

HEMEROTECA
Publicación U.N.C.
ARCHIVO

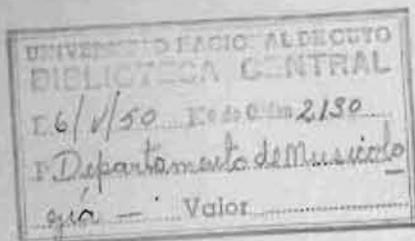
Universidad Nacional de Córdoba
Instituto Superior de Artes e Investigación Musical
Departamento de Musicología

revista de

ESTUDIOS
MUSICALES



Universidad Nacional de Cuyo
Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales
Departamento de Musicología



6103

revista de

ESTUDIOS MUSICALES

agosto 1949

año I

número

1

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

DIRECTOR INTERINO DEL INSTITUTO SUPERIOR DE
ARTES PLÁSTICAS

DON JOSÉ DE ESPAÑA

DIRECTOR DEL INSTITUTO SUPERIOR DE ARTES E
INVESTIGACIONES MUSICALES

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.

INSTITUTO SUPERIOR DE ARTES
E
INVESTIGACIONES MUSICALES

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)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

Secretaría General

Mendoza, 10 de mayo de 1948.

ORDENANZA Nº 25

VISTOS:

La necesidad de investigar en forma científica, metódica y sistemática los orígenes y la evolución del folklore musical argentino y americano, sus expresiones típicas, remotos entroncamientos e influencias europeas, además de estudiar los distintos géneros y manifestaciones de la música culta, y

CONSIDERANDO:

Que para tales disciplinas es indispensable crear un Instituto destinado al estudio del folklore desde sus manifestaciones iniciales en nuestro país y en América, hasta las más recientes expresiones de la música culta, organismo que una a sus tareas de investigación, ordenamiento, clasificación, etc., del material que existe como expresión documental del desarrollo de la música en el continente, la tarea de reconstruir, imprimir y editar cuanto exista de significativo con referencia a la materia, el terreno de la historia, de la estética, de la creación musical o de la didáctica;

Que el nuevo Instituto sumará al aspecto científico de suyo trascendente por constituir el primer organismo de su categoría en el país, la importancia de servir a la indagación y al conocimiento recíproco de la música nativa desde sus veneros regionales donde se conservan los más puros elementos para la filiación espiritual de América,

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.

hasta distintos géneros y expresiones musicales de nuestra época, contribuyendo a servir, en el programa de solidaridad continental, a la mejor de las [fraternidades];

Por lo tanto y de acuerdo con lo aconsejado por la Comisión Asesora de Enseñanza en expediente N° 287-P-948, y en uso de las atribuciones que le confiere el art. 12, inc. 11 de la Ley Universitaria,

EL RECTOR DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUIYO
AD REFERENDUM DEL CONSEJO UNIVERSITARIO

ORDENA:

Art. 1° — Créase el Instituto de Musicología dependiente del Conservatorio de Música y Arte Escénico de esta Universidad.

Art. 2° — Encomiéndase al Conservatorio de Música y Arte Escénico la organización y reglamentación del Instituto de Musicología de acuerdo con lo informado por los considerandos de la presente ordenanza.

Art. 3° — Oportunamente dése cuenta al Consejo Universitario.

Art. 4° — Comuníquese e insértese en el libro de ordenanzas.

GUIDO FLORES
Oficial Mayor

I. F. CRUZ
CARLOS M. PUEBLA

TEMAS ARGENTINOS y AMERICANOS

A MANERA DE PROLOGO

FRANCISCO CURT LANGE

MENDOZA

EN la América Latina, la musicología es una ciencia tan reciente que es aún muy común que no sólo el lego sino muchos profesionales incurran en las apreciaciones más dispares sobre su función y significado. ¿Qué es un musicólogo, en contraposición al creador y pedagogo, es decir, al que escribe música y al que la enseña? Hay ramas especializadas en la musicología contemporánea que han contribuido a aumentar las confusiones existentes y convendría explicar, en este preámbulo al órgano del Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo, lo que a nuestro juicio debe ser en este hemisferio esta nueva ciencia, a cuyas manifestaciones musicales se ha enfrentado como campo relativamente reciente de la intensísima vida musical europea.

Para que la musicología pudiera justificar su existencia en el Nuevo Mundo necesitó en Europa de centenares de años de tradición, transmitida ésta por vía oral o acumulada en incontables archivos del más grande valor documental. Para que se pueda hablar de tradición, se presupone la existencia de una actividad profesional a través de siglos, cuya capacidad fué regulada por las escuelas y corporaciones y cuya competencia y rivalidad permanente han sido el fruto de lo que podríamos definir como densidad de la vida musical, en comparación con la población en sí. De esto y del intensísimo tráfico de valores musicales a través de todo el continente, nació sin duda el mayor interés por los problemas intrínsecos de la música. Si dejamos de lado las especulaciones teóricas que se proyectan en la Historia más allá de la era cristiana, la valorización histórica, estética y analítica del compacto musical de muchos siglos se manifiesta al mismo tiempo que el interés por la canción popular de Herder y Goethe, acrecentado más tarde por los románticos, su poderosa influencia poética, literaria y filosófica y su afán de recopilación de cancioneros, mitos y leyendas. Aunque en apariencia distante una disciplina de la otra, no cabe duda que ésta provocara la iniciación de estudios sobre música cuyos

temas hubiesen estado muy lejos de la comprensión del ambiente si al mismo tiempo no se hubiese producido el gran proceso de divulgación de la música y la infiltración de ésta en nuevos senderos de la inquietud humana. Comentarios analíticos o análisis críticos de obras contemporáneas o de otras situadas en la historia, se hicieron de manera muy competente en tiempos en que Beethoven hacía su aparición en Viena. La lectura de la Revista musical a que nos referimos, todavía causa placer y ciertamente podría servir de orientación a la crítica musical que se lee en la prensa de hoy. Estos estudios críticos hechos por profesionales, junto con las tendencias a la crítica literario-musical (Hoffmann) o a la justificación de un nuevo estilo (Weber), representan el primer paso hacia una labor más sistematizada. El ambiente de la Europa central y la música europea centralizada en ella, constituyeron factores apropiados para la rápida evolución hacia las ciencias musicales.

Todavía no ha transcurrido un siglo y medio desde ese entonces y mucho menos para que podamos festejar el primer centenario de la fecha en que los musicólogos se reunieron en Asociación profesional, empeñados en la publicación de sus Anuarios y dispuestos a hacer respetar más y más su labor como profesión, independiente del ejercicio, de la enseñanza y de la creación musicales. Hubo una convergencia de intereses: una provenía del campo musical activo, la otra de las Universidades. En ambos casos, el aporte cultural de cada uno era respetable, vastísimo. El músico práctico poseía su sólido saber de humanidades y el universitario casi siempre estaba vinculado a la música por el ejercicio práctico de la misma y los conocimientos técnicos que ésta demanda para ser escudriñada científicamente. Al comenzar el siglo XX, muchas Universidades ya habían incorporado a sus Facultades de Filosofía el estudio de la música en su aspecto histórico, estético y analítico y no pocos contaban con un Seminario de Ciencias Musicales. Si echamos una mirada bien atenta al resultado de esta labor, si nos preciamos de conocedores de la bibliografía musical y musicológica, resulta realmente asombroso contemplar la labor consciente llevada a efecto por centenares de personalidades que sólo merecen los más altos calificativos.

Si analizamos someramente el hoy intrincado campo de la musicología europea, podemos seguir su trayectoria y clasificarla en varias ramas. Figura en primer término la investigación teórica, en segundo la histórico-estético-analítica, y en tercero, más reciente, la que des-

cubrió el no menos grandioso panorama de la música primitiva, folklórica y popular. Con el sólo fin de ayudar al lector en la ubicación de mi propio pensamiento, podríamos colocar a Helmholtz —o a Dayton Clarence Miller, si deseamos incorporar a un contemporáneo—, en el primer campo, es decir, físico-acústico y sus derivados; el segundo podría ser cubierto enteramente por Spitta, pues su monumental obra sobre Bach es histórica, estética y analítica, lo cual no nos impide citar a otros investigadores que se movieron en dos o en uno solo de estos tres aspectos. Así, por ejemplo, Thayer en el histórico, Bücken en el estético, Lorenz en el analítico, o Mersmann en los dos últimos, ya que no es aceptable decir que lo contemporáneo visto por contemporáneos ya sea una valorización histórica. Adler y Sandberger trabajaron en el histórico-analítico, si tomamos en cuenta su labor más descollante, los *Denkmäler*. Riemann, cuya poderosa mentalidad abarcó tantos intereses, puede figurar en ambos, ya que no hemos pretendido establecer otra, correspondiente exclusivamente a compositores cuyas especulaciones tuvieron por resultado teorías: Fux, Rameau, Haba, Hindemith, Schoenberg y Carrillo.

El tercer campo fué el resultado de los estudios etnológicos en que alemanes y escandinavos, especialmente los suecos, se hicieron tan famosos. Von Hornbostel, Bartók, Herzog, Kolinski y recientemente Waterman, son nombres que se mueven entre la música primitiva y la folklórica, mientras que la popular, fuera de estudios esporádicos, no ha recibido aún la atención que merece. La conexión de este campo con las Facultades de Etnología o Antropología es evidente.

Aparte de esto, es decir, de estudios que no rebasan el ámbito que cada especialista se ha trazado, han nacido ramificaciones, terrenos nuevos; la psicología musical (Kurth, Seashore) o la Música en la Psiquiatría, aun en el campo experimental. Y por otra parte las más requintadas especializaciones, muchas de ellas contribuciones de extraordinario valor, fruto de años de paciente búsqueda, análisis y meditación, realizadas en terreno limitado y con una notoria devoción.

Lo que antecede, repito, no es una clasificación, pues muchas obras escapan de nuestro intento de hacer ver, apenas, hacia qué dirección se movió con tan poderoso afán la musicología en los pocos años de su existencia. Lo que aquí interesa saber es que los hombres que dedicaron su vida a una ciencia nueva estuvieron muy bien equipados. Su preparación era de doble carácter: profesional una y universitaria otra. Con esta condición preliminar, las facilidades para

el desenvolvimiento de sus trabajos las ofrecía el ambiente por doquier: la intensidad de la actividad musical; la seriedad de la misma; las bibliotecas formadas y respetadas en siglos de amorosa colecta y conservación; los archivos históricos que develaban aún misteriosas secciones musicales o referencias sobre documentaciones desconocidas; los museos etnográficos con sus prodigiosas colecciones; la concentración, en un espacio bastante reducido, de los centros históricos donde floreció el arte musical y seguía siendo alimentada su llama sagrada; el aumento constante de obras de consulta; las facilidades del mercado europeo de ediciones de música y libros sobre música y la seguridad de que el tiraje de una edición no sólo era absorbido por las bibliotecas de instituciones oficiales y privadas, sino por miles de profesionales y otros tantos aficionados sumamente cultos. Abiertas las exclusas a la nueva ciencia, en muy poco tiempo ésta pudo transformar un terreno desconocido en valioso patrimonio cultural de Europa. Más tarde, la América entera comenzó a beneficiarse de ella.

CON esta breve explicación podemos pasar al examen de la musicología en el continente americano, particularmente en el latinoamericano. Para ello conviene analizar primero las condiciones y los efectos de su vida musical a través de los cuatro siglos desde su conquista. Lo que ha sido en Europa condición previa para justificar y dar amparo al nacimiento de las ciencias musicales, densidad profesional y tradición, distancias reducidas, cariñoso respeto por los documentos de cada época, en la América latina alcanza justamente el extremo opuesto para que inicialmente le neguemos toda razón de existencia. Nada de lo antedicho nos ha favorecido y si algo se ha salvado hasta nuestros días fué por mero accidente. Las distancias han sido, para la mentalidad europea en tiempos de la conquista y de la colonización, increíbles, asustadoras, pero fueron vencidas por el temple de aquellos hombres y por una sabia organización de las comunicaciones. En cierto sentido, el conocimiento de las actividades artísticas, de un extremo a otro del continente latinoamericano, era mayor en los siglos XVI, XVII y XVIII que en nuestra era de la aviación, en que cada nación sigue sumida en tinieblas, en lo que a sus actividades musicales respecta, pues pocos se interesan por darlas a conocer y otros pocos por conocerlas. Al igual que la maravillosa coordinación de las comunicaciones, existía un intenso tráfico de mercancías culturales a través del océano y de continente tan vasto.

La edición de obras musicales, desde luego eclesiásticas, en la capital de la Nueva España, no tuvo continuación; la construcción de los órganos, verdaderos prodigios algunos, cayó en desuso y en el abandono más grande. Las obras maestras de la Polifonía de España y posiblemente también de Italia, escritas por encargo para México y Lima, han desaparecido; la importación de toneladas de música desde Pergolesi hasta Mozart y Haydn no ha dejado sino escasas huellas; la enorme producción musical de las Misiones, importada y a la vez creada en suelo americano, ha desaparecido sin dejar rastros; el descubrimiento de las Escuelas de Morelia, Caracas y Minas Geraes —escuelas en un sentido amplio, como movimientos creadores— se debió a hechos más bien casuales y a la preocupación de tres profesionales (Bernal Jiménez, Plaza, Lange), así como a Alejo Carpentier, quien halló composiciones cubanas de una época similar. Ningún lazo une ese y otros pasados musicales, desconocidos aún, al desenvolvimiento contemporáneo de la música en las veinte repúblicas al Sur de los Estados Unidos, y posiblemente no exageramos al decir que no hay nexo entre la labor de hoy y la que se llevó a efecto cuarenta años atrás.

Si no hubo espíritu de conservación durante la Colonia, menos derecho tenemos a reclamarlo de los tiempos de la Independencia hasta nuestros días. Las guerras civiles, los incendios, los terremotos, el polvo, la humedad, la traza, la desidia de los mismos hombres y el fin de su música vendida a peso o quemada por fabricantes de fuegos de artificio; la ausencia de buenas bibliotecas y de secciones especializadas como lo es la referente a la música, todo ello contribuyó a borrar cada época hasta tal punto que apenas nos quedan los contornos imprecisos, una bruma en la que se mueven figuras y documentos irreconocibles, un nombre o una hazaña que se han vuelto mito. Las grotescas alternativas de las economías nacionales arrastraron consigo las actividades musicales de su esplendor a la miseria, de la ejecución primorosa a lo ridículo. No hubo nexos entre una etapa y otra, ni labor constructiva, en constante aumento y debidamente considerada por la ciudadanía. Faltó, pues, la tradición que justifica la existencia de un arte y enaltece su ejercicio, crecimiento y superación. Si procuramos hoy las primeras ediciones eclesiásticas de México debemos ir a las Universidades de Texas o Cornell, o a la Library of Congress; si pretendemos estudiar colecciones de instrumentos indígenas o fonogramas referentes a este sector, tendremos que hacer un viaje a los

Museos de Berlín, Stockholm, París y Londres, o a los lugares de los Estados Unidos de Norte América, donde están ubicadas varias colecciones muy importantes.

Nuestra apreciación sobre la falta de continuidad no se refiere tan sólo a la Colonia, también podemos aplicarla a épocas muy recientes. Conservatorios nacionales, es decir, oficiales, como los de Río de Janeiro, Santiago de Chile y México, con sus cien años de existencia, nos muestran una historia llena de altibajos. A todo esto deben agregarse los accidentes geográficos, las distancias y el centralismo. Si en Cuiabá se llevó a efecto, en 1790, "Esio in Roma", de Porpora; si en Recife se publicó en 1844 un tratado de Contrapunto, y si en Copiapó hubo una actividad operística interesante, no podemos sostener todavía que ese regionalismo fué tan fundado como para mantenerse por sí solo, sin el absorcionismo de las capitales. Probablemente sí, porque las sociedades, con el fin de elevarse del tedio que imponía el aislamiento, estaban abocadas al problema de crear entretenimientos espirituales si no querían perecer, rodeados del más craso materialismo. Y posiblemente, comparado su total de habitantes de aquel entonces con sus aficionados y profesionales de la música, fueron numérica aunque no cualitativamente superiores a algunas capitales de nuestro continente en el día de hoy. Para ser más precisos, habría que agregar que esa clase de actividad musical superaría aún hoy la de determinadas capitales de la América latina que viven en un notorio atraso.

No abusamos al calificar ciertos movimientos, especialmente el que corre desde la Independencia hasta muy cerca de 1900, como perteneciente a las clases alta y media, como un entretenimiento de gentes cultas, como un desahogo de sus inclinaciones a las artes y las letras. Los músicos que ciertos historiadores pretenden hacer pasar por profesionales no han sido más que simples aficionados, dotados de conocimientos musicales muy rudimentarios. El movimiento musical argentino que tuvo su cuna en Mendoza, tiene idénticos aspectos, repercutió en la misma forma en Buenos Aires y ha sido similar en todos los países americanos, desde 1810 hasta 1880. Tan sólo cabe destacar que las naciones mineras o de economías unilaterales fueron menos felices en la formación de una tradición musical que las que tuvieron que abrirse paso sistemáticamente, con una lenta pero positiva explotación de varias de sus riquezas naturales. Una mayor estabilidad económica es garantía para un desenvolvimiento artístico progresivo, en amplitud y profundidad.

Es por esta razón que la Argentina ocupa en la Historia de la Música Latinoamericana el primer sitio, pues une a la organización musical (enseñanza, ópera, conciertos) y al número excepcionalmente alto de creadores, la descentralización de esas actividades, sin que por ello Buenos Aires deje de ejercer un poderoso imán para los provincianos, acentuado por los recientes inventos técnicos puestos al servicio de la difusión. Este hecho es tanto más notable cuando observamos que el profesionalismo se acentúa en la capital argentina alrededor de 1880, toma vuelo y no decae hasta el día de hoy. Ni el Brasil, que posee, comparativamente hablando, una mayor historia musical, enriquecida por emperadores y emperatrices músicos, ha podido igualar esta hazaña, hecho que en conversación sobre el particular confirmo ampliamente Villa-Lobos.

Creo no exagerar que el resultado de ese prodigioso desarrollo musical es la presencia de una tradición, muy reciente si se quiere, pero no menos auténtica: tradición en el sentido del respeto por la música en sí, de su derecho a la existencia y de su reconocimiento definitivo como una de las manifestaciones indispensables de la inquietud espiritual de un país. Ha sido un proceso diferente al que observamos en México, Brasil y Chile, donde los llamados hombres fuertes como Cháves, Villa-Lobos y Santa Cruz tuvieron que luchar, con su prestigio personal y el de los profesionales que les acompañaban, ya sea por el reconocimiento de instituciones nuevas y de un espíritu diferente al que los rodeaba, ya por un progresivo reconocimiento ante público y Gobierno, del arte musical y del profesional que a él dedica su vida.

Repetimos que el progreso de las instituciones musicales en la Argentina sólo fué posible por una sabia y nunca bien ponderada política de inmigración, la misma que se realizó en el Uruguay, el Brasil y en Chile. Sólo un país americano, heterogéneo en cuanto a su composición étnica nacional, pudo realizar el milagro de afirmarse musicalmente por sus propios medios, gracias a la revolución de 1910: México. Los demás lo hicieron en gran parte con los componentes de las olas inmigratorias, buscadores de nuevos horizontes, carentes de pretensiones exageradas, dispuestos a hacerse absorber por el melting-pot del país de su adopción. No es intención mía citar nombres. Los encontramos desde la Independencia en cualquier actividad pública descolllante: ingleses, escoceses, irlandeses, alemanes, italianos, franceses, rusos, polacos y, por supuesto, españoles.

Si Europa necesitó unos 1800 años de evolución musical para que se desprendiera de sus manifestaciones varias la musicología que opera al margen de las actividades musicales hoy tan diversificada, escudriñando y analizando el pasado y el presente, ¿se justifica, acaso, la existencia de un Instituto de Musicología o de musicólogos en la América latina, cuando el profesionalismo, y con él la tradición, comienzan a perfilarse alrededor de 1880? Aparentemente no, pero en realidad sí. Y es tal la urgencia de Institutos de esta naturaleza, si pretendemos salvar aún algo de nuestro patrimonio nacional y americano, que sólo podemos recomendar su inmediata creación si para ello existen condiciones favorables, de ambiente, de patrimonio, de recursos y de hombres.

Al analizar las ventajas para el musicólogo latinoamericano chocamos al principio con vallas infranqueables que impiden su perfeccionamiento profesional. En la América latina no hay bibliotecas musicales de consideración, para no decir, rotundamente, que no las hay de manera alguna, no siendo en forma empírica y estando generalmente en manos de particulares. Creo que mis antecedentes profesionales, mi conocimiento de los medios musicales americanos y la labor hasta ahora desarrollada en Montevideo me eximen de toda duda que el lector pudiera abrigar hacia mis aseveraciones. Al afirmar categóricamente que no existen bibliotecas musicales de consideración debemos comenzar con nuestras Bibliotecas Nacionales. Si en algunas de ellas se encuentra alguna literatura sobre música, algún documento musical, ello llegó a las arcas por un mero acaso o fué comprado para satisfacer a lectores aficionados. Las bibliotecas de los Conservatorios oficiales y privados, a su vez, son absolutamente insuficientes para satisfacer estudios de musicología, cuando no son pobres en demasía para atender adecuadamente su plan de enseñanza. Algunas bibliotecas podrán ser aumentadas lentamente, en labor de muchos años; otras se encuentran en un lamentable estado de abandono, como la Biblioteca de la Escuela Nacional de Música, de Río de Janeiro. Brasil ha sido el país de mayor tradición y riqueza en materia de libros de música y música importada o impresa allí mismo, particularmente por el aporte recibido desde João VI hasta Pedro II de las bibliotecas imperiales o reales de Lisboa, Viena, Nápoles y muchos otros puntos. Mucho se ha perdido y el resto está disperso en varias instituciones. No ha sido posible aún reunir, de acuerdo con una propuesta mía, todos esos tesoros y la biblioteca particular del señor Abrahão Carvalho en una sola, con el principal propósito de facilitar los estudios de musicología en el Brasil. Las

mismas bibliotecas particulares a que nos referimos no son suficientes para formar la base de un Instituto de Musicología, o sea, no están dotadas de todos los recursos para la iniciación de estudios especializados y la presentación de las tesis.

