos con mucha cautela. Los dos mayores defectos en que han incurrido los viejos estudiosos (y tal vez también muchos jóvenes) son no solamente la ausencia de absoluta fidelidad en las transcripciones realizadas, sino también la falta de comparaciones entre las melodías transmitidas oralmente y aquellas conservadas en antiguos manuscritos e impresos musicales.

Por ello merece que se recuerde un trabajo de profundización histórica y crítica, que introduce a otro más amplio y que mencionaremos en el lugar debido:

ALALEONA, D.: *Le laudi spirituali italiane nei secoli XVI e XVII e il loro rapporto coi canti profani*, en "Rivista Musicale Italiana", Turin, 1909.

Igualmente merecen ser señalados los primeros estudios importantes de GIULIO FARA, la mayor parte de los cuales fué publicada en la "Rivista Musicale Italiana", y el trabajo de

TORREFRANCA, FAUSTO: *I canti popolari d'Italia*, "Marzocco", Florencia, 30 de abril de 1911.

Enumero las antologías de cantos populares y los demás trabajos más dignos de nota sobre la música popular: LEVI, E.: *Fiorita di canti tradizionali del popolo italiano*, Florencia 1894, 1ª ed.; 1926, 2ª ed.;

(trabajo ya un poco anticuado, especialmente en lo que se refiere al material); los tres artículos de la señora ADAIEWSKI, aparecidos en la "Rivista Musicale Italiana", en 1893, 1894 y 1909-11; el ensayo de CHILESOTTI, publicado en la "Rivista Musicale Italiana", de 1912; el estudio de FEDELI sobre las zampoñas de Calabria ("Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft", XIII, 3); la recopilación de GRIMANDI de cantos emilianos; las recopilaciones de PARGOLESI de cantos trentinos y de "villotte" (7) de Friuli; los ensayos de MARCHETTI y de PARISOTTI, sobre los cantos populares de Roma; las canciones piamontesas recogidas por SINIGAGLIA, las abruzesas transcritas por F. P. TOSTI y las sicilianas corregidas por F. P. FRONTINI.

Como pequeño homenaje, que sería necesario ampliar, es preciso recordar a aquellos extranjeros (de los cuales algunos ya han sido nombrados), que, como Goethe (1789), la señora Graham (1821 y 1829), Wolff (1829), Mainzer (1835), Kopisch (1838), Didier (1842), Landsberg (hacia 1850), Berlioz (1854), Kastner (1857), Blessing (1860), Caselli (1865), Berggreen (1866), la señora Busk (1868, 1874 y 1887), Schuchardt (1874), Story (1875) y Schulze (1890), encontraron en el patrimonio folklórico musical de nuestro pueblo material para estudios y notas, consultadas aun hoy con mucho provecho.

Menos atendido ha sido el estudio de la danza popular, no sólo en los aspectos social y coreográfico, sino también desde el punto de vista especialmente musical. No puedo, en efecto, citar más que dos trabajos:

UNGARELLI, G.: *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese*, Roma, 1894.

MARZUTTINI, G. B.: *La vera Furlana con le sue forme originali*, Trieste, 1914.

LOS ESTUDIOS DE LAS TRADICIONES MUSICALES POPULARES ITALIANAS DESDE 1918

A) LAS OBRAS IMPRESAS

DESDE 1918, parece como si estallara un nuevo fervor de estudios, trabajos, obras, búsquedas y vida. Los estudiosos se multiplican y muchos jóvenes acuden al llamado de sus maestros. Y desde esa fecha es una continua sucesión de publicaciones que dan fe de esta ferviente laboriosidad.

(7) Canciones corales de baile, de carácter popular. Se llama también "villanelle" (sing. "villanella"). (Nota del Traductor).

Es necesario recordar, de manera especial, ya sea por la época en que aparecieron, ya por el espíritu alentador del cual están saturados, ya por el impulso que produjeron, los siguientes trabajos, que se deben a nuestros dos mejores estudiosos de la materia, Giulio Fara y Francesco Balilla Pratella; el primero orientado hacia las búsquedas de los primitivos caracteres étnicos de nuestra música popular, el segundo preocupado por ampliar el estudio de las distintas melodías con la diligente investigación histórica:

- 1 FARA, GIULIO: *L'anima musicale d'Italia*, Roma 1921.
- 2 PRATELLA, F. B.: *Saggio di gridi, canzoni e danze del popolo italiano*, Bologna 1919.

En el campo de las teorías hemos tenido un óptimo ensayo, agudísimo y rico en sugerencias valiosas, aun hoy de profunda actualidad:

- 3 TORREFRANCA, FAUSTO: *Problemi del dopoguerra musicale*, "La Critica Musicale", Florencia 1918, Año I, Fasc. 3.

En el campo más amplio de la doctrina, se publicaron las dos obras siguientes, que todavía deben considerarse como breviaros indispensables para el que quiera iniciarse en el estudio de las tradiciones populares, con seriedad de conciencia, método e información:

- 4 CORSO, RAFFAELE: *Folklore: Storia, oggetto, metodo, bibliografía*, Roma 1923. 2 ed., Nápoles 1946.
- 5 COCCHIARA, GIUSEPPE: *Folklore*, Milán 1927.

Los estudios sobre la poesía (y la música) popular han dado, en este período, un decisivo paso hacia adelante, especialmente por Michele Barbi:

- 6 BARBI, MICHELE: *Poesia popolare italiana, studie e proposte*, Firenze 1939.

Con admirable claridad, Barbi, como se dice, ha pronunciado la última palabra sobre el "status" de nuestros estudios; también posee el mérito de haber proclamado siempre la absoluta necesidad de estudiar, también en la poesía popular, junto con el documento literario, el documento musical.

Un alumno de Barbi, Vittorio Santoli, ha publicado numerosos e importantes ensayos de estudios de poesía popular, reunidos luego en un tomo:

- 7 SANTOLI, VITTORIO: *I canti popolari italiani: ricerche e questioni*, Florencia 1940.

Para un estudio más profundo de las normas que regulen la vida de los cantos populares, véase:

- 8 TOSCHI, PAOLO: *Fenomenologia del canto popolare*, Roma 1947.

Util y rico en observaciones y documentaciones es el siguiente trabajo del mismo autor:

- 9 TOSCHI, PAOLO: *Poesia e vita di popolo*, Milán 1946.

Para el estudio histórico-crítico de una sección especial, dentro del ámbito nacional, véase:

- 10 TOSCHI, PAOLO: *La poesia religiosa del popolo italiano*, Florencia 1922.
- 11 TOSCHI, PAOLO: *La poesia popolare religiosa in Italia*, Florencia 1935.

No se puede, luego, olvidar la importantísima contribución dada a la profundización de los conceptos sobre poesía popular y a la solución de muchos problemas estéticos e histórico-literarios relacionados con ella por la filosofía de Croce, especialmente con el libro:

- 12 CROCE, BENEDETTO: *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari 1933.

De Toschi, tan benemérito en el campo de los estudios sobre el folklore, recordamos un valiosísimo libro, que es una introducción de gran valor a estos estudios y contiene un enjundioso y preciso capítulo sobre poesía, música, danza y teatros populares:

- 13 TOSCHI, PAOLO: *Guida allo studio delle tradizioni popolari*, Roma 1941, y 2ª ed., Roma 1946.

Nos parece, además, particularmente útil señalar los siguientes trabajos:

- 14 TOSCHI, PAOLO y LIUZZI, FERNANDO: *Contribution du Prof. Fernando Liuzzi et du Prof. Paolo Toschi - Italie*; en "Musique et Chansons populaires", Paris 1934; óptimo ensayo bibliográfico, preciso y exhaustivo. Un suplemento de este ensayo fué:
- 15 LIUZZI, FERNANDO: *Contribution du Prof. Fernando Liuzzi - Italie*. Se encuentra en "Folklore Musical", Paris 1939.
- 16 CARAVAGLIOS, CESARE: *Il folklore musicale in Italia*, Nápoles 1936. Noble tentativa de reunir en un "corpus" todos los conceptos teóricos sobre música popular, seguida por una voluminosa bibliografía; pero debe consultarse con cautela.
- 17 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine 1941. Examen detallado y diligentísimo de los documentos musicales, recogido por el C. N. I. A. P., precedido por una bibliografía específica, muy cuidada. Los documentos fueron examinados anteriormente por Nataletti, quien divulgó los primeros resultados en el trabajo:
- 18 NATALETTI, GIORGIO y LIUZZI, FERNANDO: *Della raccolta dei canti popolari a Cura della Commissione tecnica del C.N.I.A.P.*, en "Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni popolari", Roma 1936.

Particular interés ofrecen los dos estudios siguientes:

- 19 PIZZETTI, ILDEBRANDO: *E se ci intendessimo sulla musica popolare?*, en "Corriere di Milano", Milán, 9 de noviembre de 1947.
- 20 PIZZETTI, ILDEBRANDO: *Musica popolare*, "Fiera letteraria", Roma, 6 de junio de 1946.

Y he aquí, a continuación, por orden alfabético, para facilitar la búsqueda, y sin ninguna apreciación crítica, los demás estudios más interesantes aparecidos en el período que nosotros hemos tomado en examen (en la lista están incluidas las obras citadas antes y después de la misma, con el solo aditamento de la llamada a la nota anterior en que se mencionaron):

- 21 ACOCELLA, VITO: *Canti d'amore e d'odio raccolti a Calitri (Avellino)*, en "Lares", Roma, 1932, pág. 79.
- 22 ALBANESE, GUIDO: *Nuovi canti popolari d'Abruzzo*, Roma 1927.
- 23 ALBINI, E.: *L'origine dei canterini e i canterini romagnoli*, en "Rivista Musicale Italiana", Milán, 1936, Fasc. 3-4.
- 24 ALGRANTI, GINA: *Calabria forte*, Milán, s./f.
- 25 *Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, Trento 1934. A cuidado del Comité Nacional Italiano de Artes Populares, Roma 1936.
- 26 *Atti del IV Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari*, Venecia 1940. A cuidado del Comité Nacional Italiano de Artes Populares, Roma 1942.
- 27 BABUDRI FRANCESCO: *Villotte amorose raccolte in Istria*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1935, año X, Fasc. 1-2.
- 28 BAGNARESI, GIOVANNI: *La Pastora e il lupo*, revista "La Pié", Forlì, junio 1930, pág. 125.
- 29 BAGNARESI, GIOVANNI: *Michel: mascherata popolare*, "Valdilàmonne: Rivista Romagnola di Lettere e Arti", Faenza, 1930, Fasc. 3, pág. 134.
- 30 BABUDRI, FRANCESCO: *Fonti vive dei veneto-giuliani*, Milán, s./f.
- 31 BARBI, MICHELE: *Scibilia nobili e la Raccolta dei Canti popolari, con note del Mto. Vito Frazzi*, Turin 1929.
- 32 BARBI, MICHELE: *Contaminazioni nei canti popolari italiani*, en "Mélanges Hauvette", París, 1934.
- 33 BARBI, MICHELE: *La cena della sposa*, con transcripción de la melodía por el Mto. Vito Frazzi, Florencia 1932.
- 34 BARBI, MICHELE: *Poesia e musica popolare*, en "Pan", Vol. III, Parte I, Firenze Milano, setiembre 1934, pág. 41-55.
- (—) BARBI, MICHELE: véase también el N° 6.
- (—) BARBLAN, GUGLIELMO: véase el N° 348.
- 35 BAUCH, LUIGI: *Le canzonette dei nostri veci*, Zara 1913-38.
- 36 BAUCH, LUIGI: *La Musica Popolare a Zara dal 1880 al 1910*, Zara 1930.
- 37 BAUCH, LUIGI: *La biondina in gondoleta*. Divagazioni sulla musica popolare a Zara, en "Lares", Roma 1937, pág. 28.
- 38 BELLINI, G.: *I Maggi della Montagna Reggiana (Appennino, Ligure, Emiliano, Toscano)*, Parma 1937.
- 39 BENINTEDE, PASQUALE: *Sedici Canti Popolari Calabresi*, Canto y piano, Milán, s./f.
- 40 BERNARDI, G. G.: *Canzoni popolari dell'Istria*, Milán 1919.
- 41 BIANCHI-FENDERL, E.: *Le canzoni del popolo*, en "Il Pensiero Musicale", Bologna, 1924, Fasc. Noviembre-Diciembre.
- 42 BIANCHINI, ROBERTO: *Canti Toscani (della Lucchesia)*, elaborados para coro solo, Génova 1939.
- 43 BIGNAMI, GIOVANNI: *Canti e musica popolari nel territorio bresciano*, en "Lares", Roma 1937, pág. 50.

- 44 BIGNAMI, GIOVANNI: *Folklore musicale bresciano*, en "Musica d'oggi", Milán, 1938, N° 2, pág. 49.
- 45 BIGNAMI, GIOVANNI: *La ninna-nanna come espressione popolare*, en "Musica d'oggi", Milán 1938, N.° 8-9, pág. 269.
- 46 BIGNAMI, GIOVANNI: *Danze popolari nel territorio bresciano (con motivos musicales)*, en "Lares", Roma 1940, pág. 93.
- 47 BIGNAMI, GIOVANNI: *Cantilene e leggende nel Bresciano*, en "Lares", Roma 1940, pág. 444.
- 48 BIGNAMI, GIOVANNI: *Canti stradaioi bresciani*, en "Musica d'oggi", Milán 1941, fasc. 8-9, pág. 238.
- 49 BISCOTTINI, UMBERTO: *L'anima della Corsica*, (2 vols.), Bologna 1928.
- 50 BOGOMILO, OMARI: *S. Andrea nasce due volte (in una poesia narrativa del Carso Triestino)*, en "Lares", Roma 1940, pág. 172.
- 51 BOLLINI, GIACOMO y FRESCURA, ATTILIO: *I canti della filanda*, Milán 1940.
- 52 BONACCORSI, ALFREDO: *Canti di Lucchesia*, en "Musica d'oggi", Milán 1925, Fasc. 8-9, pág. 243.
- 53 BONACCORSI, ALFREDO: *Armonie e Canti di Siena (Per la festa del Palio)*, en "Musica d'oggi", Milán 1927, Fasc. 2.
- 54 BONACCORSI, ALFREDO: *Le strade di Firenze (Gridi d'ogni genere)*, en "Musica d'oggi", Milán 1927, fasc. 2.
- 55 BONACCORSI, ALFREDO: *Armonie e canti di Siena*, en "Diana", Siena 1928, Año III, fasc. III.
- 56 BONACCORSI, ALFREDO: *Il Teatro delle Campagne toscane. Il Maggio.*, en "Rivista Musicale Italiana", Turin 1930, pág. 108.
- 57 BONACCORSI, ALFREDO: *Il Teatro delle Campagne toscane. Il Bruscello*, en "Musica d'oggi", Milán 1934, Fasc. 2, pág. 52.
- 58 BONACCORSI, ALFREDO: *Il Teatro delle Campagne toscane. La Zinganetta*, en "Lares", Roma 1935, pág. 40.
- 59 BONACCORSI, ALFREDO: *L'ultimo giorno di carnevale a Bibbiena e la canzone della Brunetta*, en "Lares", Roma 1935, pág. 173.
- 60 BONACCORSI, ALFREDO: *La canzone di Tito Strocchi*, en "Lares", Roma 1935, pág. 310.
- 61 BONACCORSI, ALFREDO: *La Befana nella valle del Serchio*, en "Lares", Roma, 1936, pág. 61.
- 62 BONACCORSI, ALFREDO: *Le Storie (Umbria-Toscana)*, en "Lares", Roma 1936, pág. 128.
- 63 BONACCORSI, ALFREDO: *Divertimenti fanciulleschi: Il mercato fiorentino*, en "Lares", Roma 1936, pág. 303.
- 64 BONACCORSI, ALFREDO: *Canti dell'emigrazione: La rondinella*, en "Lares", Roma 1937, pág. 143.
- 65 BONACCORSI, ALFREDO: *Maggio*. Voz de la "Enciclopedia Italiana Treccani".
- 66 BONACCORSI, ALFREDO: *Musica popolare*, Voz de la "Enciclopedia Italiana Treccani".
- 67 BONACCORSI, ALFREDO: *Di una villotta del cinquecento: "Mia mare andò al mercà"*, en "Lares", Roma 1937, N° 4, pág. 313.
- 68 BONACCORSI, ALFREDO: *La storia dell'Asinaro*, en "Lares", Roma 1938, N° 6, pág. 473.
- 69 BONACCORSI, ALFREDO: *Incontri fra musica popolare e musica d'arte*, en "Lares", Roma 1938, pág. 202.

- 70 BONACCORSI, ALFREDO: *Il teatro nelle campagne toscane*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1939, año XIV, Fasc. 1-2, pág. 79.
- 71 BONACCORSI, ALFREDO: *Cinque melodie popolari* (Toscana), en "Musica d'oggi", Milán 1940, Fase. 6, pág. 160.
- 72 BONACCORSI, ALFREDO: *La musica popolare*, Florencia 1943.
- 73 BONTEMPEPLI, EMILIO: *La canzone popolare italiana*, 20 canciones populares transcritas y armonizadas, Milán 1926.
- 74 BORGATTI, MARIO: *Romanelle del Centese*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1926, Año I, Fasc. 2-3, pág. 259; 1927, Año II, Fasc. 3-4, pág. 375; 1939, Año XIV, Fasc. 1-2, pág. 44.
- 75 BOTTIGLIONI, GINO: *Vita sarda*, Milán, s./f.
- 76 CAMETTI, ALBERTO: *J. Dupont e la sua Canzon di cald'arost*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1926, pág. 273.
- 77 *Canzoni della Montagna. Raccolta di 100 Canzoni popolari con testo e musica*, Trento, 1937.
- 78 CAPURRO, A.: *Appunti sul Maggio nel Territorio de Chiavari* (Liguria), en "Lares", Roma 1939, pág. 141.
- 79 CARABELLA, EZIO: *I gridi dei venditori della Roma sparita*, en "Musica d'oggi", Milán 1931, Fasc. 3.
- 80 CARACCILO, L.: *Six tuscan folk songs for two voices*, Milán, Ed. Ricordi, 1884.
- 81 CARAVAGLIOS, CESARE: *Le origini della canzone napoletana*, Nápoles 1921.
- 82 CARAVAGLIOS, CESARE: *I canti delle trincee. Contribuzione al folklore della guerra. Con prefazione di Raffaele Corso*, Roma 1930.
- 83 CARAVAGLIOS, CESARE: *Voci e gride di Napoli. Con prefazione di Raffaele Corso*, 53 ilustraciones y 15 transcripciones de música, Catania 1931.
- 84 CARAVAGLIOS, CESARE: *Il contenuto poetico ed il contenuto musicale nei gridi dei venditori ambulanti napoletani*, en "Rivista Musicale Italiana", Milán 1936, pág. 417.
- 85 CARAVAGLIOS, CESARE: *Saggi di Folklore*, con ilustraciones y transcripciones musicales, Nápoles 1938.
- 86 CARAVAGLIOS, CESARE: *Il contenuto poetico ed il contenuto musicale nei gridi dei venditori ambulanti napoletani*, en "Atti della Accademia Pontaniana", Vol. LXII, Nápoles 1932.
- (—) CARAVAGLIOS, CESARE: Véase los Nos. 16, 340 y 349.
- 87 CARLETTI, ERCOLE: *Le donne e il canto popolare*, en "Ce fastu?", Udine 1942, N° 1-2, pág. 5.
- 88 CARLETTI, ERCOLE: *Danze e canti popolari in Carnia dal quattro al cinquecento*, en "Ce fastu?", Udine 1937, N° 11-12, pág. 250.
- 89 CARLETTI, B. y CONTI, C.: *Vecchi natali friulani, per nozze Blandano-Ferrario*, s./f. ni lugar, pero Udine 1934.
- 90 CATALAN, ALBERTO: *Canzoni triestine*, en "Lares", Roma, abril de 1942, pág. 94.
- 91 *Cativa nõva* (Cattiva nuova), canto popular de Romaña, en "La Piè", Forlì 1920, Año I, pág. 152.
- 92 CHIAPPARRO, GIUSEPPE: *Un vecchio contrasto calabrese "Li multi vuci"*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1939, Año XIV, Fasc. 1-2, pág. 85.
- 93 CHIEREGHIN, SALVINO: *Canti della laguna e del mare*, en "Musica d'oggi", Milán 1926, Fasc. 2; 2ª serie, 1931, Fasc. 6, pág. 258.
- 94 CIRESE, EUGENIO: *Canti popolari della provincia di Rieti*, Rieti 1945.

- 95 CLAUSETTI, CARLO: *Il "canto del popolo" in Italia e l'opera editoriale*, en "Musica d'oggi", Milán 1929, Fasc. XI, pág. 433.
- 96 COCCHI, LUIGI: *L'anima musicale di Venezia*, en "Musica d'oggi", Milán 1930, Fasc. 6, pág. 247.
- 97 COCCHI, LUIGI: *I canti della Sardegna*, en "Musica d'oggi", Milán 1931, Fasc. 10, pág. 397.
- 98 COCCHI, LUIGI: *L'anima musicale del vecchio Piemonte*, en "Musica d'oggi", Milán 1932, Fasc. 10, pág. 387.
- 99 COCCHIARA, GIUSEPPE: *L'anima del popolo italiano nei suoi canti. Con apéndice de música popular compilada y comentada por F. Balilla Pratella*, Milán 1929.
- 100 COCCHIARA, GIUSEPPE: *La vita e l'arte del popolo siciliano nel Museo Pitirè*, Palermo 1938.
- 101 COCCHIARA, GIUSEPPE: *Problemi di poesia popolare*, Palermo 1939.
- (—) COCCHIARA, GIUSEPPE: Véase el N° 5.
- 102 COLACICCHI, LUIGI: *Canti popolari di Ciociaria*, en "Atti del III Congresso nazionale di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 289.
- 103 COLACICCHI, LUIGI: *Canti popolari di Ciociaria*, Roma 1936.
- 104 COLACICCHI, LUIGI: *Il "Pianto delle Zitelle" al Santuario della Trinità*, en "Pan", Florencia Milán, Vol. VI, Fasc. IV, diciembre 1932, págs. 452-458.
- 105 COLACICCHI, LUIGI: *Il pianto delle zitelle*, Roma, "Lares", 1936, pág. 98.
- 106 COLOMBO, ANGELO y JANIGRO, NICOLA: *I canti delle mamme, Ninne nanne d'ogni regione d'Italia*, Brescia 1935.
- 107 CORDA, C.: *Folklore musicale italiano*, en "Minerva", Roma 1929, pág. 360.
- 108 CORNACCHIA, VITO: *Contributo a "Confronti tra tradizioni romagnole e quelle di altre regioni"*, en "Lares", Roma 1934.
- (—) CORSO, RAFFAELE: Véase N° 4.
- (—) COSSAR RANIER, MARIO: Véase N° 341.
- (—) CROCE, BENEDETTO: Véase N° 12.
- 109 DE ANGELIS, LEPANTO: *Canti etnofonici piceni* (Maceratese), en "Lares", Roma 1937, pág. 145.
- 110 DE ANGELIS, LEPANTO: *Natali e Pasqua nelle Tradizioni Popolari di Macerata*, en "Lares", Roma 1938, págs. 253-58.
- 111 DE ANGELIS, LEPANTO: *Canti popolari della terra picena (San Severino, Tolentino, etc.)*, en "Lares", Roma 1940, pág. 197; y 1941, pág. 130.
- 112 DE ANGELIS, LEPANTO: *Saggi sul folklore della terra picena*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1939, año XIV, Fasc. 1-2, pág. 69.
- 113 DE ANGELIS, LEPANTO y SPADONI, D.: *I canti che udiva il Leopardi in Recanati*, en "Lares", Roma 1937, pág. 209.
- (—) DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO: Véase el N° 342.
- 114 DE FEO, FRANCO: *Il dramma della Vita nei Canti popolari pugliesi*, en "Musica d'oggi", Milán 1929, Fasc. 5, pág. 204.
- 115 DE RUBERTIS, VITTORIO: *Maggio della defénsa. Studio su una vecchia canzone popolare molisana*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1920, Año XXVII, pág. 112.
- 116 DE RUBERTIS, VITTORIO: *Due canti paesani del Molise*, Bologna, s./f.
- 117 DE VECCHI, M.: *Il folklore musicale genovese*, en "Giornale di Genova", Génova, 28 de diciembre de 1933.
- 118 DI CASTEL LENTINI, FILIPPO FRANCESCO: *Ancora su "Il Majo di Bajano"*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1928, Año III, Fasc. I.

- 119 DI MASSA, SEBASTIANO: *Una forma di canto popolare nella valle del Calore (Benevento)*, en "Lares", Florencia 1932, Fasc. 3-4.
- 120 DI MASSA, SEBASTIANO: *Cori campestre del popolo di Solopaca (Benevento)*, en "Lares", Roma 1933, Fasc. 1-2, págs. 55-56.
- 121 DI MASSA, SEBASTIANO: *Canti del popolo di Solopaca (Benevento)*, en "Lares", Roma 1935, pág. 50.
- 122 DI MASSA, SEBASTIANO: *Influenza del canto popolare sulla canzone napoletana dell'ottocento*, en "Lares", Roma 1936, Fasc. 3, pág. 154.
- 123 DI MASSA, SEBASTIANO: *La canzone napoletana e i suoi rapporti col canto popolare*, Nápoles 1939.
- 124 *Dopolavore Provinciale de Treviso, 100 canti popolari della Marca Trevisana*, Treviso 1938.
- 125 EUCLIDE DI BERGAMEN: *Rumagna. Scena drammatiche in dialetto*, en tres actos, para el pueblo de la región de Ravenna. Con una traducción al italiano. Ravenna 1931.
- 126 FALSONE, FRANCESCO: *Il canto greco nelle colonie albanese di Sicilia*, en "La Tradizione", Palermo 1931, Fasc. 5-6, pág. 219.
- 127 FALSONE, FRANCESCO: *I canti ecclesiastici greco-siculi*, Padua 1936.
- 128 FANTUCCI, ANTONIO FILIBERTO: *Canti alla stesa della Romagna*, Catania 1929.
- 129 FANTUCCI, ANTONIO FILIBERTO: *Danze popolari romagnole*, en "Lares", Florencia 1931, Fasc. I, págs. 24-32.
- 130 FANTUCCI, ANTONIO FILIBERTO: *Danze popolari romagnole: Danze figurate*, en "Lares", Roma 1935, pág. 46.
- 131 FARA, GIULIO: *Sulla etimologia di Launeddas*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1918, Año XXV, pág. 259.
- 132 FARA, GIULIO: *Genesis e prime forme della polifonia*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1920, Vol. XXVII.
- 133 FARA, GIULIO: *Studii comparativi di etnofonia religiosa*, en "Musica d'oggi", Milán 1921, Año III, pág. 333.
- 134 FARA, GIULIO: *Appunti di etnofonia comparata*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1922, pág. 277.
- 135 FARA, GIULIO: *Studi comparati di etnofonia*, en "La Cultura Musicale", Bologna 1922, págs. 22 y 81.
- 136 FARA, GIULIO: *La musica etnica frutto di sensibilità collettiva o individuale*, Laureana di Borrello, en "Folklore", 1922, Año VIII, Fasc. 3, pág. 106.
- 137 FARA, GIULIO: *Studii comparati su strumenti musicali etnici*, en "Musica d'oggi", Milán 1922, cuad. 7, pág. 193.
- 138 FARA, GIULIO: *Bricciche di etnofonia sarda*, en "Musica d'oggi", Milán 1923, Fasc. 7 y 1928, Fasc. 2.
- 139 FARA, GIULIO: *Canti di Sardegna, L'anima del popolo sardo*, a una y más voces con acompañamiento de piano, Milán 1923.
- 140 FARA, GIULIO: *I canti del popolo d'Italia: Montagnana (Padua)*, en "Musica d'oggi", Milán 1924, Fasc. 7 y 1931, Fasc. 4.
- 141 FARA, GIULIO: *Bricciche de Etnofonia Marchigiana (Saggio sul Piceno)*, en "Musica d'oggi", Milán 1925, Fasc. 5-6; Serie II (Saggio sul Maceratese), 1929, Fasc. 8-9, pág. 345, y 1932, Fasc. 1, pág. 13.
- 142 FARA, GIULIO: *Genesis e prime forme della polifonia*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1926, págs. 343-530.
- 143 FARA, GIULIO: *Saggio di geografia etnofonica d'Italia (con un mapa)*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1930, Fasc. I-II, págs. 25-30.