Quiere decir, pues, que en la América latina, contrariamente a los Estados Unidos de Norte América, la musicología y sus representantes que no tuvieron la fortuna de formarse en Europa, se mueven en un terreno harto difícil, embrionario, de extrema pobreza de recursos. Tienen que comprarse los libros y ediciones musicales de sus ahorros y realizan, la mayoría de ellos, sus estudios musicológicos y sus recopilaciones al margen de su actividad remunerada. No es intención mía la de resaltar contrastes ni de acobardar a mis lectores, pero quiero manifestar, de cualquier manera, que en ninguna parte de la América latina se encuentra una sola biblioteca musical como la que posee la University of North Carolina, o la Indiana University, o la University of Michigan, o Cornell, Rochester e inclusive Texas, cuyo Departamento de Música tiene apenas 10 años de existencia. Y no he citado a Yale, Harvard, California, ni la New York Public Library o la Library of Congress en Washington, D. C. Muchas condiciones previas fueron dadas allí desde años atrás para que la musicología se impulsara positivamente y para que las grandes figuras de la musicología, emigradas diez años atrás, pudiesen proseguir sus trabajos sin mayores entorpecimientos. Coleccionistas maniáticos por un lado, hombres de una extraordinaria visión por otro, tuvieron en buena hora el acierto de legar a instituciones públicas verdaderos tesoros que fueron incrementados con los fondos existentes, antes de que la última hecatombe acabara con muchos archivos europeos. Si calculamos entre 400 y 1.000 el número de alumnos de música, en cada Universidad y Conservatorio, si multiplicamos esta cifra con el total de instituciones existentes, si tenemos en cuenta que cada una de ellas tiene una buena, muchas veces una magnífica biblioteca musical y si apreciamos el verdadero alcance de los bibliotecarios musicales reunidos en asociación, publicando una revista bibliográfica de extraordinario valor, entonces llegamos a la conclusión que el ambiente está preparado para que los hombres de vocación penetren en el campo de la musicología con todo éxito.

Vuelta ahora a nuestra situación en el Sur. No hemos contado hasta el día de hoy con mecenas capaces de repetir, parcialmente, lo que en Estados Unidos ha sido tradicional. Ni estancieros, ni indus-

triales y menos aún las compañías extranjeras han prestado oídos a las necesidades universitarias y si alguna vez se ha simulado hacer contribuciones a la cultura sobre la base de programas artísticos, se ha buscado en la mayoría de los casos disminuir el exceso de ganancias sujeto a impuestos. Ha sido el Estado el que tuvo que hacerse cargo en nuestros países de la cultura y su fomento y ésta es la única razón por la cual muchas instituciones no pudieron realizar los progresos, ante todo en equipos, que tan urgentemente necesitaban. Es por esta razón que la nueva Ley Universitaria, proveyendo recursos, insospechados en otros tiempos, de las fuentes productoras del país, ha abierto horizontes amplios haciendo posible que los proyectos del Maestro Julio Perceval se tornen realidad, transformando la región cuyana en un centro de actividad musical que pronto será punto de atención del mundo americano.

En lo referente a los trabajos de musicólogos hasta ahora publicados, especialmente cuando éstos no se refieren a asuntos estrictamente locales, se observan lagunas causadas por la falta de elementos de consulta, suplantados muchas veces por la intuición. Si algunas obras acusan empirismo, conclusiones equívocas, la culpa no es de esos hombres sino que son víctimas del ambiente en que se mueven y al que tan frecuentemente superan. Son servidores paupérrimos de una ciencia que más tarde será más perfecta, ante todo si nos preocupamos de la formación de un alumnado.

Repetimos que la existencia de la musicología en la mayoría de nuestros países es una urgente necesidad. Un sector debe dedicarse a la investigación histórica, desde los primeros tiempos hasta el presente, analizando los diversos hechos y los valores a ser destacados. La República Argentina no posee hasta el día de hoy su Historia Musical. En otros países, historias ya escritas necesitan de investigaciones complementarias y muy penosas para poner muchos capítulos en claro o para añadir otros completamente nuevos que pueden modificar apreciaciones anteriores. Al mismo tiempo, la asistencia al creador contemporáneo, la publicación, el análisis y la difusión de sus obras entran al campo de la musicología latinoamericana, cuyas fronteras no tienen límite estricto, son muy elásticas y deben procurar, respaldadas por la capacidad, el estímulo de las fuerzas vivientes. Una función idéntica debe extenderse al vastísimo campo de la pedagogía musical, tanto de la aplicada como de la experimental, pues sabemos por experiencia propia hasta qué punto prepara el terreno para una labor más fruc-

tífera en las esferas de la educación musical profesional y del interés por la música de las poblaciones de hoy. El segundo gran campo de actividades comprende la recopilación de la música primitiva y folklórica y el estudio cada vez más necesario de la música popular. La imperfección de las instituciones musicales especializadas en la América latina ha sido sorprendida por la evolución prodigiosa de la técnica. Lo que por un lado se gana con el valor del disco en la educación, se pierde por otro en la rápida extinción de nuestros cancioneros. La radiodifusión ha sido llevada a lo más recóndito de las regiones civilizadas y semicivilizadas, y las riquezas folklóricas, importadas a la metrópoli, han sido sometidas a extrañas modificaciones que obedecen al cambio de ambiente.

En lo que a la recopilación de música primitiva y folklórica respecta, mucho de lo que se ha incorporado a la literatura que sobre ella poseemos, tiene que ser puesto al margen de las exigencias de la técnica contemporánea. Los viajeros, antropólogos, etnólogos, botánicos o cualquier otro profesional cuyo interés americanista les llevó a determinada región, —ninguno de ellos dotado siquiera de una formación musical primaria—, insertaron sus observaciones y alguna que otra transcripción de ritmos y danzas. Cuando apareció el cilindro, un número apreciable de grabaciones fué realizado y transcrito por músicos sin preparación en esta rama. El deterioro ulterior de los cilindros, no permite un cotejo adecuado en un Departamento de Musicología comparativa, para citar un ejemplo. Muchas recopilaciones fueron realizadas por músicos sin que éstos poseyeran los elementos necesarios para poder juzgar la música desde aquellos puntos de vista especiales que impone la experiencia de hombres que dedicaron su vida a ella, legándonos una orientación notable. En general, las recopilaciones han carecido de una especie de contralor; muchas de ellas ya han sido aceptadas en sus aspectos básicos como arquetipos, sin que existan pruebas suficientes para ello. Además es difícil, en las actuales circunstancias, realizar un viaje a la misma región con el sólo fin de comparar la veracidad de las recopilaciones. No abusamos en lo más mínimo si afirmamos que pocas ramas de la etnología se prestan tanto para encubrir fallas de sí mismo, es decir, insuficiencias o superficialidades. No exagero al decir que en todo esto hay una gran ficción, una piadosa mentira que aceptamos porque no se ha podido proceder mejor. Hay regiones cuyas características melódicas, rítmicas y formales son simples y no ofrecen obstáculos, pero en otras, muchos elementos hacen difícil proceder con honestidad: la imprecisión de los

intervalos, la construcción de los instrumentos y su técnica; la variante de las repeticiones; la sincopación y la polirritmia de la percusión. No es con la experiencia ni con el oído perfecto que se salvan los inconvenientes, aumentados muchas veces por la unicidad de espectáculo en sí, que no se repite o al que el recopilador no puede asistir de nuevo por razones varias. Si en medio del material que la bibliografía musical americana nos brinda encontramos trabajos de excepcional interés, en que el esmero y la honradez de la persona nos convencen, de acuerdo con nuestra propia observación *in loco*, puede estar seguro el lector que aquélla tuvo por buen cuidado consultar previamente lo que la musicología especializada ha publicado en Europa y América del Norte sobre el particular.

Si descontamos que la grabación en disco, alambre y cinta es indispensable en nuestros días, pese a que muchos de nuestros colaboradores hasta el día de hoy no estuvieron en condiciones de comprar o de recibir en préstamo uno de ellos; si es indispensable que la toma del material debe hacerse con elementos que ofrecen la mayor garantía de autenticidad (conocemos casos en que los recopiladores no quisieron someterse a los inconvenientes de largos viajes al interior, grabando por auténticas las canciones de músicos de radio, sin salir de su cómodo cuarto de hotel), más compleja aún es la selección del material y su notación.

Una notable deficiencia se ha podido observar en los últimos años. Debido a la infiltración de la música popular, del tipo comercializado, en la música folklórica, folkloristas serios, perfectamente identificados con sus tareas, han hecho recopilaciones tomándolas por auténticas sin percibir que se trata de melodías procedentes de los estudios de radio, de grabaciones o de zarzuelas y operetas. Ello se debe a su desconexión de la música popular, de su historia y evolución y de su complicado e interminable repertorio. Por ello conviene no trabajar solo, sentirse profesionalmente intachable y rechazar por orgullo o suficiencia a gentes simples que pueden frecuentemente descubrir nuestros propios errores gracias a su memoria, su observación y ejercicio, a través de años, de la música popular.

En una palabra, el vastísimo campo de la música primitiva, folklórica y popular necesita ser estudiado a fondo, con vastas y bien planeadas recopilaciones, mediante un trabajo sistemático de notación y análisis y el acceso a los archivos de todos los profesionales capaces,

con fines de consulta y rectificaciones. Se sabe que el lenguaje musical es más sutil que el hablado y si deseamos proceder con honradez, nuestra labor debe realizarse con la colaboración de muchos.

Uno de los aspectos más fascinantes de nuestro continente, de raíz ibérica, es el estudio comparativo de las formas, la simultaneidad de movimientos musicales, la migración de melodías, ritmos y coreografías. Desde que muchos países ofrecen aun hoy grandes lagunas, ya sea en la toma de elementos folklóricos (particularmente en música primitiva), ya en su historia, y si por añadidura muchas recopilaciones deben ser observadas con justificadas dudas sobre su autenticidad, la musicología comparativa está expuesta a errores muy graves si acepta sin conocimiento de causa juicios provenientes de otras regiones o si desconoce la bibliografía seria.

Finalizando, convendría decir, con la necesaria franqueza, que el ejercicio de la Musicología no es, en nuestros países, una profesión reglamentada por disposiciones legales. Si una persona actuara sin haber obtenido el título de arquitecto, odontólogo, ingeniero o médico y si fuera sorprendida en el ejercicio de una de estas profesiones, sería llevada irremediabilmente ante la justicia. Faltándole el título, es decir, la fiscalización de la actividad profesional por el Estado, —el cual, a fin de cuentas ha fijado normas para que el profesional actúe con la necesaria competencia,— las exclusas están abiertas para toda clase de abusos.

Lo antedicho no debe interpretarse como una defensa obstinada del *título*, pero no podemos dejar de reconocer que las profesiones liberales alcanzaron una independencia y ética que sólo es posible mediante los institutos oficiales de enseñanza y la protección de sus fueros por el Estado. A ello debe llegarse cuanto antes para evitar la extraordinaria confusión que aún prevalece en el público y en las esferas oficiales en lo que respecta a la enseñanza y la investigación científica de determinadas ramas.

Reconocemos abiertamente el excepcional valor de muchos profesionales cuya evolución se debe en gran parte a la autocrítica, a una poderosa voluntad de superación y al hecho de que no existieron institutos en los cuales hubieran podido realizar estudios metódicos, con maestros reconocidos. Pero al mismo tiempo no dejamos de notar, con profundo pesar, la existencia de otros, que pasaron a duras penas por el ciclo de enseñanza secundaria, que nunca estudiaron música en

el sentido práctico, que jamás sentaron sus reales en un Conservatorio o en una Facultad de Música (y menos aún en un Departamento o Seminario de Musicología) y que, sustituyendo el saber por la audacia, amparándose en su función de periodistas musicales, a la funesta necesidad que tienen de ellos los intérpretes y el lego en música, aprovechando por ende su vinculación a determinadas situaciones de la tan frecuente demagogia política en muchos países latinoamericanos, se han tornado "musicólogos" por milagro de la publicidad y de la ignorancia de quienes les acompañan o a quienes ellos acosan, erigiéndose a sí mismos el pedestal para el joven sabio nacional, aberración que sólo es posible donde el ambiente circundante ignora por completo la trascendencia y el respeto que merece el vocablo *musicología*.

He sido un defensor, casi diría, exaltado, de las condiciones innatas del latinoamericano, de su inteligencia, de su elasticidad, de su rapidez de percepción, de su espíritu creador. Nos ha faltado metodología, disciplina, recursos para dedicarnos por entero a nuestra vocación. Pero una vez que nuestros países se emancipen de una excesiva dependencia económica, sujeta tan trágicamente a los vaivenes de la economía universal; el día en que los tremendos contrastes de riquezas naturales y de la impotencia de explotarlos se transformen en prosperidad regulada —siempre recuerdo la frase del mendigo sentado en un banco de oro—, también nuestra ciencia irá hacia adelante, de acuerdo con las iniciativas de nuestros hombres y la densidad de las actividades musicales que invitarán a su estudio y análisis.

EXPUESTO someramente nuestro punto de vista, el lector ya podrá acercarse al espíritu que ha de primar en el ambiente del Instituto de Musicología de la Universidad Nacional de Cuyo. En primer término será un Centro del *Americanismo Musical*. Atraerá intereses e irradiará los suyos. Nadie podrá ignorar los beneficios que el *Americanismo Musical* nos brinda, como estímulo y como enseñanza, y menos el que lo fundó dieciséis años atrás. El Instituto protegerá con especial interés a los profesionales capaces y muy particularmente a la juventud que desea abrazar algunas de las actividades musicales que en la época de hoy se califican de especializaciones. Celará por la formación de profesionales de cultura musical y de cultura general completa y evitará en todo lo posible que el musicólogo carezca de una base musical práctica, bien sólida, que en los últimos tiempos constituyó un

error en algunas Facultades alemanas y austríacas —que no encontramos en los Estados Unidos— produciendo doctores en filosofía o música (se entiende que musicólogos en ambos casos), sin que éstos hubiesen pasado por los largos e indispensables años de la práctica musical. El Instituto de Musicología, como entidad que integrará el Instituto Superior de Artes, estará estrechamente vinculado a la labor que desarrolla el Conservatorio de Música. Sus resultados, logrados únicamente por la excepcional capacidad profesional y la vastísima cultura del Maestro Julio Perceval, su fundador, organizador y alma mater, —ha sido un esfuerzo continuado en apenas diez años, en tierra virgen—, nos permitirán sacar buen provecho del alumnado superior que desea cursar musicología. Músicos prácticos, educados en una Universidad donde la filosofía, la lingüística y las artes plásticas están siendo fomentadas con particular cariño, y que pueden asistir a cursos paralelos, especialmente a los de lenguas muertas y vivas, tan indispensables para el estudio de la Musicología, para eliminar las habituales lagunas que solemos encontrar en nuestros medios.

El Instituto de Musicología tiene ambiciosos proyectos que se dividen de la siguiente manera y que comentaremos en su respectivo orden:

- A) Seminario de Musicología
- B) Publicaciones
- C) Investigaciones
- D) Labor de divulgación

A) ESTUDIOS DE MUSICOLOGÍA (SEMINARIO)

DURACION

Los estudios de musicología se dividirán en dos ciclos. El primero comprenderá cuatro años, dedicados a clases, proseminario, seminario y estudios complementarios. El segundo será de dos años, destinados a la especialización (preparación de la tesis).

CONDICIONES DE ADMISION

Todo aspirante a los cursos de musicología debe haber concluido los estudios en el Conservatorio dependiente del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, o en instituciones similares. También puede ingresar si es Bachiller, Maestro Normal o egresado de

cualquier otra rama de la Enseñanza Secundaria, y si posee los conocimientos musicales para iniciar sin tropiezo el estudio de la musicología. Los aspirantes que no sean egresados del Conservatorio de Música dependiente del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, serán sometidos a un examen de las siguientes materias: Historia de la Música, Armonía y Contrapunto. Deben poseer, además, práctica de piano.

Se aconseja que todo aspirante, además de la base musical y cultural arriba señalada, conozca por lo menos un idioma extranjero (francés, inglés o alemán) y se preocupe, al correr de sus estudios musicológicos, del constante perfeccionamiento de los mismos. Ello incidirá sobre su clasificación general.

ESTUDIOS

El primer ciclo de cuatro años se dividirá en cuatro cursos, a saber:

- Curso I (Clase)
- Curso II (Proseminario)
- Curso III (Seminario)
- Curso IV (Complementario)

En los cursos I, II y III se estudiará la musicología en sus tres aspectos: sistemático, comparativo e histórico y en el curso *Complementario* (IV) todas aquellas materias que son necesarias al alumno para una mejor formación profesional y científica.

El curso *Complementario* se dividirá en cuatro secciones:

- 1) *Sección musical*: piano, órgano, armonía práctica, contrapunto, fuga y formas musicales.
- 2) *Sección idiomática*: latín, griego, francés, inglés o alemán.
- 3) *Sección de cultura general*: literatura y filosofía universales, literatura americana.
- 4) *Sección científica*: antropología, etnología, etnografía, sociología, ciencia del folklore, pedagogía.

TITULOS QUE SE OTORGAN

CONDICIONES PARA SU OBTENCIÓN

Concluido el primer ciclo de cuatro años de estudios se realizará un examen por escrito, en el cual el estudiante deberá presentar:

1. — Traducción por escrito de un texto de teoría.
2. — Transcripción de varias notaciones.
3. — Identificación estilística y crítica de composiciones de varias épocas.

A esta prueba seguirá otra, oral, ante el Director y el Profesorado del Departamento de Musicología. Aprobado el examen se otorgará al alumno el título de *Profesor de Historia de la Música* y se le autorizará a iniciar su trabajo para la disertación doctoral. Concluido el segundo ciclo, de una duración de dos años, y presentada una tesis que concuerde con las exigencias que plantea el ciclo de especialización, se le otorgará el título de *Doctor en Ciencias Musicales*.

PLAN DE ESTUDIOS

Primer Año (1950-51)

<i>Curso I</i> (Clase)	Introducción a la Musicología. <i>Musicología sistemática</i> : Acústica. Fisiología y Psicología en relación con la música. <i>Musicología comparativa</i> : Música primitiva. Sistemas y organografía. <i>Musicología histórica</i> : Filosofía de la Historia de la Música. Música en la Antigüedad y Edad Media.
<i>Curso II</i> (Proseminario)	Curso de Introducción y discusión. Bibliografía.
<i>Curso III</i> (Seminario)	Paleografía, transcripción, análisis, traducción e investigación.
<i>Curso IV</i> (Complementario)	Antropología y Etnología (y demás materias citadas).

Segundo Año (1951-52)

<i>Curso I</i> (Clase)	<i>Musicología sistemática</i> : Estética. Teoría de las teorías musicales. <i>Musicología comparativa</i> : Música folklórica; organografía. <i>Musicología histórica</i> : Música del Renacimiento y Barroco.
------------------------	---

- Curso II* (Proseminario) Curso de discusión. Bibliografía. Crítica de estilo.
- Curso III* (Seminario) Transcripción, análisis, traducción e investigación.
- Curso IV* (Complementario) Etnografía y Ciencia del Folklore I (y demás materias citadas).

Tercer Año (1952-53)

- Curso I* (Clase) *Musicología sistemática*: Pedagogía musical I.
Musicología comparativa: Música folklórica y popular.
Musicología histórica: Música del Clasicismo y Romanticismo.
- Curso II* (Proseminario) Curso de discusión. Bibliografía. Crítica de estilo.
- Curso III* (Seminario) Análisis, traducción e investigación.
- Curso IV* (Complementario) Ciencia del Folklore II y Pedagogía I (y demás materias citadas).

Cuarto Año (1953-54)

- Curso I* (Clase) *Musicología sistemática*: Pedagogía musical II.
Musicología comparativa: Música folklórica y popular (americana y especialmente argentina).
Musicología histórica: Música moderna y contemporánea.
- Curso II* (Proseminario) Curso de discusión. Bibliografía. Crítica de estilo.
- Curso III* (Seminario) Análisis, traducción e investigación.
- Curso IV* (Complementario) Pedagogía II (y demás materias citadas).

Por traducción (*Curso III*) se entiende que el alumno debe realizar, bajo la dirección del profesor, traducciones de estudios musicoló-

gicos, que pueden ser insertadas en la *Revista de Estudios Musicales* que publica el Departamento de Musicología. Un criterio idéntico se adoptará en *Bibliografía*. Cuando el alumno demuestre haber desarrollado una capacidad crítica adecuada, puede realizar, bajo la supervisión del profesor, estudios o reseñas bibliográficas de obras aparecidas recientemente.

Es obligatoria la presentación de un trabajo de traducción, no menor de 80 páginas impresas, a fin de cada año lectivo.

A partir del Año II, se incluirá la investigación y recopilación directa, mediante excursiones a núcleos folklóricos cuyanos, a otras provincias argentinas e, inclusive, a demás países americanos. Si se encuentra una preparación suficiente en determinados alumnos de primer año, estas excursiones podrán ser adelantadas, comenzando a fines del primer año.

También pueden ser destacados los alumnos predispuestos a la investigación histórica, para realizar búsquedas en torno a la Historia de la Música Argentina.

La siguiente etapa del Seminario (dos años) será consagrada exclusivamente a la especialización que procura el alumno y que será al mismo tiempo el tema de su disertación. En ese período se prestará una atención especial a alumnos que desean dedicarse a la música primitiva y folklórica, ciencia que no puede ser tratada sin que el alumno sea poseedor absoluto de las materias dictadas en los cuatro años precedentes. La razón de este criterio reside en el deseo, por demás justificado, de suplantar al folklorista empírico por el profesional universitario. También en este período de dos años de preparación de tesis y estudios especializados se exigirá del alumno la asistencia a materias complementarias, si ello fuera necesario.