- 144 FARA, GIULIO: *I Canti del popolo d'Italia: Montagnana -Ferrarese*, en "Musica d'oggi", Milán 1931, Fasc. 4, pág. 161.
- 145 FARA, GIULIO: *Etnofonia Pugliese (Saggio critico)*, en "Japigia", Bari 1935, Fasc. I, también en extracto.
- 146 FARA, GIULIO: *Musica del popolo e popolari: Materiali e ricerche*, en "Musica d'oggi", 1936, Fasc. 6, pág. 193, y Fasc. 7, pág. 238.
- 147 FARA, GIULIO: *Scorcio di etnofonia marchigiana (Treia)*, en "Musica d'oggi", Milán 1939, pág. 305.
- 148 FARA, GIULIO: *L'anima della Sardegna: la musica tradizionale*, Udine, 1940.
- 149 FARA, GIULIO: *Etnofonia e civiltà mediterranea*. Atti del IV Congresso di Arti e Tradizioni Popolari, Roma 1942, Vol. I, pág. 106.
- (—) FARA, GIULIO: Véase el N° 1.
- 150 FARA, SILVIA: *Il ballo tradizionale del popolo di Sardegna*, Atti del IV Congresso di Arti e Tradizione Popolari, Roma 1942, Vol. II, pág. 382.
- 151 FARINETTI, CLOTILDE: *Vita e pensiero del Piemonte*, Milán, s./f.
- 152 FAVARA, ALBERTO: *Canti della terra e del mare de Sicilia*, 2 vols., Milán 1920-21.
- 153 FAVARA, ALBERTO: *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia*, en "Rivista d'Italia", Milán, enero de 1923.
- 154 FERRARIA, L. E.: *Canti della Montagna*, Milán 1929.
- 155 FONTANA, SESTO: *Il Maggio (montagne del Modenese)*, Motta di Livenza 1929.
- 156 FORTINI, PIETRO: *Modi e canti della Toscana*, 32 melodias, Milán 1930.
- 157 FORTINI, PIETRO: *Circa i canti di mestiere*, en "Lares", Florencia 1932, págs. 94-97.
- 158 FRESCURA, ATTILIO: *Le canzoni della guerra e della montagna*, Milán 1940.
- 158b FRESCURA, A. y RE, G.: *Canzoni popolari milanese*, Milán 1940.
- (—) FRESCURA, A. y BOLLINI, G.: Véase el N° 51.
- 159 FRONTINI, PAOLO (F. P.): *Antiche canzoni di Sicilia*. Texto siciliano con la traducción en italiano y con acompañamiento de piano, Milán 1937.
- 160 FRONTINI, PAOLO (F. P.): *Canti religiosi del popolo siciliano* (con texto dialectal e italiano), recogidas y armonizadas. Con notas ilustrativas de Francesco Pastura, Milán 1938.
- 161 GABRIEL, GAVINO: *Canti de Sardegna*, Milán 1923.
- 162 GABRIELLI, G.: *Canzoni della Montagna*, Trento 1935.
- (—) GALANTI, BIANCA MARIA: Véase N° 343.
- 163 GHISI, F.: *Alcuni gridi di venditori ambulanti fiorentini*, en "Rassegna Dorica", Roma 1935, Fasc. julio.
- 164 GIACCHINO, C.: *Canti siciliani, raccolti ed elaborati*, O.N.D., 1940.
- 165 GIANNINI, GIOVANNI: *Bibliografia dei Maggi stampati dalla Tipografia Sborgi di Volterra*, en "Rassegna Volterrana", Volterra 1924, págs. 141-168.
- 166 GIANNINI, GIOVANNI: *La poesia popolare a stampa nel secolo XIX*. Con un prefacio de Luigi Sorrento, Udine 1938.
- 167 GINOBILI, GIOVANNI: *Canti popolari piceni, I, II, e III raccolta*, Florencia 1939, 1940 y 1942.
- 168 GINOBILI, G. y LIVIABELLA, O.: *Canti popolari e derivati della regione marchigiana*, Florencia 1937.
- 169 GOZI, CELIO: *L'Arte della Musica nella Republica de S. Marino*, San Marino 1930.

- 170 GOZI, CELIO: *E' saltarèl Sammarinés (Il Saltarello di San Marino)*, San Marino 1937.
- 171 GOZI, CELIO: *Folklorismo musicale sammarinese*, San Marino 1938.
- 172 GRAVELLI, ASVERO: *I canti della Rivoluzione*, Roma 1938.
- 173 GUI, VITTORIO y JAHIER, PIETRO: *Canti di soldati*, Trento 1919 (2ª ed., Milán 1929).
- 174 LA SORSA, SAVERIO: *Tradizioni popolari pugliesi*, Bari 1933-37.
- 175 LIUZZI, FERNANDO: *La Lauda e Primori della Melodia Italiana*, Roma 1933.
- (—) LIUZZI, FERNANDO: Véase los N.ºs 14, 15 y 18.
- 176 LAJODICE, ESTER: *A festa d'a vinnegna nella tradizione foggiana*, en "Lares", Florencia 1931, págs. 34-53.
- 177 LOMBARDI SATRIANI, RAFFAELE: *Strumenti musicali arcaici in uso in S. Costantino Briatico*, en "Folklore Italiano", Catania 1930, Fasc. 1-2, págs. 60-78.
- 178 LOMBARDI SATRIANI, RAFFAELE: *Canti popolari calabresi*, 6 vols., Nápoles 1928-1940.
- 179 LOMBARDO, ALONZO VINCENZO: *Pastorale e Tarantella di Taormina*, Catania s./f.
- 180 LO PRESTI, SALVATORE: *La pesca e i pescatori nel Golfo di Catania*, (transcripción musical de G. Pennacchio), en "Il Folklore Italiano", Catania 1936, Año XI, Fasc. 3-4.
- 181 LUCIANI, S. A.: *Il mito della canzone popolare*, en "Musica d'oggi", Milán 1937, Fasc. 1, pág. 12.
- 182 LUNELLI RENATO: *La fisarmonica e il Trentino*, "Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 352.
- 183 LUNGI, LUDOVICO FERNANDO: *Sulla scheda Caravaglios, per la raccolta dei canti popolari*, "Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 360.
- 184 MACARI, D. PIO: *Canti etnici di Ausonia e di Castelnuovo Parano (Campania)*, en "Musica d'oggi", Milán 1938, Fasc. 6, pág. 191, y Fasc. 7, pág. 231.
- 185 MAFFIOLETTI, MARIA: *L'aderenza spirituale ed espressiva della musica alla poesia nei canti del popolo italiano nel Risorgimento*, "Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 368.
- 186 MAMBRINI, MONS. DOMENICO: *Galeata nella storia e nell'arte*, Bagno di Romagna 1935.
- 187 MARAGLIANO MORI, RACHELE: *Due canti popolari siciliani*, Florencia 1930.
- 188 MARAGLIANO MORI, RACHELE: *La canzone del carrettiere*, Florencia 1931.
- 189 MARIUCCI, ANGILO: *I canti della Befana in territorio di Sansepolcro*, en "L'Alta Valle del Tevere", Città di Castello 1933, N° 1, págs. 9-12.
- 190 MARTUZZI, CESARE: *Canti romagnoli delle stagioni*, Forlì (Bibl. della Piè), 1921.
- 191 MARTUZZI CESARE: *Mariulin, bel Mariulin*, (para solo y coro popular), en "La Piè", Forlì 1923, pág. 63.
- 192 MARTUZZI, CESARE: *Due canzoni tradizionali romagnole*, "La Piè", Forlì 1923, pág. 196.
- 193 MARTUZZI, CESARE: *La canta dei volontari*, "La Piè", Forlì 1924, pág. 150.
- 194 MASETTI, ENZO: *Canti Popolari Emiliani*, (con acompañamiento de piano), Milán 1929.
- 195 MASSANO, GINO: *Canti della montagna - Parole e musica delle canzone più note e più cantate*, Roma 1931.

- 196 MASSARANI, RENZO: *La canzone del popolo*, en "Rivista Nazionale di Musica", Roma 1924, Fasc. 8-15, agosto.
- 197 MASSAROLI, NINO: *Romanze, leggende e ballate popolari della Romagna*, Faenza 1924.
- 198 MASSAROLI, NINO: *Antiche danze romagnole*, en "Folklore Italiano", A. V. Catania 1930, Fasc. I-II, págs. 60-78.
- 199 MAZZINI, GIUSEPPE: *Un piccolo strumento musicale scomparso, lo "scaccia-pensieri"*, en "Lares", Roma 1941, diciembre; 1942, junio.
- 200 MELCHIORRE, R.: *I tamburinaí siciliani*, en "Il Pensiero Musicale", Bologna 1924, Fasc. octubre.
- 201 MISSIROLI, IGLIO: *La Pasquëta o Pasquëta a Savio di Romagna*, "La Piè", Forlì 1924, N° 1.
- 202 MONTANARO, ETTORE: *Canti della terra d'Abruzzo*, versión rítmica italiana de Emilio Mucci, 2 vols., Milán 1924, 1927.
- 203 MORPURGO, E.: *La villotta friulana*, en "La Panarie", Udine 1925, Fasc. mayo-junio.
- 204 MUTI, ARMANDO: *Nel Paradiso delle Armonie; I, Canti trad. Calabresi: Canti di Cosenza; II, idem: Canti di Falconara Albanese; IV, Decameron Folkloristico Musicale Calabrese*, Cosenza 1932-1933-1937.
- 205 MUCCI, E.: *La processione del Venerdì Santo a Sezze*, en "Rivista Nazionale di Musica", Roma 1937, Fasc. julio.
- 206 NATALETTI, GIORGIO: *Le novene dei pifferari*, en "Il Piccolo", Roma 1927, N° 24, diciembre.
- 207 NATALETTI, GIORGIO: *Melodie ed arie romane*, en "Il Piccolo", Roma 1928, N° 29, mayo.
- 208 NATALETTI, GIORGIO: *Il saltarello romanesco*, en "Il Piccolo", Roma 1928, N° 21, junio.
- 209 NATALETTI, GIORGIO: *I canti da poeta*, en "Il Piccolo", Roma 1928, N° 30, junio.
- 210 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti della Campagna Romana*, en "Bolletino di studi storici ed archeologici di Tivoli", Tivoli 1928, Fasc. 1, julio.
- 211 NATALETTI, GIORGIO: *Roma canora*, en "Roma fascista", Roma 1929, N° 5, mayo.
- 212 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti della Campagna Romana*, en "Musicisti d'Italia", Milán 1929, agosto.
- 213 NATALETTI, GIORGIO: *Le ottobrate*, en "Mom Mus", Roma 1929, N° 7, noviembre.
- 214 NATALETTI, GIORGIO: *La canofiena*, en "Mom Mus", Roma 1929, N° 14, noviembre.
- 215 NATALETTI, GIORGIO: *Il Saltarello*, en "Mom Mus", Roma 1929, N° 28, noviembre.
- 216 NATALETTI, GIORGIO: *I pifferari*, en "Mom Mus", Roma 1929, N° 5, diciembre.
- 217 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti della Campagna Romana*, en "Musicisti d'Italia", Milán 1929, diciembre.
- 218 NATALETTI, GIORGIO: *Voci della vecchia Roma* (studio sui gridi dei venditori ambulanti e sulle arie della strada), en "Il Folklore italiano", Nápoles 1930, enero.
- 219 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti della Campagna Romana*, en "L'Italia Fascista", Roma 1930, N° 13, abril.

- 220 NATALETTI, GIORGIO: *Ottobrate e canofiena*, en "Roma fascista", Roma 1930, N° 27, abril.
- 221 NATALETTI, GIORGIO: *Ninne nanne e canti d'amore del popolo romano*, en "Il Dopolavoro nell'Urbe", Roma 1930, setiembre.
- 222 NATALETTI, GIORGIO: *Voci e gridi della vecchia Roma*, en "Il Corriere", Roma 1930, N° 2, octubre.
- 223 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti della Campagna Romana*, en "L'Italia Musicale", Génova 1930, noviembre.
- 224 NATALETTI, GIORGIO: *Canti e Tradizioni Popolari Romani*, en "Il Dopolavoro nell'Urbe", Roma 1931, enero.
- 225 NATALETTI, GIORGIO: *Voci della vecchia Roma*, en "Musicisti d'Italia", Milán, 1931, enero.
- 226 NATALETTI, GIORGIO: *Alcuni Canti della Campagna Romana*, en "Rassegna Dorica", Roma 1931, N° 20, febrero.
- 227 NATALETTI, GIORGIO: *Il canto e la nostra gente*, en "Gente nostra", Roma 1931, N° 24, junio.
- 228 NATALETTI, GIORGIO: *Nella fucina dei poeti a braccio*, en "La Tribuna", Roma, 15 julio 1931.
- 229 NATALETTI, GIORGIO: *Poeti a braccio*, en "Rassegna Dorica", Roma 1931, Fasc. noviembre.
- 230 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti della Campagna Romana*, en "Unione", Tunisi, 14 febrero 1932.
- 231 NATALETTI, GIORGIO: *Il Saltarello*, en "La Tribuna", Roma 1932, N° 27, julio.
- 232 NATALETTI, GIORGIO: *I poeti a braccio*, en "La Tribuna", Roma 1932, N° 30, julio.
- 233 NATALETTI, GIORGIO: *L'anima musicale della Patria*, Tunisi 1933.
- 234 NATALETTI, GIORGIO: *Rassegna del poeta a braccio*, en "Rassegna Dorica", Roma 1933, enero.
- 235 NATALETTI, GIORGIO: *Su una orazione in dialetto siciliano e su alcuni canti della Campagna Romana*, en "Rassegna Dorica", Roma 1933, marzo.
- 236 NATALETTI, GIORGIO: *La musica a spirale*, (Discografía de los cantos populares italianos), en "Quadrivio", Roma, 3 setiembre 1933.
- 237 NATALETTI, GIORGIO: *Otto canti popolari della Campagna Romana*, en "Lares", Roma 1934, pág. 35.
- 238 NATALETTI, GIORGIO: *Improvvisatori ed improvvisazioni di popolo*, en "Musica d'oggi", Milán 1935, Fasc. 8-9.
- 239 NATALETTI, GIORGIO: *I poeti a braccio nella Campagna Romana*, "Atti del III Congresso Nazionale di Arti Popolari", Roma 1936, pág. 383.
- 240 NATALETTI, GIORGIO: *Voci della vecchia Roma*, en "Strenna dei Romanisti", Roma 1941.
- 241 NATALETTI, GIORGIO: *Su di un'ottava di Agata Scorcìa*, en "Il Musicista", Roma, abril 1942.
- 242 NATALETTI, GIORGIO: *I Canti popolari di Roma e del Lazio*, en "Il Musicista", Roma, julio 1942.
- 243 NATALETTI, GIORGIO: *Az olasz nepzenei hagyomány tanulmányozása az elmúlt husz évben*, en "Miscelánea en honor de Zoltan Kodaly, recopilada por Bela Gunda", Budapest 1943.
- 244 NATALETTI, GIORGIO: *Lo studio delle tradizioni musicali popolari italiane*, en "Il Musicista", Roma 1942, N° 15, y 1943, N° 1.
- (—) NATALETTI, GIORGIO: Véase N.ºs 18, 344, 345, 350.
- (—) NATALETTI, GIORGIO: Véase: *Ninne Nanne (Trenta) Popolari Italiane*, N° 250.

- 245 NATALETTI, GIORGIO y PETRASSI, GOFREDO: *Canti della Campagna Romana*, 26 cantos recogidos y armonizados, Milán 1930.
- 246 NERETTI, FERDINANDO: *Per l'educazione e la cultura musicale nelle scuole*, Florencia, s./f.
- 247 NERETTI, LUIGI: *Canti, giuochi e danze per i più piccini*, Florencia 1924.
- 248 NERETTI, LUIGI: *Fiorita di canti popolari toscani*, con acompañamiento de piano, Florencia, Vol. I, 1929; Vol. II, 1934; Vol. III, 1939; Vol. IV, 1940; Vol. V (*Laudi*), 1941.
- 249 NERETTI, LUIGI: *Il canto popolare toscano in relazione a quello sardo, corso e ligure*, en "Rassegna Dorica", Roma 1940, Año XI, N° 6.
- 250 *Ninne Nanne (Trenta) Popolari Italiane*, recogidas por iniciativa y dirección del Sindicato Nazionale Musicisti, (Coordinador: Giorgio Nataletti), dedicada a S. A. R. la princesa Maria del Piemonte, Roma 1934.
- 251 ODDONE, ELISABETTA: *Canzonere Popolare Italiano*, Milán 1917 y 1923.
- 252 ODDONE, ELISABETTA: *Si canti e si giuochi*, Milán, s./f.
- 253 ODDONE, ELISABETTA: *Canzonere Popolare dell'Italia Settentrionale*, Milán 1929.
- 254 ODDONE, ELISABETTA: *Cantilene Popolari dei Bimbi d'Italia*, transcripción y armonización de E. O., Bérgamo 1920.
- 255 ODDONE, ELISABETTA: *Rispetti e stornelli della Lucchesia*, Bologna, s./f.
- 256 ODDONE, ELISABETTA: *I canti del lavoro*, en "Musica d'oggi", Milán 1940, pág. 291.
- 257 OLIVERI, DANTE: *Vita ed anima del popolo veneto*, Milán, s./f.
- 258 *Opera Nazionale Dopolavoro - Costumi, Musica, Danze e Feste popolari Italiane*, Roma 1935.
- (—) *Opera Nazionale Dopolavoro*, véase N° 346.
- 259 PAOLONE, ERNESTO: *La musica del popolo nelle sue origini, i caratteri fondamentali, i riflessi*, en "Atti del IV Congresso di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1942, Vol. II, pág. 403.
- 260 PARTINI, RICCARDO: *Lu nimme de lu dimonie. Storia e leggenda di S. Antonio Abate*, en "Lares", Roma 1934, pág. 118.
- 261 PARTINI, RICCARDO: *Elementi e sviluppi nel canto popolare*, en "Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936.
- 262 PASTURA, FRANCESCO: *Gridi e cantilene del popolo siciliano* (pequeñas anotaciones de un catanés), en "Musica d'oggi", Milán 1937, pág. 83.
- 263 PECCI, GIUSEPPE: *E'saltarel (Il saltarello) e una Ballata della Campagna Riminese*, "La Piè", Forlì 1923, pág. 125.
- 264 PECCI, GIUSEPPE: *La Pasquèla a Verucchio*, en "La Piè", Forlì 1924, pág. 8.
- 265 PEDROTTI, ENRICO: *Canti della montagna*, Milán 1939.
- 266 PERUSINI, GAETANO: *Strumenti musicali e canto popolare in Friuli*, "Ce Fastu?", N.ºs 5-6, Udine, 31 diciembre 1944.
- 267 PERUSINI, GAETANO: *Due villotte popolari*, en "Ce Fastu?", N.ºs 1-6, Udine 1945.
- 268 PERUSINI, GAETANO: *Ninne nanne e cantilene di Casarsa*, en "Ce Fastu?", N.ºs 1-6, Udine 1946.
- 269 PESCIO, AMEDEO: *Terra e vita di Liguria*, Milán, s./f.
- 270 PICCINELLI, SALSA, BAZZI: *Ta-pùm, canzoni in grigioverdi*, Roma, s./f. (1943).
- 271 PICCINELLI, BRUNO: *14 canti di montagna, raccolti e armonizzati*, Florencia 1931.

- 272 PICCOLOTTI, DAVID: *Usi di Maceratese, Giuochi e canti dei bambini*, en "Lares", Roma 1935, pág. 306.
- (—) PIZZETTI, ILDEBRANDO: Véase N° 19 y 20.
- 273 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Poesie, Narrazioni e Tradizioni Popolari in Romagna. Parte I: Le orazioni*, Faenza 1922.
- 274 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Il canzoniere dei Canterini Romagnoli, Poesia e Musica*, Lugo 1923.
- 275 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Cante Romagnole per coro popolare*, 3ª serie, Bologna, 1928 y 1930.
- 276 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *La giornata del vino a Lugo*, en "La Piè", Forlì 1927, pág. 239.
- 277 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Corna e Vino ovvero le caratteristiche della festa di San Martino in Romagna a Lugo*, Lugo 1929.
- 278 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Cante in coro della vecchia Romagna, raccolte ed elaborate*, Libro V de la "Raccolta Corale", Bologna 1929.
- 279 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Appendice di musiche popolari vocali di tutte le regioni d'Italia, compilata e commentata da F. B. P.*, para el volumen "L'anima del popolo italiano nei suoi canti", de Giuseppe Cocchiara, Milán 1929.
- 280 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Canzoni popolari dell'Emilia*, en "Aemila", Parma 1929.
- 281 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Proposte per lo studio della musica popolare in Italia*, en "Rivista de Politica e Letteratura", Roma 1929.
- 282 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Musica Popolare Italiana, Studi e proposte (1929)*, en "Giornale di Politica e Letteratura", Roma 1930, cuad. 1.
- 283 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Canti popolari italiani di regioni diverse, elaborati per coro solo: (5 Cantos)*, Milán 1930: Serie Segunda: 6 Cantos, Bologna 1937.
- 284 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *La festa dell'uva a S. Pietro in Vincoli*, en "Enotria", Milán 1931, Fasc. II.
- 285 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Variazioni ed evoluzione della poesia e della musica popolare*, en "Musica d'oggi", Milán 1931, Fasc. 12, pág. 498.
- 286 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *I generi della musica popolare italiana*, en "Rassegna Dorica", Roma 1931, Fasc. 2.
- 287 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Presentazione e note*, al volumen de Lino Guerra, "Cante e Poesie", Lugo 1931.
- 288 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Necessità di collaborare. Per la storia critica della Musica del Popolo*, en "Lares", Roma 1933, pág. 3.
- 289 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Collaborazione di F. Balilla Pratella, Giorgio Nataletti e Attilio Anzellotti, Per la storia critica della Musica del Popolo*, en "Lares", Roma 1934, pág. 93.
- 290 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Primo riassunto intorno alla canzone della Donna lombarda; con appunti sulla Donna lombarda di Paolo Toschi. Per la storia critica della Musica del Popolo*, en "Lares", Roma 1935, pág. 9.
- 291 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Ancora dell'aria della Monica e dell'aria di Fiorenza*, en "Note d'Archivio", Roma 1934, Fasc. 3-4.
- 292 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Repertorio per masse corali. Lectura-relación sostenida por el Primer Congreso de la Poesia Musicada en el "Salone dei Duecento" del "Palazzo Vecchio"*, en Florencia (Junio 2, 1935), en "Bollettino dei Musicisti", Roma 1936, Año III, N° 4.
- 293 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Eroismo italiano e poesia e musica popolare. Da Dogali ad Adua e a Domokos*, en "Lares", Roma 1936, N.º 1 y 2.

- 294 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Piccola Storia del Canto Popolare e dei canterini di Romagna*, en "La Costa Verde Adriatica", 1936, N.º 11-12.
- 295 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Il vino e la musica, Parte 2ª*, del volumen III de la "Storia della Vite e del Vino in Italia" de A. Marescalchi y G. Dalmaso, Milán 1934-1937.
- 296 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Etnofonia di Romagna*, Udine 1938.
- 297 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *La Girometta*, en "Lares", Roma 1938, número 1 y 2.
- 298 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Nota sulla musica della canzone de la Finta Monacella*, en "Lares", Roma 1940, N° 1.
- 299 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Saggi di comparazione etnofonica*, Roma 1943.
- (—) PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: Véase N° 2, 17 y 351.
- 300 PRATI, ANGELO: *I Valsuganoti*, Turin 1923.
- 301 RAELI, VITO: *Il canto dei mietitori tricasini*, en "Rivista Nazionale di Musica", Roma 1935, Fasc. noviembre.
- 302 R. L.: *Quali sono le più belle canzoni popolari sacre in volgare?*, en "Musica Sacra", Milán, 25 octubre 1931.
- 303 ROMAGNOLI, ETTORE: *I canti popolari siciliani e la musica greca*, en "Rivista d'Italia", Milán 1920, Año II.
- 304 ROMAGNOLI, ETTORE: *I canti popolari della Sicilia*, en "Musica d'oggi", Milán 1921, pág. 193.
- 305 ROMAGNOLI, ETTORE: *Musica romanesca*, en "Musica d'oggi", Milán 1927, Fasc. 5-6, págs. 133 y 169.
- 306 RONCAGLIA, GINO: *I Maggi*, en "La Cultura Musicale", Bologna, Fasc. II-III, 1923.
- 307 RONCAGLIA, GINO: *I "Maggi" modenesi*, en "La Rassegna Musicale", Turin 1935, N° IV.
- 308 ROSSI DORIA, GASTONE: *Note sullo studio del canto popolare*, en "Musica", I, Florencia 1942.
- 309 SADERO, GENI: *Le più belle canzoni d'Italia*, 2ª ed., Milán 1933.
- 310 SAINT CYR, MARIO: *I canti popolari*, en "Musicisti d'Italia", Milán, abril 30, 1930.
- 311 SANTERAMO, S.: *Tradizioni popolari di Barletta: Canti d'amore*, en "Lares", Roma 1935, pág. 59.
- 312 SANTERAMO, S.: *Le tradizioni popolari barlettane attraverso la vita religiosa*, en "Lares", Roma 1942, pág. 376.
- 313 SANTOLI, VITTORIO: *Canto popolare*, Artículo de la "Enciclopedia Italiana Treccani".
- 314 SANTOLI, VITTORIO: *Cinque Canti Popolari dalla Raccolta Barbi*, Bologna 1938.
- (—) SANTOLI, VITTORIO: Véase N° 7.
- 315 SCHINELLI, ACHILLE y MONTI, A.: *L'anima musicale della Patria, 1796-1922*, Milán 1929.
- 316 SCHIRÒ, GIUSEPPE: *Poesia e musica tradizionali degli italo-albanesi*, Atti del IV Congresso di Arti e Tradizioni Popolari, Roma 1942, Vol. II, pág. 410.
- 317 SCHIUMA, ARMANDO: *Sei canti popolari pugliese (para canto y piano)*, Milán, s./f.
- (—) SCOTTI, PIETRO: Véase N° 352.
- 318 SETTACCIOLI, GIACOMO: *Canti popolari romani (para canto y piano)*, Roma 1925.

- 319 SOCAL, D. PIETRO: *Il canto dei venditori ambulanti a Venezia*, en "Musica d'oggi", Milán 1921, Año III, pág. 6.
- 320 SOCIETÀ FILOLOGICA FRIULANA G. I. ASCOLI: *Villotte e canti popolari friulani*, Fasc. I y II, Udine 1930-1931; Fasc. III, Florencia 1932.
- 321 SORRENTO, LUIGI: *Isola del Sole*, Milán, s./f.
- 322 SORRENTO, NINA: *Canzoni popolari in italiano e in dialetto, appartenenti al fondo organico Bertarelli* (Extracto del catálogo bibliográfico de la Guerra Mundial), Milán 1939.
- 323 SPINELLI, VINCENZO: *Poesia popolare e costumi calabresi*, Buenos Aires 1923.
- 324 STANGANELLI, FULVIO: *Tragedie popolari del Giovedì Santo in Comiso*, en "Il Folklore Italiano", Catania 1929, Año IV, Fasc. 2-4.
- 325 SVAMPA, OTTORINO: *Gridi e canti popolari maceratesi*, en "Musica d'oggi", Milán 1936, Fasc. 2, pág. 45.
- 326 SVAMPA, OTTORINO: *Canti etnofonici dei bambini piceni*, en "Lares", Roma 1937, pág. 59.
- 327 TANCREDI, GIOVANNI: *Folklore garganico*, Manfredonia 1940.
- 328 TIBALDI CHIESA, MARY: *Canzoni popolari valdostane*, en "Atti del III Congresso Nazionale di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 398.
- 329 TORREFRANCA, FAUSTO: *Il Segreto del Quattrocento, Musica ariosa e poesia popolare*, con 163 páginas de música en partitura, 16 facsimiles y 5 apéndices, Milán 1939.
- 330 TORREFRANCA, FAUSTO: *Dodici villotte a 4 voci in contrappunto arioso, trascritte e adattate*, Milán 1940.
- (—) TORREFRANCA, FAUSTO: Véase N° 3.
- 331 TOSCHI, PAOLO: *Romagna solatia*, Milán, s./f.
- 332 TOSCHI, PAOLO: *Musica popolare italiana*, en "Il Popolo d'Italia", Milán febrero 28, 1932.
- 333 TOSCHI, PAOLO: *La poesia popolare di Roma e del Lazio*, Roma 1945.
- (—) TOSCHI, PAOLO: Véase N.º 8, 9, 10, 11, 13, 14 y 347.
- 334 TREBBI, ORESTE y LINGARELLI, GASPARE: *Costumanze e tradizioni del popolo bolognese*, Bologna 1932.
- 335 VATELLI, FRANCESCO: *Canzioneri musicali del 500*, en "Rivista Musicale Italiana", Turín 1921, Año XXVIII, págs. 397 y 617.
- 336 VOCINO, MICHELE: *Apulia fidelis*, Milán, s./f.
- 337 ZANON, MAFFEO: *Canzonere veneto settecentesco; 50 canzoni da batello*, Milán 1921.
- 338 ZARDINI, ARTURO: *Canti friulani*, (para coro con acompañamiento), Udine 1927.
- 339 ZUMPETTA, G.: *Cumme cantene i pasture*, en "Rivista Italiana di Letteratura Dialettale", Milán 1931, Año III, pág. 152.

Véanse también, con utilidad, los breves estudios sobre música popular de las distintas regiones italianas, publicados en la "Enciclopedia Italiana Treccani": *Liguria* (F.B.P.), XXI, 136; *Piemonte*, XXVII, 196; *Lombardia*, XXI, 429; *Tre Venezie* (A. Bon.), XXXV, 105; *Friuli* (F.B.P.), XVI, 97; *Romagna* (A. Bon.), XXIX, 934; *Emilia* (A. Bon.), XIII, 907; *Toscana* (A. Bon.), XXXIV, 103; *Lacio* (S.A.L.), XX, 693; *Puglia* (S.A.L.), XXVIII, 523; *Basili-*

cata (R. Ci.), VI, 317; *Calabria* (S.A.L.), VIII, 307; *Cerdeña* (Gav. G.), XXX, 866; *Sicilia* (A. Bon.), XXXI, 686; *Córcega* (A. Bon. = Alfredo Bonaccorsi; F.B.P. = Francesco Balilla Pratella; S.A.L. = Sebastiano Arturo Luciani; R. Ci. = Raffaele Ciasca; Gav. G. = Gavino Gabriel).

A estos trabajos tengo que agregar, para los estudios sobre la danza popular, además de algunas obras citadas más arriba (como, por ej., el de Silvia Fara, N° 146):

- 340 CARAVAGLIOS, CESARE: *The collection and transcription of Folk-Dances*, en "Journal of the English Folk Dance and Song Society", Londres, International Festival Number, 1935.
- 341 COSSÀR RANIERI, MARIO: *Danze popolari di un'isola del Carnaro (Veglia)*, en "Lares", Roma, XII, N° 4, agosto 1941, pág. 289.
- 342 DE BARTHOLOMAEIS, VINCENZO: *Origini della poesia drammatica in Italia*, Bologna 1924.
- 343 GALANTI, BIANCA MARIA: *La Danza della Spada in Italia*, Roma 1942.
- 344 NATALETTI, GIORGIO: *Il saltarello*, en "Il Musicista", Roma, febrero 1942.
- 345 NATALETTI, GIORGIO: *The saltarello*, en "Journal of the English Folk Dance and Song Society", Londres, International Festival Number, 1935.
- 346 O. N. D.: *Danze popolari italiane*, Roma 1933.

Para las búsquedas sobre teatro popular:

- 347 TOSCHI, PAOLO: *Dal Dramma liturgico alla rappresentazione sacra*, Florencia 1940.

Para los estudios sobre música popular y étnica de nuestras colonias:

- 348 BARBLAN, GUGLIELMO: *Musiche e strumenti musicali dell'Africa Orientale Italiana*, Nápoles 1941.
- 349 CARAVAGLIOS, CESARE: *Per lo studio della musica indigena delle nostre colonie*, en "Rivista delle Colonie", Roma 1934.
- 350 NATALETTI, GIORGIO: *Gli strumenti musicali etnici della Soc. Naz. G. Verdi di Tunisi*, Roma 1934.
- 351 PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Musiche delle nostre colonie d'Africa*, en "Musica d'oggi", Milán 1927, págs. 313 y 351.
- 352 SCOTTI, PIETRO: *Gli strumenti musicali africani del R. Museo Pigorini (Roma)*, en "Archivio per l'Antropologia e l'Etnologia", Florencia 1941, Año LXX.

COMO dije antes, el presente ensayo no es completo, pero es suficiente para el que quiera conocer con provecho la situación de los estudios sobre el folklore musical italiano en el período de tiempo comprendido entre 1918 hasta el presente (agosto 1948). Para un examen más completo aquí tendrían que haber encontrado cabida también los trabajos, memorias, artículos y colecciones dedicados exclusivamente a la parte literaria del canto popular italiano; pero, en

este caso, la lista habría tenido un desarrollo por parte baja cinco veces mayor y cada cita habría tenido que llevar la indicación, aunque fuera con la simple marca de un signo característico convencional, que hiciera notar cuando en el trabajo se hablaba solamente de poesía y cuando también de música. No están incluidos tampoco los trabajos extranjeros sobre la materia, publicados en Italia o en el exterior; esta falta se debe a las insalvables dificultades de estos últimos años con respecto a la posibilidad de realizar investigaciones o búsquedas en el exterior. Pero, ahora que la situación ha vuelto casi a la normalidad, hagamos votos para que algún estudioso de estos problemas quiera ocuparse cuanto antes del asunto. También habría sido muy difícil ofrecer datos sobre el contenido de los trabajos, especialmente de las colecciones, pero al respecto se planteaba un problema: tratándose de estudios de música popular, la cita de las palabras iniciales de los versos de los cantos no habría sido suficiente; era necesario hacer una anotación temática. Por ello, este ensayo de bibliografía habría tenido que transformarse en una verdadera bibliografía temática propiamente dicha, apartándose de este modo de los límites fijados y de la finalidad para la cual ha sido realizado. Sin embargo, no se descarta la posibilidad de que también esta tentativa de bibliografía temática se lleve a cabo y se publique cuanto antes.

Por el momento, para quienes quieran profundizar sus investigaciones sobre el tema, doy a continuación las muestras de bibliografía más importantes sobre la materia:

PITRÈ, GIUSEPPE: *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*. Turin-Palermo, 1894. (Véase la parte II, "Canti e melodie", desde el número 1048 hasta el número 2170; la parte III, "Giucchi e canzonette infantili", desde el número 2171 hasta el 2778; el "Appendice" de la parte III, desde el número 5897 hasta el 6026 y algunos números incluidos en "Varia", en la pág. 506. En 1940 tenía que haberse publicado, en la Edición Nacional de las obras de G. Pitre, el 2º tomo de la Bibliografía inédito, que contiene la bibliografía desde 1895 hasta 1916, año de la muerte de Pitre, pero los acontecimientos de la guerra han demorado hasta hoy esta publicación. Esperamos que la Editorial Barbera, en interés de la cultura, quiera imprimir lo más pronto posible este importantísimo trabajo).

TOSCHI, PAOLO: *Bibliografia delle Tradizioni Popolari d'Italia dal 1916 al 1940*. Tomo I. Florencia 1946. (En el primer tomo, el único de esta bibliografía aparecido hasta ahora, que es la continuación de la bibliografía de Pitre, no están incluidos los asuntos que nos interesan. Probablemente encontrarán lugar en los tomos II y III, que todavía, a pesar de la promesa de la casa editora, no han sido publicados).

TOSCHI, PAOLO y LIUZZI, FERNANDO: *Musique et chansons populaires. Italie. Contribution du prof. F. L. et du prof. P. T.*: se encuentra en "Musique et chansons populaires", *Dossiers de la Coopération Intellectuelle*, Paris 1934. (La bibliografía de los profesores Toschi y Liuzzi está comprendida entre las páginas 90 y 143 y está dividida en: 1) Estudios sobre la música, el canto y

las danzas populares italianas; 2) Recopilaciones generales; 3) Recopilaciones regionales: Piemonte, Liguria, Lombardia, Venecia Tridentina, Friuli, Venecia Julia y Dalmacia, Emilia y Romaña, Toscana, Lacio, Abruzos y Molise, Campania, Puglia, Calabria, Sicilia y Cerdeña. Casi todas las citas están amplia y agudamente comentadas y acompañadas por un índice de la materia y de las palabras iniciales de los versos de los cantos incluidos. Optimo trabajo, recopilado por especialistas, que puede usarse con toda confianza). Fué ya mencionado en el N° 14.

LIUZZI, FERNANDO: *Folklore musical: Italie. Contribution du prof. F. L.* Se encuentra en "Folklore Musical", *Dossiers de la Coopération Intellectuelle*, Paris 1939. (Desde la pág. 390 hasta la 426, seguido por la bibliografía anterior). Fué ya mencionado en el N° 15.

CARAVAGLIOS, CESARE: *Il Folklore musicale in Italia*, Nápoles 1936. (La bibliografía abarca desde la pág. 257 hasta la 467 y debe consultarse con mucho cuidado, como se ha dicho más arriba, porque es imprecisa y confusa; empero, por su amplitud, contiene muchos datos interesantes). Fué ya mencionado en el N° 16.

PRATELLA, FRANCESCO BALILLA: *Primo documentario per la storia dell'etnofonia in Italia*, Udine 1941. (Una primera bibliografía por autores existe desde la pág. 13 hasta la 36; siguen las bibliografías por regiones: Piemonte, pág. 48-51; Lombardia, pág. 87-90; Venecia Tridentina, pág. 92-94; Venecia y Friuli, pág. 169-176; Venecia Julia y Dalmacia, pág. 187-189; Liguria, pág. 210-211; Emilia y Romaña, pág. 248-256; Toscana y Córcega, pág. 370-378; Umbria, pág. 388-390; Lacio, pág. 395-399; Abruzos, pág. 404-406; Campania, pág. 411-415; Puglia, pág. 431-432; Lucania, pág. 440-441; Calabria, pág. 448-450; Sicilia, pág. 472-476; Cerdeña, pág. 479-481. Magnífico trabajo, de escrupulosa exactitud, que honra a su autor, uno de los pocos autorizados estudiosos nuestros sobre la materia). Fué ya mencionado en el N° 17.

NATALETTI, GIORGIO: *Az olasz népzenei hagyomány tanulmányosaza az elmúlt husz aben*. Se encuentra en "Mélanges offerts à Zoltán à l'occasion de son soixantième anniversaire", rédigés par Bela Gunda, Budapest 1943. (Desde la página 283 hasta la 296: bibliografía esencial de los estudios italianos sobre la música popular italiana, aparecidos en el período comprendido entre 1922 y 1942). Ya mencionado en el N° 243.

PARA una visión más precisa y para utilidad de los estudiosos, he aquí los trabajos ya citados agrupados en tres secciones sumarias: 1) Estudios sobre la música, el canto y la danza populares; 2) Recopilaciones generales y especiales; 3) Recopilaciones regionales. Los números se refieren a los que están colocados delante de cada obra ya citada en el presente ensayo bibliográfico.

1) ESTUDIOS SOBRE LA MÚSICA, EL CANTO Y LA DANZA POPULARES ITALIANOS:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 31, 32, 33, 34, 41, 45, 64, 66, 67, 68, 69, 72, 76, 85, 87, 95, 101, 107, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 146, 149, 150, 157, 166, 172, 175, 183, 185, 196, 199, 233, 234, 236, 238, 243, 244, 246, 256, 258, 259, 261, 279, 281, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 298, 299, 302, 306, 307, 308, 310, 313, 316, 322, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352.

De manera más particular:

a) *Estudios de carácter general:*

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 34, 41, 66, 72, 85, 87, 95, 107, 136, 143, 146, 149, 183, 196, 246, 258, 259, 261, 279, 281, 285, 287, 292, 295, 308, 310, 316, 329, 330, 332.

b) *Bibliografía:*

14, 15, 16, 17, 95, 166, 236, 243, 244, 322.

c) *Estudios que se ocupan especialmente de la parte poética del canto popular:*

6, 7, 8, 9, 10, 11, 31, 32, 33, 101, 166, 313, 342.

d) *Estudios de estética:*

12, 19, 20.

e) *Estudios sobre la técnica, la forma y los géneros:*

Armonía: 68.

Polifonía: 132, 142.

Instrumentos: 137, 199.

Canciones de Cuna: 45.

Láudas (8): 175.

"Villotte" (9) del '500: 67, 329, 330.

Improvisaciones: 234, 238, 239.

Cantos de trabajo: 157, 256.

Voces y gritos de vendedores: 2, 54, 79, 83, 84, 85, 157, 218, 240, 256, 262, 325.

Cantos patrióticos, guerreros y políticos: 172, 185, 233, 293.

Cantos sacros: 302.

"Maggi" (10): 38, 56, 57, 58, 65, 70, 78, 118, 154, 155, 165, 248, 306, 307.

Representaciones sacras: 342, 347.

Danza: 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346.

f) *Estudios comparativos:*

64, 69, 76, 133, 134, 135, 249, 288, 289, 290, 291, 297, 298, 299.

2) RECOPIACIONES GENERALES Y ESPECIALES

a) *Recopilaciones interprovinciales:*

1, 2, 17, 73, 99, 247, 251, 252, 253, 254, 279, 309, 315.

b) *Cantos de guerra:*

80, 82, 158, 173, 270.

c) *Cantos montañoses:*

154, 158, 162, 195, 265, 271.

d) *Canciones de cuna:*

106, 250.

(8) Composiciones corales en alabanza a Dios y los Santos. (Nota del Traductor).

(9) Véase la nota 7, pág. 71.

(10) Canciones que se cantan en el mes de mayo, en ocasión de las "maggiolate" (sing "maggiolata"), fiestas que se celebran en varias regiones de Italia y especialmente en Toscana, en dicho mes. (Nota del Traductor).

3) RECOPIACIONES Y ESTUDIOS REGIONALES (ADEMÁS DE LA DENOMINACIÓN DE CADA REGIÓN INCLUIDA EN LA "ENCICLOPEDIA ITALIANA TRECCANI")

a) *Piamonte:*

98, 151, 300, 328.

b) *Lombardia:*

43, 44, 46, 47, 48, 51, 155, 158.

c) *Venecia Tridentina:*

77, 182.

d) *Venecia y Friuli:*

87, 88, 89, 93, 96, 124, 140, 144, 162, 203, 257, 266, 267, 268, 319, 320, 337, 338.

e) *Venecia Julia y Dalmacia:*

27, 30, 35, 36, 37, 50, 90, 341.

f) *Liguria:*

78, 117, 269.

g) *Emilia y Romaña:*

23, 28, 29, 38, 74, 91, 108, 125, 128, 186, 190, 193, 194, 197, 198, 201, 263, 264, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 284, 294, 296, 331, 333.

h) *Toscana y Córcega:*

42, 49, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 70, 71, 80, 118, 156, 163, 165, 248, 255.

i) *Marcas:*

109, 110, 111, 112, 113, 141, 147, 167, 168, 169, 170, 171, 325, 326.

l) *Umbria:*

62, 189.

m) *Lacio:*

79, 94, 102, 103, 104, 105, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 235, 239, 240, 242, 245, 305, 318, 333.

n) *Abruzos y Mólise:*

22, 115, 116, 202, 260.

o) *Campania:*

21, 81, 83, 84, 119, 120, 121, 122, 123, 184, 339.

p) *Puglia:*

114, 145, 174, 176, 177, 301, 311, 312, 317, 327.

q) *Calabria:*

24, 39, 92, 178, 205, 323.

r) *Sicilia:*

100, 126, 127, 152, 153, 159, 164, 179, 180, 187, 188, 241, 303, 304, 321, 324.

s) *Cerdeña:*

75, 97, 131, 139, 148, 150, 161, 200, 262.

B) GRABACIONES EN DISCOS

ESTA sección es casi un desierto desolado: contrariamente a lo que han hecho y continúan haciendo sus colegas en el exterior, las casas italianas productoras de discos han descuidado por completo la grabación de cantos populares italianos; y no nos engañe el hecho que en sus catálogos hay muchas páginas de discos "dialectales", porque estos, en su casi totalidad, no son otra cosa más que canciones y canzonetas de autores que no pueden ni siquiera llamarse "popularizantes". Existen, en realidad, algunas grabaciones de cantos populares adaptados para coro o con acompañamiento de piano, pero también estas grabaciones, alguna de ellas de gran valor desde el punto de vista de "páginas musicales", no pueden ser consideradas como documentos folklóricos. De todos modos, el estudioso podrá con facilidad, también con ayuda de las transcripciones sobre el pentagrama, de las cuales muchas se encuentran en las obras citadas en la bibliografía, separar lo que es popular de lo que es artefacto musical: y, por esto, consideramos oportuno señalar, además de los escasísimos discos que ofrecen garantías científicas, también algunos de los demás (todas las indicaciones están referidas a los catálogos italianos):

Piamonte:

La pastora fedele (transcr. Sinigaglia) Odeon-Fonotipia N 6622

Lombardia:

La moretina
Dove te vett o Mariettina
El piscinin
Dan dan
Voce del Padrone HN 1599

El moleta
Gril o bel gril
E gira che ti gira
Ora Valmaggina
Voce del Padrone HN 1600

Venecia Tridentina:

véase más abajo: Cantos montañoses

Venecia y Friuli:

La biondina in gondoletta
Ninna nanna (transcr. Sadero)
L'ho chiesta in sposa sabato
O ce biel cischel a Udin
Fiorita di villotte friulane antiche
Cetra GP 91577
Voce del Padrone DA 1088
Voce del Padrone R 10197
Voce del Padrone R 10201
Odeon-Fonotipia 10214 y 10215

Liguria:

Canson daeta a-o vento
Ata o bassa, d'Avri le Pasqua
Voce del Padrone GW 1071
I Re maggi
Voce del Padrone GW 1072
Mazzo
Ninna nanna
Voce del Padrone GW 1075

Emilia y Romaña:

Rumagnola
A viole
Voce del Padrone R 10069
Mariulin bel Mariulin
Voce del Padrone R 10072
Le focarine (tr. Pratella)
Morosa d'una volta (tr. Pratella)
Odeon-Fonotipia N 6621
Ninna nanna (tr. Pratella)
Odeon-Fonotipia N 6622
La Romagnola (tr. Masetti)
La bella Baganaja (tr. Masetti)
Odeon-Fonotipia B 3754

Toscana:

Canti popolari toscani (tr. Neretti)
Cetra GP 92084
Stornellata fiorentina
Canti mugellesi
Cetra GP 91297

Lacio:

O vvergenella fija de Sand'Anna
Voce del Padrone R 9185

(Este disco, que contiene la grabación de la famosa "novena", típico canto de Navidad, de origen "ciociara" (11), acompañado por la zampoña y con intervención de vivaces floreos del pifano, que se cantaba y ejecutaba en Roma en la época de las fiestas de Navidad, delante de las numerosísimas capillas, en las calles de la ciudad, puede considerarse como documento científico).

Abruzos y Mólide:

Esecuzioni de zampognari e pifferari
Voce del Padrone R 9169,
R 9183 y R 9187

Campania:

O pazzariello
Voce del Padrone GW 391
Voci di venditori ambulanti
Voce del Padrone GW 390

(Estos dos discos, a pesar de que están grabados en el estudio con elementos no populares, reflejan con mucha fidelidad el llamado típico del "pazzariello", especie de pregonero napolitano (12), y los distintos gritos de los vendedores de artículos comestibles y varias voces de un mercado de Nápoles).

(11) Los "ciociari" (sing. "ciociaro") son los campesinos de la campiña romana, así llamados a causa del calzado especial que usan, denominado "ciocce" (sing. "ciocia", soccus). Pronúnciese "chiochiari", "chioche" ("chiochiaro", "chiochiara", "chiochta") en castellano. (Nota del Traductor).

(12) El "pazzariello", figura muy pintoresca de la ciudad de Nápoles, es una especie de pregonero para la venta de vino, pastas alimenticias, etc., que recorre las calles de la ciudad acompañado por hombres que tocan el bombo, el tambor y flautines, vestido con traje del siglo XVII y llevando una vara larga con remate redondeado como empuñadura. (Nota del Traductor).

<i>Puglia:</i>		
Cuandu te llai la facce	Voce del Padrone	DA 1485
<i>Sicilia:</i>		
La carnascialata dei Pulcinelli (tr. Favara)	Voce del Padrone	R 10504
La sagghiata di Pantiddaria (tr. Favara)	Voce del Padrone	DA 5350
Amuri amuri (tr. Sadero)	Voce del Padrone	DA 5350
<i>Cerdeña:</i>		
Tasgia		
Lu Passu	Fono Roma	T 501
Li salti		
Loda		
La me brunedda	Fono Roma	T 502
Gloria		
Andira	Fono Roma	T 503
Candu notti cunniscia		
Ottava	Fono Roma	T 504
Disispirata		
Serenata di Gallura	Fono Roma	T 505
(Hermosísima serie de discos grabados bajo el control de Gavino Gabriel, eminente especialista de música popular de Cerdeña. Los cantantes, los "Cinque Aggesi", auténticos hombres del pueblo, han ejecutado la música tradicional en su forma polifónica original).		
Disispirata Tempiese		
Muttos de Nuoro	Voce del Padrone	R 10243
Sa barca moria	Voce del Padrone	R 10603
Sa tempesta	Voce del Padrone	R 10602
Balli	Voce del Padrone	R 10951
Repertorio De Lunas	Voce del Padrone	R 10324/5/6/7
De sa fentana fiu (tr. Fara)		
In sa mat'è sa spicu (tr. Fara)	Odeon-Fonotipia	N 6623
Pasci angionneddu (tr. Fara)		
De sa turr'e su forte (tr. Fara)	Odeon-Fonotipia	N 6624
<i>Cantos de soldados:</i>		
Di qua di là del Piave		
Il 29 Luglio	Voce del Padrone	R 10104
Il testamento del Capitano		
La giornata del soldato	Voce del Padrone	R 10103
Sul cappello		
Sul ponte di Bassano	Voce del Padrone	R 10102
Canti di Trincea	Columbia	DQ 1304 y 1831
Il testamento del Capitano	Columbia	DQ 1357

Il povero soldato		
Gran Dio del cielo	Columbia	DQ 1358
<i>Cantos montañeses:</i>		
Done done		
Ne diseva i nostri veci	Columbia	CQ 1289
La sposa morta		
La pastora		
La banda	Columbia	CQ 1290
Bombardano Cortina		
La villanella	Columbia	CQ 1291
Ohi della Val Camnonica		
La Doso ina	Columbia	DQ 1356
Monte Canino		
Sul ciastel del Mirabel	Columbia	DQ 1357
Il povero soldato		

Debemos hacer votos para que, además de lo que pueda hacer la Discoteca del Estado (véase más adelante), las casas italianas productoras de discos quieran, un día no muy lejano, dedicar un poco de su tiempo a grabar los cantos populares italianos, encomendando esta tarea a especialistas en la materia (véase el N° 236 de este trabajo).

C) LAS INSTITUCIONES

Revistas

AUN cuando falta una publicación periódica dedicada exclusivamente al estudio de las tradiciones musicales populares de Italia, al progreso y a la consolidación de estos estudios, han contribuido a ello, de manera no por cierto indiferente, algunas revistas de carácter específico o sin él, que han servido como centro de enlace y de aliento a muchos estudiosos jóvenes y de otras edades.

Recordamos:

"Il Folklore Italiano". Archivo para la recopilación y el estudio de las tradiciones populares italianas. Fundado y dirigido por *Raffaele Corso*. Catania, 1925. En 1936 cambió de título, tomando como tal al subtítulo; suspendió sus publicaciones en 1941, reiniciándolas en 1947 (Ed. Pironti, Nápoles), con el título "Folklore" y como órgano de la Comisión Italiana de las Artes y Tradiciones Populares.

"Lares", órgano de la Comisión Nacional para las Tradiciones Populares. Fundado y dirigido por *Paolo Toschi*, Florencia, 1930. Desde 1932 la revista se transformó en órgano del *C.N. I.A.P.* (véase más arriba) y continuó sus publicaciones hasta abril de 1943.

Muchos artículos sobre música popular se pueden encontrar también en las revistas musicales, como "Rivista Musicale Italiana" (Ed. Bocca, Turín), "Musica d'oggi" (Ed. Ricordi, Milán), "Il Musicista" (Sindacato Musicista, Roma), etc.

Museos y Colecciones

Los instrumentos musicales populares no han encontrado hasta hoy a nadie que los estudie y colecciona. Están desparramados por los museos etnográficos locales, a saber, en Palermo, Forlì, Spezia, Tolmezzo y Foggia; solamente en el Museo de Etnografía Italiana ubicado en la Villa d'Este de Tivoli, bajo los cuidados de la Comisión Directiva (G. Ceccarelli, D. Angelis d'Ossat y P. Toschi), se inició, durante la segunda guerra mundial, la recolección sistemática de estos documentos importantísimos para la historia y el estudio de las tradiciones musicales populares; interrumpida a causa de los acontecimientos bélicos, esperamos que pueda ser comenzada de nuevo cuanto antes.