Aunque no se hace necesario esbozar un plan de este segundo ciclo, si más adelante se creyera conveniente hacerlo, sería descrito de acuerdo con las experiencias adquiridas en nuestro medio. El primer ciclo corresponde a la orientación de algunas Universidades centro-europeas y al de la Yale University, New Haven (Connecticut). He tenido con el Dr. Leo Schrade, Director del Departamento de Musicología de la citada Universidad, así como con otros profesionales amigos cambios de ideas que coinciden por entero con las mías. Por lo pronto se ajusta nuestro plan al principio clásico de la formación del musicólogo. La preparación de profesionales representa el prestigio de una Universidad y de su profesorado y si esa preparación sufre descuidos,

repercutirá únicamente en los antenombrados. Por otra parte es esencial evitar tendencias como las que se notan en los Estados Unidos de extender doctorados en música a los que se dedican exclusivamente a la pedagogía musical. Me parece incongruente que se otorguen títulos sin que los alumnos hayan cursado, como en cualquier otra profesión, la totalidad del ciclo.

PUBLICACIONES

La labor de publicaciones se dividirá en tres actividades diferentes:

- 1) Revista de Musicología.
- 2) Ediciones de Música.
- 3) Ediciones musicológicas.

REVISTA DE MUSICOLOGÍA: de aparición cuatrimestral, que será posiblemente trimestral después del primer año. Contendrá trabajos originales, americanos y europeos y trabajos traducidos de obras agotadas. La orientación americanista será fundamental y al sector argentino se le dará lugar destacado. La reedición, en traducción al español, de artículos fundamentales y difíciles de obtener, está destinada a facilitar al alumnado y también a los profesionales latinoamericanos material que enriquezca sus conocimientos.

Aunque la obra aparezca por el momento con un Suplemento Musical, siguiendo una tradición, creo que su eliminación sea aconsejable por razones de canje y de venta. La práctica me ha enseñado que mucha gente tiene sólo interés en la Revista y otra sólo en la música. No hay necesidad de encarecer una publicación cuando existen intereses divergentes por parte de los interesados, a lo cual debe agregarse las diferencias en el tamaño, que dificultan su empaque simultáneo.

EDICIONES DE MÚSICA: Así como la Revista de Musicología será el vocero del Seminario de Musicología y del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, las ediciones musicales representarán a la vez ambas entidades.

Se han proyectado tres series:

- a) Obras contemporáneas americanas y europeas.
- b) Obras de la literatura pre-clásica y clásica.
- c) Obras didácticas.

El carácter de estas publicaciones se explica por sí solo. Lo que debo añadir es el deseo de independizar a la Universidad Nacional de

Cuyo de empresas particulares fundando una Escuela de Grabadores y la impresión de las series en la Imprenta de la Universidad. Así como el profesor Julio Perceval ha fundado una Escuela de constructores de órganos, el Instituto de Musicología desea mantener viva la tradición del artesanato y beneficiar, con su iniciativa, a la industria de la impresión musical en la República Argentina.

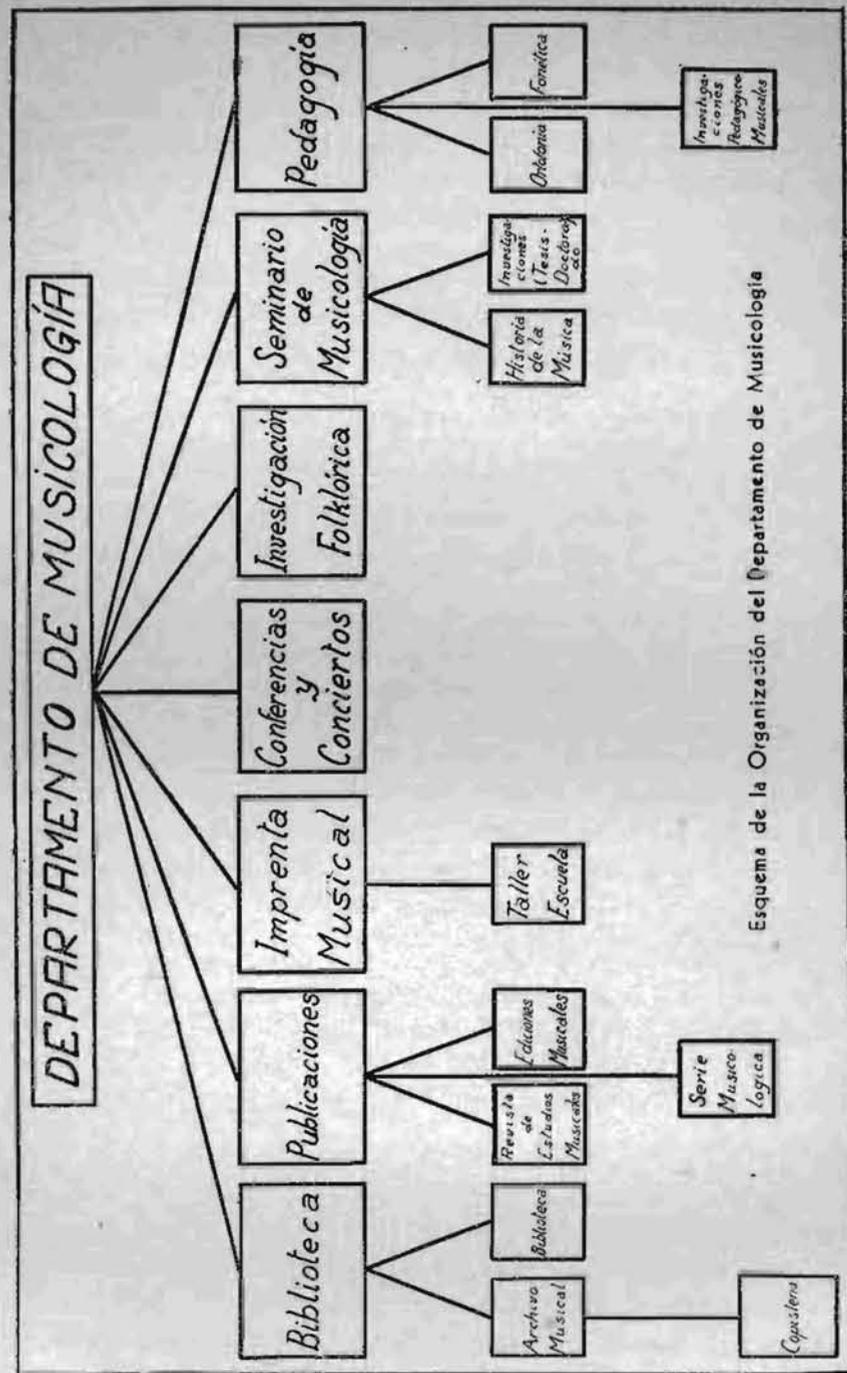
EDICIONES DE MUSICOLOGÍA (Serie Musicológica): Estas ediciones, ya sea en forma de libros, ya en forma de música antigua transcrita, analizada y comentada, comprenden a la vez varias categorías:

- a) Obras inéditas de la musicología argentina y latinoamericana.
- b) Obras de la musicología universal (en traducción).
- c) Tratados de necesidad indispensable, originales o en traducción.
- d) Obras que son el resultado directo del Seminario de Musicología.

Se estimulará por todos los medios la publicación de obras de musicología latinoamericana y particularmente de la República Argentina. Una de las metas propuestas es la *Historia de la Música Argentina*, cuya elaboración será emprendida dentro de poco. La traducción y edición de obras de musicología estadounidense y europeas tiene por finalidad crear una biblioteca de estudio y consulta para los latinoamericanos. Velará con particular esmero por la traducción en sí que en el mercado del libro ha conducido a frecuentes muestras de apresuramiento e incompetencia.

Los tratados de Schönberg, Hindemith, Haba, Krenek y otros contemporáneos, y de la misma manera las obras de Fux, Rameau, C. F. M. Bach, serán traducidas con fines de incrementar la literatura escasa que se posee en la América latina. Tratados originales recibirán a la vez el máximo de atención.

Las obras que sean el resultado directo de la labor de Seminario, particularmente las tesis doctorales, serán publicadas no sólo para estimular al alumnado que egresa y al profesionalismo latinoamericano, sino particularmente para demostrar el resultado de cinco años de labor de estudio e investigación. Las ediciones de musicología serán impresas en los Talleres de la Universidad Nacional de Cuyo.



LABOR DE INVESTIGACIÓN

Tanto el profesorado como el alumnado se dedicarán a la investigación, de primera mano, ya sea en el terreno histórico, ya en el folklórico nacional. Esta labor puede rebasar las fronteras en expediciones organizadas en épocas de vacaciones o puede consistir en el envío de un estudiante aventajado a determinado país americano para la recopilación de material de primera mano. Se cuidará particularmente mantener los equipos técnicos al día, de acuerdo con las innovaciones de la industria contemporánea.

LABOR DE DIVULGACIÓN

También se prestará un interés especial a la divulgación de la labor que se desarrolla en el Seminario de Musicología. Se organizarán conferencias y se invitará a estos fines no sólo al profesorado local como también a las autoridades extranjeras. Los conciertos tendrán a su vez vinculación estrecha con las etapas que estudia el alumnado y sus programas serán compuestos de obras no registradas en grabaciones fonográficas, e inclusive sobre la base de obras inéditas.

BIBLIOTECA

Todo musicólogo es de hecho un buen bibliotecario. Su preocupación constante es el enriquecimiento de la Biblioteca con materiales que aparecen en el mercado como impresos recientes o de segunda mano. Estos últimos exigen una atención permanente y agotadora, debido a la destrucción de muchas bibliotecas en Europa y a la atracción que el dólar ejerce en el mercado de aquel continente. La formación de una biblioteca no es solamente un aporte cariñoso sino un problema material. A medida que vayan creciendo los ingresos del Instituto de Musicología, la biblioteca irá aumentando sus caudales. El microfilm ha facilitado considerablemente la suplantación de ediciones originales. Tanto el Gabinete de *Microfilm* como la Discoteca formarán parte inseparable de la Biblioteca.

DEPENDENCIAS ADICIONALES

El plan de funcionamiento del Instituto de Musicología contempla en el futuro algunas actividades adicionales que el lector podrá contemplar fácilmente en el esquema de organización insertado en la página anterior. El proyecto de un Departamento de Pedagogía mu-

sical está sujeto al desarrollo que tomarán las actividades del Instituto. Sería, desde luego, de interés inmediato realizar investigaciones pedagógico-musicales en la República Argentina para hacer la enseñanza musical aún más efectiva.

La estrecha vinculación del Instituto de Musicología al Conservatorio de Música y a las demás dependencias que formarán el todo del Instituto Superior de Artes es evidente. De una labor bien sincronizada se podrá cosechar muy pronto un resultado sorprendente.

CON esta introducción, la Revista de Musicología comienza a recorrer mundo. Este primer número no es, ciertamente, una muestra definitiva del aspecto ni del contenido que tendrán los que le han de seguir. Obligaciones impostergables me retuvieron por más tiempo del calculado en los Estados Unidos de Norte América y la criatura tuvo que nacer bajo los cuidados del Maestro Julio Perceval, del Profesor Eduardo Grau y del Secretario señor José Pujol Dávila. A todos ellos remito con estas líneas mi reconocimiento.

La Universidad Nacional de Cuyo es la más joven de sus congéneres argentinas. En 8 años de labor continuada ha llamado la atención por la capacidad de su profesorado y la aparición, en suelo fértil pero hasta entonces carente de calor universitario, de una juventud sumamente talentosa. Para el hombre que sabe respirar el aire mendocino y encariñarse con su suelo, las huellas del Ejército Libertador de San Martín aún están frescas. Junto a la tradición americanista, a la mole andina, al progreso avasallador de la región cuyana, está el espíritu del hombre que fundó la Biblioteca Nacional de Lima. Nada más justo que el Instituto de Musicología sea, en sus actividades, la continuación de esa tradición, incorporada al ritmo de la vida contemporánea y vigía en la evolución constante que la cultura argentina ha grabado con tan marcado acento en la Historia de América.

Nueva York, 30 de Enero de 1949

FRANCISCO CURT LANGE

Nota: Al crearse, por Ordenanza de Rectorado N° 64, de 20 de Noviembre de 1948, el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales, el Instituto de Musicología se transformó en Departamento de Musicología. (Nota de la Dirección).

LA MUSICA EN EL TEATRO PORTEÑO ANTERIOR A 1810

J. LUIS TRENTI ROCAMORA

BUENOS AIRES

SUMARIO: 1. Funciones en la proclamación de Fernando VI en 1747. — 2. Funciones en la proclamación de Carlos III en 1760. — 3. Teatro de Sacomano y Aguiar en 1757. — 4. Teatro de La Ranchería de 1783. — 5. El volatinero Olães. — 6. El Coliseo Provisional de 1804.

I. — FUNCIONES EN LA PROCLAMACIÓN DE FERNANDO VI EN 1747

EN el mes de noviembre de 1747 se festejó en Buenos Aires la coronación de Fernando VI, y merced a una relación que se redactó oportunamente de los festejos que se efectuaron, se tiene conocimiento que en días distintos se representaron las piezas *Las armas de la hermosura*, *Efectos de odio y de amor*, *Primero es la honra* y *La vida es sueño*. El documento dice que entre las fiestas escénicas se hicieron presentes varios indios de las misiones guaraníticas de la Compañía de Jesús, quienes ejecutaron "una ópera muy bien compasada, composición que tenían prevenida [por estar interesados] en los aplausos generales y universal regocijo de su Rey y señor natural; cantaron con dulce proporción de voces los revisados, alegres, adagios, fugas y demás composiciones musicales que contenía la ópera, que acabada la sainetearon con bailes muy agradables, y que eran sus mudanzas de particular primor".

El investigador de nuestro teatro, Mariano G. Bosch, dice que en este documento debe interpretarse la "ópera" por lo que era el melodrama italiano del siglo XVII. Recientemente el joven investigador Antonio Monzón ha probado lo contrario en un artículo que sobre los orígenes de la ópera en la Argentina apareció en el número 20 del *Boletín de Estudios de Teatro* que edita el Instituto Nacional de Estudios de Teatro; asegura el articulista, con argumentos de gran importancia, que los indios de las misiones guaraníticas interpretaban las óperas más importantes del repertorio de otrora.

II. — FUNCIONES EN LA PROCLAMACIÓN DE CARLOS III EN 1760.

A Fernando VI sucedió en 1760 Carlos III. En Buenos Aires, el acontecimiento fué festejado con profusión de manifestaciones, y en la memoria que al respecto se escribió, se lee que se formó "un magnífico teatro que [se] colocó en la parte norte de la plaza. Se dibujaron en él diversos países que fueron capaces de llamar la atención del hombre menos curioso. Se colocaron banderas y gallardetes en los ángulos más elevados de su perspectiva; había en el centro el bello cortinaje que correspondía a las funciones cómicas, bailes y músicas a que se destinaba. [En el Cabildo] se destinó una pieza de cuarenta y cinco varas para coliseo, en que habían de representarse varias óperas, y el adorno de colgaduras, espejos y demás alhajas correspondieron en todo y por todo a la espectación del público".

Más adelante agrega el documento que los días 16 y 17 de noviembre de ese año de 1760 "fueron destinados a la ópera; y tuvo tanto que admirar la distinción que no pudo fácilmente determinar cuál era allí el objeto más sobresaliente, porque la iluminación interior y exterior de aquel [teatro], la colgadura, alhajas, el despejo de la pieza misma, el distinguido concierto de la música, y la profusión de frescos bien llamaban la atención y curiosidad con igual fuerza que la representación y el canto de la misma ópera. La ciudad [repitió] gracias [al Cabildo] por la iluminación y el concierto de música que han mantenido todas las noches en su coliseo".

III. — TEATRO DE SACOMANO Y AGUIAR EN 1757

DESPUÉS del mes de mayo de 1757 se estableció en Buenos Aires un teatro cuyo propietario era Pedro Aguiar. Era éste, entonces, el único coliseo que había en la ciudad.

Aguiar era español, y en su patria había aprendido el oficio de zapatero, profesión con la cual consiguió hacer una pequeña fortuna; en la Metrópoli había dejado a su esposa, que lo reclamó en los años 1758 y 1759 para hacer vida marital. Aguiar no conocía el negocio teatral, pero asoció a su empresa al cómico Domingo Sacomano en calidad de director.

Sacomano era un actor internacional. En 1765 estaba en Lima al frente de una organización teatral en calidad de empresario, pasando posteriormente a Chile y retornando después al Perú, en 1770. Es probable su actuación en el Brasil alrededor del año 1773.

Con algunas alternativas de interés, el teatro siguió funcionando, al menos hasta el promedio del año 1759, y por lo más hasta fines de 1761. De cualquier manera, en la primera de las fechas citadas se pierden sus rastros.

Un documento de 1759 dice que en este teatro había "una máquina real que es entendida por muñecos, figuras o estatuas vestidas y manejadas conforme se practica en tiempo de cuaresma en los coliseos o corrales de la corte de Madrid, representando como al vivo sus papeles en prosa, verso o música detrás de los bastidores".

Pero no todas las exhibiciones eran de títeres; en 1756 Sacomano trajo mujeres del Brasil que cantaban con el acompañamiento de dos o más "tocadores de guitarra", que permanecían ocultos tras bastidores; además, en 1758 Aguiar contrató a José Antonio de Prada, que se comprometió a escribir partituras para las funciones, como atender a la dirección de las óperas.

IV. — TEATRO DE LA RANCHERÍA DE 1783.

SE ha dicho que en sus orígenes el teatro de La Ranchería careció de música, y que cuando las piezas necesitaban ir acompañadas de algunas notas, se ubicaban en la escena algunos guitarristas.

Nosotros estamos totalmente opuestos a esta afirmación. Ya en 1783, año en que se inauguró La Ranchería, el Virrey Vértiz, al redactar las normas para su funcionamiento, se refería a la "orquesta", que estaba en la parte anterior del escenario.

Noticias más concretas las hay a partir de 1787. En este año se contrató a Jerónimo Clarach para enseñar a tocar la flauta y el oboe a dos niños, lo mismo que a un esclavo mulato "hasta ponerles en estado de tocar en cualquier orquesta".

José de San Pedro Lorente y Juan Manuel Maciel, que fueron los empresarios de la Casa de Comedias a partir del 2 de noviembre de 1787, contrataron con un comerciante de Cádiz, José González de Bolaños, el envío de un músico compositor.

Este resultó ser Antonio Aranaz, que llegó a Montevideo en diciembre del año citado, 1787, firmando contrato en Buenos Aires el día 10 del mismo mes y año.

Aranaz se comprometía a entrar de autor, esto es, de director de la Casa de Comedias, siendo su obligación, según estipulaba la cláusula segunda, "el enseñar a cantar, así todas las tonadillas como las músicas de comedias, sainetes, etc., y componer las músicas de todas las letras que se ofrezcan, extractando las que sean necesarias. Cuando... no pueda verificarlo deberá proporcionar quien lo haga de su peculio".

La cláusula cuarta decía que percibiría por su trabajo "una cuarta parte de todas las utilidades que rinda la casa, deducidas de éstas solamente los gastos indispensables de dicha casa, como son salarios de cómicos, dependientes, música, Niños Expósitos y arrendamiento de terreno, debiéndose liquidar esta cuenta mensualmente".

Por 1790 sabemos que Aranaz estaba todavía en La Ranchería. En junio tuvo que pleitear por cobro de su sueldo, que era entonces de 80 pesos por mes; en el litigio hizo constar que los emolumentos anteriores los había percibido "a fuerza de muchos pasos y súplicas, sólo en picos de 20 a 30 pesos".

Al mes siguiente, julio, aparece dirigiendo la orquesta con el sueldo de 70 pesos; es decir, reducido en 10.

Esta orquesta, en la cual intervenían esclavos músicos, estaba compuesta de primer violín, segundo primer violín, primer segundo violín, segundo de segundo violín, bajón, primer oboe, segundo oboe, primer trompa y segundo trompa.

Aranaz permaneció en La Ranchería hasta su incendio en 1792, y después de disuelta la compañía pasó a Chile con su esposa e hijo (Pedro Aranaz), para optar a la plaza de Compositor de la Capilla de la Catedral de Santiago, pero a su arribo ya estaba provista la vacante. Es de hacer notar que para el objeto indicado Aranaz compuso una "misa con todo instrumental".

Frente a la circunstancia anotada, Aranaz consiguió el permiso correspondiente para realizar, como efectivamente realizó, funciones teatrales en la ciudad de Santiago. Aquí estuvo hasta 1797, pasando después a Valparaíso.

En las primeras de las ciudades nombradas cultivó con especial entusiasmo la tonadilla y la tirana, componiendo él mismo la letra y la música de varias. A continuación transcribimos el texto de dos que le pertenecen:

Tonadilla

Como no puedo echarte
la vista entera,
la vista entera,
el rabillo del ojo
corre que vuela,
el rabillo del ojo
corre que vuela.

Tirana

El que a muchos amos sirve
alguno no le ha de hacer falta
como no tengo más que uno
le sirvo con afición;
tin, tin, tin, tirana
que te han de pillar.

Sabemos que en 1802 se hallaba en Montevideo, pues ese año aparece pidiendo al Virrey Del Pino, por intermedio de su hijo Pedro, permiso para instalar un coliseo en Buenos Aires. El mandatario citado se expidió favorablemente, pero a fin de tener una autorización irrevocable se dirigió a España, donde el Supremo Consejo de Indias le negó todo permiso.

En un elenco de 1790 figura Juanita Ivaita como "cantora" y Juan Antonio Cárcamo, ganando 60 pesos mensuales "por cantar lo que puede".

Por entonces La Ranchería poseía en su archivo 55 tonadillas generales, 47 tonadillas a dúo, 99 tonadillas a solo, 14 sinfonías y una zarzuela.

Como expusimos anteriormente, el teatro llamado de La Ranchería se inauguró en el año 1783. Con ausencia sólo de algunas cortas temporadas, fué su propulsor y animador Francisco Velarde, actor español nacido en 1742, quien fué su verdadero fundador. Este teatro se incendió la noche del 15 de agosto de 1792.

V. — EL VOLATINERO OLÁEZ

EN 1785 actuó en Buenos Aires un volatinero llamado Joaquín Oláez.

Al año siguiente, 1786, ya había otro que le hacía competencia. Se trata de Joaquín Duarte. Pero como esta ciudad no permitía la subsistencia de dos volatineros y un coliseo (La Ranchería), los primeros terminaron uniéndose.

Sin su socio aparece en 1791 dando algunas funciones de títeres; y por el testamento de su esposa, Juana Francisca Escobar, montevideana, dado en 1797, sabemos que por entonces se encontraba recorriendo el interior.

En 1799 Oláez aparece nuevamente en Buenos Aires. El día 30 de marzo firmó contrato con Diego Martínez y José Castro para que éstos le ayudasen durante seis años, tiempo que duraría, según creemos, la gira que por entonces preparaba.

En ese tiempo, los bailes en el teatro debían tener gran aceptación, porque una de las cosas que se estipuló en la contrata de referencia, era que el citado Martínez se comprometía a enseñar al hijo de Oláez, llamado Juan José, el "baile de [la] tierra", esto es, el baile autóctono.

VI. — EL COLISEO PROVISIONAL DE 1804.

EN 1803 se concedió permiso a José Speciali y Ramón Aignase para instalar un coliseo de firme, pero algunas dificultades inesperadas hicieron que los citados empresarios construyesen un teatro provisorio, que se llamó generalmente Coliseo Provisional, y que después de grandes tropiezos inauguró el 1º de mayo de 1804. Cuando este acontecimiento sucedió, la empresa estaba en las manos del alarife Juan Bautista Segismundo y las del carpintero Juan Bautista Zelaya, quienes habían sido los constructores de la obra. Esto nos hace suponer, y no sin fundamento, que la propiedad experimentó la mudanza anotada por una cuestión de orden económico. Es de consignarse que la única persona que de las cuatro citadas conocía el asunto teatral, era Speciali, que después, en el elenco organizado por la nueva sociedad, aparece como director de la compañía y primer actor.

El Coliseo Provisional brindó funciones hasta la invasión inglesa de 1806; a partir de entonces sus puertas permanecieron cerradas hasta después de los acontecimientos de 1810.

A fines de mayo de 1803, cuando el teatro aún no estaba construido, se constituyó el elenco que debía actuar en sus tablas. En él se registran cuatro cantores: Juan González, Diego Martínez, José Antonio Speciali (¿hijo de José Speciali?) y Ambrosio Morante, que con los años hizo una magnífica carrera teatral. Además, figura una orquesta "del país", dirigida por "el señor del país".

En el elenco que debutó el día de la inauguración aparece dirigiendo la orquesta Blás Parera, autor de la música del Himno Nacional argentino. Esto ha inducido al señor Mariano G. Bosch a plantear el interrogante de si Parera nació en España o en el Río de la Plata.

Una tercera lista de las personas que integraban la compañía del Coliseo Provisional, destaca en la función de cantantes a José Cortés, Antonio Speciali (ahora aparece sin el José), Antonina Montes de Oca (al igual que Morante hizo gran carrera teatral) y una fulana Marica.

A continuación el documento consigna los músicos y sus sueldos mensuales, cuyo detalle transcribimos:

Bernardo Pintos. (Primer violín)	30
Roque Pintos. (Id.)	30
Apolinario Pimienta. (Id.)	25
Manuel Espinosa. (Segundo)	25
Pedro José Pintos. (Id.)	25
Pedro Antonio Ferrando. (Id.)	25
Antonio Rivero. (Flauta)	25
Antonio Mesquita. (Id.)	20
Andrés Lema. (Oboe)	25
Domingo Sasenedo. (Id.)	25
José Alzaga. (Trompa)	25
Maestro Poso. (Violín)	25
El indio. (Viola)	15
Bermundo Gil. (Contrabajo)	30

Parera fué contratado el 15 de noviembre de 1803, y en esa ocasión se estipuló que entraba en calidad de "primer músico, maestro, compositor y director de orquesta", percibiendo 70 pesos por mes y el producto líquido de una función anual. En el transcurso del documento el músico expresa textualmente: "[es] de mi obligación enseñar a solas dos partes del teatro, hasta dar cumplimiento a las funciones respectivas del mes, y además componer y enseñar cada medio año las músicas de cartillas, sin más interés que el mencionado, pero cuando se me comisione en música particular, se me deberán pagar dichas composiciones aparte de mi sueldo; más no se deberá conocer por director de orquesta a otro que a mí, y de consiguiente me reservo en esta parte todas las facultades de mi comprometimiento al mayor desempeño, lucimiento y comodidad de la empresa. Y me obligo además a tocar en la orquesta en todas las funciones y ensayos, ya clave o ya violoncelo, debiendo esta contrata conservar su fuerza por tiempo de dos años cómicos".

Casi un año después, el 18 de octubre de 1804, Parera agregaba al documento antes tratado: "sin embargo de ser yo el maestro de música y cantores de la empresa, podrá cualquiera de estos recibir lecciones de otro facultativo privado en su casa, con tal que esto sea por solas las tardes, pues que por las mañanas han de impartirse sus respectivos papeles... La víspera de haber éstos de cantar en el teatro... han de concurrir forzosamente juntos en el coliseo para concordar las voces; de lo cual habré yo de cuidar se ejecute así".

El 9 de agosto de 1804 el oidor Campuzano reglamentó la labor de asentista, director, actores y maestro de orquesta del Coliseo Provisional. Las cláusulas referentes a este último llevan los números 26 a 29, transcribiéndose sus textos a continuación:

"26º) Sus obligaciones son: ordenar y prevenir todo lo que sea relativo [a la] ejecución de las piezas, a la elección de ellas, a la asistencia de los profesores, y hacer que tengan la subordinación y conducta debida, dándoles ejemplo con su empeño y eficacia.

"27º) Cuidará de que todos los días se ejecute el ensayo de las tonadillas y otras piezas, empleándose una hora, a lo menos, que podrá ser a las 9 en el invierno y a las ocho en el verano.

"28º) Se pondrá de acuerdo con quince días de anticipación con el autor de la tonadilla que se haya de cantar, y no se podrá faltar a lo que así queda dispuesto, a no intervenir un caso de enfermedad, y otro no previsto de que se dará cuenta al Señor Juez.

"29º) Llevará una exacta cuenta de las faltas que hagan los músicos para que se les descuente el sueldo según ellas, o se tome la providencia que haya lugar".

BIBLIOGRAFIA

1. Funciones en la proclamación de Fernando VI en 1747

MARIANO G. BOSCH, *Historia del teatro en Buenos Aires*, Por... Buenos Aires, 1910.

J. LUIS TRENTI ROCAMORA, *El teatro en la América colonial*, Prólogo de Guillermo Furlong S. J., Buenos Aires, Editorial Huarpes S. A., 1947.

2. Funciones en la proclamación de Carlos III en 1760.

JOSÉ TORRE REVELLO, *El teatro en la colonia* en UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA, *Humanidades*, La Plata, tomo XXIII, págs. 145-165, 1933.

J. LUIS TRENTI ROCAMORA, *El teatro en la América colonial*, cit.

3. Teatro de Sacomano y Aguiar en 1757.

JORGE ESCALADA YRIONDO, *Orígenes del teatro porteño* en COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA, INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, año III, tomo III, núm. 8, págs. 27-32, enero de 1945.

JORGE ESCALADA YRIONDO, *En torno al primer coliseo argentino* en ACADEMIA LITERARIA DEL PLATA, *Estudios*, Buenos Aires, tomo LXXVII, núm. 418, págs. 213-216, mayo de 1947.

JOSÉ TORRE REVELLO, *Los teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII* en COMISIÓN NACIONAL DE CULTURA, INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDIOS DE TEATRO, *Boletín de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, año III, tomo III, núm. 10, págs. 121-134, septiembre de 1945.

J. LUIS TRENTI ROCAMORA, *Algunos apuntamientos sobre la introducción de títeres en Hispano-América* en ACADEMIA LITERARIA DEL PLATA, *Estudios*, tomo LXXVIII, núm. 422, págs. 138-141, septiembre de 1947.

LA MUSICA VERNACULA Y EL ESTADO

JOSUÉ TEÓFILO WILKES

BUENOS AIRES

PARA que nuestra música nacional continúe perpetuándose incólume en su fondo y forma sería necesario que la autoridad oficial competente ejerciera sobre ella vigilante atención.

Esta debería convergir muy en especial, a toda aquella que fuera reflejo del sentimiento emotivo popular porque trasunta, en esencia, el espíritu mismo del alma de la nación, que debe ser una e indivisible.

La ingerencia del Estado se hace tanto más imprescindible cuanto que en los actuales momentos de tremendo confusionismo en que se debate el mundo, la música también se ha visto arrastrada hacia un desorden inarmónico tal que ha resquebrajado los fundamentos básicos del edificio sonoro que perseverantes tradiciones seculares habían sabido mantener sólidamente firmes.

Las altas expresiones de la música maceradas por los más eminentes maestros del mundo entero llegan a los límites de lo inaudito. No ha quedado en pie molde clásico que pudiera resistir tan brioso empuje. Se levantan monumentos sobre acordes imposibles de analizar.

Las líneas arquitectónicas desechan los parentescos tonales, las simetrías eurítmicas, el claroscuro del dibujo burilmente perfilado. Ni siquiera bastan ya los doce sonidos de nuestro sistema musical. Se clama por los tercios y cuartos de tono de la música monódica oriental, para sobre éstos asentar la polifonía actual.

Se diría que carcomidos yacieran ya los arcaicos planes de superficie y profundidad que los cánones de la clásica composición musical habían tan debidamente equilibrado. Hoy la línea ha sido sustituida por la masa: de estridencia extraña, o el volumen: de aplastante sonoridad y dinamismo electrificante y aniquilador.

Hasta nosotros mismos había llegado ya la ola devastadora de nuestros viejos principios tradicionalistas en música, en la ignorancia

de que, como ya lo expresara Damón (450-415 a. de C.), último de los filósofos músicos de la antigüedad y que fuera consejero de Pericles: "No se puede cambiar el estilo musical de un pueblo sin desquiciar las leyes primordiales del Estado mismo". Doctrina ésta, que esbozada en un principio por los pitagóricos, fué teóricamente establecida por el mencionado Damón, preconizada luego por Sócrates, recogida por Aristóteles, formulada por Platón en "La República" y confirmada por Aristóxenes "el músico" por antonomasia de la antigüedad.

De sus preceptos surgió uno, por entre todos, que fué axiomático. Su alcance ético, perduró como fundamento básico en la enseñanza y llegó hasta el Paraguay con los jesuitas. Me refiero a la "pedeútica", es decir, al efecto moral que la música ejerce sobre el individuo en particular y la sociedad en general. Para ello se vale de melodías construidas en cada uno de los distintos *modos* de su sistema sonoro.

La impresión recibida por el oyente le mueve a la acción y es por eso que la música ha sido considerada siempre como el arte educador por excelencia, a la par que benéfico y saludable para el organismo, como también de efectos terapéuticos ⁽¹⁾. Por ello, San Isidoro (565-657) dijo que: "Sin música ninguna disciplina puede ser perfecta y sana y nada hay sin ella".

La Iglesia cristiana, desde San Ambrosio (s. IV) que estableció los cuatro primeros modos musicales, tomados de los griegos, hasta

(1) Tres hechos históricos, entre otros, pueden citarse al efecto:

1º) El caso bíblico de David, tañendo el arpa en presencia de Saúl para aliviarlo del espíritu malo que lo atormentaba.

2º) El del sopranista Farinelli con cuyas filigranas vocales, disipaba la morbosa melancolía que aquejaba a Felipe V, quien obstinado por la idea fija de haber sido envenenado, se figuraba hallarse ya difunto, de donde su manía de permanecer inmóvil en su lecho por espacio de días, semanas y hasta meses.

3º) El menos célebre de todos, desde luego, pero igualmente interesante y más para nosotros todavía, por haber acaecido en nuestro país, es el referido por el Dr. Francisco Cruz Cordero en un *Discurso sobre la Música* que pronunciara aquí, en Buenos Aires, el año de 1844, en plena época federal.

Cuenta que en "San Nicolás de los Arroyos" vivía, hacia el año 1822, un anciano acaudalado llamado Acevedo.

Padecía de una afeción nerviosa que cuando le acometía lo hacía sufrir cruelmente.

Por ello, siempre llevaba consigo a un violinista. Varias veces se le vió a éste, en público, sacar su instrumento y tocar, hasta que Acevedo, sintiéndose aliviado del mal que le había asaltado, le decía: *marchemos, estoy mejor*.

San Gregorio Magno (s. VI) que los completó con otros cuatro afines a ellos supeditados, la Iglesia —repito— se ha valido de su totalidad para llevar al ánimo del oyente el mismo sentimiento que moviera al autor de esos cantos para expresarlos de conformidad con el acto religioso que los inspira. Esas expresiones sonoras, gentílicas o no, iban dirigidas a la comunidad, fertilizaban el sentido popular, irrigando el corazón de la nación que las producía, fortalecían la fe, quebrantaban el temor, infundían esperanzas. Toda la emotividad de un pueblo tenía necesariamente que latir a un mismo ritmo y batir idéntico compás. De ahí, pues, la imperiosa intervención del Estado para poner coto a la vorágine de ideas, procedimientos o realizaciones exóticas que llevaban a la deriva, o a la zaga, a todos cuantos no se hallaron preparados para resistir el ímpetu de las fuerzas extrañas que amenazaban dar al traste con el espíritu mismo de la nacionalidad.

Si gobiernos extranjeros han llamado al orden a quienes se alejaban de la propia idiosincrasia del país en que nacieron, obligándoles a pensar, sentir, o expresarse en el común lenguaje en que se abrevaron sus mayores, ¿por qué nosotros, que artísticamente nos debatimos en un revuelto mar de ideas encontradas, no hemos de reclamar también el amparo del nuestro? Así, sin desmedro de nadie, se daría a todo aquello que nos pertenece, en materia de expresiones artísticas vernáculas, la primacía que le corresponde, para que, exhumándolas del pasado con sus características propias, las entreguemos al porvenir con la límpida prosapia con que nos la legaron nuestros mayores.

Si de lo general pasamos a lo particular, del análisis a la síntesis, limitaremos nuestra exposición al trato exclusivo de la música nativa, en la inteligencia de que de la suma de todos sus factores intrínsecos: ascendencia histórica, conformación rítmica, estructura morfológica y valorización estética, sepamos que, dentro de lo que cada una de esas expresiones representa y del papel que les ha tocado representar en la vida emocional de la Nación, todas son, por su linaje, un modelo de corte clásico de límpida pureza.

II

LA voz inglesa folk-lore aplicada al "saber del pueblo" es una expresión cuya popularidad es universal. Lo es porque cuando apareció, los estudios de esa índole no se habían generalizado. El vocablo hizo fortuna debido a no tener a mano otro con el cual suplirlo. Sin

embargo, en la acepción empleada, esa voz fué ya conocida en el siglo VI antes de Cristo y aplicada por Esquilo en su obra "*Prometeo encadenado*". El padre de la tragedia griega se vale de los vocablos "*filántropos*" para designar "*el estilo popular*"; el género *filántropo* equivalía al estilo gustado por el hombre (con alcance de pueblo). Es así como lo emplea Plutarco en su "*Diálogo sobre la Música*". De "*filántropos*" derivó la voz "*filantropía*", que apartada de su acepción antigua tiene hoy el significado de benevolencia a los hombres, al género humano, a la humanidad.

Otro vocablo para traducir con igual sentido a "*lo popular*" lo encontramos en el Tratado "*Sobre la música*", de Aristides Quintiliano (S. II de C.). Se trata de la voz "*demótica*", aceptada en España y aplicada en sus escritos por algunos autores: Machado entre ellos. El extinto astrónomo y escritor M. Roso de Luna prefería en cambio la palabra "*demopedia*" con significación de "*conjunto*" de conocimientos del pueblo. Por tanto podríamos muy ventajosamente sustituir el vocablo inglés por cualquiera de los expresados, si no supiéramos que sería en balde el proclamarle, tan arraigado está el primero en el uso popular.

Ahora bien: para conocer cómo nuestras expresiones demóticas musicales organizaban su conformación rítmica, que es la que les da su varonil prestancia, su noble dejo sentimental o su briosa nerviosidad juvenil, no es preciso conocer de qué manera la poesía helénica, que siempre se cantaba, a diferencia de la romana, que lo fué recitada, estructuraba las conjugaciones de sus amalgamas métricas que tanto nombre dieron a los poetas músicos que las crearon. Dos valores cuantitativos les bastaron a los rítmicos antiguos para sobre ellos constituir el fundamento básico de su métrica poética. Al uno se le asignó el valor de dos convencionales espacios de tiempo y fué el *sonido* o *silaba larga*, con respecto a la otra duración que denominada *breve* equivalía a la mitad de la *larga* y le correspondía el espacio de un tiempo de duración.

Las conjugaciones de ambas duraciones, más una tercera que a continuación indicaremos, han bastado para que con ellas la sabiduría popular nuestra haya construido todo su cancionero corístico (música, canto y danza) y buena parte del coródico (música y canto). La sobredicha tercera expresión rítmica se representa aritméticamente por la fórmula $1\frac{1}{2}:1$, o su doble $3:2$. Fué denominada "*sesquiáltera*" porque el número mayor sobrepasaba al menor en determinada pro-

porción. Expresado en sonidos significaba que a tres duraciones deben sucederle dos de valores iguales, es decir, que obtendríamos un ritmo quinario en cuyo primer tiempo batiríamos tres duraciones y el segundo tiempo lo completariamos con las dos restantes. Esta conjugación rítmica fué introducida en Grecia por el flautista frigio Olimpo (S. VII a. de C.). Su fórmula la recogió la habanera y la heredó el viejo tango argentino de corte y quebrada. Pero si en vez de presentarla en forma sucesiva, se expone superpuesta, la hallamos en la Introducción de la *Canción Patria*, según la versión de Esnaola.

Cuando los gramáticos alejandrinos, del siglo III de Cristo codificaron el célebre *canon* que lleva su nombre, especificaron con mayor claridad dos amalgamas rítmicas que anteriormente eran conocidas bajo una sola denominación. Así, llamaron coriambo a la yuxtaposición de un ritmo troqueo constituido por un sílaba larga (L) seguida de una breve (B), y continuado por un ritmo yambo, es decir, una sílaba breve (B) seguida de otra larga (L). Esta combinación trocaico-yámbica (L B B L) es expresión genuina y casi exclusiva del cancionero cuyano. Pulula en sus tonadas y cuecas. La conjugación inversa o yámbico-trocaica (B L L B) fué apellidada *antipastos* por la contraposición de sus pies rítmicos. Este ritmo antipasto engendra casi todo nuestro cancionero cantado-danzado. Figura a profusión en gatos, charceras, triunfos, pañitos, resbalosas, huellas, bailecitos, etc. Cómo nuestro cancionero popular puede vestirse de tanta gala de immaculada pureza, es lo que vamos a exponer.

III

CUANDO el Obispo San Hilario de Poitiers estableció en Roma, a mediados del siglo IV la primera escuela de canto para la enseñanza de la música cristiana que se organizaba, toda noción de notación musical se había ya olvidado. Los poetas-músicos (valga la redundancia, pues en la antigüedad todo poeta era músico y eso es lo que significaba el vocablo en su acepción original), los poetas-músicos, digo, (lo mismo que los compositores modernos) habían extraviado el oído popular con las metafísicas elucubraciones de sus creaciones sonoras. Como acaece siempre, la reacción fué violenta. Se tornó a la antigua práctica musical simple y sencilla, tanto en el canto como en el juego de los instrumentos. Los himnos de San Hilario, escritos en prosa poética, no cuajaron en el ambiente de la comunidad cristiana de su tiempo. Hay que esperar la llegada de San Ambrosio para que éste

crea la himnodia religiosa y sea quien verdaderamente establezca el canto de la Iglesia latina, en general, según se ha dicho. El mismo San Agustín confiesa cuán fuertemente se conmovía oyendo los himnos y cánticos que en la Iglesia de Milán escuchaba, llorando de emoción. Para la himnodia litúrgica, San Ambrosio echó mano de la métrica rítmica que por entonces era más familiar al oído popular: el yambo (B L) empleado en serie continuada, cuya equivalencia sería hoy la de un período ordinario de ocho compases en 3/4, llevado en movimiento noblemente tranquilo.

La belleza y simplicidad del canto ambrosiano dió pie para que los poetas menores del cristianismo exhumaran dos siglos después, para sus composiciones, el metro favorito del canto popular de la Roma pagana: el *tetrámetro trocaico*, cuya extensión clásica corresponde exactamente a la del *tetrámetro yámbico* ambrosiano. Su única diferencia consiste en que aquél se inicia con el dar del tiempo, y éste con el del alzar.

Ahora bien: uno y otro, pero particularmente el primero de los nombrados, viene a ser el metro rítmico de las vidalas norteñas antes de que éstas, influenciadas en su estructura por la conformación estrófica con que se ejecutaban algunas danzas-cantadas regionales, adaptaran períodos irregulares de seis compases (frase más inciso, igual cuatro más dos compases), en vez de los característicos ocho de rigor (frase más frase igual cuatro más cuatro compases). Como musicalmente en aquel entonces no podía todavía fijarse el valor y duración de los sonidos, pues no existían signos adecuados al efecto, las melodías se trasmitían por tradición oral. Diez años de práctica mnemotécnica se requerían para formar un buen cantor de iglesia, con todo el repertorio de la liturgia cristiana sabida de memoria. Al llegar la era de los trovadores, la música contaba ya con una notación con la cual se podía representar el valor de sus duraciones. La rítmica de las melodías las circunscribieron nada más que a seis fórmulas denominadas *modos*. Facilitaban la lectura y ejecución de las canciones, tomando una sola de las expresadas fórmulas. La sílaba tónica (fuerte) o átona (débil) del verso inicial, indicaba de por sí el ritmo de la canción, continuado del mismo modo, de principio a fin. Se ayudaban a determinarlo además, sabiendo que la última sílaba tónica del verso es la que llevaba el acento más fuerte y también porque las palabras rimadas debían caer sobre un tiempo fuertemente acentuado.