Con excepción de algunas pequeñas colecciones particulares, de escaso interés y que no exceden en todo caso, el ámbito regional, nadie más que el *C.N.I.A.P.* (véase más adelante) comenzó una amplia tarea de recolección de los cantos tradicionales. De esta recolección dan cuenta Fernando Liuzzi y Giorgio Nataletti, en la comunicación a que se aludió más arriba y, más recientemente, Francesco Balilla Pratella, en el valiosísimo trabajo mencionado igualmente más arriba.

Comisiones, Sociedades y Congresos

En 1928 se constituyó en Florencia la Comisión Nacional de las Tradiciones Populares, presidida por Paolo Emilio Pavolini, quien organizó el 1º y 2º Congreso Nacional de las Tradiciones Populares (Florencia, mayo de 1929, y Udine, setiembre de 1931) y que reanudó las publicaciones de la revista "Lares". Del primer Congreso se publicaron las Actas:

Atti del Primo Congresso Nazionale delle Tradizioni Popolari, Florencia 1930.

Del segundo no fueron publicadas, pero algunas relaciones fueron incluidas en "Lares", Año III, 1932, fascículo N.º 3-4.

En Roma, siempre en 1928, se constituyó la Comisión Nacional para las Artes Populares, a cuya iniciativa se debe la organización de la Conferencia Internacional de Artes Populares, que tuvo lugar en Roma, en octubre de 1929 (las actas no fueron publicadas).

En 1932 se produjo la fusión de las dos Comisiones y, dentro de la *O.N.D.* (Opera Nazionale Dopolavoro), se constituyó la Comisión Nacional para las Artes Populares (*C.N.I.A.P.*), con la presidencia del senador E. Bodrero, quien desarrolló hasta 1943 una intensa actividad, publicando la revista "Lares", preparando muestras de arte popular, fundando una importante serie de estudios, organizando el 3º y 4º Congreso Nacional de las Artes y Tradiciones Populares, que tuvieron lugar respectivamente en Trento, en setiembre de 1934, y en Venecia, en setiembre de 1940. Del 3º y 4º Congreso se publicaron las actas:

Atti del Terzo Congresso di Arti e Tradizioni Popolari, Ediciones *O.N.D.*, Roma 1935.

Atti del Quarto Congresso di Arti e Tradizioni Popolari, Ediciones *O.N.D.*, Roma 1942.

En 1947, dentro del *E.N.A.L.* (Ente Nazionale Assistenza Lavoratori) se volvió a constituir, con la presidencia del profesor Raffaele Corso, el antiguo *C.N.I.A.P.*, tomando el nombre de "Comisión Italiana para las Artes y Tradiciones Populares", con la obligación de estudiar las tradiciones folklóricas, mientras el *E.N.A.L.*, continuando la tarea de la *O.N.D.*, coopera con la Comisión y se preocupa de la organización práctica de las manifestaciones en todos los campos del folklore.

Muy reciente (setiembre de 1948) es la constitución de la Junta Nacional para la Música Popular, por obra de la Academia de Santa Cecilia y de la *R.A.I.* (Radio Italiana), que tiene la obligación de recoger, archivar y estudiar las manifestaciones folklóricas musicales de Italia. La Dirección de la junta ha sido confiada al Maestro Giorgio Nataletti.

Bibliotecas

Además de la Biblioteca Nacional Vittorio Emanuele, de Roma, y la Nacional Central de Florencia, que reciben, por derechos, todas las publicaciones sobre la materia que se imprimen en Italia, es ne-

cesario mencionar la Biblioteca de que está provisto el Museo de Etnografía Italiana de Tívoli, la Biblioteca del C.N.I.A.P. (en vías de reconstitución) y la del Museo Pitirè de Palermo.

Asimismo poseen colecciones, obras, también manuscritas, relativas a la música popular italiana, las siguientes Bibliotecas: Biblioteca de la Academia de Ciencias de Turín (Cantos Populares de Piemonte); Biblioteca Comunal de Sondrio (Libros del Profesor P. Rajna); Bibliotecas Comunales del Arquigimnasio, del Conservatorio Martini y de la Universidad de Bolonia (Cantos de la región de Emilia); Biblioteca Comunal y Biblioteca del Liceo Musical Nicolini, de Plasencia; Biblioteca Palatina y Biblioteca del Liceo Musical de Parma; Biblioteca Universitaria de Pisa; Biblioteca Comunal de Fermo, y Biblioteca Comunal de Ortona a Mare (Libros del Profesor G. Finamore).

Discotecas

La Discoteca del Estado, fundada por el R. Decreto del 10 de agosto de 1929, que luego, por sucesivos decretos, fué modificada varias veces, tiene entre sus fines también el de recoger y grabar las tradiciones populares de nuestro país, pero, por muchas y complicadas razones, esta sección ha sido casi completamente descuidada. Solamente el año pasado (1947), por obra de su director, doctor Tinelli, y por sugerencia del Maestro L. Colacicchi, se preocupó por grabar, "in loco", el famoso e interesante "Pianto delle zitelle" (Llanto de las solteras), en el Santuario de Vallepietra, bajo la dirección y el control del mismo Colacicchi (véase la bibliografía), especialista en el folklore del bajo Lacio. Sin embargo la grabación no está todavía entregada al comercio. Sobre el punto consúltese:

BONAVENTURA, ARNALDO: *L'archivio delle voci*, en "Atti del I Congresso Nazionale per le Tradizioni Popolari", Florencia 1929.

CARAVAGLIOS, CESARE: *Per la fonocineteca italiana di Stato*, "Aspetti letterari", Nápoles 1934, N° 1.

COLASANTI, ARDUINO: *L'archivio delle voci*, en "Corriere della Sera", Milán, 9 de agosto de 1928.

GABRIEL, GAVINO: *La discoteca di Stato*, en "Italia che scrive", N° 11, Roma 1932.

GABRIEL, GAVINO: *La fonografia*, en "Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 347.

GIORDANO, UMBERTO: *La discoteca di Stato*, en "Corriere della Sera" Milán 24 de junio de 1932.

GOIDANICH, P. G.: *Proposta di una fonofilmoteca internazionale folklorica*, en "Lares", Roma, II, N° 3, págs. 10-15.

LA STELLA, MARIO: *L'archivio dell'Italia sonora: la discoteca di Stato*, en "La Stirpe", Roma 1932, Año X, N° 6.

LIUZZI, FERNANDO: *I canti del popolo e un istituto internazionale per la musica popolare*, extracto de "La Nuova Antologia", Roma 1930.

MELE, EUGENIO: *L'archivio della parola*, "L'Italia che scrive", Roma 1932.

NATALETTI, GIORGIO: *Il disco ed il film sonoro nella ricerca e nella trascrizione della musica popolare*, en "Atti del III Congresso di Arti e Tradizioni Popolari", Roma 1936, pág. 392.

Enseñanzas

En 1932 se fundó la docencia libre de "Literatura y tradiciones populares" y esta enseñanza ha sido incluida, en estos últimos años, en la Universidad de Roma (Profesor T. Toschi), Palermo (Profesor G. Cocchiara), Catania y Bari. En la Escuela Normal Superior de Pisa, merced a la iniciativa del lamentado Michele Barbi, se desarrolló un curso especial de tradiciones populares. Durante dos años, en la Universidad de Roma, el Profesor C. Caravaglios dictó un curso de tradiciones musicales populares.

En 1942 se fundó en el Conservatorio de Música de Santa Cecilia, en Roma, una cátedra de Folklore Musical, que fué encargada al Profesor Maestro Giorgio Nataletti.

Estudiosos de la Materia

Creo que es de utilidad ofrecer una breve lista de los estudiosos italianos que se ocupan de tradiciones musicales:

Bignami Prof. Giovanni
Bonaccorsi Prof. Alfredo
Ceccarelli Prof. Giuseppe
Cocchiara Prof. Giuseppe
Colacicchi Prof. Luigi
Corso Prof. Raffaele
Croce Prof. Benedetto
De Angelis Prof. Lepanto
Di Massa Prof. Sebastiano
Fara Maestro Giulio
Fara Maestro Vito
Gabriel Prof. Gavino

Ginobili Maestro Giovanni
Goidanich Prof. Gabriele
Masetti Maestro Enzo
Nataletti Maestro Giorgio
Petrassi Maestro Goffredo
Pratella Maestro Francesco Ballilla
Rossi Doria Prof. Gastone
Sorrento Prof. Luigi
Svampa Maestro Ottorino
Torrefranca Prof. Fausto
Toschi Prof. Paolo

(Dirección: Comitato Italiano per le Arti e le Tradizioni Popolari, Presidenza Nazionale E.N.A.L. Via della Stelletta, 23, Roma, Telef. 564351-52-53-54).

HENOS aquí llegados a la terminación de esta breve reseña; hojeándola, el estudioso habrá tenido oportunidad de notar cuánto y con qué entusiasmo se ha trabajado en Italia en el campo de las tradiciones populares durante el periodo comprendido entre la con-

clusión de la primera guerra mundial hasta hoy; y, si algún hito no ha sido aun alcanzado y algún fin no ha sido perseguido, no se ha debido a la mediocridad de los hombres o a su pereza. El pequeño pero denso grupo de estudiosos italianos de las tradiciones musicales populares de Italia continúa su trabajo con tenacidad y fe, a pesar de las graves dificultades que ofrecen obstáculos a este género de estudios, porque en la tradición popular se reflejan vivos y veraces los rasgos espirituales de la raza y se revela el verdadero rostro del pueblo. Iluminar esta tradición étnica de nuestra patria es un deber imprescindible de nuestra cultura. Y todo esfuerzo, aun modesto, para el cumplimiento de este deber, no habrá sido ni será tampoco inútil.

Resumen

El autor, después de haber trazado y aclarado la situación de los estudios sobre las tradiciones populares musicales en el campo más amplio del arte popular en general (folklore) y después de haber establecido el "status" de estos estudios a la terminación de la primera guerra mundial, enumera los trabajos más importantes que desde 1918 hasta hoy se han publicado en Italia sobre las tradiciones musicales populares italianas (canto, música, danza y teatro), da noticias respecto a las Instituciones, Revistas, Muestras, Enseñanzas relativas a estos estudios, ofreciendo así un panorama de la actividad italiana en este importantísimo campo de los estudios, en la época tomada en examen.

Roma, 1948

GIORGIO NATALETTI.

Traducción del Dr. Manlio Lugaresi, Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional de Cuyo.

LA MUSICA DEL OESTE AFRICANO *)

MUSICA EUROPEA Y EXTRAEUROPEA

MIECZYSLAW KOLINSKI

BRUSELAS

PODRAN ser reconducidos a bases comunes los rasgos principales de la música europea y de la música de los negros africanos o trátase de fenómenos que se han desarrollado de hechos enteramente distintos y que no nos muestran, consiguientemente, puntos de contacto de especie alguna? El examen de esta pregunta en si, ya es del mayor interés, pero se constituye en condición previa indispensable, si deseamos juzgar la relación de la música del negro americano con la música europea por un lado, y con la música del negro africano por otro.

Es lógico que existan entre la música europea y la música negra de África enormes diferencias de estilo, pero es cuestión de preguntarse si es exacto el punto de vista representado por la musicología comparativa moderna, de que la música extraeuropea y con ello la música negra africana están basadas en principios musicales enteramente diferentes a los que caracterizan a la música de Europa.

La primera pregunta que debemos poner en claro se refiere a las bases tonales de la primitiva música vocal. ¿Cuáles son los factores decisivos en la selección del material tonal en la música vocal de los primitivos? Es cierto que existen influencias en el modo de cantar, dados por ejemplos musicales. Así, sin ir más lejos, dedujo Hornbostel que los cantos a manera de *jodler*, de los melanesios, pro-

(*) El Dr. Mieczyslaw Kolinski es una autoridad indiscutida en musicología comparativa. Su análisis de la recopilación musical hecha por el Dr. Melville J. Herskovits en la obra *Suriname Folklore*, marcó época por un nuevo concepto aplicado en la sistematización de la investigación de música negra. El presente estudio representa el capítulo que a manera de introducción precede a su excepcional obra *La música del Oeste africano*, a la que está dando los últimos toques y que el Departamento de Musicología está ansioso de publicar íntegramente. El Dr. Kolinski es también un excelente pianista, de actuación pública en Europa, y compositor de un número apreciable de obras. (Nota de la Dirección).

vienen de la técnica de *sobresoplar*⁽¹⁾ sus flautas de pan durante la ejecución. Sin embargo, tales influencias instrumentales en pueblos primitivos son bastante raras y de significado relativo. Si tenemos en cuenta que dentro de un determinado ámbito tonal una voz humana puede reproducir todas las alturas de tono con idéntica facilidad, es justo suponer que la formación de un sistema tonal vocal, independiente de ejemplos instrumentales, en principio es imposible de imaginar. Así escribe Curt Sachs en su *Musicología comparativa*⁽²⁾: "El que canta no necesita de un sistema tonal. No tiene interés en la fijación de los grados tonales por leyes... Sólo donde comienza el trabajo manual... para cortar las flautas, aparece la pregunta, ¿qué medida?".

Sin embargo, el análisis de la música vocal de los pueblos más diferentes nos muestra con toda claridad la existencia de sistemas tonales vocales. Pero este hecho se explica de una manera muy simple. La voz humana, en su función de instrumento melódico, si bien no conoce dentro de su registro puntos descolantes, no nos debe hacer olvidar un factor mucho más importante, que es preferido al cantarse determinadas relaciones tonales y que actúa de esta manera como creador de un sistema: el oído humano. El concepto de la "altura tonal", por cierto, tiene físicamente una sola concordancia, o sea, la frecuencia; pero la altura tonal es para el oído humano una manifestación compleja y contiene dos factores que deben ser separados uno del otro en forma terminante. Estos dos factores podrían ser definidos de la manera más adecuada con las palabras "claridad" y "coloración"⁽³⁾. Claridad es aquella particularidad que se modifica paralelamente con la frecuencia y que corre lentamente desde el más

(1) HORNBOSTEL, E. M. v. en: THURNWALD, R.: *Forschungen auf den Salomo-Inseln und dem Bismarck-Archipel* (Investigaciones en las Islas Salomón y en el Archipiélago Bismarck), Vol. I, Berlín 1912.

(2) SACHS, C.: *Vergleichende Musikwissenschaft* (Musicología comparativa), Leipzig, 1930, pág. 26.

(3) Ha sido difícil hallar en el idioma español equivalencias para las definiciones que el Profesor Kolinski estableció en alemán. *Helligkeit* significa claridad o luminosidad; *Tönung* en traducción literal tonulación, quiere decir, coloración. En carta del 20-VI-1949, nuestro colaborador, con el fin de anticiparnos su interpretación en francés de las dos definiciones, las llama, por *Helligkeit* "nuance tonale" y por *Tönung* "teinte tonale". Nosotros hemos creído necesario mantener en la traducción al español los términos claridad en vez de matiz, y de coloración en vez de tinte tonal. Siendo el idioma alemán de una tectónica notable para las palabras compuestas, se debe evitar en español su separación y el empleo excesivo de preposiciones que hacen que las frases sean con frecuencia complejas y poco claras. El lector debe leer, consiguientemente, por luminosidad o *Helligkeit* claridad y por *Tönung*, coloración, términos que en correspondencia más reciente aceptó el autor. (Nota de la Dirección).

oscuro bajo hasta el más luminoso agudo. Cuanto mayor sea la distancia tonal tanto más grande será la diferencia en claridad. Para citar un ejemplo podemos decir que en nuestro sistema tonal, dos tonos que se hallan a distancia de un semitono son los que se asemejan más en su claridad. Así es la claridad del *do*¹ particularmente parecida a la claridad del *do sostenido*¹. Pero al *do*¹ también se parece mucho el *do*². Si bien es aquí muy grande la diferencia en claridad, en otro aspecto el *do*¹ y el *do*² no sólo son muy similares sino en realidad iguales. Se trata, como decimos, "del mismo tono", mientras que el *do*¹ y el *do sostenido*¹ son "tonos diferentes".

Llegamos aquí al segundo elemento que está involucrado en el concepto de la altura tonal, o sea, al factor "coloración". Podemos decir, consiguientemente, que el *do*¹ y el *do sostenido*¹ tienen una claridad muy parecida pero una coloración diferente, y que el *do*¹ y el *do*² tienen una gran diferencia en claridad pero una coloración idéntica. Quiere decir, pues, que la coloración es aquella particularidad que se encuentra basada en los fenómenos de la relación tonal y de la consonancia. Muy parecida es la situación en lo óptico: a la serie de claridades acústicas corresponde la serie del gris que se desplaza lentamente del negro al blanco, mientras que a las "coloraciones" corresponden los "tonos de color" rojo, azul, etc. Podríamos comparar dos tonos a distancia de octava con dos colores de igual coloración pero de diferente claridad, es decir, con un azul más oscuro y otro más claro; y dos tonos a distancia de semitono, en cambio, serían comparados con dos tonos de color de una claridad aproximadamente igual⁽⁴⁾.

De las dos manifestaciones, "claridad" y "coloración", la primera debe ser considerada sin duda la que más tempranamente se hace presente en la evolución de la humanidad. Es cierto, no se han realizado hasta hoy día ensayos sistematizados para investigar en pueblos de diferentes razas y grados de evolución su sensibilidad para diferenciar claridades tonales. Sin embargo, no deben existir dudas de que en todos los pueblos está presente en alto grado esta sensibilidad de diferenciación. La encontramos inclusive en el reino animal, en ejemplos de una capacidad muy sutil para diferenciar claridades tonales.

(4) KOLINSKI, M.: *Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre* (La consonancia como base para una nueva teoría de los acordes), Brünn 1936, pág. 10.

Solamente en pueblos de un desarrollo de nivel muy bajo, como en el caso de los Wedda en Ceilán, los pigmeos del Africa Central o los indios de Tierra del Fuego, cuyos cantos se agotan en la constante repetición de un motivo breve y cuyo ámbito tonal no alcanza generalmente a una cuarta, el principio de la distancia tonal reclama la estructura tonal en forma predominante, aunque no exclusiva. Es decir, que para la selección del material tonal se imponen en este caso principalmente las diferencias de claridad mayores o menores. Como no existen puntos descollantes en la serie de claridad de los tonos, no se ha fijado en este caso la extensión de los pasos tonales que cambia de canto a canto e inclusive con frecuencia durante la repetición de un solo canto. Semejante "tipo distancial", que seguramente debe haber representado en forma absolutamente común un grado de evolución musical muy primitivo, sólo se podrá encontrar en pocos lugares del mundo, a juzgar por el material fonográfico de que disponemos hasta ahora. Pero también aquí, el factor de la relación tonal ya ha influenciado hasta un cierto grado la estructura tonal.

¿Tendrán las leyes de la relación tonal el mismo significado para el oído de un primitivo que para el de un europeo? La octava es el intervalo que representa para nosotros la relación tonal más fuerte; la coloración de tonos de octava nos parece hasta idéntica. Esta ley de la igualdad de las coloraciones en octavas no se circunscribe a una sola raza o cultura. Esto surge claramente del hecho de que cuando en cualquier parte del mundo entonan hombres y mujeres una canción en común, creyendo cantarla al unísono, lo hacen casi siempre en octavas. En relación con lo antedicho son muy significativos los antiquísimos y solemnes cantos funerarios de los isleños Murray del Estrecho Torres. Todos los cantos tienen un movimiento melódico descendente, pero lo interesante en todo esto es que el cantor, apenas ha llegado al límite del registro bajo, hace un salto de octava hacia arriba para poder seguir el movimiento descendente. De la estructura de estos cantos se deduce con precisión que el salto de octava no es considerado un verdadero paso melódico sino, por decir así, sólo como el cambio de un tono por "otro idéntico, en una posición más alta" (5). La octava, si bien es el más consonante de los intervalos, esto es, el de mayor unidad en lo que respecta a su coloración, no tiene una importancia fundamental en la formación

(5) HORNOSTEL, E. M. v.: *Melodie und Skala* (Melodía y escala), en "Jahrbuch Peters", Leipzig 1913.

de estructuras tonales concebidas por el oído, ya que no le es dado al cantor en forma directa, debido a su considerable extensión como paso tonal. A pesar de esto encontramos en la música vocal primitiva, tanto entre negros como indios o tribus de la Oceanía, suficientes ejemplos en los que la octava sirve, dentro de un canto, no sólo como marco motivico sino hasta como base de transposición.

Es evidente que existe un severo paralelismo entre la relación tonal y la simplicidad de las relaciones de frecuencias. Así se basa, por ejemplo, la ley universal de la identidad de las coloraciones de octavas en la particularmente sencilla relación de 1:2. Para el oído del europeo disminuye la relación tonal con la complicación de las relaciones numéricas. Así se nos manifiestan particularmente emparentados dos tonos en las relaciones sencillas más próximas, o sea, en la de quinta (2:3) o de cuarta (3:4), si bien no son idénticas en su coloración. En vista de que la ley de la identidad de la coloración tiene en su más sencilla relación (1:2) el mismo significado, tanto para el primitivo como para el europeo, no sería de extrañar que también la ley de la relación colorativa tenga para ambos idéntico valor. En realidad, quinta y cuarta son para la construcción de estructuras tonales primitivas de una importancia tan decisiva como para la del sistema tonal europeo.

Cuando hablamos en la música vocal de intervalos con relaciones numéricas sencillas, en la realización práctica no se trata, naturalmente, de intervalos que tienen por base relaciones matemáticas exactas. Sabemos que si bien puede el oído identificar intervalos físicamente exactos, la voz humana en cambio, por razones técnicas sólo podrá aproximarse a ellos de manera más o menos precisa. Con frecuencia, las desviaciones llegan a ser considerables. Pero estas libertades en la entonación se encuentran no sólo en la música primitiva; investigaciones tonométricas en grabaciones fonográficas de la música vocal europea (6) dieron por resultado que inclusive en cantantes experimentados aparecen con sorprendente frecuencia desviaciones de los pasos tonales fijados en la notación.

Estos hechos no pueden ser calificados simplemente como impurezas de la entonación; más bien están condicionados por la es-

(6) ABRAHAM, O.: *Psychologische Forschung* (Investigación psicológica), 4-I-1923.

estructura musical. Citamos como caso cuando el cantante, en su paso a la tónica, fuerza la sensible considerablemente, algunas veces hasta en un cuarto tono.

En su opúsculo, *Música de los negros africanos* (7), Hornbostel supone que en la música vocal extraeuropea, la octava, quinta y cuarta representan los únicos intervalos en los cuales se manifiesta la relación tonal. Partiendo de esta suposición, Hornbostel intenta explicarse la muy difundida manifestación, también muy frecuente en la música negra, del llamado pentatonismo, carente de semitonos. Según Hornbostel, dos cuartas superpuestas (por ejemplo *re-sol-do*), forman el andamiaje de las estructuras pentatónicas. No prestándose la cuarta como paso melódico, debido a su extensión, ambas cuartas son divididas mediante un tono intermedio por cada cuarta. De esta manera se obtienen, según el lugar en que se coloque el tono intermedio, escalas pentatónicas sin semitono, como, por ejemplo, *Re-mi-Sol-la-Do* o *Re-fa-Sol-si bemol-Do*. Por convincente que aparezca esta hipótesis al principio, ella se encuentra en contradicción con un número considerable de estructuras pentatónicas. Con gran frecuencia, el centro de gravedad melódica se halla justamente en un tono que según la teoría debería ser sólo un tono intermedio insignificante.

Sin duda alguna no es una coincidencia de que en el pentatonismo se encuentren encadenados todos los tonos por relaciones de cuartas y quintas. Así, por ejemplo, contiene la escala *re-mi-sol-la-do* las relaciones de cuarta y quinta *do-sol-re-la-mi*. Pero asimismo ni este hecho es suficiente para explicarnos el pentatonismo así como otras estructuras tonales de la música vocal primitiva; más bien en ella, el uso frecuente del tono y de la tercera menor como intervalos de estructura nos obligan a suponer que por lo menos ambos han sido también formados de "coloraciones" emparentadas.

Sin duda existe en lo melódico una manifestación que corresponde a la consonancia en lo armónico. El carácter específico de la tercera menor se encuentra, por ejemplo, tanto en la prosecución del paso tonal como en la enunciación simultánea de dos tonos. Como no existe una expresión para definir la correspondencia melódica de la consonancia "armónica", sería aconsejable llenar este vacío con la definición "consonancia melódica", esto es, de aplicar el concepto de la consonancia también en lo melódico. Con esto, naturalmente,

(7) HORNBOSTEL, E. M. v.: *African Negro Music* (La música de los negros africanos), Oxford University Press, 1928.

no pretendemos decir que un paso tonal debe ser considerado como la enunciación quebrada de dos tonos simultáneos. Nada más erróneo que esto. Más bien dependen tanto la consonancia melódica como la armónica de un factor común, que es el parentesco, o la relación de las coloraciones. Consiguientemente, si hablamos de un "paso tonal consonante" nos referimos solamente a un paso tonal que es formado de dos coloraciones emparentadas o relativas, siempre que no contenga, como en la octava, una sola coloración.

COMO ya hemos explicado con detalles en otra oportunidad (8), no pueden ser sostenidos los conceptos habituales sobre las bases tonales de la música europea. Se ha comprobado que nuestra armonía del tritono no se basa en las relaciones numéricas de la serie de los armónicos. Más bien es posible reconducir a una ley fundamental común las manifestaciones tonales de la melódica y armónica medioeval, clásica y contemporánea. Es la ley de la relación de coloraciones y ésta consta de lo siguiente:

Dos coloraciones están directamente relacionadas cuando no están separadas en el círculo de quintas por más de cuatro pasos de quinta. Dos coloraciones están tanto más relacionadas cuanto más cerca se encuentran la una de la otra en el círculo de quintas. Para los intervalos formados de dos coloraciones relacionadas se obtienen así los cuatro grados de consonancia siguientes:

Grado de consonancia	Intervalos	Relaciones de las cifras de oscilación
II	Cuarta Quinta	$2^n : 3 \cdot 2^n$
III	Tono Séptima menor	$2^n : 3^2 \cdot 2^n$
V	Tercera menor Sexta mayor	$2^n : 3^3 \cdot 2^n$
IV	Tercera mayor Sexta menor	$2^n : 3^4 \cdot 2^n$

(Como ya se dijo, la octava tiene solamente una coloración y es por esto, como es natural, el intervalo más consonante). Esta ordenación se encuentra en una doble contradicción con el punto de vista predominante: en primer término no sólo pertenecen el tono entero

(8) KOLINSKI, M.: *Obra cit.*

y la séptima menor a los intervalos consonantes sino que son más consonantes que las terceras y sextas; en segundo lugar corresponde a la tercera menor un grado de consonancia mayor que al de la tercera mayor ⁽⁹⁾.

La estructura tonal general de la música vocal primitiva nos comprueba que la ley de la relatividad de las coloraciones que explicamos más arriba tiene para el hombre primitivo el mismo valor que para el europeo. Si bien es cierto que una comparación de la música de los diferentes pueblos primitivos deja ver considerables diferencias en lo referente a la sutileza del oído musical, en lo que respecta a los negros, que más nos interesan en este trabajo, debemos reconocer que su oído musical en nada es inferior, en término medio, al de un europeo.

El ya mencionado significado estructural del tono y de la tercera menor (inmediatos a cuarta y quinta) en la música vocal primitiva se explica simplemente por el hecho de que ambos, como lo muestra más arriba el cuadro, son, después de cuarta y quinta, los intervalos cantables más consonantes. El pentatonismo, difundido en todo el mundo, no sólo se caracteriza por el encadenamiento de todos sus grados mediante relaciones de cuarta y quinta. Podemos decir que es por lo menos igualmente significativo el hecho de que por un lado todos los grados que contiene están directamente emparentados y que por otra parte reúne en sí a todos los intervalos consonantes.

La existencia de muchos sistemas tonales extraeuropeos que suenan extraños al oído del europeo, podría conducir a la aceptación de que existe una diferencia fundamental entre el oído europeo y el exótico, pero esto sería una conclusión equívoca, porque debemos tener presente ante todo que escalas extraeuropeas que nos parecen tan extrañas como, por ejemplo, la escala siamesa, que se compone exclusivamente de 6/7 tonos o la escala javanesa de 6/5 tonos, deben su existencia en gran parte a representaciones extramusicales-cosmológicas, a reflexiones especulativas en cifras y a fenómenos físicos y que están muy lejos de haber sido dictadas por el oído del hombre. Cuán profundamente está arraigado también en esa música el sentido de las relaciones tonales nos lo muestra, para citar

(9) Debemos renunciar aquí a explicar nuevamente las causas que nos condujeron a estos resultados. Nos remitimos a nuestra publicación arriba mencionada.

un ejemplo, la forma de colaboración entre la voz y la orquesta *gamelan* de Java: si bien los instrumentos del *gamelan* están afinados en 6/5 tonos para formar una escala de cinco tonos de grados idénticos, el cantor tuerce a esta disposición de grados iguales en dirección a una escala de grados desiguales, pentatónica, y basada en el fenómeno de las relaciones tonales ⁽¹⁰⁾.

En lo que se refiere al sistema tonal europeo, procederíamos con superficialidad si lo interpretáramos como una sucesión de octavas, de las cuales cada una está dividida en doce partes iguales. Las células de las que germinó nuestro sistema tonal tienen, por el contrario, los mismos parentescos tonales que han conducido al pentatonismo. El sistema medioeval hexacordal (p. ej.: *sol-la-si-do-re-mi*), debe ser considerado como una ampliación del pentatonismo (p. ej.: *sol-la-do-re-mi*), por medio de un paso de quinta (cuarta), (p. ej.: *mi-si*). Mediante una nueva relación de quinta (cuarta) se forma entonces el sistema de las tonalidades eclesiásticas medioevales, y subsiguientemente, la diatónica mayor y menor moderna. Así, para ser precisos, la escala en la mayor, *la-si-do sostenido-re-mi-fa sostenido-sol sostenido-la*, tiene por base la cadena de quintas-cuartas, *re-la-mi-si-fa sostenido-do sostenido-sol sostenido*. Pasos siguientes de quinta-cuarta conducen luego a los grados cromáticos de nuestro sistema tonal, a cuyo número la naturaleza le ha puesto un límite, debido al fenómeno del círculo de quintas. Consiguientemente, nuestro sistema tonal no es otra cosa que un círculo de quintas organizado según el principio de la claridad.

No es exacta la suposición de que nuestro sistema tonal de los 12 grados, con su llamado *temperamento*, representa apenas una solución de emergencia y un compromiso con el cual habría que conformarse a pesar nuestro. Cuando un violinista o un cantante entona el intervalo *do-re bemol* de una manera diferente al intervalo *do-do sostenido*, entonces, tal diferenciación nada tiene que ver con los ámbitos de grados que existen en la llamada afinación exacta entre *do-re bemol* y *do-do sostenido*; más bien están condicionados exclusivamente por la figura melódica. Es por esta razón que resultan para el mismo intervalo *do-re bemol*, según su función melódica, diferentes valores de entonación. Además se desvía la llamada quinta temperada, —de la cual pueden ser derivados todos los intervalos de nuestro sistema—, frente a la quinta físicamente perfecta sólo en 1/50

(10) SACHS, C.: *Obra cit.*, pág. 34.

de semitono, pero hasta sobre la base de la quinta perfecta es posible construir nuestro sistema tonal en grados severamente idénticos, siempre que la octava sea aumentada, como lo exige nuestro oído, en algunas oscilaciones (11).

Como vemos, el sistema tonal europeo no está construido según principios predominantemente extramusicales como sucede con muchos sistemas tonales-instrumentales extraeuropeos, sino que concuerda con las leyes básicas generales de la fisiología y acústica, válidos para el oído de todos los pueblos y que abarca las relaciones tonales esenciales fijadas por el oído.

PARA fortalecer la tesis de la diferencia fundamental entre la música extraeuropea y la europea, se suele señalar principalmente el hecho de que la música extraeuropea, no obstante muchas de las formas a varias voces que hallamos en ella, en el fondo es puramente melódica, mientras que la música europea está sujeta a un sistema armónico bien construido. Sobre esto debemos manifestar lo siguiente: sin duda es la armónica de la tríada un rasgo estilístico innegable y sumamente característico de la música europea que no se encuentra en ninguna otra parte del mundo. Pero, como ya hemos señalado, tanto la melódica como la armónica pueden ser reconducidas a raíces comunes que no son otras que las relaciones de las coloraciones. El abismo que separa a la música melódica de la armónica no puede ser, por tanto, tan infranqueable como se está inclinado a creer al principio. ¿Cómo se podría explicar entonces el hecho de que la música armónica de los últimos siglos se haya desarrollado sin dificultad alguna de la melódica medioeval?

Pero tampoco la música contemporánea europea como la de los últimos siglos puede ser calificada, en su totalidad, como puramente armónica. Pensemos primero en la música de los niños. Si analizamos la estructura tonal de legítimas canciones infantiles, llegamos a la conclusión de que en gran parte se trata de estructuras que han sido formadas desde una concepción puramente melódica. Por tanto se nota en la evolución del individuo en sí idéntica transición natural de la melódica a la armónica que en la evolución histórica general de la música europea. Es además muy importante que en la canción

(11) KOLINSKI, M.: *Zum Problem der musikalischen Temperatur* (Contribución al problema del temperamento musical) en "Die Musik", Berlin, Año XXI, Número 5.

infantil europea al tono y a la tercera menor corresponda un significado estructural idéntico al de la música vocal primitiva. Compararemos, por ejemplo, esta canción infantil francesa (12):



con el siguiente canto de los Papuas del Norte de la Nueva Guinea (13):



o la siguiente canción de un juego infantil de Moravia (que se canta para que cese la lluvia) (14):



con el siguiente canto de los Pigmeos Kenta de Malaca (15):



Sin embargo, los ejemplos de una melódica pura en la música europea contemporánea no están solamente circunscritos a la canción infantil. Encontramos también en el tesoro de la canción popular europea numerosas pruebas para una melódica que de manera alguna ha nacido de un sentido armónico. Al analizar este género se obtienen algunas veces analogías muy extensas con cantos primitivos, en

(12) LAMBERT, L.: *Chansons populaires de Languedoc* (Canciones populares de Languedoc), París 1906, pág. 68.

(13) KUNST, J.: *Songs of North New Guinea* (Canciones del Norte de la Nueva Guinea), Batavia 1931, Canto VI.

(14) SUSIL, FR.: *Moravské Narodní Písne* (Canciones Populares de Moravia), Brünn 1860, pág. 723.

(15) KOLINSKI, M.: *Die Musik der Primitivstämme auf Malakka und ihre Beziehungen zur samoanischen Musik* (La música de las tribus primitivas en Malaca y sus relaciones con la música de Samoa), en "Anthropos", Vol. XXV, 1930.

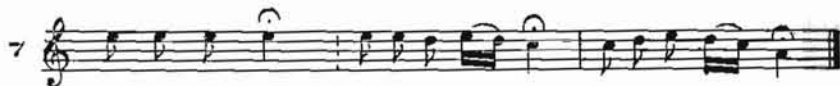
lo que a tonalidad y melos respecta. Como demostración sirva aquí la comparación de algunas canciones populares europeas con cantos de indios. Enfrentemos el siguiente canto rumano ⁽¹⁶⁾:



al Canto del ganso de los indios Mandan ⁽¹⁷⁾:



y la siguiente melodía francesa (ritornelo de un limpiador de chimeneas) ⁽¹⁸⁾:



al canto de la Danza del Espíritu de los indios Teton-Dakota ⁽¹⁹⁾:



Y comparemos esta canción serbia ⁽²⁰⁾:



(16) BARTÓK, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Música popular de los rumanos de Maramures), München, 1923, Ges. 177^a.

(17) DENSMORE, F.: *Mandan and Hidatsa Music* (Música de los indios Mandan e Hidatsa), Bureau of American Ethnology, Washington, D. C., Bulletin 80, canción 87.

(18) GROSPIERRE, H.: *Vieilles Chansons Populaires du Jura* (Viejas canciones populares del Jura), Lons-le-Saunier 1924, pág. 64.

(19) CURTIS, N.: *The Indians Book* (El libro del Indio), New York 1907, pág. 67.

(20) GEORGEVITCH, VL.: *Melodies populaires serbes (Serbie du Sud)* (Melodías populares serbias [de la Serbia del Sur]), Skoplje 1928, canción 87.

con el Canto de Danza de los indios Salish ⁽²¹⁾:



y finalmente esta canción finlandesa, interpretada alternadamente por el cantor solista y el coro ⁽²²⁾:



con el Canto de Danza del Oso de los indios Ute ⁽²³⁾:



Vemos en consecuencia que podemos reconducir a bases comunes las características tonales de la música vocal extraeuropea y las de la música europea, no obstante las diferencias estilísticas, en general muy grandes, que las distinguen entre sí.

SE considera un signo extraordinariamente característico para la música extraeuropea y particularmente para la música primitiva vocal que su movimiento melódico muestra casi siempre, aparte de unas pocas excepciones ⁽²⁴⁾, una pronunciada tendencia de descenso, mientras que en la melódica europea, la tendencia básica es

(21) ABRAHAM, O. & HORNBOSTEL, E. M. v.: *Phonographierte Indianermelodien aus British Columbia* (Grabaciones fonográficas de melodías de indios de la Columbia británica), canción 43, en "Boas Memorial Volume", New York 1906.

(22) JAKSO, N.: *Runosävelmiä* (Extractos líricos), Helsinki 1910, canción 256.

(23) DENSMORE, F.: *Northern Ute Music* (Música de los indios Ute del Norte), Bureau of American Ethnology, Washington, D. C., Bulletin 75, canción 2.

(24) HERZOG, G.: *The Yuman Musical Style* (El estilo musical de los indios Yuman), *Journal of American Folk-Lore*, Vol. 41.

de ascenso. Sin embargo, sería conveniente analizar esta admisión para confirmar su exactitud. Para llegar a un resultado preciso se hace necesario, primero que nada, encontrar una fórmula que exprese la tendencia básica del movimiento melódico propio entre los diversos pueblos. Tal fórmula es la relación entre el "nivel inicial" y el "nivel final". Comprendemos por nivel inicial la posición del tono inicial en relación con la extensión tonal, y por nivel final la posición del tono final en relación con la extensión tonal. La extensión, es decir, la distancia entre el tono más agudo y el más bajo se fijará siempre en 100 grados, y dentro de esta unidad de medida, lo serán los valores para los niveles inicial y final, o sea, en centésimos de la extensión. Si decimos, para dar un ejemplo, que el nivel inicial se encuentra en una relación de $40^\circ : 30^\circ$ con el nivel final, queremos decir lo siguiente:

1º — El tono inicial se encuentra a un nivel de 40/100 de la extensión por encima del tono más bajo, o, para expresarnos en otra forma: "la máxima de descenso inicial", esto es, el descenso del tono inicial hasta el tono más bajo representa el 40/100 de la extensión;

2º — El tono inicial se encuentra en un 60/100 de la extensión por debajo del tono más alto. Expresado en otras palabras: "la máxima de ascenso inicial", es decir, el ascenso del tono inicial hasta el tono más alto comprende el 60/100 de la extensión;

3º — El tono final se encuentra a un nivel de un 30/100 de la extensión sobre el tono más bajo. Expresado de otra manera: "la máxima de ascenso final", esto es, el ascenso del tono más bajo hasta el tono final comprende el 30/100 de la extensión;

4º — El tono final se encuentra en un 70/100 de la extensión por debajo del tono más alto. Expresado en otra forma: "la máxima de descenso final", es decir, el descenso del tono más alto hasta el tono final comprende el 70/100 de la extensión;

5º — La diferencia de nivel es de -10° , es decir, que el nivel final se encuentra en un 10/100 de la extensión más bajo que el nivel inicial.

Con ayuda de estas "fórmulas de nivel" que expresan la relación entre el nivel inicial y el final, se podrá contestar primero que nada la pregunta por la tendencia general del movimiento melódico en la canción popular europea. La tabla que insertamos a continuación contiene fórmulas de nivel para las canciones populares de diversos pueblos europeos. Los valores fueron calculados sobre la base de varios miles de canciones populares⁽²⁵⁾.

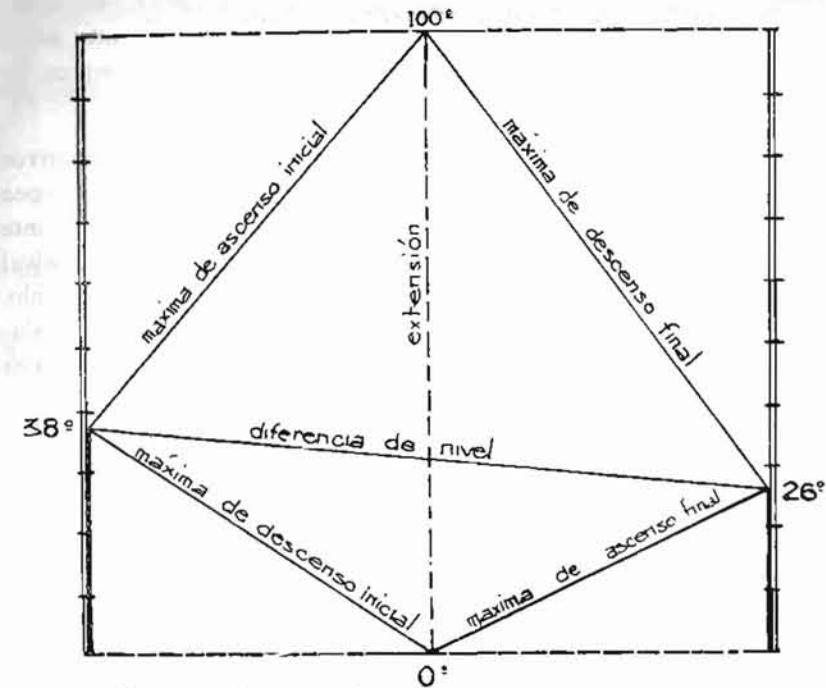
(25) Las siguientes colecciones de canciones populares han servido de base a nuestros cálculos:

- BARTÓK, B.: *Volksmusik der Rumänen von Maramures* (Música popular de los rumanos de Maramures), München 1923.
- JAKSO, N.: *Runosävelmiä* (Extractos líricos), Helsinki 1910.
- GALLOP, R.: *Cantares do Povo Português* (Cantares del pueblo portugués), Lisboa 1937.
- STANFORD, CH. V. & PETRIE, G.: *Collection of Irish Music* (Colección de música popular irlandesa), Parte III, Londres 1905.
- KUHAC, F.: *Juzno-Slovenske Narodne Popievke III* (Canciones populares sudeslovenas, III), Zagreb 1880.
- LOPATIN, N. & PROKUNIN, W.: *Sbornik Russkich Narodnich Liriceskich Pjesen* (Manual de canciones populares rusas), Moscú 1928.
- JUSZKIEWICZ, A.: *Melodje Ludowe Litewskie* (Melodías populares lituanas), Cracovia 1900.
- ERK, L. & BÖHME, F.: *Deutscher Liederhort* (Tesoro de la canción alemana), Leipzig 1893).
- KOLBERG, O.: *Piesni Ludu Polskiego* (Canciones populares polacas), Varsovia 1857.
- GIALDINI, G. & RICORDI, G.: *Canti Popolari Lombardi* (Canciones populares de la Lombardia), s./f.
- MEGLIO, V. DE: *Canzoni Popolari Napolitani* (Canciones populares napolitanas), s./f.
- FRONTINI, F. P.: *Canti Popolari Siciliani* (Canciones populares sicilianas), s./f.
- TOSTI, F. P.: *Canti Popolari Abruzzesi* (Canciones populares de los Abruzzos), Milán, s./f.
- KENNEDY-FRASER, M.: *Songs of the Hebrides* (Canciones de las Hébridas), Londres 1921.
- TIERSOT, J.: *Mémoires populaires des Provinces de France* (Melodías populares de las Provincias de Francia, París 1887-1928).
- FARQUHAR GRAHAM, G.: *Popular Songs and Melodies of Scotland* (Canciones y melodías populares de Escocia), Glasgow 1893.
- BRIZ: *Cansons Catalanas* (Canciones catalanas), Barcelona 1866-1877.
- BROADWOOD & FULLER MAITLAND: *English County Songs* (Canciones aldeanas inglesas), Londres 1893.
- GAGNON, E.: *Chansons Populaires du Canada* (Canciones populares del Canadá), Quebec 1880.
- WILLEMS, J. F.: *Oude Vlaemsche Liederen* (Viejas canciones flamencas), Gante 1848.

Pueblo	Relación entre nivel inicial y nivel final	Diferencia de nivel
Rumano	61° : 13°	-48°
Finlandés	56° : 20°	-36°
Portugués	42° : 16°	-26°
Irlandés	37° : 16°	-21°
Eslavos del Sur	46° : 26°	-20°
Ruso	39° : 19°	-20°
Lituano	42° : 26°	-16°
Alemán (siglos XV-XVII)	37° : 23°	-14°
Polaco	35° : 22°	-13°
Italiano	41° : 37°	-4°
Galés (Hébridas)	32° : 30°	-2°
Francés	30° : 30°	0°
Escocés	29° : 29°	0°
Catalán	25° : 25°	0°
Canadiense (francés)	33° : 34°	+1°
Inglés	31° : 33°	+2°
Flamenco	29° : 31°	+2°
Alemán (siglos XVIII-XIX)	18° : 34°	+16°
Promedio general europeo	38° : 26°	-12°

La tabla nos muestra con toda claridad que no se puede hablar de una tendencia predominante de ascenso en la canción popular europea. Por el contrario, y dejando de lado canciones populares alemanas más recientes, fuertemente influenciadas por la música artística, los niveles inicial y final están aproximadamente equilibrados en su promedio, o el nivel final se encuentra claramente debajo del nivel inicial. En contraste con el punto de vista final, la tendencia del movimiento melódico en la canción popular europea, en general, es más bien descendente que ascendente. Debemos considerar como

otra característica del movimiento melódico europeo el hecho de que el "arco melódico superior", esto es, la máxima de ascenso inicial + máxima de descenso final es en el promedio más que dos veces mayor que el "arco melódico inferior", esto es, la máxima de descenso inicial + máxima de ascenso final, como puede verse en el esquema.



DEMOSTRACIÓN ESQUEMÁTICA DEL PROMEDIO DEL MOVIMIENTO MELÓDICO EN LA CANCIÓN POPULAR EUROPEA

COMO se encuentran ahora las correspondientes relaciones en la música vocal primitiva? Lo que se refiere en el presente trabajo⁽²⁶⁾ al material africano analizado, las fórmulas de nivel para los Dahomey y Ashanti son las siguientes:

$$\text{Dahomey } 59^\circ : 26^\circ \quad \text{Ashanti } 58^\circ : 28^\circ$$

Al igual que entre los diferentes pueblos europeos, también aquí el movimiento melódico es en mayor grado descendente que ascendente. El descenso de nivel (Dahomey -33° , Ashanti -30°) es por cierto más considerable que en el promedio general europeo (-12°),

(26) El lector debe tener presente siempre que este estudio es el capítulo inicial de la obra ya mencionada del Dr. Kolinski, *La música del Oeste africano*, (Nota de la Dirección).

pero de cualquier manera no alcanza los más altos valores promediales europeos (rumano -48° , finlandés -36°). Los dos valores para el nivel inicial (58° y 59°), corresponden al más alto valor promedial que contiene la tabla incluida más arriba (rumano 61°), mientras que los dos valores para el nivel final (26° y 28°) hasta llegan a coincidir con el valor promedial total de Europa (26°). En resumen podemos decir que la tendencia general del movimiento melódico en el Oeste africano se mantiene enteramente en el marco de los resultados europeos.

Pero también fuera de Africa encontramos pueblos primitivos en cuya música vocal es muy parecida a la canción popular europea la relación del movimiento melódico ascendente y descendente, ante todo entre los indios Yuman. El promedio de la fórmula de nivel para sus canciones es este: $44^\circ : 28^\circ$ (27) y corresponde, por ejemplo, casi exactamente a la fórmula de nivel para la canción popular eslava del Sur ($46^\circ : 26^\circ$). Por otra parte existen, por cierto, bastantes tribus de indios con un movimiento melódico descendente extremadamente característico, como por ejemplo los Menominee (promedio de la fórmula de nivel $89^\circ : 4^\circ$), Pawnee ($90^\circ : 6^\circ$), Mandan e Hidatsa ($84^\circ : 2^\circ$) y Ute ($88^\circ : 9^\circ$) (28). Pero en este caso se trata de manifestaciones que no son extrañas a la canción popular europea. Como lo manifiestan los ejemplos siguientes, también en Europa, si bien en casos poco frecuentes, se puede encontrar un movimiento melódico descendente extremadamente pronunciado, con un descenso de nivel de un 100° :

ANTIGUO HIMNO IRLANDÉS (29)



(27) Calculado sobre la base del material que contienen las obras de DENSMORE, F.: *Yuman and Yaqui Music* (Música de los indios Yuman y Yaqui), Bureau of American Ethnology, Bulletin 110 y HERZOG, G.: *The Yuman Musical Style* (El estilo musical de los indios Yuman), *Journal of American Folk-Lore*, Vol. 41.

(28) Calculado sobre la base del material que contienen las obras de DENSMORE, F., publicados en los Boletines 75, 80, 93 y 102 del Bureau of American Ethnology, Washington, D. C.

(29) STANFORD, CH. V. & PETRIE, G.: *Collection of Irish Music* (Colección de música popular irlandesa), Londres 1905, canción 1205.

CANCIÓN POPULAR INGLESA, "LITTLE SIR WILLIAM" (30)



ANTIGUA CANCIÓN ALEMANA, "DER BAUER INS HOLZ" (31)



CANCIÓN POPULAR LITUANA (32)



CANCIÓN RUSA DE SOLDADOS (33)



(30) BROADWOOD & FULLER MAITLAND: *English County Songs* (Canciones aldeanas inglesas), Londres 1893.

(31) ERK, L. & BÖHME, F.: *Deutscher Liederhort* (Tesoro de la canción alemana), Leipzig 1893, canción 149.

(32) JUSZKIEWICZ, A.: *Melodje Ludowe Litewskie* (Melodías populares lituanas), Cracovia 1900, canción 156.

(33) LOPATIN, N. & PROKUNIN, W.: *Sbornik Russkich Narodnich Liriceskich, Pjessen II* (Manual de Canciones populares rusas, volumen II), Moscú 1928, canción 101.

Resumiendo lo antedicho podemos decir que no es posible, de manera alguna, hablar de un contraste diametral entre la tendencia tonal general del movimiento melódico del canto primitivo y el europeo.

EN su trabajo, *La música de los negros africanos* ⁽³⁴⁾, Hornbostel intentó demostrar que la música negra africana y la música europea "están construídas sobre principios enteramente diferentes", en lo que respecta a sus características tonales, melódicas, rítmico-métricas y formales.

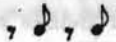
Ya hemos explicado que los contrastes en tonalidad y melos, entre la música vocal africana y la europea no son de naturaleza fundamental, sino que pueden ser reconducidas a raíces comunes.


En lo que respecta al ritmo de la música negra africana, Hornbostel estableció la siguiente hipótesis: el ritmo significa algo completamente diferente para el negro que para el europeo. Nuestra posición respecto al ritmo es de índole acústica, la del negro es motora. "Con el fin de comprender los ritmos africanos como lo son en realidad, nosotros tendremos que cambiar íntegramente nuestra posición", nos dice Hornbostel. El ritmo en la música negra se basa, en última instancia, en los toques de tambor, los que pueden ser sustituidos por palmas de las manos o por el xilófono. A cada toque de tambor precede necesariamente una tensión muscular, mientras que el contacto con el tambor en sí está relacionado con una distensión y un dejar caer la mano. Para el negro, la tensión muscular tiene sólo un significado rítmico, mientras que al mismo tiempo, el sonido del golpe de tambor asociado a la caída de la mano representa para él apenas una manifestación pasajera, de muy poca importancia, de la distensión muscular. Así, por ejemplo, la figura rítmica binaria:



no tiene para el negro el carácter sincopado como lo es para nosotros, desde que los silencios coinciden con la tensión muscular y

(34) HORNBOSTEL, E. M. v.: *African Negro Music* (La música de los negros africanos), Oxford University Press, 1928.


representan para él la misma función rítmica que para nosotros los golpes acústicos. Consiguientemente, la figura:  es para

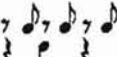
el negro tan natural como para nosotros la figura: 

De una manera idéntica se mueven estos aspectos en el compás de $\frac{3}{4}$. La forma elemental del compás africano de $\frac{3}{4}$ no

debe considerarse así:  o así:  sino de esta

manera:  o así:  Consiguientemente, y para dar

un ejemplo, esta figura europea:  "traducida al africano"

sonaría en esta forma: 


La hipótesis de Hornbostel que acabamos de bosquejar y que se refiere al ritmo del negro africano, se constituye, básicamente, en dos partes. Si bien Hornbostel no las ha diferenciado claramente entre sí, nosotros debemos hacer frente a ellas por separado: la primera parte tiene que ver exclusivamente con los ritmos golpeados, mientras que en la segunda parte se transportan al ritmo del canto las experiencias adquiridas del ritmo golpeado. En lo referente al ritmo del golpe o de la batida, debemos distinguir en la hipótesis de Hornbostel dos suposiciones, una general y la otra especial. La suposición general nos dice que los ritmos de batida tienen para el negro un significado puramente motor y de manera alguna acústico; y la suposición especial indica que los acentos rítmicos graves no coinciden con los golpes acústicos sino con los silencios, por el hecho de corresponder siempre a una pausa, una tensión muscular. Debemos comentar lo que antecede de la siguiente manera: la música y


el movimiento rítmico, es decir, la danza, están estrechísimamente ligados tanto en el negro como en el hombre primitivo en general, siendo por demás natural que un negro exprese un ritmo de tambor también en forma motora, (si bien no debemos menospreciar la participación de la acción motora en el músico europeo encargado de la percusión). Pero por justificado que sea subrayar el papel extraordinario que lo motor juega en el tamborileo africano, no será posible sostener la suposición de que los golpes acústicos sean para el tamborilero apenas una manifestación secundaria y accidental de sus movimientos. Mientras coincidan en la formación rítmica los acentos fuertes, motores y acústicos, —lo cual sucede por lo menos en el percusionista europeo—, resulta indiferente para la comprensión del ritmo musical que la manifestación primaria sea representada por el movimiento o por el sonido.