Teóricos del siglo XIII establecieron un precepto para que nadie pudiera tergiversar la regla empíricamente seguida entonces. Escribieron que: "En cada *modo* rítmico la regularidad debe ser observada". De las seis fórmulas rítmicas conocidas por los trovadores, cuatro son todavía usadas en nuestro cancionero musical vernáculo. Alguna de ellas resultan tan típicas que al vertirlas mal como por desconocimiento se hace, se destruye la pureza rítmica de la frase cantada, restándole carácter, vigor y precisión. Dicha fórmula corresponde a la del *IV modo medieval* generalmente expresada en nuestra actual notación por una corchea, una negra y una negra con puntillo. Es característica de los palitos, triunfos, huellas, gatos, etc. Actúa de preferencia en los penúltimos compases de las primeras frases de versos cantados. Figuraba aisladamente en una emotiva canción titulada de Tralles (Asia Menor) y en la cual su autor, que vivía en el siglo II de Cristo, se condolía, como el Eclesiastes bíblico, de que en el mundo "todo es vanidad". Dejemos correr el tiempo hasta la época del Renacimiento.

Las reglas musicales medievales caen en desuso. El arte sonoro ha progresado. Ahora las fórmulas rítmicas se conjugan entre sí. Se amalgaman los *modos* trovadorescos. Dos expresiones rítmicas se aunán formando parejas. Se las considera entonces como las más excelsas combinaciones que el oído cultivado oyera con singular agrado. Una y otra no fueron sino aquellas que los alejandrinos llamaron *coriambos* (L B B L) y *antipastos* (B L L B). Los músicos renacentistas no aportaron, pues, ningún elemento rítmico nuevo a sus composiciones. Como expresiones rítmicas sueltas ya las habían empleado, en las suyas, el trágico Sófocles y el cómico Aristófanes. No obstante, al haberlas exhumado, rindieron insospechadamente un grave favor a la música popular. Estas se las apropió con particular provecho y beneficio. Cruzando fronteras llegan a España. Descubierta el Nuevo Mundo se produce el momento expectante de la conquista. Los expedicionarios traen con ellos sus cantares y sus instrumentos músicos como complemento de sus arreos y armas. Por toda la América hispana se derrama a profusión la rítmica de su cancionero popular. Mientras en el Viejo Continente la música sigue su marcha progresista, lo traído a América se plasma en el ambiente, se anquilosa en los diversos centros de población que se fundan, se hieratiza en el recuerdo de los recién llegados. El haber que se trae no se quiere perder. Lo heredan los hijos. Se expande con los años por los diversos poblados a través de inmensas distancias. En 1535, don Francisco Pizarro llega al Valle

del Rimac y echa los cimientos de la futura "Ciudad de los Reyes". La colonización se extiende siguiendo las rutas de los caminos militares incaicos. Cuando en Febrero de 1541, don Pedro de Valdivia establece el primer centro de población en territorio chileno, que fué Santiago del Nuevo Extremo, sin él sospecharlo abrió el primer capítulo de la historia de la canción popular sudamericana, según se dirá a continuación:

IV

QUÉ sucede en el poblado que el aire se llena de voces, lamentos, denuestos e imprecaciones?

—Pues que Valdivia ha mandado a su gente requisar todo el oro para enviarlo al Perú.

Inquieto por la noticia del asesinato de Pizarro (1541), enviaba a Lima el precioso metal para tentar codicia y obtener los refuerzos y menesteres que necesitaba para su apremiada tropa. No se había aún alejado el barco de la playa cuando la grito se hizo general atronando el espacio. Uno de los músicos, llamado Alonso de Torres, empuñando con desesperación su trompeta, lanzó al aire el son de una tonada, que al decir de entonces, correspondía a esta letra: "Cata el lobo do va, Juanica/ Cata do va".

Lo que no puntualizó el dominico fray Góngora de Marmolejo, que fué quien relató el hecho, es la música con que se cantaba el aire de referencia. Nosotros dimos con él. Nuestra sorpresa igualó a nuestro entusiasmo cuando vimos cómo se hallaba rítmica y morfológicamente estructurado. Se trata de un período musical de ocho compases en 6/8, integrado por una frase repetida, formado exclusivamente por ritmos antipastos (B L L B). Es decir, por la misma rítmica específica que conforma a nuestras resbalosas, bailecitos, chacareras, etc., además de figurar en otras de nuestras danzas-cantadas como expresión suelta. Así lo hallamos en gatos, triunfos y palitos.

Que el aire "Cata el lobo do va, Juanica" era popular en España nos lo deja entender el famoso organista Francisco Salinas, elogiado por fray Luis de León en una oda a él consagrada. La tonada recogida por Salinas, conjuntamente con otras muchas entonces en boga, vió la luz en su obra publicada en Salamanca en 1577, años después que el trompetero de Valdivia la había hecho oír en la costa chilena. Esta tonada constituye, pues, por su rítmica la piedra fundamental

sobre la que se construirá buena parte de nuestro cancionero musical cantado-danzado y explica ya por qué su expresión pasó a ser específica de toda la música de la región cordillerana, con excepción de la que más adelante constituirá el territorio cuyano. Porque es de notar que cuando nuestra República se halló geográficamente constituida, el ir y venir de arrieros, troperos y demás gente andariega que como quiera que fuera llevaban sus cantares y danzas de un lado a otro, ciertos ritmos abandonaron sus primitivos lares trocándolos por otros que les eran ajenos.

Así el expresado antipasto (B L L B) emigró hacia el norte y no tuvo ya después cabida en la música indígena cuyana. En cambio: el coriambo (L B B L) que bajó del extremo norte, como que la música indígena mexicana lo tiene registrado en sus canciones, echó sus reales en Cuyo. Por otra parte, rasgos melódicos netamente rioplatenses emigraron a Cuyo y trocaron su plácida rítmica por la inquieta de esa región. Así la tonada de una Media-Milonga porteña, al llegar a Mendoza, se proteiza en un cantar acomodado a la letra de un romance que comienza: "No hay noche más celebrada — que la noche de San Juan". Otra tonada, también de Media-Milonga, se infiltra como rasgo melódico en "La Lorencita" santiagueña, trocando su plácida rítmica platense por la de los antipastos (B L L B), características de esa danza regional. En el norte argentino, los típicos bailecitos de la región adoptan en su música modalidades de la vieja música incásica y estructuran sus rasgos melódicos a base de gamas pentáfonas expresadas en ritmos antipastos.

La zamba tucumana, llena de donaire y gracia, sujeta su canto y acompañamiento a un noble ritmo griego que como expresión suelta lo encontramos en la tragedia "Las troyanas", de Eurípides. Se trata de una conjunción de dos pies rítmicos: *tribraqueo* el primero y *yambo* el segundo, es decir, tres sonidos breves (B B B), de valor de un tiempo seguido de uno breve (B) y otro largo (L), equivalente a otro tiempo. La unión de los dos forma el compás de 6/8 en que se vierten todas las zambas porque es él, precisamente, el compás específico que la anima. La explicada fórmula rítmica (B B B más B L) es tan nuestra, por legítima herencia, que sólo por casualidad puede figurar en cancioneros musicales que no sean latinoamericanos.

Si con espíritu tradicionalista y patriótico celo puntualizo todas esas particularidades rítmicas que conforman a nuestras expresiones vernáculos, es porque deseo aportar con caudal científico y valoriza-

ción estética, el lugar pertinente que la música nativa argentina reclama dentro del concierto universal, como manifestación emotiva de un pueblo que forja la grandeza futura de la nación, con el ritmo entusiasta y vigoroso de sus canciones, aunado al esfuerzo mental y físico de toda la República bajo la égida de sus poderes constituidos. Me queda aún por señalar otra genialidad rítmica dentro de la conformación melódica de nuestra música indígena. Me es indispensable, al efecto, invadir una jurisdicción ajena a mi especialidad. Lo haré con elemental prudencia porque así lo exige el terreno de la antigua poesía clásica griega en que voy a penetrar. Todos sabemos que en poesía las palabras agudas del fin de un verso se cuentan como si tuvieran una sílaba más. Esto equivale a transformar una *sílaba* (o sonido) *breve* (B) en *larga* (L) es decir: dar duración de *dos* unidades a lo que, en realidad, vale una. La rítmica griega había conocido con anterioridad de siglos ese procedimiento con el nombre de "ectasis". La Canción Popular hispana la recogió igualmente en su cancionero y nosotros la heredamos para el nuestro.

Ahora bien, cuando los *dos* sonidos breves intermedios de un ritmo como el *coriambo* (L B B L), independientes entre sí, los fusionamos en uno, dando a sus *dos breves* (B B) la equivalencia de *larga* (B B igual L), el ritmo se sincopa y cambia de nombre. En este caso de *coriambo* (L B B L) se transmuta en ritmo *moloso* (L L L). Tanto en la poesía griega como en nuestra música nativa que también en idénticas condiciones lo emplea, el resultado práctico para el oído que lo escucha es el de un desequilibrio rítmico, sensación que transmitida al organismo, produce el efecto de una breve inquietud nerviosa, que contrasta con la del ritmo hasta ese momento seguido por la composición poética o musical. Ahora bien: cuando el poeta efesio Hiponax (S. VI a. de C.), creador de la parodia teatral, quiso moderar el rápido movimiento de sus impetuosos yambos con objeto de acomodarlos a la descripción de los defectos morales de sus enemigos, introdujo en la composición poética la innovación señalada, es decir que aunó en una *larga* las dos últimas sílabas *breves* del metro por él elegido. Esta particular característica, que también fué empleada por otro poeta coetáneo, llamado Ananio, la he hallado, usada en nuestro seudo gato correntino y en la tonada cuyana de un triunfo.

Subrayaré las palabras de una copla popular con que se canta la mencionada danza para que quienes conozcan la tonada aprecien dónde se encuentra la innovación que los nombrados poetas establecieron para sus celebradas composiciones.

Dice la copla popular: A Corrientes me fuera/(mi vida)/de buena gana./A tomar mate amargo/(mi vida)/Con *mis paisanas*.

Toda la tonada se halla vertida en dos tiempos (6/8), más al llegar al penúltimo compás los valores se sincopan. El ritmo de binario que era, se convierte, aparentemente, en ternario. En la tonada cuyana de "el triunfo" se halla también, como en el caso anterior, en el mismo fin de la frase, allí donde se canta el verso pentasílabo repetido: Este es el triunfo / de las mujeres, / de *las mujeres*.

Esta mutación rítmica produjo al oído helénico una sensación especial y determinó que a los versos de Ananio e Hiponax se les denominara *isquiorróticos* o *escazontes*, es decir, versos rengos. Los gramáticos alejandrinos, que no perdían pisada a nadie y codificaban todo, clasificaron a las composiciones de ambos poetas como excepcionalmente aptas para la poesía didáctica y el apólogo. En nuestra música nativa, la expresada mutación rítmica ha sido tan gustada por el oído popular, que sus anónimos creadores la emplearon dentro mismo del cuerpo de la melodía. De ahí ese cosquilleo nervioso tan particular que experimentamos al oírla todos cuantos nos hallamos familiarizados con esa música vernácula, cuyo contenido emotivo llevamos dentro de nosotros mismos como expresión ingénita de nuestra propia argentinidad.

V

LLEVADAS al campo de la práctica popular intuitiva las melodías nativas, necesitaron ser sostenidas por un acompañamiento instrumental que al mismo tiempo que les daba realce y prestancia, contrastara con las fluctuaciones rítmicas de la línea del canto. Desde luego que fué la guitarra el instrumento adecuado para tal manifestación. Pero cuando nuestros bardos populares delineaban en la mente los rasgos sonoros de la composición que creaban, ¿tenían siempre a mano una guitarra?

Y, en ausencia de ella, al cruzar el llano a lomo de buen rocín o de paciente rucio, canturreaba sus tonadas, ¿quién le ayudaba a acomodar a sus melodías la rítmica que las conformaba? Pues el galope corto del caballo o el plácido andar del paciente pollino, cuando no el macho serrano de traidora coz. Sería de no creer en ello si, aparte de haberlo constatado nosotros mismos, otros hábiles folkloristas no hubieran también apuntado el hecho. El ritmo del galope corto de nuestro caballo criollo responde a un compás de 6/8 llevado en dos tiempos.

Los seis valores que explícitamente determina el denominador de ese compás, se ajustan con precisión al andar señalado del noble animal. Bastará tamborilear los dedos sobre un objeto cualquiera, acentuando como corresponde cada uno de los dos tiempos en que se marca el compás para prácticamente apreciar cómo sobre él se acomodan sin dificultad tonadas de gatos, chacareras, huellas, resbalosas, triunfos, palitos, etc.

Folkloristas que han andado por el norte, señalan que muchas "baquales" han sido compuestas según el andar impuesto por la cabalgadura, durante las largas travesías que debía recorrer el jinete. Otros, por su parte, tuvieron ocasión de presenciar el caso gracioso de dos muchachos que, a falta de caja para batir el ritmo de la vidala que cantaban, marcaban los primeros y terceros tiempos de la emotiva y plácida tonada, golpeando con la mano plana la panza del burro que los acompañaba. Ahora, si de los aspectos señalados, tan particularmente específicos de nuestra música indígena, pasamos al trasunto histórico que de muchas de ellas se desprende, tendríamos que recordar aquellas canciones anónimas, con o sin letra, traídas del extranjero por civiles, militares o marinos, nativos o no, quienes las incorporaron al patrimonio lírico nacional por la fuerza de las circunstancias y por ser pobre todavía en adecuadas expresiones musicales propias.

Casi en pareja puede decirse que llegan la canción irlandesa "La mañana del día de San Patricio" y otra hispana traída en sus recuerdos por jefes y oficiales sudamericanos, que se reintegraban al país después de haber luchado contra los franceses en la lid que por su independencia sostenía España contra Napoleón I. El aire irlandés antes señalado hendió triunfalmente el espacio después del victorioso combate del Buceo (R. O. del Uruguay), sostenido por Brown contra la escuadrilla española, en mayo de 1814. La Canción Marcial hispana fluctuó en el ambiente porteño de 1815, pero fué oscurecida por otra que pocos años después se incorporó brillantemente a los ejércitos argentinos de la libertad. Esta fué la denominada "*La azulada bandera del Plata*", porque así comienza el primer verso con que se canta. En cuanto a la anterior, acompañó a la fuerzas del general Lavalle en su fracasada campaña contra Rosas y llegó derrotada hasta Bolivia. Se conoció más tarde con el nombre de Marcha de Lavalle y después con el definitivo de "*La marcha de la República Argentina*". Se grabó en Alemania y se registró en la Biblioteca Imperial de París, en 1855.

Pero ya desde los albores de la emancipación, el pueblo entonaba cantares surgidos de mentes anónimas que con él convivían.

La resbalosa recuerda al Pueyrredón de la primera invasión inglesa, los cielitos de Hidalgo se cantaban con tonadas compuestas por desconocidos. Rosas, agasajando a Don Estanislao López, en "Los Cerrillos", danza pericones y puntea gatos en su guitarra con músicas anónimas. El aire de la danza-cantada "Los Amores", queda inconclusa y da pie para que con él se componga el "estilo del campamento", la obra maestra de la música autóctona rioplatense, gestada durante la década de 1820-30. La Seguidilla aminuetada hispana se acriolla al substituir la seguidilla por el gato y nace "El Cuándo". Este inspira a "La Condición" que conserva el minué y deja al gato por la zamba. "El Federal" hace lo mismo, pero en vez de gato o zamba adopta el cielito. Las vidalitas y resbalosas pululan en el ambiente de las discordias civiles y se manchan de sangre, lo mismo que la zamba puntana. Ninguna de estas tonadas se compusieron para tan nefandos festines. La amorosa tonada de la una, lo exultante de la otra y lo airoso de la última nombrada muestran a las claras que se las hizo servir para un fin distinto del verdadero. El "Valse de la puñalada", con que se daba traidora muerte a los reos de baja estofa, en Palermo de San Benito, ése sí se creó al efecto, pues se compuso con los sonos del clarín guerrero de caballería y significaban para el infante enemigo la prueba suprema del coraje a pie firme, pues, la estridente voz del bronceo metal aullaba: "atención y degüello", temblando entonces el suelo bajo los resonantes cascos de la atronadora carga. Lo contrario acaeció con el Himno revolucionario español de Riego, compuesto en 1820. Llegada su tonada al interior de la Argentina, se popularizó en pueblos comarcanos y con ella se cantan villancicos, ¡nada menos que a la Virgen!

Otra obra popular de autor anónimo, que no sabemos cómo no ha pasado todavía a engrosar el repertorio de nuestras bandas militares, es "El Tambor de Palermo", valse histórico que se ejecutaba en Palermo todas las tardes, con la tropa formada a la hora de lista, durante la época del Restaurador. En versiones para piano a dos y a cuatro manos solía aún oírse en todas sus partes en algunas tertulias familiares de comienzos del presente siglo.

De ayer a hoy la República ha sido pródiga en canciones. Toda la gama emotiva del sentimiento nacional se halla contenida en ellas. Su fluir y refluir por la inmensidad del territorio argentino ha permi-

tido que conozcamos nuestra propia idiosincrasia. Nos ha unido a todos en un solo vínculo, en una misma hermandad. Es por eso que el ojo vigilante y el oído atento del Estado debe prestar, a esas efusiones líricas de la creación popular, el apoyo oficial a que son acreedoras, en la seguridad de que del mantenimiento del sentimiento tradicional del país depende su futura grandeza moral, espiritual y material.

Modestos corifeos de tan noble causa, hemos siempre de servirlos, como hasta ahora, con firmeza, lealtad y honradez.

Buenos Aires, Julio de 1949

JOSUÉ T. WILKES

A PORTE PARA LA EMANCIPACION DE LA MUSICA PERUANA *)

¿ES POSIBLE USAR LA ESCALA PENTAFONA PARA LA COMPOSICIÓN?

RODOLFO HOLZMANN

LIMA

CUANDO llegué al Perú, hace ya años, busqué contacto con la música del país, con la curiosidad natural de todo porfesional que visita regiones desconocidas para él. Por todas partes encontré el nombre del matrimonio D'Harcourt, ya sea en conversaciones, ya revisando fuentes bibliográficas con referencia a la música autóctona peruana. Al haber visto por primera vez las melodías indias armonizadas por Marguerite Béclard d'Harcourt ⁽¹⁾, me di cuenta, desde luego, del tremendo peligro que se corre al armonizar "aires indígenas" a "su manera de ver", y hasta hoy he seguido estudiando el problema, recopilando el material que ha sido escrito sobre esta materia, para enfocarlo un día desde el punto de vista indicado en el encabezamiento del presente estudio. Creo que el momento ha llegado con la creación y organización definitivos del Conservatorio Nacional de Música y con ello, se vislumbra el principio de una época de desarrollo artístico sin precedentes. En favor de tal desenvolvimiento hay que trazar planes y construir caminos espirituales para que puedan avanzar por ellos los aspirantes al arte de la composición. No existen todavía tales talentos o por lo menos están escondidos, pero como en el Perú nunca ha faltado el talento y sí siempre la enseñanza sistemática bajo la dirección flexible y llena de comprensión, es de esperar que una vez

(*) Este trabajo ha sido publicado en la revista limeña "Nuestro Tiempo", en forma más reducida que ahora. A pedido del Dr. Francisco Curt Lange, el Profesor Holzmann amplió su exposición, tratando a la vez sus experiencias realizadas con el empleo de elementos musicales criollos o cholos de la región de Arequipa. (Nota de la Dirección).

(1) BÉCLARD-D'HARCOURT, MARGUÉRITE, *Mémoires Populaires Indiennes*, Ed. Ricordi, Milán, 1928.

trazada la orientación y establecido el curso de un trabajo disciplinado, salgan a la luz los tan necesitados forjadores de una *Escuela Musical Peruana*.

Antes de demostrar una de las muchas posibilidades del empleo de la pentafonía para fines de la composición contemporánea, es preciso resumir brevemente lo que se ha hecho y publicado en relación con el folklore musical indígena del Perú. Es notorio que todos los músicos europeos residentes en este país hayan sido atraídos por la extraña fuerza de su folklore musical. Claudio Rebagliatti, Marguërite Béclard d'Harcourt, Andrés Sas, Ricardo Klatovsky, Hans Prager y otros más han hecho ensayos con melodías aborígenes y la pentafonía en particular, sin excluirme a mí mismo, como voy a dar cuenta más abajo. Rebagliatti une simplemente varios trozos en un potpourri. *Un 28 de Julio en Lima*: Klatovsky armoniza melodías folklóricas a la manera europea, sin mayor preocupación por el resultado; Marguërite Béclard d'Harcourt armonizó igualmente muchas melodías, limitándose en el acompañamiento a la pentafonía del canto, lo que evidentemente no evita del todo la impresión de una monotonía desagradable, más que nada en nuestros oídos y en audiciones sucesivas. El ciclo de creación musical empieza con las obras de Sas, quien está interesado especialmente en dar relieve peculiar al contenido folklórico por intermedio de armonizaciones modernas y modulaciones sorprendidas, sin extender, sin embargo, la forma más allá de movimientos breves. Stea ha sido el único, hasta ahora, que con su *Sinfonía Autóctona* escribió música sinfónica inspirada en temas aborígenes del Perú, pero al usar una forma anticuada y por cierto inadecuada como medio de expresión para la elaboración del material folklórico, se perdió en aguas románticas, de modo que su obra, por honda que sea la impresión que nos cause su calidad musical, no abrió ni trazó el camino por donde habrían podido seguir otros. Fué una obra solitaria. Prager, por último, nos hizo conocer en la temporada pasada su *Cuarteto Incaico*, escrito sobre temas de Daniel Alomía Robles, obra que contiene lugares bien interesantes, pero que tampoco satisface ni profundiza el problema, porque se queda dentro del ámbito trazado por el material pentáfono, que da como resultado una monotonía insoportable, a pesar de haber usado el autor muy inteligentemente todos los recursos técnicos de los instrumentos.