Pero lo peculiar en la hipótesis de Hornbostel está precisamente en la aceptación de una severa antítesis entre movimiento y sonido, en la que al cuadro sonoro corresponde apenas, por decir así, el papel de un negativo que el ritmo expresa a través del movimiento. Para sustentar una hipótesis tan sorprendente se necesitaría de argumentos de mucho peso, pero Hornbostel se conforma con hacerla comprensible, describiendo los movimientos durante el tamborileo, e intentando después interpretar, de acuerdo con su hipótesis, los ritmos batidos del acompañamiento de dos canciones de negros. Según Hornbostel, al batido acústico del tambor precede siempre una distensión muscular y la caída pasiva de la mano; sin embargo, el movimiento natural durante el tamborileo no es de manera alguna una distensión pasiva, sino, por el contrario, un golpetear activo. Consiguientemente es por demás natural que coincidan entre sí los acentos motores y acústicos, cubriendo uno al otro. En lo referente a los dos ejemplos analizados, éstos pueden ser interpretados muy bien sin ayuda de la hipótesis y tampoco los ritmos de batida que hemos analizado en el presente trabajo nos proporcionan puntos de apoyo alguno para dar validez a la hipótesis de Hornbostel⁽³⁵⁾.


(35) En uno de los próximos números de la *Revista de Estudios Musicales* se publicará la traducción íntegra del trabajo del Dr. Hornbostel, aquí analizado y criticado por el Dr. Kolinski. Por otra parte, contamos con la colaboración del Dr. George Herzog, quien, como amigo y colaborador de Hornbostel, nos facilitará la casi totalidad de sus opúsculos con comentarios y notas críticas, los cuales serán vertidos al español y publicados en esta Revista. De difícil obtención para la mayoría de los interesados, prestarán así un servicio de inestimable valor a estudiantes y profesores dedicados a la musicología comparativa. (Nota de la Dirección).

Si es insostenible la parte de la hipótesis que se refiere al ritmo de batida, tanto más imposible será todo motivo de aplicar a los ritmos cantados las deducciones tomadas de los ritmos batidos. Pero aun cuando fuese cierta la interpretación de Hornbostel de los ritmos batidos, para la explicación de los ritmos cantados sería muy atrevido recurrir a un acontecimiento que está basado en la técnica del toque de tambor. Efectivamente, no se encuentra síntoma alguno en la rítmica del canto africano que pudiera hablar en favor de la interpretación de la tesis de Hornbostel. El único argumento que emplea él en favor de sus ideas es el aparente predominio, en la música vocal africana, de figuras rítmicas de la fórmula *breve-larga*, (como



p. ej. esta: ) , frente a figuras de la fórmula *larga-breve*

(como esta: ). Hornbostel, para ilustrar mejor su asevera-

ción, señala ante todo a algunos tresillos de la fórmula 

y:  que aparecen en los ejemplos por él citados. Pero el

análisis de los cánticos del oeste africano aquí publicados dió por resultado, —en oposición a la tesis de Hornbostel—, que son mucho más frecuentes las figuras rítmicas de la fórmula *larga-breve* que las de la fórmula *breve-larga*. Encontramos, p. ej. la figura:

 en un 14% de los cánticos Dahomey y en un 30% de los cánticos Ashanti. En cambio, la figura:  aparece sólo

con un 7% en los cánticos Dahomey y en un 15% en los cánticos Ashanti. En consecuencia, no puede ser sostenida la idea de Hornbostel de que el ritmo de los negros africanos se encuentra construido sobre una base enteramente diferente al del ritmo de los europeos. Por el contrario, como lo demostrará el análisis del material aquí presentado, los más frecuentes de los ritmos básicos que contienen los cánticos del oeste africano, en absoluto son elementos extraños en la música europea, si bien tiene el cuadro total de lo rítmico-métrico en la música del oeste africano un sello propio muy característico.

FINALMENTE hacemos un momento frente a la tesis de Hornbostel de que también los aspectos formales de la música de los negros africanos y de la música europea están basados en principios enteramente diferentes. Hornbostel fundamenta estas ideas en la suposición de que los cánticos de los negros africanos tienen por base formal el tan preferido canto alternado entre el cantor solista y el coro, propiamente, encargado del refrán. Frente a esta aseveración debemos hacer recordar al lector que el canto alternado no es, de manera alguna, una manifestación desconocida en la música popular europea. Por otra parte, el mayor número de la estructura de los cánticos aquí analizados se aleja considerablemente de la forma de un cántico alternado. Pero aún en los cánticos alternados puros (perfectos) no podrá ser sobreestimada la fuerza formativa del cambio entre solo y coro. Es cierto que del alternar entre solo y coro resulta una forma bipartita sencilla, pero la bipartibilidad como principio de forma jamás puede ser deducida del cántico alternado. Este último es más bien una de las muchas formas de expresión de la bipartibilidad, ya que el tema, entonado por el solista o por el coro, con frecuencia está ya previamente en sí mismo dividido en dos partes. Sería un error establecer para la bipartibilidad formal y para la rítmico-métrica diferentes causas de origen, porque al parecer, el agrupamiento de miembros en una forma no es otra cosa que un orden superior al agrupamiento rítmico-métrico. En lo que respecta a nuestro material de cánticos procedente del oeste africano, en él, la divisibilidad en dos (cuatro) junto a la divisibilidad en tres (seis), juega un papel tan descollante como en la música europea, ya sea en el sentido rítmico-métrico como en el formal. La causa de esto se encuentra fácilmente: tanto para la conciencia musical europea como para la africana se trata sin duda de los principios de agrupamiento más sencillos y más naturales. Se puede demostrar, pues, que la música de los negros del oeste africano y la música europea tienen también en sus aspectos formales una raíz común.

De estas reflexiones, ¿qué consecuencias resultan para el problema de la música negra estadounidense? ⁽³⁶⁾. La música europea,

(36) En vista de que la obra del Dr. Kolinski, *La Música del Oeste africano*, fué auspiciada moral y económicamente por el Departamento de Antropología de la Northwestern University, Evanston (Illinois), dirigido por el doctor Melville J. Herskovits y no existiendo hasta poco tiempo atrás información sobre música afro-latinoamericana (por lo menos en sus aspectos científicos), el doctor Kolinski alude en este trabajo necesariamente al negro estadounidense, aunque en apariencia, la palabra *american*, derivada de *United States of America*, involucra por la amplitud de su sentido, todo lo concerniente a este hemisferio. (Nota de la Dirección).

con la que los negros entraron por vez primera en contacto después de su traslado al Nuevo Mundo, no fué de manera alguna una música artística exigente; por el contrario, se trataba de canciones sencillas del pueblo que al negro deberían aparecer más bien primitivas en vez de supercomplicadas, al compararlas con los cánticos de su tierra nativa, por lo menos cuando eran entonadas a una voz y sin acompañamiento. Pero la simplicidad relativa de la canción popular europea todavía no explica la sorprendente disposición con la que se apropió el negro del tesoro de la canción europea, y su notable capacidad de actuar muy pronto como creador de un estilo más o menos europeizante. Sólo cuando se tienen en cuenta las similitudes arriba indicadas en la estructura musical básica del cancionero africano y de la música popular europea, se comprenderá la adaptación, sin dificultad alguna, del estilo europeo por el negro.

Las conocidas canciones populares de los negros, como las que son entonadas por los famosos coros de negros, y especialmente los *spirituals*, aparte de muchos detalles, podrían ser considerados en su carácter total, sin duda, como un derivado de la música europea. Por otra parte, como lo muestra esta investigación y como se demostrará con mayores detalles al correr de este trabajo, podrán ser establecidos paralelos, algunos muy extensos, entre los *spirituals* y los cánticos del oeste africano. Y a pesar de este paralelismo de rasgos africanos y europeos, el estilo del *spiritual* se manifiesta totalmente homogéneo. La explicación sencilla para esta aparente paradoja no está sino en la similitud de las bases tonales, melódicas, rítmico-métricas y formales de la música africana y de la europea.

Bruselas, Julio de 1949

Mieczyslaw Kolinski

(Traducción de Francisco Curt Lange)



Entrega al Rector de la Universidad Nacional de Cuyo, Dr. I. Fernando Cruz, del primer instrumento, una viola, construida en los talleres de Lutheria, departamento de Artesanías Musicales de la Escuela Superior de Música. De derecha a izquierda: Dr. I. Fernando Cruz, Rector de la Universidad Nacional de Cuyo; señor Federico Loechner, Jefe de la Escuela-Taller de Lutheria; Maestro Julio Perceval, Director de la Escuela Superior de Música; Dr. Francisco Curt Lange, Jefe del Departamento de Musicología y señor Julio César Bazán, Jefe de Protocolo y Prensa. Rectorado, Mendoza, 3 de diciembre de 1949.



Almuerzo de camaradería organizado por los componentes de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Cabecera de la mesa, de espaldas: derecha, Dr. I. Fernando Cruz, Rector; izquierda, Jean Constantinesco, Director establece a partir de 1950. Fila izquierda, segundo: Maestro Julio Perceval. Quinta Agronómica, Facultad de Ciencias Agrarias, Mendoza, 22 - XII - 1949.

INFORMACIONES

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

TOTAL DE ACTOS REALIZADOS
POR LA ESCUELA SUPERIOR DE MUSICA

(1º de Agosto - 31 de Diciembre 1949)

Ciclo de Extensión Musical: 12. — Fuera del Ciclo: 36.

En Mendoza: 40. — En San Luis: 3. — En San Juan: 1.

En San Rafael: 2. — En Mercedes (San Luis): 2.

Total: 48.

TOTAL DE LOS CONCIERTOS
REALIZADOS EN 1949

Ciclo de Extensión Musical: 21. — Fuera del Ciclo: 52.

Total: 73.

En Mendoza: 63. — En San Luis: 5. — En San Juan: 1.

En San Rafael: 2. — En Mercedes (San Luis): 2.

TOTAL DE LOS CONCIERTOS
REALIZADOS (1940-1949)

Ciclo de Extensión Musical: 199. — Fuera del
Ciclo: 162. Total: 361.

En Mendoza: 321. — En San Luis: 16. — En San Juan: 8.

En Buenos Aires: 8. — En San Rafael: 3.

En Mercedes (San Luis): 3. — En La Rioja: 1.

En Catamarca: 1.



Rosita Renard

† Santiago de Chile, 24-V-1949

DETALLE DE LOS ACTOS REALIZADOS

Agosto - Diciembre de 1949

- 2-VIII-1949: CUARTO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: Roberto Castro (piano). Obras de *Mozart* (Sinfonía N° 29 K. 201), *Mendelssohn* (Concierto N° 1 en Sol menor), *Tschaikowsky* (Romeo y Julieta) y *Rimsky-Korsakoff* (Capricho Español).
- 6-VIII-1949: CONCIERTO CLXXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Cuarto recital del ciclo *Chopin*, a cargo del profesor Luis La Via (piano). Entre otras obras: Tres Polonesas op. 71 y los 24 Preludios op. 28.
- 10-VIII-1949: QUINTO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: Bernard Michelin (violonchelo). Obras de *Haydn* (Sinfonía militar, Concierto en Re mayor), *Schumann* (Manfredo), *Ugarte* (De mi tierra) y *Falla* (La Vida Breve).
- 11-VIII-1949: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de violonchelo a cargo de Bernard Michelin. Acompañó Nicolás Astrinidis. Obras de *Eccles* (Sonata), *R. Strauss* (Sonata op. 6), *Boccherini*, *Falla* (Suite española) y *Fauré*.
- 13-VIII-1949: CONCIERTO CLXXXIX. Salón de Grados, Mendoza. Quinto recital del ciclo *Chopin*, a cargo del profesor Francisco Amicarella (piano). Entre otras obras: Cuatro Baladas op. 23, 38, 47 y 52.
- 13-VIII-1949: CONFERENCIA. Aula Magna del Colegio Nacional, San Luis. A cargo del profesor Juan Pedro Franze. Tema: "Las fuentes estilísticas de Mozart".
- 20-VIII-1949: CONCIERTO CXC. Salón de Grados, Mendoza. Sexto recital del ciclo *Chopin*, a cargo del profesor Luis La Via (piano). Entre otras obras: Rondó op. 16, Sonata op. 58, Polonesa op. 44.
- 27-VIII-1949: ACTO ACADÉMICO INAUGURAL DE LA SEMANA GOETHEANA. Organizado por la Facultad de Filosofía y Letras. Salón de Grados, Mendoza. Disertaciones del Señor Rector, Dr. I. Fernando Cruz y del Dr. Alfredo Dornheim. Parte musical a cargo de los profesores Roberto Castro (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Beethoven* (Sonata op. 53 para piano, y Cuarteto op. 95).

- 31-VIII-1949: CONFERENCIA, en ocasión de la Semana Goetheana. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Dr. Francisco Curt Lange. Tema: "La musicalidad en la poesía y prosa de Goethe".
- 2-IX-1949: RECITAL DE CANTO, EN OCASIÓN DE LA SEMANA GOETHEANA. A cargo de Clara Oyuela; acompañó el prof. José Miguel Aulicini. Salón de Grados, Mendoza. *Lieder* de *Mozart*, *Beethoven*, *Tschaikowsky*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Brahms* y *Schubert*, con textos de Goethe.
- 3-IX-1949: CONCIERTO CXCI. Salón de Grados, Mendoza. Séptimo recital del ciclo *Chopin*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli. Entre otras obras: Rondó a la Mazurca op. 5, Doce Estudios op. 10 y Fantasía op. 49.
- 4-IX-1949: PRIMER CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de la alumna María Antonieta Sacchi. Obras de *Galuppi* (sonata en Do menor), *Bach-Liszt* (Fantasía y Fuga en Sol menor); *Schumann* (Escenas Infantiles op. 15), *Brahms*, *Fauré*, *Debussy* (Suite Bergamasca) y *Ravel*.
- 9-IX-1949: CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del R.P. Dr. Miguel Batllori, S.J. Tema: "La obra musicológica de Esteban de Arteaga".
- 10-IX-1949: CONCIERTO CXCI. Salón de Grados, Mendoza. Octavo recital del ciclo *Chopin*. A cargo del profesor Luis La Vía. Entre otras obras: Polonesa Fantasía op. 61 y Doce Estudios op. 25.
- 14-IX-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Estornell, San Juan. En adhesión a la Semana Sarmientina. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Beethoven* (Sinfonía N° 8, op. 93), *Chopin* (Concierto N° 1), *Falla* (La Vida Breve), *Ugarte* (Voces del Pajonal), *López Buchardo* (Campera) y *Berlioz* (Condensación de Fausto).
- 17-IX-1949: CONCIERTO CXCI. Salón de Grados, Mendoza. Recital de Sonatas para violín y piano a cargo de los profesores Ferruccio Cattelani y Alberto Vázquez. Obras de *Beethoven* (Sonata N° 8, op. 30 N° 3), *Grieg* (Sonata op. 8) y *Renzo Bossi* (Sonata Intima op. 31).
- 18-IX-1949: SEGUNDO CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de las alumnas de la clase de canto. Intervinieron: María Ruth Buragina de Acevedo, Nidia Armando, Clara Elena Videla de Polizzi, Hilda Di Primio y Susana García Pithod. Acompañó el profesor José Miguel Aulicini. Arias, *Lieder*, Duos y Trios de *Bach*, *J. S.*, *Schumann*, *Gluck*, *Pergolesi*, *Mozart*, *Schubert*, *Massenet* y *Mendelssohn*.
- 21-IX-1949: SEXTO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: Marisa Regules (piano). Obras de

- Brahms* (Sinfonía N° 3, Op. 90), *Ravel* (Concierto para la mano izquierda), *López Buchardo* (Nocturno) y *Strauss, R.* (Vals de "El Caballero de la Rosa").
- 24-IX-1949: CONCIERTO CXCV. Salón de Grados, Mendoza. Recital dedicado a obras del profesor Emilio A. Dublanc. Intervinieron los profesores Ferruccio Cattelani (violín), Ana Marina Massa (canto), Emilio Dublanc y Elifio Rosáenz (piano). Sonata en Do sostenido menor para violín y piano. Tres canciones de Soledad y otros *Lieder*, y Tres piezas para dos pianos.
- 24-IX-1949: CONCIERTO. Club Social, Mercedes (San Luis). Recital de piano a cargo del Profesor Roberto Castro. Obras de *Beethoven* (Sonata N° 21, op. 53), *Chopin*, *Giannone*, *Debussy* y *Albéniz*.
- 25-IX-1949: TERCER CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo del alumno Enrique D. Gelusini. Obras de *Haydn* (Sonata en Re mayor), *Bach-Busoni* (Tocata y Fuga en Re menor), *Schumann* (Carnaval op. 9), *Debussy*, *Ravel* y *Ginastera* (Tres danzas argentinas).
- 1-X-1949: CONCIERTO CXCV. Salón de Grados, Mendoza. Música de cámara a cargo de los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Beethoven* (Cuartetos op. 95 y op. 127).
- 2-X-1949: CUARTO CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital a cargo de los alumnos de la clase de conjuntos de música de cámara. Intervinieron: Juana Hirsch de Müller, Raquel Hernández Paulsen, Miguel R. Puebla (violines), Enrique Mariani (viola), Carlos Pontino y Rafael Sacchi (violonchelos), Atilio Cascone (clarinete), Blanca Aguirre y Ramón Rodríguez Brito (piano). Obras de *Giardini* (Sonata a Tre en Mi bemol), *Dittersdorf* (Cuarteto N° 5) y *Beethoven* (Trío op. 11).
- 9-X-1949: QUINTO CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de la alumna Lucía L. Thomé. Obras de *Bach* (Suite Francesa en Mi bemol mayor), *Beethoven* (Sonata op. 79), *Mendelssohn* (Fantasía op. 28), *Debussy*, *Aguirre*, *Stojowski* y *Rachmaninoff*.
- 9-X-1949: CONCIERTO. Club Español, San Rafael. Recital de piano a cargo del profesor Roberto Castro. Obras de *Beethoven* (Sonata op. 53), *Chopin* (Fantasía-Impromptu op. 66, Polonesa, op. 53, Scherzo op. 20), y *Albéniz* (Seguidillas).
- 15-X-1949: CONCIERTO CXCVI. Salón de Grados, Mendoza. Concierto de presentación de la profesora Laura Manghi (arpa). Intervinieron además los profesores Salvador Terranova (flauta), José Carrubba (clarinete), Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani

- (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Mortari*, *Graun*, *Galuppi*, *Scarlatti*, *Zabel*, *Pick-Mangiagalli*, *Prokofieff*, *Grandjany*, *Tournier* y *Ravel* (Introducción y Allegro).
- 17-X-1949: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración de la Revolución Nacional. Orquesta de cámara de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Aquiles Romani. Solista: Francisco Caradonna (óboe). Obras de *Rameau* (Suite de "Las Indias Galantes"), *Händel* (Concerto Grosso N° 10), *Williams* (Vidalita y Milonga) y *Mozart* (Pequeña Música Nocturna).
- 21-X-1949: CONCIERTO. Salón del Automóvil Club Argentino, Mendoza. Organizado por el Círculo de Residentes de la Provincia de Santa Fe "Gral. Manuel Belgrano". Intervinieron los profesores Laura Manghi (arpa), Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Salvador Terranova (flauta) y José Carrubba (clarinete). Obras de *Beethoven* (Cuarteto op. 95), *Zabel*, *Prokofieff*, *Grandjany* y *Ravel* (Introducción y Allegro).
- 22-X-1949: CONCIERTO CXCVII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de composiciones para dos pianos, a cargo de los profesores Juan F. Salomón y Alberto Vázquez. Obras de *Saint-Saëns* (Variaciones sobre un tema de Beethoven, op. 35), *Grieg* (Romanza con variaciones op. 51), *Debussy* (Pequeña suite) y *Guastavino* (Bailecito y Gato).
- 22-X-1949: CONCIERTO SINFÓNICO RADIAL. Por Radio Aconcagua, Mendoza. Orquesta de cámara de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Aquiles Romani. Solista: Francisco Caradonna (óboe). Obras de *Rameau* (Suite de la ópera "Las Indias Galantes"), *Händel* (Concerto grosso N° 10), *Williams* (Vidalita y Milonga) y *Mozart* (Pequeña Música Nocturna).
- 23-X-1949: SEXTO CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital a cargo de los alumnos de la clase de conjuntos de música de cámara. Intervinieron: Adela Lluch, Ramón Rodríguez Brito y Blanca Aguirre (piano), Miguel R. Puebla, Juana Hirsch de Müller, Lucas F. Sánchez, Raquel Hernández Paulsen y Pedro A. Marengo (violines), Carlos A. Pontino (violonchelo). Obras de *Haydn* (Trio N° 3), *Tartini* (Sonata en Sol menor para violín y piano) y *Leo* (Concierto para cuatro violines).
- 28-X-1949: CONCIERTO. Salón del Automóvil Club Argentino, Mendoza. Organizado por el Círculo de Residentes de la Provincia de Santa Fe "Gral. Manuel Belgrano". Intervinieron los alumnos Juana Hirsch de Müller, Raquel Hernández Paulsen y Miguel R. Puebla (violines), Enrique Mariani (viola), Rafael Sacchi y Carlos A. Pontino (violonchelo), Blanca Aguirre (piano), Clara Videla de Polizzi, Hilda Di Primio, Susana García Pithod (canto). Obras de *Giardini* (Sonata a Tre en Mi bemol mayor), *Gluck*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Mozart*, *Dittersdorf* (Cuarteto N° 5).

- 29-X-1949: CONCIERTO CXCVIII. Salón de Grados, Mendoza. Recital dedicado a obras del profesor *Eduardo Grau*. Intervinieron los profesores Ana Marina Massa (canto), Roberto Castro (piano) y Eduardo Grau (acompañante). Adaptaciones y armonizaciones de los cancioneros españoles de los siglos XV y XVI y del popular, Tres sonatinas y Canciones.
- 29-X-1949: CONCIERTO SINFÓNICO RADIAL. Por Radio Aconcagua, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: José Habschied (flauta). Obras de *Vaughan Williams* (Fantasía sobre un tema de Tallis), *Mozart* (Concierto N° 2 para flauta) y *Smetana* (De las selvas y praderas de Bohemia).
- 2-XI-1949: CONCIERTO. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Recital de obras del profesor *Eduardo Grau*. Intervinieron los profesores Ana Marina Massa (canto), Roberto Castro (piano) y Eduardo Grau (acompañante). Adaptaciones y armonizaciones de los antiguos cancioneros españoles de los siglos XV y XVI y del popular, Tres sonatinas para piano y Canciones.
- 5-XI-1949: CONCIERTO. Club Social, Mercedes (San Luis). Recital de sonatas para violín y piano a cargo de los profesores Ferruccio Cattelani y Alberto Vázquez. Obras de *Tartini* (Sonata en Sol menor "Didone Abbandonata"), *Beethoven* (Sonata op. 30 N° 2) y *Grieg*, (Sonata op. 8).
- 11-XI-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Gran Rex, San Luis. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: José Habschied. Obras de *Haydn* (Sinfonía Militar), *Mozart* (Concierto N° 2 para flauta y orquesta), *Vaughan Williams* (Fantasía sobre un tema de Tallis), *López Buchardo* (Campera), *Strauss, R.* (Vals de "El Caballero de la Rosa") y *Falla* (La Vida Breve).
- 15-XI-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Gran Sur, San Rafael. Orquesta de cámara de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Aquiles Romani. Solista: Francisco Caradonna (óboe). Obras de *Rameau* (Suite de "Las Indias Galantes"), *Händel* (Concerto Grosso N° 10), *Williams* (Vidalita y Milonga) y *Mozart* (Pequeña Música Nocturna).
- 16-XI-1949: CONFERENCIA. Departamento de Musicología, Mendoza. A cargo del profesor Eduardo Grau. Tema: "Música dramática: Ricardo Wagner".
- 17-XI-1949: CONFERENCIA. Departamento de Musicología, Mendoza. A cargo del profesor Eduardo Grau. Tema: "Música Literaria: El poema sinfónico".
- 18-XI-1949: SÉPTIMO CONCIERTO DE ESTÍMULO. Basílica de San Francisco, Mendoza. Recital de órgano a cargo del alumno Enrique Gelusini. Obras de *Zipoli*, *Bach, J. S.* (Tocata y Fuga en Fa mayor, Sonata N° 2), *Franck* (Coral N° 1) y *Guilmant* (Sonata N° 1).

- 19-XI-1949: CONCIERTO CXIX. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo del profesor Roberto Castro. Obras de *Mozart*, *Beethoven* (Sonata op. 53), *Liszt*, *Chopin*, *Debussy*, *Giannini* y *Bartok*.
- 22-XI-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Gran Patio de Honor de la Universidad, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: José Habschied. Concierto en adhesión al Día de Santa Cecilia, Patrona de la Música. Obras de *Haydn* (Sinfonía Militar), *Mozart* (Concierto N° 2 para flauta y orquesta), *Vaughan Williams* (Fantasía sobre un tema de Tallis), *López Buchardo* (Campera), *Strauss, R.* (Vals de "El Caballero de la Rosa"), y *Falla* (La Vida Breve).
- 23-XI-1949: CONFERENCIA. Departamento de Musicología, Mendoza. A cargo del profesor Eduardo Grau. Tema: "Erik Satie y el grupo de los Seis".
- 24-XI-1949: CONFERENCIA. Departamento de Musicología, Mendoza. A cargo del profesor Eduardo Grau. Tema: "Música pura. Una forma musical: la Variación".
- 8-XII-1949: MISA EN HOMENAJE A LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Basílica de San Francisco, Mendoza. Intervinieron el Coro de Hombres y la Orquesta de la Escuela Superior de Música. Director: Julio Perceval. Obra: Misa de *Perosi*.
- 19-XII-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Gran Patio de Honor de la Universidad, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director Huésped: Jean Constantinesco. Solista: José Habschied (flauta). Obras de *Franck* (Sinfonía en Re menor), *Bach, J. S.* (Suite en Si menor), *Strawinsky* (Ronda y Berceuse de "El Pájaro de Fuego") y *Wagner* (Obertura de "Los Maestros Cantores").
- 21-XII-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Gran Patio de Honor de la Universidad, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director Huésped: Washington Castro. Solista: Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Beethoven* (Séptima Sinfonía, op. 92), *Falla* (Noches en los Jardines de España) y *Castro W.* (Pastoral y Ronda de "El Concierto Campestre").

ARTESANIAS MUSICALES EN LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

La Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, ampliando su acción educativa y cultural, ha llegado a concretar, en el curso del año 1949, dos iniciativas que adquieren singular importancia. Se trata de la formación de dos secciones destinadas a la artesanía musical, en lo que respecta a la fabricación de instrumentos musicales. Se hallan ya en funciones dos talleres-escuelas: uno dedicado a la construcción de órganos y el otro a la de instrumentos de cuerda.

El primero de ellos se encuentra bajo la dirección del conocido organero Francisco Hebing, de larga e intensa actuación en la materia. Antes de radicarse en Mendoza, respondiendo a un llamado de la Universidad Nacional de Cuyo, Francisco Hebing residió en España desde 1921 hasta 1930, armando en ese país gran cantidad de órganos, de los cuales deben ser citados el de la Casa Central de los Carmelitas, en Marquina; el del Real Monasterio de Tordesillas; el del Palacio de la Música de Madrid; los de las iglesias de los Padres Carmelitas, en Madrid y Barcelona. En España reformó asimismo los antiguos órganos de las Catedrales de Burgos, Jaca y Vitoria. Volvió a Alemania, su país natal, como Jefe Montador de los órganos de exportación, construidos por la famosa Casa Steinmayer y en esas funciones vino a la Argentina, con el fin de instalar el órgano de la iglesia de San Patricio, en la ciudad de Mercedes, que es el órgano más grande que existe en nuestro país. Radicado en Buenos Aires, Francisco Hebing comenzó a trabajar en la construcción de órganos en la afamada Casa Poggi, montando instrumentos de la importancia de los de la iglesia de los Padres Jesuitas, la Facultad Evangélica, etc.

El taller-escuela de "luthería" está a cargo del "luthier" Federico Löchner, que es, asimismo, una destacada personalidad. Desde 1925 hasta 1928 trabajó en Buenos Aires como ayudante del célebre constructor de violines Hufenreuter, estando siempre en estrecho contacto con la Sociedad de Luthiers de Alemania. Desde entonces se ha destacado en Buenos Aires en la construcción de violines, realizando también composuras con gran ciencia y éxito poco común, lo que le

ha valido la seria reputación de que goza. Al radicarse en Mendoza comenzó a efectuar reparaciones en gran cantidad de los instrumentos de arco de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, que se hallaban en malas condiciones debido a la sequedad constante de la atmósfera andina. Recientemente ha dado término a la construcción de una viola, que es el instrumento de cuerda más difícil de construir, pues es necesario obtener la calidad oscura de su timbre, en marcado contraste con los otros instrumentos de la misma familia. La viola lograda es de una admirable perfección y señala el comienzo de una industria artística propia de la Universidad Nacional de Cuyo.

El principal problema en la construcción de instrumentos de cuerda en nuestro país es la obtención de la madera necesaria, suficientemente vieja como para que la estrechez de sus vetas permita soportar la tensión y vibración de las cuerdas, que ejercen una presión considerable. Federico Löchner cree poder conseguir este tipo de madera, —similar a la del Este europeo—, en el Sud de la República Argentina, en donde el clima permite el crecimiento de hayas, pinos y sicomoros. De este modo se solucionaría el importante problema de la importación, creándose una industria perfectamente nacional en todos sus aspectos.

Paralelamente a la importancia que ambas industrias —organería y "luthería"— pueden llegar a adquirir en un futuro próximo para nuestro país, queda por reseñar un aspecto del más positivo interés. Es el que atañe a la formación teórica y práctica de un alumnado que, un día no lejano, habrá de constituir el primer núcleo de organeros y "luthiers" argentinos, egresados de una Universidad Nacional.

Ampliando aún este plan, la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, proyecta para corto plazo la creación de la Imprenta Musical, dividida también en Taller propiamente dicho y Escuela de Artesanía. Con ello, aparte del valor esencial de la iniciativa, se podrá llevar a la práctica, intensamente, el plan de ediciones musicales del Departamento de Musicología.

De todo ello se desprende un claro sentido de retornar a manualidades artísticas casi olvidadas en el campo de los estudios serios, destacándose que la Universidad Nacional de Cuyo es la primera Universidad que pone en práctica una clase de trabajos y estudios que sólo pueden propender a un mayor engrandecimiento de las artes-ciencias en la República Argentina, al tiempo que, en la materia, crean una independencia de la industria extranjera.

PROYECTO PARA LA CONSTRUCCION DEL ORGANO DE LA CATEDRAL DE LA PLATA

(Provincia de Buenos Aires)

El proyecto que se expone a continuación fué solicitado por el Reverendo Arzobispo de La Plata, Monseñor Tomás Solari, al Maestro Julio Perceval, organista y compositor, Director de la Escuela Superior de Música, sobre cuyos antecedentes en la materia es obvio hacer comentarios. Colaboró el Jefe de la Sección Organería del Departamento de Artesanías Musicales, señor Francisco Hebing, en los aspectos técnicos de este notable proyecto, que ha sido auspiciado por la Universidad Nacional de Cuyo. Dirigido a las autoridades eclesiásticas de La Plata, y redactado en términos accesibles a los que no están íntimamente familiarizados con los mil y un problemas de la concepción mecánica, sonora y acústica de un instrumento de dimensiones tan monumentales, será descrito en detalle en uno de los números próximos de la REVISTA DE ESTUDIOS MUSICALES.

FUNDAMENTOS DEL PROYECTO

Al proyectarse un órgano para una Catedral de la amplitud de la de la ciudad de La Plata (Provincia de Buenos Aires), se presenta en primer término el problema del tamaño del instrumento, el cual debe estar, lógicamente, en relación con las condiciones del recinto al que está destinado. Las proporciones grandiosas del edificio nos han obligado a pensar en una estructuración sonora que, a su vez, deberá tener proporciones extraordinarias. Es condición fundamental que un órgano no sea "gritón", hecho desgraciadamente muy frecuente, ya sea por razones de economía, ya por falta de comprensión del problema, pero sobre todo por la ausencia de escrúpulos de algunos constructores más ansiosos de no perder un negocio que de realizar una verdadera obra de arte. En nuestro país, muchos templos están dotados de instrumentos sin matices, sin ninguna de esas facetas sonoras que permiten al organista cambiar de colorido sin cansar o distraer la atención de los fieles por efectos de contraste demasiado bruscos. La causa de esos efectos no es siempre la falta de pericia en el manejo de los registros, por la que se suele culpar al organista, sino, en muchos casos, la pobreza de mixtura y alicuotas de que dispone el instrumento. Para lograr un propósito en todo sentido acorde, tanto con las necesidades

litúrgicas como con las exigencias estéticas de un instrumento de semejante magnitud, se colocará una gran cantidad de estos *juegos* que no tienen por finalidad la fuerza o la intensidad, sino que tratan de ofrecer un mayor número de matices sonoros para ser utilizados sin ofender el oído del público.

En general, el criterio adoptado para el cálculo del tamaño del instrumento es la capacidad cúbica del local al cual está destinado. A este respecto será interesante mencionar algunos órganos construidos durante la primera mitad de este siglo.

La iglesia de San Miguel, de Hamburgo, tiene una capacidad de 30.000 metros cúbicos y su órgano consta de 164 juegos reales. Esto nos da un promedio de 5 a 6 juegos por cada 1.000 metros cúbicos.

La iglesia de Erlangen posee un órgano que consta de 70 juegos reales, para una capacidad de 10.000 metros cúbicos. Cabe destacar que este órgano, instalado en 1935, es considerado uno de los mejores órganos de Europa por sus excelentes cualidades sonoras.

La iglesia de San Lorenzo, de Nuremberg, tiene 40.000 metros cúbicos y posee un órgano de 165 juegos, lo que da un promedio de 5 a 6 juegos por cada 1.000 metros cúbicos.

De acuerdo a los pocos ejemplos citados, la catedral de La Plata, que posee una capacidad de 86.300 metros cúbicos, necesitaría un promedio de 5 a 6 juegos por cada 1.000 metros cúbicos. Semejante órgano contaría con un total de 432 ó 518 juegos efectivos, pero considerando las condiciones acústicas de la Catedral y las ubicaciones que se pueden dar a los distintos cuerpos del instrumento, el que suscribe cree posible obtener un órgano de gran magnitud con un promedio de 3 juegos por cada 1.000 metros cúbicos. El instrumento abarcará todos los tipos de órganos conocidos, tanto antiguos como modernos. El órgano resultante sería, de esta manera, el más grande del mundo y se adaptaría perfectamente a las exigencias de la Catedral de La Plata, que es, al mismo tiempo, la catedral gótica más grande del mundo.

No son meras palabras mi afirmación de que este instrumento comprenderá todos los tipos de órgano antiguos y modernos. Un instrumento de este tamaño es, en realidad, un conjunto de varios instrumentos colocados en distintos lugares del recinto de la Catedral, respondiendo cada uno de esos órganos a un estilo determinado y

formando, reunidos, el "Gran Órgano" ⁽¹⁾. Cada órgano en sí es un instrumento completo que puede prestarse por separado a varios aspectos de la liturgia e igualmente a la interpretación de los autores de acuerdo a la estética organística de cada época. El manejo total del "Gran Órgano" se reservaría entonces para las grandes festividades religiosas o para la realización de conciertos sacros.

Antes de entrar en la explicación estilística de cada cuerpo de órgano daré, completando los datos antes citados, el número de juegos de algunos de los órganos considerados con toda justicia como los más importantes del mundo:

San Sulpicio, de París	118 juegos reales
Catedral de Birmingham	167 juegos reales
Catedral de Liverpool	215 juegos reales
Catedral de Passau	208 juegos reales

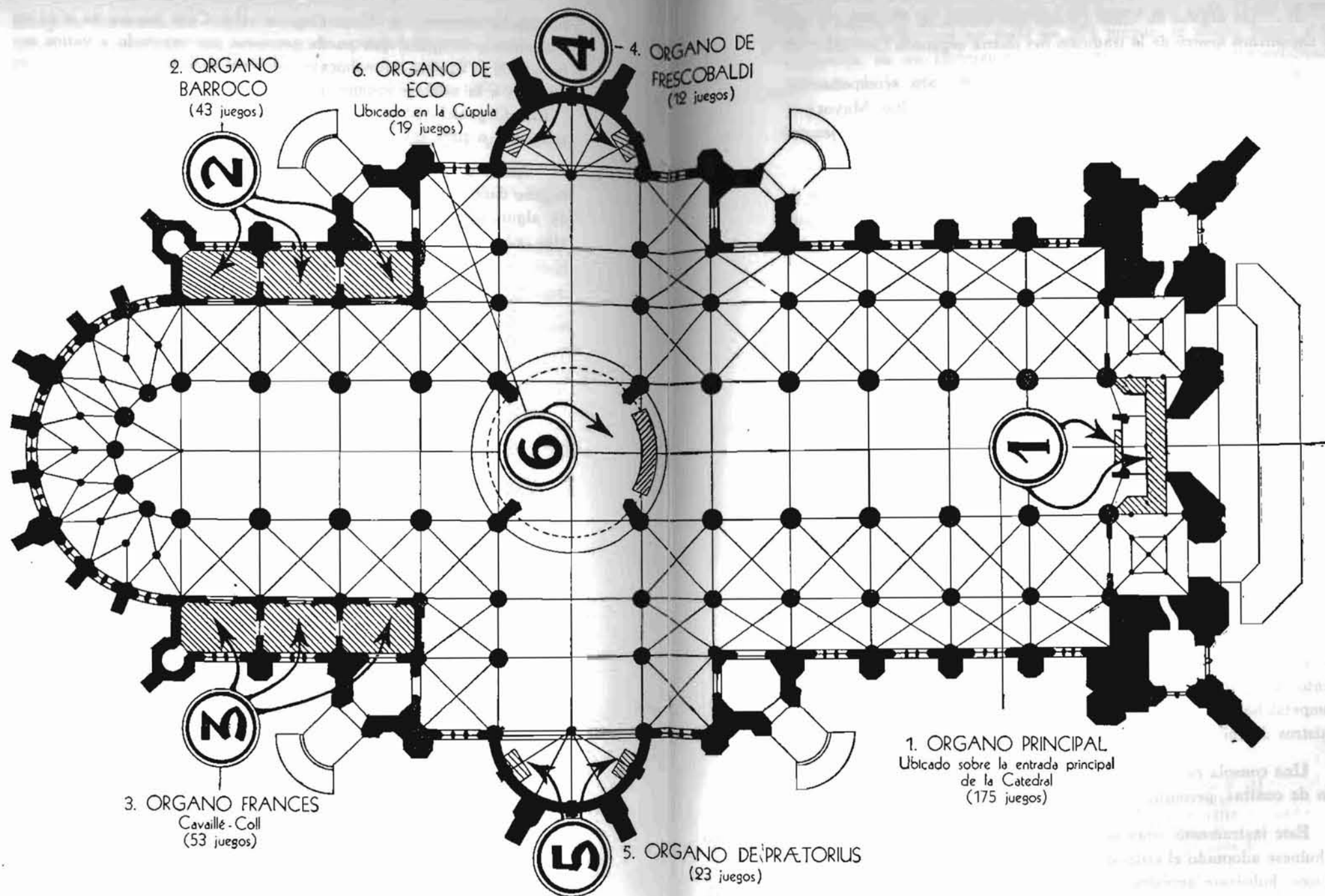
El órgano Wanamaker de Filadelfia tiene 300 juegos, 6 teclados manuales y pedal.

En el órgano proyectado para La Plata, el instrumento principal está colocado en el coro, sobre la entrada principal, y posee un conjunto de 175 juegos reales. Reúne todas las posibilidades del órgano moderno, que está inspirado, como es sabido, en la estética de los órganos del siglo XVIII. Posee una consola de 5 teclados manuales y uno de contras. Conviene señalar que el quinto teclado corresponde a lo que se llama "positivo de pecho", es decir, un conjunto de "juegos" que se hallan colocados afuera de la baranda del coro y no en el cuerpo principal del órgano.

Distribuido en una consola de 4 teclados y dividido a su vez en dos cuerpos, uno a cada lado del Altar Mayor, se colocará:

1.—Un órgano con las características del barroco que poseerá 53 juegos.

(1) Se trata en realidad de seis instrumentos de estilo diferente, como se desprende de la disposición de este órgano. Es la única forma de evitar en un instrumento de estas dimensiones la repetición de estos juegos, pues como se comprenderá fácilmente, un *Principal* alemán no tiene la misma característica sonora que un *Montre* francés o un *Principal* inglés, ya que defieren en medida, presión de aire, aliações y, por consiguiente, en sonido.



Organo de la Catedral de La Plata (325 juegos reales) - Proyecto del Maestro Julio Perceval

II.—Un órgano de estilo francés que consta de 53 juegos y que se encontrará dentro de la tradición del ilustre organero Cavaillé-Coll.

Estos dos órganos servirán especialmente para acompañar las horas canónicas, el coro (que se halla detrás del Altar Mayor) y, también, para las grandes ceremonias religiosas en que se suele ejecutar a dos órganos y con intervención de dos coros.

El Altar de Nuestra Señora de Luján contaría con la ubicación de un órgano que denominamos "de Frescobaldi", provisto de 12 juegos, y que sería una reproducción exacta del que se halla en San Pedro de Roma, instrumento en el que el insigne organista italiano solía interpretar sus composiciones. Este instrumento es la expresión más pura del órgano italiano anterior a las influencias alemanas.

En el Altar correspondiente de la otra nave lateral, y en frente del órgano antes citado, se colocaría un instrumento denominado "de Praetorius", provisto de 23 juegos, prototipo del órgano antiguo alemán del siglo XVI, como lo es el órgano de Frescobaldi para los de Italia.

Ambos órganos serán manejados por una consola de 3 teclados movibles y podrán usarse independientemente en los oficios que se realicen en esos altares. Contribuirán, desde luego, al conjunto sonoro del "Gran Órgano", ya que pueden ser manejados desde la consola principal.

El *Organo de Eco*, que se colocaría en la cúpula, tiene, ante todo, registros de alta presión que contribuirán, por las particularidades de su sonoridad y por el efecto que producen, a la magnitud del instrumento. En la disposición de este Órgano de Eco se emplearán grandes trompetas horizontales (*en chamade*), coros de tubas, voces humanas y registros de cuerdas.

Una consola principal movable, provista de 6 teclados manuales y uno de contras, permitirá el manejo de todos los cuerpos del órgano.

Este instrumento monumental no es, sin embargo, exagerado. Si se hubiese adoptado el criterio de 5 a 6 juegos por cada 1.000 metros cúbicos, hubiérase necesitado para la catedral de La Plata un órgano cuyo número de juegos oscilaría entre las 432 y 518 unidades. Es mi

opinión que con un promedio de 2,65 juegos por cada 1.000 metros cúbicos, es decir, con un total de 325 juegos, se puede llegar a la realización de un instrumento imponente, gracias a las condiciones acústicas de la catedral de La Plata.

ADVERTENCIA

EN la disposición del instrumento se ha conservado en lo posible la denominación de cada uno de los cuerpos del órgano en su original, por no ser posible hacer siempre una traducción fiel y equivalente. También se ha conservado algunas veces la ortografía antigua. Exponemos a continuación el detalle del proyecto del órgano. En él no se han incluido las combinaciones y otros mecanismos auxiliares, porque ello se hará en el caso de aceptarse el proyecto y procederse a la construcción del instrumento. Además, estos detalles no poseen, en el terreno estético, una importancia primordial. Púedese adelantar, sin embargo, que este órgano constará de una cantidad suficiente de combinaciones como para poder preparar las realizaciones de todo un concierto de antemano sin que el organista tenga que mover un registro y prescindiendo en absoluto de toda ayuda.

DISPOSITIVO DEL ÓRGANO DE LA CATEDRAL DE LA PLATA

ÓRGANO "PRINCIPAL"
Ubicado sobre la entrada principal de la Catedral.

I. Manual: abierto (Rückpositiv)

1. Salicet 16'
2. Principal italiano 8'
3. Portunalflöte 8'
4. Nachthorn 8'
5. Quintadena 8'
6. Viola de amor 8'
7. Dulciana 8'
8. Undamaris 8'
9. Principal 4'
10. Fugara 4'
11. Koppelflöte 4'
12. Schweizerflöte 4'
13. Nazard 2 2/3'
14. Tercia 1 3/5'
15. Séptima 1 1/7'

16. Glöckleinton 2' & 1'
17. Novena 8/9'
18. Cuarta 2/3' & 1/2'
19. Fagot 16'
20. Solotrompeta 8'
21. Oboe 4'
- Trémolo

II. Manual: abierto (Gran Órgano)

34. Prestant 16'
35. Hohlflöte 16'
36. Principal doble 8' (I)
37. Principal 8' (II)
38. Principal 8' (III)
39. Grosse Flöte 8'
40. Viola de orquesta 8'
41. Grossgedeckt 8'
42. Gemshorn 8'
43. Fernflöte 8'
44. Grossnazat 5 1/3'

45. Octava doble 4'
46. Octava 4'
47. Flauta cónica 4'
48. Salicet 4'
49. Tapadillo 4'
50. Gamba 4'
51. Quinta principal 2 2/3'
52. Octava doble 2'
53. Octava 2'
54. Waldflöte 2'
55. Octava aguda 1'
56. Corneta 8' (5 filas)
57. Mixtura mayor 4' (8 filas)
58. Mixtura menor 2' (5 filas)
59. Pleinjeu 1 1/3' (4 - 6 filas)
60. Posaune 16'
61. Helle Trompete 16'
62. Posaune 8'
63. Helle Trompete 8'
64. Posaune 4'
65. Helle Trompete 4'

III. Manual: expresivo
(Recitativo)

66. Geigenprincipal 16'
67. Rohrflöte 16'
68. Principal mayor 8'
69. Principal menor 8'
70. Doppelflöte 8'
71. Violoncello 8'
72. Cello-Celeste 8'
73. Metallflöte 8'
74. Bourdon 8'
75. Flauta dulce 8'
76. Principal mayor 4'
77. Principal menor 4'
78. Kupferflöte 4'
79. Viola 4'
80. Bordón 4'
81. Grossterz 3 1/5'
82. Octavprincipal 2'
83. Piccolo 2'
84. Kleinnazat 1 1/3'
85. Agudo 1'
86. Rauschpfeife 2 2/3' & 2'
87. Grossmixtur 4' (12 filas)
88. Scharf 1' (6 filas)
89. Trompeta armónica 16'
90. Bassethorn 16'
91. Trompeta armónica 8'
92. Schalmey 8'
93. Voz humana 8'
94. Trompeta armónica 4'
95. Sanfthorn 4'
- Trémolo

IV. Manual: expresivo
(En parte doble expresión)
(Manual de bombardas)

96. Weitprincipal 16'
97. Tibia 16'
98. Weitprincipal 8'
99. Hornprincipal 8'
100. Flötenprincipal 8'
101. Soloflöte 8'
102. Konzertflöte 8'
103. Undamaris (española) 8'
104. Concierto de vioia 8'
105. Bordón doble 8'
106. Salicional 8'
107. Weitprincipal 4'
108. Scharfflöte 4'
109. Viola pomposa 4'
110. Weitgedackt 4'
111. Eolina 4'
112. Weitquint 2 2/3'
113. Violquint 2 2/3'
114. Weitprincipal 2'
115. Flautin 2'
116. Violin 2'
117. Spitzquint 1 1/3'
118. Terzflöte 1 3/5'
119. Superoctav 1'
120. Eng Piffaro 8' (6 filas)
121. Llano 2' (8 filas)
122. Armónica etérea 2 2/3' (6 filas)
123. Zimbel 1/4' (6 filas)
124. Schweizerhorn 16'
125. Schweizerhorn 8' horizontales
126. Schweizerhorn 4'
127. Tuba mirabilis 16'
128. Tuba mirabilis 8'
129. Tuba mirabilis 4'
130. Clarinete 16'
131. Clarinete 8'
132. Clarinete 4'
- Trémolo

V. Manual: abierto
(Brustwerk)

22. Quintade 16'
23. Kupferprincipal 8'
24. Gedacktflöte 4'
25. Russischhorn 4'
26. Strichflöte 4'
27. Blockflöte 2'
28. Kleinquint 1 1/3'
29. Sifflöte 1'
30. Zimbel 1/2' (3 filas)
31. Rankett 16'
32. Cromorno 8'
33. Knopffregal 4'
- Trémolo

Pedallera:

133. Bajo acústico 64'
134. Contraviolón 32'
135. Subbordón 32'
136. Principalbass 16'
137. Contrabass doble 16'
138. Flötenbass 16'
139. Salicet bass 16'
140. Subbass 16'
141. Bordón 16'
142. Quintbass 10 2/3'
143. Octavbass doble 8'
144. Diapasón 8'
145. Violón 8'
146. Flauta 8'
147. Tapado 8'
148. Gembass 8'
149. Quintbass 5 1/3'
150. Terzbass 3 1/5'
151. Choralbass doble 4'
152. Octava 4'
153. Flöte 4'
154. Viole 4'
155. Quinte 2 2/3'
156. Septime 2 2/7'
157. Basspomer 2'
158. Sifflötenbass 1'
159. Mixturbass 4' (8 filas)
160. Hinterstanz 2 2/3' (5 filas)
161. Octavzimbel 1' (5 filas)
162. Basstuba 32'
163. Contrafagot 32'
164. Sordún 32'
165. Basstuba 16'
166. Fagot 16'
167. Dulcian 16'
168. Basstuba 8'
169. Fagot 8'
170. Trompeta 8'
171. Basstuba 4'
172. Fagot 4'
173. Trompeta 4'
174. Trompeta 2'
175. Trompeta 1'

ORGANO DEL "CORO"

Organo del Evangelio
(sin expresión)

Corresponde al manual I de la Consola del Coro

1. Barm 8'
2. Spitzgedeckt - Schwebung 8'
3. Holzflöte 8'
4. Violflöte 8'
5. Geigendprestant 4'
6. Kleingedeckt 4'
7. Rohrnazat 2 2/3'

8. Octav 2'
9. Schwiegel 2'
10. Vogelpfeiff 1'
11. Helle Zimbel 2/3' (4 filas)
12. Harfenregal 16'
13. Dreikegelregal 8'
14. Trichterregal 4'
- Trémolo

Pedal propio:

15. Basspommer 16'
16. Bassflöte 8'
17. Gedackt 4'
18. Dulcianregal 16'
19. Musette 8'
20. Geigendregal 4'

Organo de la Epistola
(sin expresión)

Corresponde al manual III de la Consola del Coro

21. Harfenprincipal 8'
22. Hohlflöte 8'
23. Quintade 8'
24. Zartgeige 8'
25. Zart-Celeste 8'
26. Gedecktflöte 4'
27. Spitzgamba 4'
28. Gembass 2 2/3'
29. Kleinprincipal 2'
30. Querflöte 2'
31. Terzian 1 3/5' & 1 1/3'
32. Spillpfeif 1'
33. Mixtur 1 1/3' (5 filas)
34. Dulcian 16'
35. Kopffregal 8'
36. Bärpfeif 4'
- Trémolo

Pedal propio:

37. Gedeckt bass 16'
38. Octavbass 8'
39. Salicional 8'
40. Flöte 4'
41. Sordún 16'
42. Rohrschalmey 8'
43. Lurenbass 4'

ORGANO DEL "CORO"

Organo Tipo Cavallé-Coll

Corresponde a los manuales II y IV de la Consola del Coro

II. Manual (Gran órgano)
(Expresivo)

1. Montre 16'
2. Bordón a chimenea 16'
3. Flûte ouverte 8'
4. Montre 8'
5. Viola di gamba 8'
6. Flauta a chimenea 8'
7. Dulciane 8'
8. Prestant 4'
9. Flûte 4'
10. Doublette 2'
11. Rauschquint 2 2/3' & 2'
12. Cornett 8' (5 filas)
13. Fourniture 1 1/3' (6 filas)
14. Bombarde 16'
15. Trompeta real 8'
16. Cor harmonique 8'
17. Clarin 4'
18. Frenchhorn 4'
Trémolo

Pedal propio:

19. Contrabasse 16'
20. Bordón 16'
21. Flûte 8'
22. Salicet 8'
23. Octave 4'
24. Bombarde 16'
25. Trombone 8'
26. Clairon 4'

*IV. Manual (Solista)
(Expresivo)*

27. Violon 16'
28. Grossprincipal 8'
29. Jubalflöte 8'
30. Flûte harmonique 8'
31. Gamba 8'
32. Gamba-Celeste 8'
33. Cor de nuit 8'
34. Grossprincipal 4'
35. Flûte octavante 4'
36. Octava alta 2'
37. Sexquialtera 2 2/3' & 1 3/5'
38. Lârigot 2' & 1 1/3'
39. Llano 2' (6 filas)
40. Cymbale 2/3' (4 filas)
41. Euphóne 16'
42. Trompeta angélica 8'
43. Oboe de orquesta 8'
44. Voix humaine 8'
45. Corno inglés 4'
Trémolo

Pedal propio:

46. Flûte 16'
47. Subbasse 16'
48. Violon 8'

49. Tapado 8'
50. Flûte 4'
51. Fagot 16'
52. Trompette 8'
53. Clarin harmonique 4'

ORGANO "PRAETORIUS"

*I. Manual*Brustwerk (Positivo de pecho)
(abierto)

1. Quintadena 8'
2. Blockflöit 4'
3. Spitzflöit 4'
4. Gemshörnlein 2'
5. Zimbel (2 filas)
6. Krummhorn 8'

II. Manual(Gran órgano)
(abierto)

7. Principal 8'
8. Grobgedakt 8'
9. Octav 4'
10. Nachthorn 4'
11. Quint 1 1/3'
12. Schwiégelpfeiff 1'
13. Mixtur (4 filas)
14. Rankett 16'

III. Manual

Rückpositiv (Positivo de espalda)

15. Klein Gedaktflöit 4'
16. Nasat 2 2/3'
17. Rohrflöit 2'
18. Bärpfeif 8'

Pedal:

20. Untersatz 16'
21. Posaunenbass 16'
22. Dulcianbass 8'
23. Cornett 2'

ORGANO "FRESCOBALDI"

Un solo manual

(sin expresión)

1. Principale 16'
2. Principale spezzatto 16'
3. Ottava 8'
4. Flauto in ottava 8'
5. Flauto 4'
6. Quinta decima 4'

7. Decima nona 2 2/3'
8. Vigesima seconda 2'
9. Vigesima sesta 1 1/3'
10. Vigesima nona 1'
11. Trigesima terza 2/3'
12. Vigesima seconda ancha 2'

Pedal acoplado permanente

ORGANO DE "ECO"

(De alta presión, ubicado en la Cúpula)

1. Trompeta de batalla 16' (horizontal)
2. Trompeta de batalla 8' (horizontal)
3. Trompeta de batalla 4' (horizontal)

Estos tres están fuera de expresión.