Cuantiosos son los "indigenistas" que se quejan de la indiferencia del público hacia la música vernacular, criticando acerbamente a los que prefieren la música europea a todo lo que tiene su origen en la pentafonía. Francamente, no veo la razón para tales quejas, porque si bien es verdad que la música vernacular merece, hasta cierto grado, la atención de todos, siendo su estudio interesantísimo para determinadas personas, también es cierto que en el Perú, ella no ha sido presentada todavía en una forma artística elevada, como ha sido el caso con la música europea. Hace falta precisamente lo que nos ocupará en estas líneas: una verdadera composición a base del material melódico vernacular, obra de una expresión contemporánea y genuinamente nuestra al mismo tiempo. No es posible pedir al público asistente a conciertos sinfónicos que le agrade un ensayo, imperfecto desde el punto de vista técnico, formal o estético, después de haber escuchado una sinfonía de Haydn, Mozart o Beethoven.

NO existe, pues, como constatamos, obra digna de competir con las creaciones musicales puramente europeas, en lo referente a música de concierto. Hemos visto también que no han sido orientadores los ensayos hechos por compositores extranjeros residentes en el Perú. Esto no tiene nada de extraño, porque es lógico que la música escrita por europeos de nacimiento permanecerá siempre europea en el fondo, por muchos aspectos vernaculares que contenga. En consecuencia, si ha de crearse en el Perú un arte musical del futuro, corresponde a los músicos peruanos forjarlo. Es de ellos que depende íntegramente el porvenir de la creación musical genuinamente peruana. Lo que nosotros podemos hacer es simplemente servir de consejeros, colaborando en la educación artística necesaria como base para un desarrollo sano y fructífero.

Puedo afirmar, sin peligro de ser mal comprendido, que esta colaboración nuestra es muy necesaria, porque la obra representativa que hemos ido buscando, tampoco la encontramos entre las producciones de los autores peruanos. Me he ocupado extensamente de este aspecto en otros lugares ⁽²⁾, de modo que no hay necesidad de insistir en ello aquí. Faltándoles la educación musical indispensable como base de partida, músicos como Daniel Alomía Robles, Theodoro Valcárcel,

(2) Véase el *Boletín Bibliográfico* de la Biblioteca de la Universidad Mayor de San Marcos, de Lima, números de diciembre de 1942, julio de 1943 y diciembre de 1943; asimismo *Eco Musical*, Buenos Aires, N° 6 de marzo y N° 10 de julio de 1943.

Alfonso de Silva, etc., no lograron imponerse en la creación musical más allá de varios ensayos con los que probaron su enorme disposición. José María Valle Riestra se perdió en modelos italianos de dudoso valor musical. Carlos Sánchez Málaga y Roberto Carpio, grandes promesas de nuestra generación, siguen trabajando pero no han escrito obras para orquesta. En síntesis: estando a punto de iniciar el Conservatorio Nacional de Música, como centro de enseñanza superior, el rumbo hacia el porvenir, habrá necesidad que salgan de allí los artistas capaces de realizar todo lo que se ha soñado y planeado tantas veces por generaciones anteriores. Colaborar en la realización de este sueño debe ser ahora el anhelo de todos.

He anticipado ya que no se podrá hablar de arte musical peruano excluyendo el uso de elementos constructivos prestados de la música europea, o sea, la llamada "música universal". No estoy de acuerdo con Carlos Sánchez Málaga en que esta música universal haya llegado ya al máximo de su evolución y que, en contraposición a aquélla, se podrán extraer de la música aborígen los elementos necesarios para crear estilos y escuelas propias, lo cual ha sido hecho por compositores nuevos de América, como él afirma ⁽³⁾. Estoy convencido de que hoy ha cambiado de opinión, ya que han pasado doce años desde la publicación de ese artículo suyo. La "música universal", que tiene apenas unos siglos de desarrollo, seguirá evolucionando en tanto que haya civilización y cultura, es decir, seres vivos sobre la tierra. Sólo se logrará crear un estilo propio combinando la esencia de los elementos vernaculares con los de la música europea, elementos que, ligados íntimamente al factor étnico creador, deben dar cabida al lenguaje musical del Perú contemporáneo. Habrá, tal vez, un camino similar para el uso de la música *chola*, que tiene en Carlos Sánchez Málaga un marcado representante y de cuyas posibilidades me ocuparé más adelante. Opino con él que no toda música puede ser universal, desde el punto de vista étnico. Hay una música nacional (no nacionalista) que, si tiene valor artístico, se universaliza, lo cual equivale decir que puede ser gustada universalmente, como es el caso de la música de Musorgsky, Grieg, Smetana, de Falla, etc. Estos ejemplos demuestran claramente que toda obra, por distinta que sea en su estilo y colorido, resultado de su carácter nacional, tiene siempre un factor común: el uso de los elementos conquistados por la evolución de la música occidental,

⁽³⁾ SÁNCHEZ MÁLAGA, CARLOS, *Música peruana*, Boletín de la Unión Panamericana, Washington, D.C., Junio de 1932.

indispensable para asegurar el fundamento constructivo. Por esto no puede haber excepción en lo que se refiere a la música en el Perú; de ser así, ¿por qué se seguirá enseñando en nuestro Conservatorio, teoría, solfeo, armonía, etc., según las reglas europeas? Con el talento innato; el estudio minucioso del oficio, desde el punto de vista "universal" y "nacional"; el conocimiento de las diferentes etapas de la historia de la música, de sus estilos; contemplando los problemas que surgen en nuestra época; uniendo ésto con una vasta cultura general desarrollada hasta el máximo de las posibilidades personales, y dotado de un sentido espontáneo para lo bueno, lo libre y lo bello, habrán compositores en el Perú como los hay en los demás países del mundo.

PASANDO ahora a lo que se ha publicado en relación con el uso de los motivos vernáculos, tengo que limitarme naturalmente a escoger tres entre las muchas obras que existen, para considerarlas aquí. Nos bastan éstas, por ser muy características por la manera con que han sido tratadas en ellas las melodías pentáfonas. Son las ya mencionadas *Mémoires Populaires Indiennes*, armonizadas por Marguërite Béclard d'Harcourt; la primera serie de las *Puneñas* para piano, de la compositora argentina Isabel Aretz-Thiele ⁽⁴⁾, y la *Suite para piano sobre motivos peruanos*, escrita por el autor de este artículo ⁽⁵⁾. Mientras Marguërite Béclard d'Harcourt se limita a la armonización de las melodías captadas, Isabel Aretz-Thiele inicia la creación de melodías incaicas "después de haber adquirido sus fórmulas estilísticas por métodos científicos", como afirma Carlos Vega en el prefacio escrito para las *Puneñas*. Yo mismo he ido más lejos al aprovechar la escala pentáfona para modernos ensayos constructivos. Se me perdonará el haber tomado como ejemplo mi propia composición: lo he hecho forzosamente por carecer hasta ahora la literatura musical de obras de tal carácter. Representan estas tres obras, pues, tres etapas de evolución en lo tocante a sus pretensiones de orden artístico: armonización, estilización y composición, esta última en el sentido acostumbrado de la terminología musical.

Es evidente que las melodías populares sirven para el estudio únicamente en la forma original, tal como han sido captadas; al adornarlas con un acompañamiento cualquiera, por bien que haya sido ela-

⁽⁴⁾ Editadas en Buenos Aires en 1937.

⁽⁵⁾ *Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores del Instituto Interamericano de Musicología*, Publicación N° 33, Montevideo, 1944.

borado, se altera su ambiente, se cambia su modo de impresionar en favor de una interpretación más o menos personal. Está claro que el material folklórico debe cambiarse solamente, ya sea en su contenido o aspecto, cuando se busca elevarlo a la esfera de la creación artística, es decir, cuando ya no se trata de una presentación integral del material captado. En caso contrario se hará siempre una cómoda concesión al público, hoy más que nunca interesado en las manifestaciones del continente americano, lo que ha sido explotado inmediatamente con fines comerciales por varias casas editoras, como lo prueban los innumerables "Cuadernos de Canciones Panamericanas" publicados en los últimos años.

Consciente de esto, Marguérite Béclard d'Harcourt escribe en el prefacio para sus melodías populares indias que "si una u otra persona no está de acuerdo con su manera de haber acompañado las melodías, éstas pueden considerarse solas, ya que han sido presentadas con la más rigurosa exactitud", lo que por cierto no es el caso en todas las melodías. Refutando enérgicamente el estilo neo-español como base armónica para el canto, muy en boga en el Perú actual —como escribe Madame d'Harcourt— ella ha compuesto para los motivos un acompañamiento ilustrativo, de ambiente casi romántico; la parte de piano está muy cargada de acordes y arpeggios, lo que da lugar, como hemos constatado ya, a cierta pesadez y monotonía. Si es verdad que varias melodías ganan considerablemente en su valor musical por el acompañamiento, otras han sido alteradas muy arbitrariamente en su carácter por la indicación metronómica que llevan, de modo que se trata aquí de interpretaciones personalísimas, las que hay que aceptar con toda reserva.

Las *Puneñas* de Isabel Aretz-Thiele significan un esfuerzo hacia la creación, pero un esfuerzo estéril, sin resultado. Ha logrado escribir "música incaica" a base de estudios científicos, con lo que nadie ha ganado nada. No existía nunca una "música incaica para piano", ya que la música en el Perú antiguo fué monódica. ¿Por qué entonces reconstruirla? Lo que buscamos es *música*, pero no *incaica*, porque la sensibilidad artística de nuestros días es muy distinta a la de los tiempos remotos ⁽⁶⁾. A nadie se le ocurriría escribir en Grecia la música griega que se hizo en la antigüedad. Estamos tratando de descubrir

(6) Véase a este respecto el excelente estudio de CÉSAR ARRÓSPIDE DE LA FLOR, intitulado, *Valoración de la música como expresión cultural en el Imperio de los Incas*, Revista de la Universidad Católica, Tomo VIII, Nos. 2-3, Lima, Mayo-Junio de 1940.

un camino para eliminar la pentafonía pura, para deshacerla de sus cualidades molestas, como lo son la imperfección y la monotonía que se oponen a un empleo en música de elevada categoría. Dejemos a los cantos primitivos tal como están, en su lugar apropiado. No nos sirven las "evocaciones"; lo que necesitamos es "evolución". No olvidemos que pretendemos hacer *música*, pero no "elaboraciones científicas".

Anunciando las *Puneñas* en el prefacio con un optimismo angelical, como "primera obra musical de carácter incaico científico", Carlos Vega, el musicólogo argentino, afirma que Isabel Aretz-Thiele posee "el lenguaje musical de los Incas", que "sus armonizaciones, modernísimas y audaces, ahuyentan a los oyentes que tienen atrasado el cronómetro sensorial"; que "su melodía habla un lenguaje que no es el europeo circundante, ni el criollo radio-telefónico, ni el italo-incaico"; que "es natural que no consiga comunicarse en primera audición"; que "quienes desconozcan las verdaderamente auténticas estructuras aborígenes ganarán más con dedicarse a aprender que con empeñarse a juzgar"; que "con la obra de Isabel Aretz-Thiele empieza la clausura del ciclo abierto por los compositores que confiaban la conquista del carácter vernacular a una misteriosa asistencia de las musas".

He creído necesario citar estas frases para dar una idea de cómo conceptos tan erróneos han podido emitirse en un país artísticamente tan desarrollado como la Argentina. Bastaría este prefacio para imaginarse lo que contendrá la parte musical; nos demuestra también, por la manera de expresarse, que el señor Vega debe poseer un concepto sumamente original de lo que es cultura musical. Pero como mi estudio tiene por única finalidad la demostración práctica, quiero juzgar brevemente la obra desde el punto de vista técnico.

Consigue la autora por método científico formar melodías pentáfonas que son de "perfecto estilo incaico". ¿A qué sirve el método científico para la elaboración de melodías pentáfonas, me pregunto, si tenemos ya estas mismas melodías llegadas hasta nosotros por la tradición del pueblo? ¿Cree la autora que las melodías "elaboradas científicamente" saldrán más puras que las que canta el pueblo? Es difícil encontrar la justificación para el afán con el cual ha sido emprendida esta penosa y laboriosa creación "estilística". El método de fraseo que emplea la autora, establece que todos los pensamientos musicales constan de dos compases. ¿Será verdad? Por ser así, habrá

que cambiar radicalmente los puntos de vista para la notación y análisis de las obras musicales, como lo hizo en efecto, y de un modo bastante confuso, el maestro de la compositora, Carlos Vega, en su *Fraseología* (7). La repartición de las líneas divisorias y de las unidades de compás obedece en las *Puneñas* a leyes especiales, ganadas, otra vez, por medios científicos, dificultando enormemente la lectura, la que queda demasiado complicada para lo que está desarrollándose musicalmente. La armonización no es modernísima ni audaz, como afirma el señor Vega —parece que es él quien tiene el "cronómetro sensorial atrasado"— sino que reposa sencillamente en la pentafonía, no difiriendo en nada de una armonización de la señora d'Harcourt, por ejemplo; es decir, que rige la misma atmósfera monótona bien conocida como resultado del empleo único de la escala pentáfona invariada. Lo laudable en las tres piezas que forman la primera serie de las *Puneñas*, es su notable equilibrio formal, pero temo que esto no bastará para que tenga más éxito esta música si no ha conseguido comunicarse en la primera audición.

NOS hemos dado cuenta que el uso de la escala pentáfona tal como existe, sin transformación alguna, no sirve para la creación de algo que pretende ser más perfecto que unos ensayos sin mayor importancia. Como no es posible, desde luego, presentar suficiente variedad armónica con esta gama primitiva, debe existir un modo de tratarla conforme con el espíritu contemporáneo, si es que deseamos hacer uso de ella. He aquí el problema central, del cual he dado una solución (hay varias, por supuesto), en mi *Suite sobre motivos peruanos* (5). Llegado a la conclusión de que puede usarse perfectamente la escala pentáfona para fines de la composición, voy a ocuparme ahora de la manera cómo hacerlo, no abogando por los métodos científicos, pero sí por el juicio intelectual, sin el cual no existe ni puede haber creación artística, porque hay casos donde la llamada "inspiración" sola no basta. Antes de hacer un pequeño autoanálisis de mi obra, quiero exponer, sin embargo, unos hechos teóricos de trascendental importancia para la cuestión del uso de la gama pentáfona.

Es sabido que la música de la época clásica, una vez establecida la escala heptáfona, tiene su base armónica y melódica en la construc-

(7) VEGA, CARLOS, *La música popular argentina*. Tomo II: *Fraseología*, 2 volúmenes, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1941.

ción de los acordes por terceras y que esta manera de construcción tiene su razón en el fenómeno acústico de los armónicos naturales, dando así origen a la existencia de los modos mayor y menor, respectivamente. A fines del siglo pasado, cuando el cromatismo había alterado ya el sistema tonal existente de tal manera que había que buscar caminos nuevos para la expresión contemporánea, se empezó a cambiar de modo radical la constitución armónica y melódica de las obras musicales, construyéndose temas y acordes no por terceras consecutivas, como fué el caso hasta entonces, sino por cuartas:



Esta combinación de intervalos de cuarta, en principio, no es nada nueva, porque no constituye sino el uso del bien conocido "círculo de quintas", el cual sirve para ordenar las tonalidades según el aumento sucesivo de los accidentés:



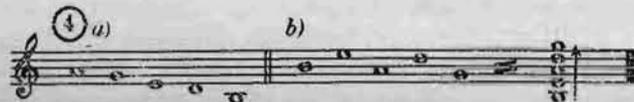
Invirtiendo los intervalos de quintas que no se prestan para fines constructivos, en cuartas, y usando éstas para la formación de las ideas musicales, se había cumplido el primer paso para abandonar la tonalidad clásica en favor de otras relaciones tonales más elásticas, en busca de nuevas leyes estructurales. Se llegó más tarde a la destrucción total de las viejas leyes de la conexión musical con la completa abolición de la polaridad armónica, averiguando con la llamada "atonalidad" otras fuentes para establecer relaciones distintas a las usuales, las que cristalizaron finalmente en el "sistema de los doce tonos".

El primero que hizo ensayos con cuartas consecutivas para enriquecer el tejido armónico de sus obras fué Alejandro Skriabin, gran precursor de la música moderna. Arnold Schönberg, iniciador de la composición en el "sistema de los doce tonos", usa en su célebre *Sin-*

fonía de Cámara, escrita en 1906 y que no obedece todavía a las leyes del nuevo sistema, el siguiente tema principal, construido a base de cuartas consecutivas:



Ahora bien, lo que he expuesto en relación con la escala heptáfona europea, vale asimismo para la escala pentáfona: también ella se deja ordenar en progresiones por cuartas:



De modo que se pueden construir temas apropiados para un desarrollo musical a base de éstas, tal como lo hizo Schönberg, cambiando, por ejemplo, el orden de las notas de una melodía vernacular. Igual provecho se consigue así para la elaboración de la parte armónico-formal, lo que sería materia de un curso de composición y no cabe dentro de los límites de este estudio. De todos modos se llega con tal procedimiento a un lenguaje musical contemporáneo totalmente insospechado en lo que concierne a la esfera de la escala pentáfona, poco o por lo menos no del todo explotada hasta ahora. Si se tiene además en cuenta que puede cambiarse el material motivico, usándose desde todos los grados a nuestra disposición, se comprenderá que de este modo aumentarán considerablemente las posibilidades expresivas y constructivas, para no mencionar sino métodos técnicos como lo es la inversión, el cangrigare⁽⁸⁾ y la inversión de éste. Estas cuartas ascendentes forman la inversión de las quintas descendentes:

(8) Mientras que la palabra "inversión" significa solamente el cambio de dirección, de movimiento ascendente a descendente o viceversa, el término *cangrigare* indica que un tema se usa leyendo sus componentes hacia atrás, es decir, desde la última nota hacia la primera. El *cangrigare* constituye un elemento importante dentro del sistema de los doce tonos.



las que a su vez nos indican, por coincidencia, el modo de afinar los músicos de hoy sus instrumentos de cuerdas, hecho que Fétis había constatado ya, en otra conexión, en su *Historia General de la Música*⁽⁹⁾.

Refiriéndose al uso de la escala pentáfona en nuestros días, Otto Mayer-Serra razona⁽¹⁰⁾ que "determinadas culturas corresponden a mentalidades tan radicalmente distintas que no existe ligazón espiritual posible entre ellas. Según nuestro parecer, es éste el caso de nuestro sentir musical moderno que no admite aprovechar elementos técnico-musicales de una civilización desaparecida como la precortesiana, si no es para conseguir efectos de *exotismo evocativo*".

Me parece que depende únicamente del modo de como se usan estos elementos; aprovechados por manos inteligentes, creo que son muy bien servibles, tal como la mezcla de dos razas distintas ha dado origen a una nueva mentalidad americana, la "criolla", o mejor dicho, la "mestiza". Sobrevive además en nuestro continente gran cantidad de melodías procedentes de estas civilizaciones desaparecidas —si bien cambiadas durante el proceso evolutivo de los siglos— lo que da derecho a opinar de que una persona nacida en este ambiente e impregnada de la música de su tierra natal, acogerá tal vez del modo más natural elementos de tiempos pasados, uniéndolos a otros que provienen del método musical que le ha sido enseñado en la actualidad. Con esto desaparecerán los citados efectos "exóticos" evocativos para dar lugar, siempre que lo haga un artista verdadero, a coloridos que pueden tomar, en circunstancias determinadas, caracteres y formas auténticamente "americanas".

En relación con esto, Hindemith hace la observación de que "la escala pentafónica, como base de un estilo musical, es inaprovechable

(9) FÉTIS, F.-J., *Histoire Générale de la Musique*, Ed. Firmin Didot, Paris, 1869, Tomo I, pág. 340.

(10) MAYER-SERRA, OTTO, *Panorama de la Música mexicana*, Ed. Colegio de México, México, D.F., 1941, pág. 122.

para el compositor moderno, por carecer de varios intervallos, de los cuales no se puede prescindir, teniendo en cuenta el actual grado de evolución armónica" (11).

Esta observación es justa si se refiere al uso de la escala pentáfona de manera cruda, pero estos intervallos que el compositor necesita, se pueden conseguir, como hemos visto antes, mediante la combinación de dos o más de estas escalas en transposición a distintos grados, con lo cual la unidad del material usado queda además asegurada.

Resulta que, si bien el uso de la escala de cinco tonos, tal como aparece en melodías folklóricas, es de dudoso valor al emplearla para procedimientos armónicos, se logra descubrir, sin embargo, cualidades en esta escala al transformarla con un criterio contemporáneo en material esencial para un trabajo de amalgama.

APROVECHANDO estos conceptos, he ensayado en mi *Suite sobre Motivos Peruanos* para piano estas y otras posibilidades constructivas, como se verá en un breve comentario de esta obra (12). Mis ideas están desarrolladas con más amplitud en una *Partita Peruana* para orquesta, aún no terminada y han sido aplicadas a la música mestiza en mi *Suite Arequipeña* para orquesta, recién terminada y dedicada a la Ciudad de Arequipa y su Orquesta Sinfónica (13), de la cual hablaré más abajo.

El primer número de la Suite sobre motivos peruanos, titulado "Preludio Pastoral", está basado en la escala pentáfona pura, idéntica a la del ejemplo musical N° 4a, para descubrir hasta qué punto van las posibilidades de un desarrollo musical dentro de estos límites. Usando los intervallos de cuartas (juntos con sus inversiones, las quintas) para la formación acórdica, como he explicado arriba, el método de creación melódica, del trabajo contrapuntístico y de la

(11) HINDEMITH, PAUL, *Kompositionslehre*. Band I, Ed. Schott, Mainz, 1937, pág. 64.

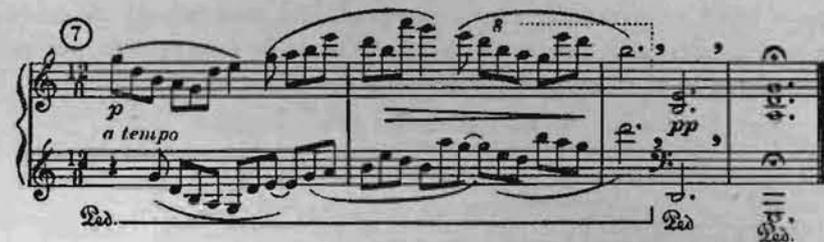
(12) Esta Suite ha sido estrenada el 14 de Noviembre de 1944 por la pianista Luisa Negri, en la Sociedad Filarmónica de Lima.

(13) La *Suite Arequipeña* ha sido estrenada el 15 de Agosto de 1945, en ocasión del 405° Aniversario de la Fundación Española de Arequipa, por la Orquesta Sinfónica de dicha ciudad, bajo la dirección del maestro Alejandro Koseleff.

construcción formal es, sin embargo, similar al del concepto aplicado en obras de cualquier otro estilo:



El peligro de la monotonía se ha evitado, aparentemente, por la constante transposición de la melodía a los distintos registros del piano, dando lugar a una atmósfera suave, muy peculiar, de carácter preludial. En los últimos cuatro compases se ha hecho uso del "stretto", para terminar con dos acordes que corresponden exactamente a lo que se llama una "cadencia perfecta":

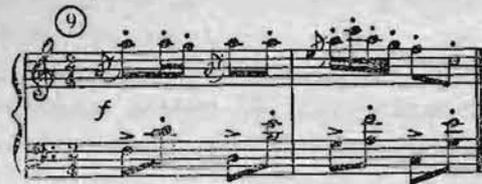


Las dos siguientes partes, tituladas "Bailan las Muchachas" y "Melodía Triste", tienen como fundamento armónico una escala pentáfona, a la cual se agregan dos tonos que se encuentran a trechos en la melodía fuertemente mestizada, completándola así a una escala menor antigua. La característica de estas dos partes de la Suite consiste en el manejo muy libre del material temático original, que aparece desarrollado parcialmente, según sus posibilidades rítmicas e imitativas.

En "Bailan las Muchachas", la escala del ejemplo musical N° 8a, más sus dos tonos agregados,



da como resultado el siguiente acompañamiento armónico, con su melodía inalterada en la mano derecha:



En "Melodía Triste" he sacado todo provecho posible de la inestabilidad de la tercera en la melodía, con su semitono cromático vacilando entre Fa natural y Fa sostenido, peculiaridad característica de la música mestiza en el Perú, que da esta nota lamentosa y triste a tantos "yaravies" serranos. Creo que esta impresión de tristeza, a veces desagradablemente exagerada, ha sido reemplazada aquí por una expresión honda y sincera, tal como ha sido sentido por mí, profundizando el valor musical del material adaptado.

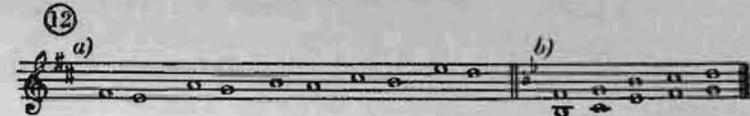
Daré la "Coda" de esta piececita como ejemplo:



El "Interludio" trata de resolver el problema del uso de la pentafonía pura de manera parecida al "Preludio Pastoral". No es el lugar indicado para decir algo acerca de la calidad musical de esta parte, sobre la cual cae cierta responsabilidad, por formar el número central de la Suite. El ejemplo que sigue, demuestra como el tema pentafónico está sustentado por el movimiento ondulante de la mano izquierda, usándose solamente tónica y dominante de la tonalidad (sin la nota sensible):



En las dos restantes partes, tituladas "Fanfarria Campestre" y "Danza Final", he empleado, junto con un uso más frecuente de la modulación, un nuevo método para obtener mayor efecto variado, sobre todo en la "Coda" de la "Fanfarria", transponiendo la escala pentáfona original a otros grados pertenecientes a ésta,



y combinando las dos escalas así conseguidas en sonoridad simultánea. Esta fusión me brinda en el ejemplo N° 12a ("Fanfarria") una escala completa de Re mayor, conseguida, sin embargo — y esto es lo importante — por un método constructivo muy distinto; es algo parecido a lo que ocurre cuando un compositor escribe música tonal,

Salta a la vista que la parte más interesante son las dos terceras marcadas con asteriscos. De nuevo nos encontramos con la típica inestabilidad de un grado, esta vez de la subdominante. Esta fluctuación entre natural y sostenido es de sumo interés para el uso en la construcción armónica. Separando estas dos terceras del conjunto y superponiéndolas, en su inversión de sextas —las que se prestan mejor para formar un acorde, por ser intervalos más grandes— resulta el siguiente acorde:



El acorde del ejemplo 17b tiene la nota "Mi" duplicada en el bajo, por razones de mayor sonoridad. Después de haber encontrado la mejor disposición del acorde para su uso como base armónica en la obra, éste sugiere inmediatamente una bitonalidad: Do mayor y La mayor, con su nota común "Mi"; y resulta, en efecto, que el trabajo con esta asociación de ideas está tomando dimensiones insospechadas. Si no me basta esto, puedo además transponer el acorde a otro grado, conservando siempre intactos sus intervalos y encontrar uno nuevo, por combinación calificada de ambos, descubierto éste de manera ingeniosa y perteneciendo estrechamente ligado al acorde original. Este procedimiento se haría, por ejemplo, juntando las numeraciones pares o impares del modo siguiente:



En lo que respecta al uso de motivos melódicos se puede aprovechar primero el semitono cromático de la subdominante inestable (véase el ejemplo musical N° 16). Luego, juntando las terceras usadas en el tema, pueden emplearse éstas arpegiadas, parcial o totalmente:



Con lo indicado, las posibilidades todavía no están agotadas, como es de suponer, pero, en parte, el trabajo preparatorio ya está hecho. Es esto que valía la pena demostrar aquí; el resto sería trabajo de una clase de composición que no cabe dentro de los límites de este artículo.

El último ejemplo musical que sigue, es el final de la parte denominada "Yaravi" y enseña cómo las dos terceras más importantes del tema melódico pueden formar el acorde, sin resolverse e intercaladas entre las terceras fundamentales, transformando completamente el material en estilo y efecto sonoro, material cuya procedencia apenas se reconoce todavía:

SE ha demostrado claramente que el uso, tanto de la pentafonía como de la música mestiza, folklórica o popular, es posible en la música culta; que depende del modo como se emplea el material, como se transforman los elementos melódicos y armónicos para fines de transcripciones de carácter contemporáneo, para que el acervo musical existente resulte ser de una riqueza extraordinaria. Estas apreciaciones, si bien pueden parecer a algunos puros inventos cerebrales, tienen por lo menos el valor pedagógico de hacer pensar al alumno intensivamente en las posibilidades de la música de su tierra natal y, cayendo en mentes inteligentes, siempre que las composiciones hechas a base de ensayos de esta clase no pierdan su carácter de espontaneidad, habrán probado su utilidad y dado además —ojalá sea así— su aporte para el desarrollo de un productivo "Americanismo Musical", o mejor dicho: de una auténtica "Musicalidad Americana".

Lima, Julio de 1945

RODOLFO HOLZMANN

LA MUSICA POPULAR DE MEXICO *)

RUBÉN M. CAMPOS

MÉXICO, D. F.

INTENTAREMOS exponer los lineamientos que ha tenido hasta hoy nuestra música, es decir, la música típicamente mexicana, no la docta música universal que tiene en cada nación panegiristas encargados de hacernos conocer a tantos músicos geniales que son los maestros de la humanidad. Indudablemente les debemos todo a ellos, a los grandes maestros que nos han presentado las diversas evoluciones del arte musical a través de los tiempos. Las denominaciones de clásicos y románticos han pasado a la arqueología. Cien años han bastado siempre para que el espíritu humano busque otras formas de expresión. No le satisfacen al hombre de hoy las modulativas formas que tuvieron los artistas de otros tiempos para interpretar los sentimientos delicados; lo cual era la finalidad de los intérpretes de la sentimentalidad de otras épocas en el idioma universal de la música, hasta la aparición de los fuertes intelectuales de hoy que quieren expresar en notas musicales no el sentir, sino el pensar de la humanidad.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que esos intelectuales integran hoy, como antaño, las minorías que pugnan por imponer su manera de interpretar el pensamiento a las mayorías que no están preparadas para entender el nuevo idioma musical. De aquí surge un conflicto, pues los músicos anteriores a la nueva modalidad prepararon acuciosamente a las multitudes con audiciones constantes de una música elaborada sobre antiguos cánones, respetados y transmitidos como una herencia sagrada a las juventudes que estudiaban en escuelas de música. Y por tanto los músicos de hoy, antes de asumir la

(*) Este artículo del profesor Rubén M. Campos, además de inédito tiene carácter de póstumo. El gran precursor del Folklore sistematizado del México de hoy falleció en la capital de su patria en 1948. Recopiló con abnegación y un inmenso amor las tradiciones de su pueblo y ha sido un luminoso ejemplo, con su modestia y su sabiduría, para quienes tuvieron la fortuna de hallarse cerca de él, como amigos o como alumnos. (Nota de la Dirección).

actitud de iconoclastas, han tenido que estudiar toda la sabiduría acumulada durante cuatrocientos años por los innovadores de cada siglo, para fundar todavía con esa cimentación indestructible, un arte nuevo que aparentemente ha violado todos los preceptos legados en herencia, y al que desdeñan al tratar de imponer las modalidades nuevas en que fundan su originalidad, ya que tienen una sola tendencia: no parecerse a nadie.

Para conjurar este peligro anárquico de que todo se disuelva en el crisol del arte musical; para obtener cristalizada una nueva forma, puesto que hasta hoy no hay una que sea proclamada definitiva porque cada compositor quiere que sea la suya, y a tal supremacía tiende cada genial esfuerzo personal; varios músicos eminentes descubrieron una fuente de inspiración en la música popular de su país, y se han transformado en rápsodas de esos cantos populares, revistiéndolos de los suntuosos trajes de la polifonía, enjoyándolos con las piedras preciosas de la armonía y realizándolos con la suntuosidad de la orquestación, para mostrar las ingenuas melodías populares que se ocultaban ruborosas mientras anduvieron desnudas, pero que hoy se ostentan en todo su esplendor, magníficamente ataviadas.

Esta revelación ha aquilatado el valor primitivo de la música popular. ¿Quién podría decir que algunos "tiempos" en las composiciones orquestales de Bach que llevan los nombres de las danzas antiguas, no son bailes populares de su época, que la percepción del gran músico escogió para pulirlas y embellecerlas con los medios de que disponía su genialidad incomparable? Más tarde, Haydn y Mozart escogieron también aires populares para embellecerlos en composiciones que han pasado a la posteridad; y nadie podrá decir que esta predilección obedecía a su falta de númen, de inspiración para inventar composiciones musicales propias suyas, dada la potencialidad de Haydn para crear obras de aliento y la facilidad melódica de Mozart, cuya fantasía era inagotable. Esta vena melódica, más fecunda todavía en el cancionero de Schubert, quien compuso en su vida breve seiscientos treinta y cuatro *lieder* con una facilidad prodigiosa por la variedad que dió a sus concepciones, que son el sentir del alma universal, no necesitaba ciertamente de la inspiración popular para comentar musicalmente una idea poética; y sin embargo quiso inmortalizar algunos cantos populares de su tiempo, y nos dejó páginas bellísimas que eran lindas canciones, espigadas al acaso en la musa popular vienesa por su gusto exquisito. ¿Quién podría negar la faci-

lidad maravillosa de Chopin para crear melodías propias suyas, y que no obstante engarzó esos preciosos joyeles que son sus mazurkas, muchas de ellas pescadas como perlas en el arte popular de su país? Más tarde, Borodin y Rimsky-Korsakow ennoblecieron la música popular rusa con el esplendor de sus orquestaciones que le infundieron una juventud inmortal. El escandinavo Grieg asombró con la exquisitez de su música arrancada al alma popular de Noruega para hacer la delicia de los espíritus dilectos. Y Brahms, en su sabiduría austera, no desdeñó revestir la música popular alemana con los soplos diáfanos de su arte polifónico. Y Smetana, y Dvorak, y Dohnanyi, nos han revelado primores en sus cantos eslavos, estilizados en bellezas de una personalidad imponderable; y tantos otros estilistas del ritmo y de la belleza melódica, que dan a sus cantos vernáculos un séquito de melodías a cual más bella para seguir a la melodía reina como una corte de amor, nos dieron a conocer las bellezas de la música popular.

PERO volviendo retrospectivamente a las edades primitivas de nuestra historia, podemos alegrarnos de que un arte que no tuvo contacto con ningún arte similar, hasta la venida de los españoles, hubiera llegado al rango de constituir una recreación en los actos ceremoniales de la vida pública de los aztecas. Ya no era solamente el ritmo sonoro y bien marcado para guiar las danzas guerreras con un són marcial, ni el clamor gutural y discordante para acompañar la danza fúnebre de los sacrificios humanos, en los que era inmolada la flor de los jóvenes hechos prisioneros en las "guerras floridas", sino un canto homófono entonado por voces masculinas, femeninas e infantiles, que "decían las alabanzas con que engrandecían a sus reyes y personas dignas de memoria, para lo cual se esmeraban en que el verso y el lenguaje fuese muy limado y grave", según dice textualmente el historiador Torquemada.

De las entonaciones de la música azteca no quedó vestigio alguno, puesto que los historiadores que vinieron con los conquistadores nos dejaron apreciaciones contradictorias, sea porque no sabían música, o porque realmente no eran satisfactorias para ellos las melodías que entonaban los indígenas. Pero el hecho de que esos historiadores fueran frailes, con excepción del soldado Bernal Díaz del Castillo, nos permite dudar del buen gusto de aquellos hombres educados en el canto llano eclesiástico de los tiempos medioevales, que era el que dominaba todavía al surgir el Renacimiento, especialmente en España, donde insignes maestros en el canto eclesiástico

habían propagado las salmodias monótonas y tristes en todas las iglesias, desde las catedrales hasta las capillas de los villorrios. Para fundar esta apreciación nuestra, es necesario transcribir algunas líneas dispersas de Fray Juan de Torquemada, en que se refiere a la música indígena:

"Asistían a la comida seis señores ancianos, a los cuales daba algunos platos del manjar que le sabía bien, y allí lo comían con gran respeto y veneración. Servíase siempre con mucha música de flautas, zampoñas, caracoles, huesos, atabales y otros instrumentos de poco deleite a los oídos de los españoles, y no alcanzaban otros mejores, ni tenían música de canto (como la que oíamos en voces concertadas) porque no sabían el arte, hasta que de los castellanos lo aprendieron (en especial fué maestro de él, en esta nueva Iglesia, el apostólico varón fray Pedro de Gante, fraile lego de la esclarecida orden de mi glorioso padre San Francisco) aunque en sus bailes y fiestas cantaban en voces iguales al són de su teponaztli, como en otra parte decimos". (*Monarquía Indiana*, por Fray Juan de Torquemada, Libro II, capítulo 88.)

"Acabada la audiencia entraban señores y otros muchos cortesanos, y gustaban de oír en sus cantares las grandezas de sus antepasados, cantadas con los instrumentos músicos que ellos usaban". (*Ibid.*)

"Hizo (Nezahualcóyotl) una sala de Congregación donde se juntaban todos los poetas, y hombres músicos (que lo eran mucho los de esta tierra (Tezcoco), Astrólogos y Historiadores, y de otras artes, donde conferían estas cosas, con grande eminencia; y para más autorizar esta sala hizo Presidente de ella a un hijo suyo llamado Xoquiquetzalzin". (*Ibid.*, Cap. 41.)

"Puso escuelas de su arte adivinatorio, y manera falsa de astrología, que usaban. Puso también de poesía, a que muchos eran muy dados, porque en ella y en los cantares que hacían, referían todas las cosas memorables y casos sucedidos en las edades pasadas y presentes; y se cantaban en los areytos y bailes públicos, y en ellos también decían las alabanzas con que engrandecían a sus reyes y personas dignas de memoria; para lo cual se esmeraban mucho en que el verso y el lenguaje fuese muy limado y grave". (*Ibid.*)

El historiador Mendieta describe acuciosamente las fiestas de los aztecas en el siguiente fragmento que hemos copiado de su libro

Historia Eclesiástica Indiana y en el que pinta con mano maestra tanto las evoluciones del baile como los instrumentos que acompañaban los cantos. ¡Lástima que la descripción no nos pueda dar la clave de las entonaciones musicales!

"Una de las cosas principales que en toda esta tierra había, eran los cantos y bailes, así para solemnizar las fiestas de sus dioses como para regocijo y solaz propio. Y por esta causa, y por ser cosa de que hacían mucha cuenta, en cada pueblo y cada señor en su casa tenían capilla con sus cantores, componedores de danzas y cantares, y éstos buscaban que fuesen de buen ingenio para saber componer los cantares en su modo de metro o coplas que ellos tenían. Y cuando éstos eran buenos contrabajos teníanlos en mucho, porque los señores en sus casas hacían cantar muchos de ellos en voz baja. Ordinariamente cantaban y bailaban en las principales fiestas, que eran de veinte en veinte días, y en otras menos principales. Los bailes más principales eran en las plazas, otras veces en casa del mayor señor en su patio... Proveían los cantores algunos días antes de la fiesta, lo que habían de cantar. En los grandes públicos eran muchos los cantores, y si había cantos o danzas nuevas, ayuntábanse otros con ellos. El día que habían de bailar, ponían luego por la mañana una grande estera en medio de la plaza donde habían de poner los atabales, y todos se ataviaban y ayuntaban en casa del señor, y de allí salían cantando y bailando. Los atabales eran dos, el uno alto y redondo, más grueso que un hombre, de cinco palmos de alto, de muy buena madera, hueco de dentro y bien labrado de fuera y pintado: en la boca ponían su cuero de venado, curtido y bien estirado, desde el borde hasta el medio; hace su diapente y táñenle por sus puntos y tonos que suben y bajan, concertando y entonando el atabal con los cantores. El otro atabal es de arte que sin pintura no se podría dar bien a entender. Este sirve de contrabajo, y ambos suenan bien y se oyen lejos. Llegados los bailadores al sitio, pónense en orden a tañer los atabales, y dos cantores, los mejores, como sochantres comienzan dando allí los cantos. El atabal grande encorado se tañe con las manos y se llama huéhuatl. El otro se tañe como los atabales de España, con palos, aunque es de otra hechura, y llámanle teponaztli. El señor con los otros principales y viejos andan delante de los atabales bailando, y hinchen tres o cuatro brazos alderredor de los atabales, y con estos otra multitud que va ensanchando y hinchiendo el corro. Los que andan en este medio de los grandes pueblos solían ser más de mil, y a las veces más de dos mil, y demás de

estos, a la redonda anda una procesión de dos órdenes, mancebos grandes bailadores. Los delanteros son dos hombres sueltos de los mayores bailadores, que van guiando el baile. En estas dos ruedas, en cortas vueltas y continencias que hacen, a las veces miran y tienen por compañero al de enfrente, y en otros bailes al que va junto tras él. No eran tan pocos los que iban en estas dos órdenes, que no allegaran a ser cerca de mil, y otras veces más, según los pueblos y las fiestas. En su antigüedad, antes de las guerras, cuando celebraban sus fiestas con libertad, estos grandes pueblos se ayuntaban tres o cuatro mil y más a bailar, mas agora como se ha disminuido y opacado tanta multitud, son pocos los que se juntan a bailar. Queriendo comenzar a bailar, tres o cuatro indios levantan unos silbos muy vivos, luego tocan los atabales en tono bajo, y poco a poco van sonando más. Y oyendo la gente bailadora que los atabales comienzan, por el tono de ellos entienden el cantar y el baile, y luego lo comienzan. Los primeros cantos van en tono bajo, como bemolados y despacio, y el primero es conforme a la fiesta, y siempre lo comienzan aquellos dos maestros, y luego todo el coro lo prosigue juntamente con el baile. Toda esta multitud trae los pies tan concertados como unos muy diestros danzadores de España. Y lo que más es, que todo el cuerpo, así la cabeza como los brazos y manos, trae tan concertado, medido y ordenado, que no discrepa ni sale uno de otro medio compás; mas lo que uno hace con el pie derecho y también con el izquierdo, lo mismo hacen todos, y en un mismo tiempo y compás. Y cuando uno abaja el brazo izquierdo y levanta el derecho, lo mismo y al mismo tiempo hacen todos. De manera que los atabales y el canto y bailadores, todos llevan su compás concertado, y todos son conformes que no discrepa uno de otro una jota: de lo cual los buenos danzadores de España que los ven se espantan y tienen en mucho las danzas y bailes de estos naturales, y el gran acuerdo y sentimiento que en ellos tienen. Los que andan más apartados en aquella rueda de fuera, podemos decir que llevan el compasillo, que es de un compás hacer dos, y andan más vivos, y meten más obra en el baile, y estos de la rueda todos son conformes unos a otros.

Los que andan en medio del corro hacen su compás entero, y los movimientos así de los pies como del cuerpo, van con más gravedad: y cierto levantan y abajan los brazos con mucha gracia. Cada verso o copla repiten tres o cuatro veces, y van prendiendo y diciendo su cantar bien entonados, que ni en el canto, ni en los atabales, ni en el baile, sale uno de otro. Acabado un cantar (dado caso que los pri-

meros parecen más largos por ir más despacio, aunque todos no duran más de una hora), apenas el atabal muda el tono, cuando todos dejan de cantar, y hechos ciertos compases de intervalo (en el canto mas no en el baile), luego los maestros comienzan otro cantar un poco más alto y el compás más vivo, y así van subiendo los cantos y mudando los tonos y sonadas, como quien de una baja muda y pasa a una alta, y de una danza en un contrapás. Andan bailando algunos muchachos y niños hijos de principales, de siete y de ocho años, y algunos de cuatro y cinco, que cantan y bailan con los padres, y como los muchachos cantan en prima voz o tiple, agracian mucho el canto. A tiempos tañen sus trompetas y unas flautillas no muy entonadas, otros dan silbos con unos hueseuelos que suenan mucho, otros andan disfrazados en traje y en voz, contrahaciendo a otras naciones, y mudando el lenguaje. Estos que digo, son truhanes, y andan sobresalientes haciendo mil visajes, y diciendo mil gracias y donaires con que hacen reír a cuantos los ven y oyen. Unos andan como viejas, otros como bobos. A tiempo les traen bebida, y de ellos salen a descansar y a comer, y aquellos vueltos, salen otros, y así descansan todos sin cesar el baile. A tiempo les traen allí piñas de rosas y de otras flores, o ramilletes para traer en las manos, y guirnaldas que les ponen en las cabezas, demás de sus atavíos que tienen para bailar de mantas ricas y plumajes pequeños hermosos. En estos bailes sacan muchas divisas y señales con que se conocen los que han sido valientes en la guerra. Desde hora de visperas hasta la noche, los cantos y bailes se van más avivando, y alzando los tonos, y la sonada es más graciosa que parece que llevan un aire de los himnos que tienen el canto alegre. Los atabales también van subiendo más; y como la gente que baila es mucha, óyese gran trecho, en especial adonde el aire lleva la voz, y más de noche cuando todo está sosegado, que para bailar en este tiempo proveían de muchas y grandes lumbres, y cierto ello todo era cosa de ver".