Los siguientes están dentro de doble expresión.

4. Tuba magna 16'
5. Tuba magna 8'
6. Tuba magna 4'
7. Voz humana 16'
8. Voz humana 8'
9. Voz humana 4'
10. Tibia clausa 16'
11. Tibia clausa 8'
12. Tibia clausa 4'
13. Violin de orquesta 8'
14. Violin de orquesta 4'
15. Violin de orquesta 2'
16. Quinta 2 2/3'
17. Tercia 1 3/5
18. Serafieno 4' (5 filas)

Pedal:

19. Sub-bajo 16'

Mendoza, octubre de 1949

JULIO PERCEVAL

ACTIVIDADES MUSICALES EN LOS PRINCIPALES
CENTROS ARGENTINOS

(1º de agosto-31 de diciembre de 1949)

BUENOS AIRES

I) OPERA Y BALLET

a) Teatro Colón:

Elenco de cantantes: H. Arizmendi, B. R. Baigorri, S. Bandin, A. Cetera, O. Chelavine, Mary Cherry, G. Hoerner, N. Hofmann, H. Konetzny, D. Rigal (sopranos); H. Bouvier, E. Brizzio, E. Hoengen, Z. Negroni, N. Souza (mezzosopranos); A. Dermota, R. Maggiolo, R. Suthaus, T. Tygesen, E. Valori (tenores); H. Barbieri, R. Cesari, V. Damiani, H. Hotter, A. Mattiello (baritonos); J. Danton, C. Feller, E. Kunz, F. Romito, L. Weber (bajos).

Directores de orquesta: F. Calusio, E. Kleiber, R. Kinsky, H. Panizza, T. Serafin.

Estrenos de *Ifigenia en Aulis*, de Gluck (Director: Panizza; Regisseur: Gielen; Cantantes: Damiani, Tygesen, Bouvier, Rigal); y *La Mujer sin sombra*, de R. Strauss (Director: E. Kleiber; Regisseur: Erhardt; Cantantes: Suthaus, Hoerner, Hoengen, Danton, Cetera, Chelavine, Cherry, Weber, Mattiello).

Reposiciones de *El Sueño de Alma*, de C. López Buchardo (Director: Serafin; Regisseur: Troisi; Cantantes: Arizmendi, Valori, Negroni, Bandin); *Don Juan*, de Mozart (Director: Kleiber; Regisseur: Gielen; Cantantes: Konetzny, Chelavine, Hofmann, Dermota, Hotter, Kunz, Weber, Cesari); *Los Maestros Cantores de Nuremberg*, de Wagner (Director: Kleiber; Regisseur: Erhardt; Cantantes: Hotter, Weber, Kunz, Mattiello, Suthaus, Dermota, Hoerner, Hoengen); *El Ruiseñor*, de Strawinsky (Director: Calusio; Regisseur: Piccinato; Cantantes: Baigorri, Romito, Mattiello, Cetera, Valori); *La Flauta Mágica*, de Mozart (Director: Kleiber; Regisseur: Erhardt; Cantantes: Weber, Mattiello, Dermota, Baigorri, Hofmann, Cherry, Negroni, Cesari, Chelavine, Maggiolo), y *La Novia Vendida*, de Smetana (Director: Kinsky; Regisseur: Erhardt; Cantantes: Chelavine, Maggiolo, Feller, Torino, Brizzio, Souza, Barbieri).

Estreno del ballet: *Orfeo*, de Strawinsky (Director: Kinsky; Coreografía: Milloss; Bailarines: Lommi, Agoglia, Truyol, Molet). Reposiciones de *El lago de los cisnes*, de Tchaikowsky; *El Pillán*, de Pinto; *Petruchka*, y *Apollon Musagète*, de Strawinsky; *Coppelia*, de Delibes; *Los pájaros*, de Respighi; *El espectro de la rosa*, de Weber; etc.

b) Otros teatros:

En el Teatro Astral reposición, en forma de concierto, de la ópera *Dido y Eneas*, de Purcell organizada por la Asociación Femenina y Coral Argentina (Directora: Celia Torr ; Cantantes: Souza, Mattiello, Faust, Cassey, Malfa, Pignanelli, Tavini).

Actuaciones de los "ballets" Boris Kniaeff, en el Teatro Politeama Argentino; Alicia Alonso, en el Teatro Municipal; Ballet Argentino, en el Teatro Presidente Alvear; etc. Entre las obras ofrecidas figuran: *Las Sinfides*, de Chopin; *Concerto*, de Vivaldi-Bach; *Giselle*, de Adam; *Coppelia*, de Delibes; *Sombras*, de Sibelius; *Raveliana*, etc.

II) CONCIERTOS SINFÓNICOS Y SINFÓNICO-CORALES

a) Teatro Colón:

Concierto sinfónico coral, Director: Ferruccio Calusio (Primeras audiciones de obras de Joaquín Rodrigo: *Concierto de Estio*, solista: Enrique Iniesta, y *Ausencias de Dulcinea*; reposición de *San Francisco Solano*; de Gaito; solista: C. Pessina).

Concierto Sinfónico, Director: Erich Kleiber (Estreno de *Ollantay*, de Ginastera, y obras de R. Strauss y Beethoven).

Concierto sinfónico, dirigido por Gianella de Marco, a beneficio de la Fundación Ayuda Social "María Eva Duarte de Perón".

Concierto sinfónico de música argentina, dirigido por los autores de obras incluidas en el programa (Estreno de *Escenas Indoamericanas* de Iglesias Villoud; reposición de obras de Williams, Celia Torr , Giacobbe, De Rogatis, Boero y Gilardi).

b) Orquesta Sinfónica Municipal:

Directores: Ferruccio Calusio, Washington Castro, Carlos Floriani, Pedro Valenti Costa, Solistas: Friedrich Gulda (piano), Edmund Kurtz (violonchelo), Victor Damiani, Tota de Igarzábal, Mafalda Rinaldi, Amanda Cetera, Mary Cherry (cantantes), y los Coros de "Lag n Onak".

Primeras audiciones ofrecidas: *Juvenilia* de Blamey Lafone; *Danza sagrada y profana* de Calabr ; *Leyenda de la llanura* de Magda García Robson; *Misa* de Strawinsky; *Concierto para violoncelo* de Katchatourian. Reposiciones principales: *Elías*, oratorio de Mendelssohn; *Conciertos para piano N  4* de Beethoven, en *La menor* de Schumann, *N  3* de Prokofieff, *K. 488* de Mozart; *Concierto para violonchelo* de Dvorak; *Usher* de García Morillo; *Estancia* de Ginastera, etc.

e) Asociación Wagneriana:

Ciclo de conciertos sinfónicos en el Gran Opera bajo la dirección de Victor de Sabata, con la orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires.

d) *Concierto de presentación*: ORQUESTA SINFÓNICA DEL ESTADO, dirigida por Roberto Kinsky (Obras de Beethoven, Brahms, 2  sinfonía, Strawinsky, Gianneo y Gilardi).

e) *Conciertos de la orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal*: Director: Teodoro Fuchs, solista: pianista Walter Giesecking (Conciertos de Grieg, Schumann, 1º y 5º de Beethoven, K. 488 de Mozart y las Variaciones sinfónicas de Franck).

f) *Asociación Amigos de la Música*:

Directores Hermann Scherchen y Ljerko Spiller; Solistas: A. Odnoposoff (violonchelo), Szymon Goldberg y Ljerko Spiller (violin). Conciertos sinfónicos en los Teatros Odeón y Broadway. Primeras audiciones: *Concertino*, de Wilensky; *4 Canzoni per suonare*, de Gabrieli; *Partita* de Martinu y *Suite all'antica* de Julián Bautista. Reposiciones más importantes: *Suite Holberg*, de Grieg; *Sinfonía N° 4*, de Beethoven; *Concierto op. 101* para violonchelo, de Haydn.

Bajo la dirección de Erich Kleiber se realizó otro concierto en que se ofreció en primera audición la *Suite Lírica*, de A. Berg.

III) PIANISTAS

Arturo Michelangeli, en el Teatro Colón, 4 recitales.

Walter Giesecking, en el Teatro Colón, 6 recitales. Interpretó entre otras obras las siguientes, menos difundidas: *Sonata en Fa*, de Paradisi; *Sonata op. 11*, de Schumann; *Sonata op. 5*, de Brahms; *Sonata op. 147*, de Schubert, y ofreció una audición integral de los *24 Preludios*, de Debussy.

Francesco Marigo, Bela Ujvari, Antonio de Raco, Lia Cimaglia-Espinosa, Martha Bongiorno, Alberto Neumann, Tila y John Montes (duo de pianos) y muchos otros ofrecieron en diversas salas conciertos individuales.

IV) MÚSICA DE CÁMARA

Conciertos a cargo del Cuarteto Pessina; Conjunto de Cámara Mozart, en la Asociación Wagneriana (Estreno del *Cuarteto de arcos* de Ginastera, audición de la *Serenata N° 11* de Mozart, e *Introducción y Allegro* de Ravel). Cuarteto Haydn, y la cantante Marisa Landi, en la Editorial Argentina de Música (estreno del *Cuarteto de arcos en Sol*, de J. M. Castro; y *Las horas de una estancia*, de Ginastera; primera audición del *Cuarteto N° 12*, de Milhaud; y reposición de *Canciones cordobesas*, de J. J. Castro), Cuarteto Húngaro, en el Teatro Astral, organizado por la Asociación Wagneriana (Cuartetos op. 64, N° 5, de Haydn; op. 59 N° 1, de Beethoven; op. 10, de Debussy); dos audiciones de "Agrupación Nueva Música", con obras de Ben Weber (*Fantasia Variaciones*), Bartok (*Sonata N° 2 para violín*), J. C. Paz (*Música 1946*), A. Berg, A. v. Webern, y Schoenberg (*Suite op. 25*, y *Dos piezas*, op. 33).

V) OTRAS AUDICIONES

a) *Ciclo de conciertos en el Salón Dorado del Teatro Colón*:

Recitales a cargo de los pianistas Roberto Caamaño y Perla Brígola, del violinista Ernesto Mampaey y la violonchelista Aurora Nátola. Concierto en homenaje a Ricardo Strauss, en que intervinieron Ernesto de la Guardia (conferenciante),

José Puglisi (violonchelo), quien interpretó la *Sonata* op. 6, y los cantantes Angel Mattiello y Mary Cherry. Concierto *Homenaje a Goethe*, con intervención de Guillermo Thiele (conferenciante), Olga Chelavine y Carlos Feller (cantantes), en una serie de canciones con textos de Goethe. Concierto de música de cámara a cargo del Trío de la Universidad del Litoral (Locatelli, Carfi y Farruggia), incluyendo el programa obras de Brahms (*Trio* op. 40), Turina (*Trio*), Giannone e Iglesias Villoud.

b) *Teatro Empire*:

Concierto dedicado a obras del compositor español Joaquín Rodrigo, a cargo del autor, la pianista Haydée Giordano y el cantante Carlos Guichandut.

c) *Otros conciertos en diversas salas*:

Audiciones individuales a cargo de Edith Nicol-Kernic (canto), Jacques Ripoché (violonchelo), Slatko Topolsky (violin), Washington Castro (violonchelo), etc. Actividades nutridas realizaron el "Collegium musicum", "El Unísono", "Círculo Juan Sebastián Bach", etc.

(Material reunido por Rodolfo Arizaga, Buenos Aires)

LA PLATA

La actividad musical en la ciudad de La Plata puede encuadrarse dentro de la acción de cuatro instituciones que contribuyen con sus respectivos medios, a brindar al público platense un fiel reflejo de los acontecimientos más salientes de este aspecto de la cultura. Son ellas: la Biblioteca Musical Verdi, el Conservatorio de Música y Arte Escénico de la Provincia de Buenos Aires, el Teatro Argentino y la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Deben sumarse a las audiciones ofrecidas por estas cuatro instituciones las organizadas por el Sindicato de Graduados de la Escuela Superior de Bellas Artes, la Orquesta Municipal de Cámara, y la acción de las radiodifusoras Provincial y Universitaria.

Teatro Argentino:

Operas ofrecidas: *Rigoletto*, *El Trovador*, *La Traviata* (Verdi), *Tosca*, *La Bohème* (Puccini), *El Barbero de Sevilla* (Rossini), *Lucia de Lammermoor* (Donizetti), *Carmen* (Bizet) y *Cavalleria Rusticana* (Mascagni).

Ballets ofrecidos: *El Lago de los Cisnes* (Tchaikowsky), *El sombrero de tres picos* (Falla), *Scherezade* (Rimsky-Korsakoff), *Carnaval* (Schumann), *Apollon Musagète* (Strawinsky), *Bolero* (Ravel), *Silfides* (Chopin), *Flor de Irupé* (Gaito), *Carrillón mágico* (Pick-Mangiagalli), etc.

Elenco de cantantes: B. R. Baigorri, S. Bandín, M. Benegas, O. Chelavine, I. Marengo (sopranos); F. Barbieri, M. Dois, N. Souza (mezzosopranos); A. Bandini,

A. Carrión, V. del Monaco, H. di Toto, R. Maggiolo (tenores); R. Cesari, C. Galleffi, A. Mattiello, J. Villa (baritonos); V. Bacciato, W. Maddalena, J. Zanin (bajos).

Baillarines solistas: G. Fillippini y H. Thompson.

Directores de orquesta: M. Drago, C. Florianl, B. Mari y J. E. Martini.

Directores de coro: E. Vaccano y O. Giudice.

Coreógrafos: M. Borovsky, E. Bulnes y A. Milloss.

Se realizaron en el Teatro Argentino conciertos a cargo de:

Julio Perceval (órgano), Raúl Spivak (piano), Niños Cantores de Viena; Walter Giesecking (piano), Antonio de Raco (piano), Cuarteto Húngaro y varios conciertos sinfónicos. Hubo también espectáculos varios a cargo de los conjuntos folklóricos de Angelita Vélez y de los Hermanos Abalos.

Biblioteca Musical Verdi:

Concierto coral, dirigido por Pedro Valenti Costa (en el programa primeras audiciones de coros canadienses de Pelletier y Loth); un concierto dedicado a obras de Joaquín Rodrigo, a cargo del autor y de la cantante Esther Plotkin (*Sonata del adiós, Cuatro danzas de España, Preludio al gallo mañanero, Pastoral, A l'ombre de Torre Bermeja, Marcha de los Sub-secretarios*, y una serie de canciones), un concierto a cargo de Tila y John Montes (duo de pianos), con la audición integral del *Arte de la Fuga* de Juan Sebastián Bach; y conciertos individuales a cargo de Josefina Prelli (clave), Jacques Ripoché (violonchelo), Arturo Michelangeli (piano), Raúl Spivak (piano), Bernard Michelin (violonchelo), etc.

Conservatorio de Música y Arte Escénico:

Audición a cargo de los profesores del Conservatorio (H. Carfi, I. Marengo, C. S. de Font, W. Castro); Conferencia a cargo de Athos Palma, sobre el tema, "Problemas de la Pedagogía Musical Argentina", ilustrado por la señora Brigida Frías de López Buchardo (canciones de André, Suffern, Aguirre; Axenfeld, Alemandri, Troiani, Jurafsky, Francese, Ginastera, Lita Spena, Williams, Gil, Lasala, Guastavino, Gilardi, López Buchardo y Palma); Concierto en homenaje a Chopin; conferencia a cargo de Athos Palma; interpretaciones al piano de Carmen S. de Amicelli; Concierto a cargo de los alumnos.

Escuela Superior de Bellas Artes:

Ciclo histórico de la música a través de los siglos y las naciones, por el Conjunto de instrumentos antiguos, dirigido por A. Morpurgo, y el cuarteto de la Escuela integrado por A. Bellotto, C. Sampedro, L. Forzanti y F. López Ruf; Homenaje a Chopin, conferencia a cargo de F. F. de Amador, interpretaciones al piano de Raúl Spivak; Recital de canto de la alumna Emilce Zurberti (de la clase que dicta la señora Brigida Frías de López Buchardo); y Concierto a cargo de los alumnos de la Escuela.

(Material reunido por Adalberto Tortorella Radice, La Plata)

ROSARIO DE SANTA FE

I) ASOCIACIÓN SINFÓNICA DE ROSARIO (en el Teatro "El Circulo"):

27-VIII-1949: Concierto sinfónico. Director: José Francisco Berrini. Solista: Paul Loyonnet (piano). Obras de Corelli (*Concerto grosso N° 2*), Mozart (*Concierto en Re menor*), Mendelssohn (*Gruta de Fingal*), Saint-Saëns (*Concierto N° 2*).

10-X-1949: Concierto sinfónico. Director: José Francisco Berrini. Solista: Charlie Lilamand (piano). Entre otras obras: *Concierto N° 2*, de Liszt; *Ober-tura Criolla*, de Drangosch.

14-XI-1949: Concierto Sinfónico. Director: José Francisco Berrini. Solista: Josefina Prelli (clave). Obras de Corelli, Händel, Daquin, D. Scarlatti, Mozart, Haydn (*Concierto en Re*) y Beethoven (*Sinfonía N° 1*).

II) EL CÍRCULO:

Conciertos a cargo de Friedrich Gulda (piano), Trio Moyse (obras de J. S. Bach, Neubaur, Couperin, Mozart, P. Martini, Beethoven, Ibert, Debussy, F. Schmitt, Martinu); Arturo Michelangeli (piano), Cuarteto Húngaro (Cuartetos op. 64 N° 5 de Haydn, op. 51 N° 1 de Brahms, op. 7 de Bartok), Edmund Kurtz (violonchelo, que ofreció entre otras obras la *Sonata en Re*, de Locatelli, y la *Sonata op. 99*, de Brahms), Walter Giesecking (piano, que ofreció entre otras obras la *Sonata en Si bemol*, póstuma, de Schubert, y la *Sonatina*, de Ravel), Cuarteto Pessina, (con intervención del pianista Orestes Castronuovo (*Quinteto op. 44*, de Schumann; *Stornelli e Ballate*, de Malipiero; *Quinteto*, de C. Franck).

Una conferencia sobre el tema "Chopin y su canto de amor", como homenaje a Chopin en el centenario de su muerte, pronunciada por Pablo Rojas Paz.

(Material reunido por José E. Peire, Secretario Habilitado Interino de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional del Litoral, Rosario).

TUCUMAN

El lapso transcurrido entre el 1° de septiembre y el 31 de diciembre de 1949 se ha caracterizado por un incremento tanto extensivo como intensivo de las actividades culturales que el Instituto Superior de Artes desarrolló en el terreno musical durante todo el año. Se han sucedido sin interrupción los recitales, conciertos y jornadas artísticas, además de algún curso de perfeccionamiento que, teniendo como escenario a los principales centros urbanos del Norte del país, ha constituido una reafirmación de la obra que en pro de la cultura norteña viene realizando la Universidad Nacional de Tucumán. Dichas actividades han sido llevadas a cabo mediante la labor de los valores que forman parte del plantel permanente del Instituto, y con el aporte de destacadas figuras del mundo musical contratadas especialmente, con miras de alcanzar las antedichas finalidades.

Han ofrecido conciertos la Orquesta Sinfónica, dirigida por el maestro Cillario, el conjunto de "Los Madrigalistas", coro a capella formado y dirigido por el profesor Castellazzi, el primer concertino de la Orquesta, profesor Ladislaus Szentgyörgy, el Quinteto de Vientos y una serie de artistas invitados.

I) ORQUESTA SINFÓNICA DE LA UNIVERSIDAD:

Conciertos en Tucumán, Monteros, Santiago del Estero, Tafi Viejo y Salta. Directores: Carlos Félix Cillario y Lamberto Baldi. Solistas: Walter Giesecking (piano), Henri Lewkowicz (violín), Tila y John Montes (duo de pianos), Carlos Pessina (violín), Luis Walter Pratesi (violonchelo) y Francisco Amicarelli (piano).

Entre las obras ofrecidas se destacan singularmente: Haydn: *Sinfonía N° 45* "Los adioses"; Beethoven: *Sinfonía N° 8*; Strawinsky: *Suite N° 2*; Poulenc: *Concierto para dos pianos* en Re; Busoni: *Obertura de una comedia*; Beethoven: *Sinfonía N° 2*; Mozart: *Danzas alemanas*; Honegger: *Serenata a Angélica*; Respighi: *Triptico Botticeliano*; Brahms: *Concierto op. 102* para violín, violonchelo y orquesta; Prokofieff: *Pedro y el Lobo*; Perceval: *Poema criollo*, para piano y orquesta.

II) MADRIGALISTAS DE TUCUMÁN (Director, Luis Castellazzi):

Conciertos en Tucumán, Salta y Santiago del Estero.

Motetes y obras corales a cappella, de Victoria, Lassus, Ignegneri, Palestrina, Azzaiolo, Monteverdi, Banchieri, Castellazzi, Howorthe, Puccini, Luna, Orazio Vecchi, E. Montanaro, Coates, Maggioni, Pratella y J. Kern.

III) CONCIERTOS DIVERSOS:

Recitales a cargo de Walter Giesecking (piano); Henri Lewkowicz (violín), quien interpretó entre otras obras la *Suite Italiana* de Strawinsky, *Sonata*, de Debussy, *Suite Española* de Nin; Recital de Danzas de Maria Fux; el Quinteto de Vientos de la Universidad, integrado por los profesores Domenico Ciliberti (flauta), José Bongera (óboe), Mario Moretti (clarinete), Renato Fagotto (trompa), Achille Spornazzanti (fagot), interpretándose el *Divertimento N° 14* de Mozart, *Suite op. 37* de Lefèbvre, *Pasacalle* de Barthé, *Pastorale op. 14* de Pierné y *Quinteto* de Domansky.

En adhesión al día de la Patrona de la Música, Santa Cecilia, se realizó en la Basílica del Santísimo Rosario de Tucumán un concierto en que intervinieron los Madrigalistas, la Orquesta de Cuerdas de la Universidad, dirigida por Carlos F. Cillario y el organista Julio Perceval. El programa incluía: improvisaciones de Perceval, motetes de Ingegneri, Victoria, Palestrina, el *Concerto Grosso* op. 6 N° 10 de Händel, *Himno de los caballeros del Santo Sepulcro* de Pick-Mangiagalli, y las *Laudas a Santa Cecilia*, en armonización de Castellazzi.

(Material reunido por Klara Sterbik, secretaria general del Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán).

CORDOBA

I) UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA, ESCUELA SUPERIOR DE BELLAS ARTES

Conciertos a cargo de Hermann Kock (órgano), quien interpretó obras de Buxtehude, Pachelbel, Bach J. S., Liszt y Reger; Leo Petroni (violín), Jacques Ri-

poche (violonchelo) y Leo Schwarz (piano), en un programa dedicado a obras de Beethoven (*Sonatas opus 24* para violín, *opus 69* para violonchelo, y el *Trio opus 11*); Coro Universitario, dirigido por el profesor Alberto Grandi; "Homenaje a Chopin", (conferencia del Prof. Angel T. Lo Celso, e ilustraciones musicales de la pianista Poldi Mildner); Alberto Grandi (violín), secundado por la pianista Amalia Budano Roig de Avila.

II) CÍRCULO MUSICAL

Conciertos a cargo de Jacques Ripoché (violonchelo), secundado por el pianista Mauricio Sorin (en el programa obras de Marais, Vivaldi, Boccherini, Schumann, Fauré y Debussy); Leo Petroni (violín), acompañado por la pianista Rosa Olmos de Van Groothest (*Sonatas en Re* de Corelli, en *La* de Händel, en *La* de Franck); Orquesta de Cámara de Córdoba, dirigida por Adolfo Morpurgo e intervención en calidad de solista de Mateo Bzura (violín), en el programa obras de Vivaldi, Monteverdi, Bassani, Corelli, Porpora y Galilei, y otro concierto, dirigido igualmente por Adolfo Morpurgo, con la participación de Leo Petroni, Lola Oliva Soaje de Raybaud, Irene Rybchuk de Palashewskyj, Hugo Ardiles Figueroa y Americo Bellotto (violines) y Osvaldo Villar, Amalia Budano R. de Avila, Amalia González Palau y Elio Canale (piano), en un programa dedicado íntegramente a obras de Vivaldi (*Conciertos en Fa mayor*, en *La menor*, en *Si menor "L' estro armonico"*, en *La menor*, en la transcripción para cuatro pianos de J. S. Bach, y los *Conciertos opus 8 "Las Estaciones"*).

III) CENTRO DE EGRESADOS DEL CONSERVATORIO PROVINCIAL Y AMIGOS DE LA MÚSICA.

Inauguró sus actividades de concierto el 11 de septiembre con un concierto en el Teatro Rivera Indarte en homenaje a los profesores fallecidos, ocasión en que actuó la Orquesta de Cámara de Córdoba (en el programa obras de Porpora, Vivaldi y Geminiani), actuando de solista Mateo Bzura (violín). Otro acto fué un concierto en homenaje a Chopin en ocasión del centenario de su muerte, a cargo de la pianista uruguaya Bettina Rivero' (entre otras obras la *Sonata op. 58*).

IV) ORGANIZACIÓN DE CONCIERTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL "GUTIÉRREZ Y AGUAD".

Organizó un Festival Bach, a cargo del Trio Moysé, integrado por Marcelo y Luis Moysé (flautas) y Blanca Honegger de Moysé (violín), del pianista Osvaldo Villar y con participación de la Orquesta de Cámara de Córdoba. Figuraron en el programa las siguientes obras de J. S. Bach: *Divertissement* para dos flautas y orquesta, *Concierto en Mi mayor* para violín y orquesta, *Concierto en Re mayor* para piano y orquesta y el *Concierto Brandenburgués en Sol mayor*. Patrocinó además un recital de piano a cargo de Raquel Schojed de Sorin (obras de Bach-Liszt, Chopin, Debussy, Fauré y Gershwin).

(Material remitido por las respectivas entidades)

(Pese a los reiterados pedidos de la Dirección de esta Revista no fué posible obtener material informativo acerca de las actividades desarrolladas por la Orquesta Sinfónica de Córdoba).

INDICE

TEMAS ARGENTINOS Y AMERICANOS

- BARBACCI, RODOLFO - LIMA
Documentación para la Historia de la Música Argentina... 11
- HERSKOVITS, M. J. & WATERMAN, R. A. - EVANSTON, ILLINOIS
Música de Culto Afrobahiano 65
- GUERRERO, RAÚL G. - IXMIQUILPAN, HIDALGO
Música de Chiapas 129

TEMAS EUROPEOS Y AFRICANOS

- NATALETTI, GIORGIO - ROMA
El Folklore Musical en Italia, de 1918 hasta 1948 153
- KOLÍNSKI, MIECZYSLAW - BRUSELAS
La música del Oeste Africano 191

INFORMACIONES

- Conferencias y Conciertos realizados por la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo* 219

<i>Artesanías Musicales en la Universidad Nacional de Cuyo</i>	227
<i>Proyecto para la Construcción del Organo de la Catedral de La Plata (Provincia de Buenos Aires)</i>	229
<i>Actividades Musicales en Buenos Aires</i>	240
<i>Actividades Musicales en La Plata</i>	243
<i>Actividades Musicales en Rosario de Santa Fe</i>	245
<i>Actividades Musicales en Tucumán</i>	245
<i>Actividades Musicales en Córdoba</i>	246

Reg. N° PP2514