YA que no nos es posible reconstruir, ni siquiera adivinar las entonaciones de los cantos aztecas, ni tampoco nos es posible medir la duración ni la alternación de los ritmos aztecas, nos contentaremos con recordar que sus instrumentos musicales eran tan disímolos que podemos clasificarlos en siete ejemplares: *chililihtli*, flauta de barro cocido en forma de churumbela que producía sonidos agudos; *tlapitzalli*, flauta de barro cocido en forma de ocarina, que producía sonidos suaves; *teponaztli*, madero hueco en forma de marimba

que producía dos sonidos alternados, golpeado con palillos; *atecocolli*, caracol marino horadado en el vértice; *tzicahuaztli*, güiro hecho en un fémur con ranuras para raspar; *ayacachtli*, sonaja hecha de un hule relleno de bayas para sacudirlo rítmicamente; *huéhuatl*, tambor hecho de un tronco hueco, tapado en un extremo con una piel de venado pulida y estirada.

Ahora bien, en cuanto los misioneros que vinieron con los conquistadores se percataron de la facilidad que tenían los aztecas para reproducir las entonaciones escuchadas a los españoles y de la retención de su memoria, emprendieron la conquista espiritual por medio de lecciones orales y de entonaciones musicales para fijar mejor las nociones de la catequización; y a los instrumentos musicales aztecas unieron los instrumentos musicales que trajeron, ya hecha la conquista, los primeros sonadores de violines, violas, guitarras de arco, trompetas, pífanos, atambores, vihuelas, arpas, salterios, orlos, dulzainas, bajones, cornetas, rabeles, laúdes y monocordios. Como los órganos tubulares no podían ser traídos por su tamaño, ya hemos dicho en otro libro, que Fray Pedro de Gante, al fundar la primera escuela politécnica, tuvo cuidado de hacer traer de España constructores y sonadores de órganos para que procedieran a construir los órganos destinados a las numerosas iglesias que surgían por donde quiera. El año de 1527 las tiendas de los tañedores de algunos de los instrumentos musicales enumerados estaban abiertas en el solar del Empedradillo, al costado oriental de la Catedral que después se construyó, y los trompeteros, pífanos y atambores servían para las fiestas después de la conquista. Las primeras escuelas de danza se fundaron también en el centro de la ciudad, en los alrededores de los palacios de los antiguos emperadores aztecas, y a ellas concurrían las jóvenes españolas y los donceles venidos a la Nueva España. Pero aunque no llegaba aún la fusión de las dos razas por medio de alianzas matrimoniales, que solamente se habían efectuado entre algunos conquistadores con princesas de origen noble de las casas de los señores vencidos, las alianzas plebeyas entre españoles y mexicanas iban creciendo de día en día, ya que las mujeres españolas residentes en la colonia eran pocas y el ejemplo del Conquistador y la Malinche quitaba los escrúpulos a los pecheros y gentes aventureras.

Como todavía no se habían habituado los indígenas a llamar a los instrumentos musicales españoles por los nombres propios con que eran llamados en idioma español, les daban nombres según su apariencia que los asemejaba con sus instrumentos náhoas, y así a la

flauta y al clarinete les llamaban *huilacapitzli* (de *acatl*, caña y del verbo *pitzoa*, tañer) y también *zozolotli* (del verbo *zozoloa*, soplar); a la vihuela, que era un violín de mayor tamaño que el violín actual, así como al arpa pequeña, les decían *mecahuéhuatl*, (de *mécatl*, cuerda y *huéhuatl*, tambor; a la trompeta o sacabuche como le decían los españoles, le llamaban *tepuzquiquitzli* (de *tepuztli*, metal y *quiquizoa*, sonar); al monocordio le decían *peticalmecahuéhuatl* (de *petlacalli*, cofre); al órgano *ehecatlpitzalhuéhuatl* (de *ehecatl*, aire, y las otras raíces náhoas).

Estas adaptaciones tardaron años y lustros para generalizarse; no se crea que toda esa fusión se verificó como por encanto, en un día, aunque sí se efectuó con más facilidad que otras adaptaciones de usos y costumbres, por la naturaleza musical del pueblo conquistado. En el primer siglo de la conquista indudablemente todo el movimiento de sonadores de instrumentos, cantadores y bailarines populares, era español. Los indígenas no se aventuraban a competir con los que introducían la nueva música en las ciudades, aunque ésta no hubiera alcanzado la expansión que tuvo después. Las nuevas tonalidades exclusivas de la música profana, pues la música eclesiástica quedó estancada en las tonalidades de la Edad Media prescritas para el canto llano, fueron horadando el oído de los mexicanos e introduciendo en su espíritu la alegría de sus ritmos en el batir de las castañuelas, que tanto se parecía al repiqueteo de sus teponaztlis anunciantes de las fiestas de los antiguos mexicanos.

El primer contacto con los mexicanos jóvenes fué el de los misioneros encargados de impartir la enseñanza de las artes y oficios, aunque esto les sirvió de medio para difundir la doctrina cristiana, que era lo que les importaba más a los cristianizadores para adueñarse de la voluntad de los conquistados y tenerlos a su servicio, infundiéndoles la renunciación de todos los bienes de esta vida y la conformidad con su triste condición de esclavos, para que no desearan nada, ni riquezas ni honores, y fueran fácilmente manejables como bestias de carga. Claro está que en ese estado de abyección no tenían derecho los conquistados a ninguna expansión, a ninguna diversión, a ningún placer. Si acaso se les permitía ver de lejos las fiestas de los colonos, sus banquetes, sus bailes; pero el eco de sus músicas llegaba hasta ellos; los cantos con que celebraban un feliz suceso iban a solazar sus oídos; los bailes peninsulares de la época, zambras moriscas, jotas aragonesas, boleros españoles, música jubilosa que caía como lluvia fresca en su vida calenturienta de domados, hacíalos soñar en

otra vida mejor, pero no aquí, en la tierra, donde sus amos comían y bebían regaladamente hasta la hartura, como lo veían en aquellos festines pantagruélicos.

Los primeros cantos de la raza vencida debían ser tristes. Hoy mismo, que ha desaparecido la diferencia de razas, que han llegado hasta nosotros los cantos populares de hace un siglo, de recién hecha la libertad, sentimos esa tristeza en la música compuesta por músicos populares, por músicos plebeyos que traen en la sangre el resquemor de aquellas fiestas picantes que dejaron en el paladar de sus antepasados una sed inextinguible de placeres jamás saciados, que venturosamente se han resuelto en esa música triste, y que, aún estando escrita en aires alegres es siempre triste, incurablemente triste.

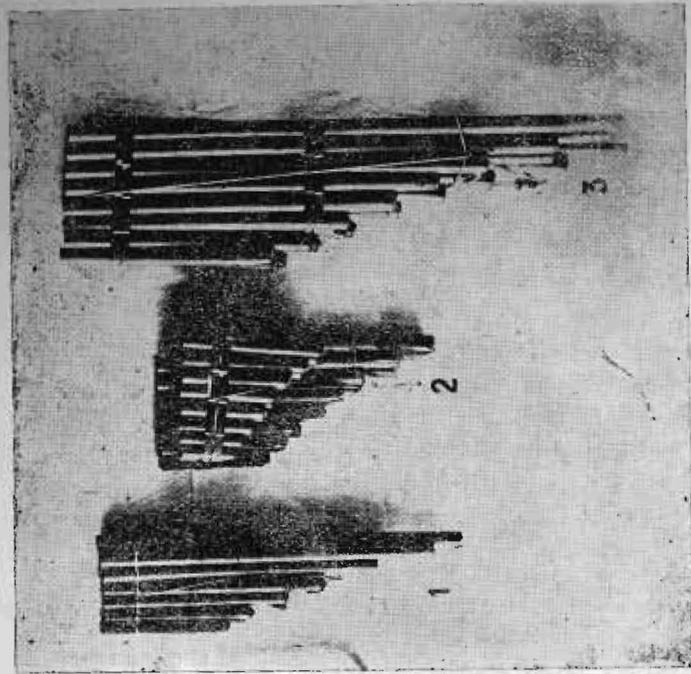
SERÍA una tarea impracticable e inútil pretender seguir paso a paso el desenvolvimiento del arte musical, que se efectuó lentamente en la Colonia durante los trescientos años de la dominación española. Puede decirse, por las causas ligeramente esbozadas, que todo lo que se adelantó musicalmente en esa etapa fué simplemente una copia de lo que los músicos que venían de la metrópoli con la finalidad, no ya de propagar, sino de explotar la música española en todos sus aspectos, hacían oír a los mexicanos, los cuales procedían por imitación, como se procede en todo arte popular; y por consiguiente la música ejecutada en las fiestas sagradas y profanas no era sino una reproducción de la música que oían ejecutar, una vez que con su sentido auditivo, ágil y afinado, y con su habilidad para manejar los instrumentos musicales de más fácil manejo, pudieron integrar las pequeñas orquestas puestas al servicio de las fiestas religiosas. Los maestros españoles sonadores de los instrumentos musicales de la época no hacían sino enseñarles prácticamente el diapason de los cobres, menos complicado que el de las maderas, que también les era transmitido como la clave de las dificultades que iban a tratar de vencer; y los novatos aprendices seguían por su cuenta estudiando las entonaciones escritas en el pentagrama, que les habían transmitido los solfistas de las escuelas corales, entonces llamadas capillas, que tenía cada catedral o cada parroquia principal en las diversas ciudades. La expansión del aprendizaje de esos instrumentos permitió la formación de bandas, "músicas de viento", en las que predominaban esos instrumentos, pues se recordará que hasta mucho tiempo después del Renacimiento se dió preferencia a los instrumentos de arco, lo que dió lugar a la formación y preponderancia de las

orquestas para las fiestas íntimas, en las que no había necesidad de instrumentos sonoros de gran potencia para deleitar a una pequeña concurrencia.

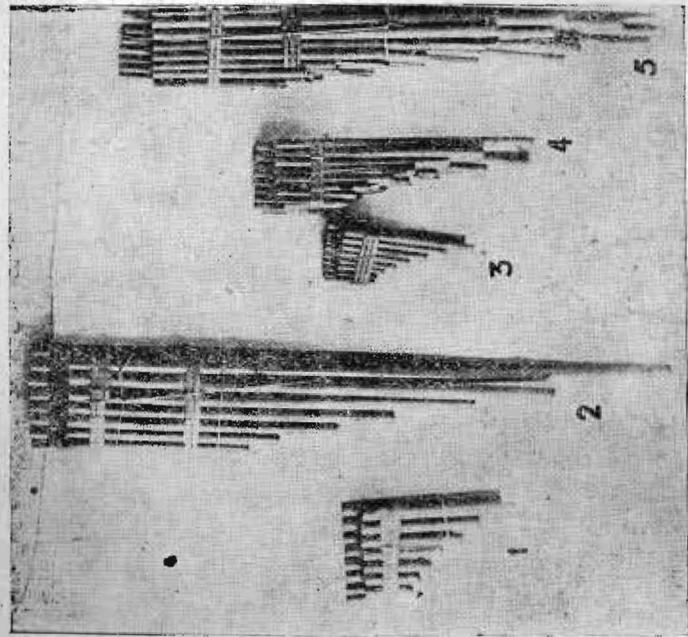
Todavía no era tiempo de que surgieran los primeros cantos ni los primeros sonos, los primeros brotes del alma vernácula de los habitantes de las tierras conquistadas; y en los grandes centros de la población no se hacía por tanto sino reproducir constantemente la música ejecutada por las pequeñas agrupaciones de músicos españoles, de las cuales no era raro encontrar siquiera una en cada ciudad. Pero la continua reproducción de coplas que expresaban pensamientos distintos del sentir de la raza nueva, y entonaciones que aunque agradables al oído eran también diversas al presentimiento de otras cadencias que los mexicanos deseaban instintivamente para expresar a sus anchas lo que sentían, les hicieron ir modificando instintivamente las entonaciones y las inflexiones de los cantos españoles; y la interpretación de los motivos dados por los poetas populares en la intimidad de sus improvisaciones fáciles, conocidas solamente por los rápsodas y por sus familiares, hizo que fuera naciendo poco a poco otra música, como de una simiente que sembrada en ajenas tierras da otros frutos que adquieren casi imperceptiblemente otro sabor y otro aroma que no puede negarse que sean procedentes de una misma especie, pero que tampoco puede afirmarse que tengan exactamente el mismo sabor y el mismo aroma. Así en la formación de un estilo nuevo, musicalmente hablando, puede definirse la música que se iba formando en la Colonia como la resultante de una simiente caída en otra sensibilidad, en otra modalidad a la que fecundaba con su poder creador, infundiendo nuevas interpretaciones de sentimientos en distinto temperamento y en diversa intelectualidad, reproductora de un arte extraño a su manera de sentir; y surgió nuestra música folklórica de estos elementos acoplados que encarnaron una nueva forma de sentir y de pensar, en esas indefinibles matizaciones que da la fusión de dos razas y la producción de una modalidad nueva que corriendo los años se transformará y cristalizará en un ser pensante, el sabidor, el interpretador del sentir unánime que le circunda y que será el artista compositor de música. Tal es la génesis de la música mexicana que ha empezado ya a ser presentada con el ropaje artístico de los cantos privilegiados que merecen ser revestidos con los velos transparentes de la sabiduría contrapuntística y del arte de la armonización.

México, D. F., 1940

RUBÉN M. CAMPOS



1. Sicus de Misti Sicuri
2 y 3. Sicus Licu, Malta y Talca de Chichisca



1 y 2. Sicus Licu y Talca de Laquitas
3, 4 y 5. Sicus Chchuli, Malta y Talca de Sicuris de Italaque

CLASIFICACION DE LOS SICUS AIMARAS

ANTONIO GONZÁLEZ BRAVO

LA PAZ

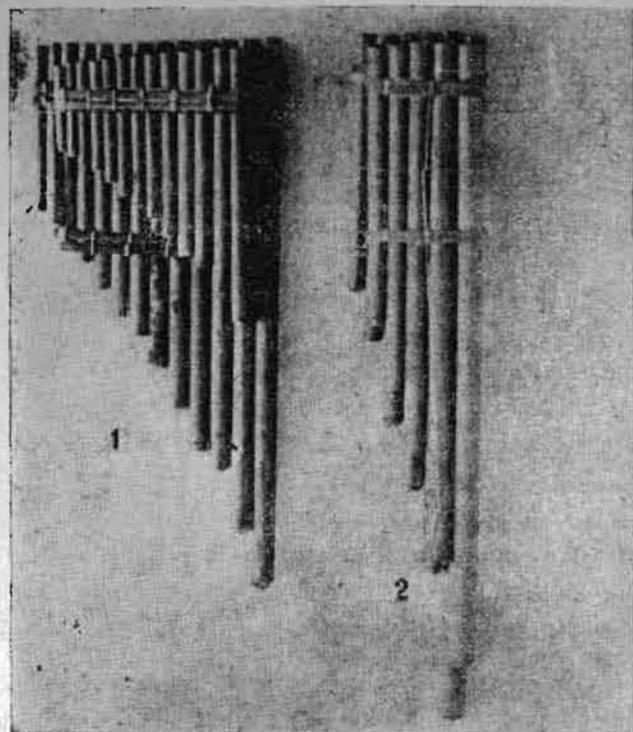
EN nuestro estudio sobre los *Sicus* (flautas de Pan o siringas aimaras), hemos dado una síntesis de la historia, estructura e importantísima función viva de estos instrumentos en las regiones andinas ⁽¹⁾. En el presente trabajo hacemos una clasificación de los sicus aimaras, anotando algunos detalles importantes y dando a conocer también sus escalas. Ya dijimos que los sicus utilizados por los aimaras, de dos en dos, están constituidos por tres o por cuatro tamaños. Se ejecutan acoplados, formando octavas. Cabe explicar aún que los sicus forman una verdadera orquesta o familia de instrumentos del mismo género.

El par de sicus más grande es denominado *Taica* (madre, en aimara); *Sanca*, bastón, en aimara; *Tuana* (el que defiende, en la región de Italaque), o también *Bordón* (nombre de los grandes tubos del órgano, aplicado por los indígenas de Italaque, por analogía). Los sicus siguientes en tamaño (mitad de los *Taicas*), son llamados *Maltas* (medianos, en aimara). Los subsiguientes (la mitad de los *Maltas* o la cuarta parte del tamaño de los *Taicas*) se llaman *Licus*, lo cual quiere decir en aimara: los terceros. Por último, los más pequeños (mitad de los *Licus*, cuarta parte de los *Maltas* y octava de los *Taicas*), se llaman *Chchulis*, cuyo equivalente en aimará significa: pequeños. No hemos encontrado los *Tutus*, nombre que a juicio nuestro es onomatopéyico, aunque pudiera aludirse también a su tamaño, porque en aimara, *Tutu* quiere decir: grano tostado de maíz o trigo. Cuando los *Taicas* son muy grandes, se podría justificar la existencia de sicus más pequeños todavía que el cuarto tamaño por nosotros indicado. El Dr. Rigoberto Pare-des cita dicho sicu, muy pequeñito ⁽²⁾.

(1) Véase nuestro estudio, *Sicus*, en el Tomo II del Boletín Latino-Americano de Música, Lima, 1936.

(2) *El Arte en la Altiplanicie*, La Paz, 1913.

1. Sicus Malta y Taica de Callamachu
2. Sicus Taica de Chiriwano



En los conjuntos de músicos-danzarines indígenas que tañen sicus, no se usan generalmente más que los tres primeros tamaños: *Taicas*, *Maltas* y *Licus* que en este caso se llaman *Chchulis*, salvo en los *Lakititas de Viacha* (Provincia Ingavi del Departamento de La Paz), que siempre suelen usar los cuatro tamaños de Sicus (*Taicas*, *Maltas*, *Licus* y *Chchulis*). Cada orquesta de Sicus se compone de 12 a 14 músicos. Los *Sicuris*, (nombre genérico de la agrupación) de Italaque están constituidos por 14: 2 pares de *Taicas*, 3 pares de *Maltas* y 2 pares de *Chchulis*. Los *Chiriwanos* suelen formar conjuntos numerosísimos. En los Sicus que hacen escalas de dos en dos, es decir, llenando el uno los espacios del otro y en que cada uno hace sucesiones de terceras; en los Sicus heptáfonos, y de cuartas y segundas más; en los pentáfonos, el Sicu más pequeño y el de menos tubos del par, se llama *Ira* (el que conduce, o el que enciende, en aimara), probablemente porque teniendo la nota "dominante" central, inicia por lo general con ella la ejecución de la melodía. El Sicu más grande y de más tubos se denomina *Arca* (en aimara: el que sigue).

En todos los Sicus antiguos y en los de construcción más correcta, detrás de la fila de tubos cerrados en el extremo inferior (que producen los sonidos fuertes de la línea melódica cuando así lo exige la interpretación), existe otra fila de tubos de igual dimensión, abiertos con un corte oblicuo en la parte inferior cerrada, que dan acústicamente los sonidos a la octava superior de los que son producidos por los tubos cerrados. Cuando se soplan los Sicus muy suavemente, en "falsete", como dicen los indígenas, los tubos abiertos —que también pueden soplar— añaden una sonoridad grata. Cuando los tubos cerrados son soplados fuertemente (en el concepto nuestro), entonces comunican su sonoridad a los otros tubos y los hacen vibrar por simpatía. Pensamos que los tubos abiertos, usados desde la época precolombina, tienen una importancia musical muy grande. Como en la actualidad muchos utilizan Sicus *Marimachos* que tienen en la fila posterior del instrumento otra fila de tubos cerrados (de la mitad del tamaño de los anteriores), para economizar cañas prescinden en muchos casos de los tubos de la fila posterior, usada desde muy antiguo con tubos abiertos, como ya dijimos, prescendencia esta que nos parece muy inconveniente.

En los Sicus de tubos gruesos, el timbre es algo duro; en los de tubo delgado es muy dulce y armonioso, como ocurre en los Sicus de los *Sicuris* de Italaque (Provincia Camacho del Departamento de La Paz). En todos los Sicus, exceptuando el de *Chiriwano* de Umala (Provincia Sicasica del Departamento de La Paz), los tubos son cilíndricos en toda su longitud, pero naturalmente, los tubos se adelgazan a medida que sube la entonación de los sonidos.

En el Sicu de *Chiriwano* de Umala, la embocadura de cada tubo se estrecha por el encaje de dos anillos de caña pegados con brea, disposición que permite sacar del instrumento hasta los cuatro armónicos impares en hermosos sonidos. No sabemos, empero, si los indígenas los utilizan, ya que emplean, como en todos los Sicus, solamente los sonidos fundamentales. Además, en estos Sicus de *Chiriwano* de Umala, los tubos están ornamentados con una envoltura de hilos de lana de colores variados.

En los Sicus heptáfonos de 15 tubos (el *Ira* tiene 7 y el *Arca* 8), la escala más extendida es la dórica, como podrá apreciarse en los ejemplos. En los otros Sicus heptáfonos, la escala es hipofrigia. En los Sicus de escala dórica, se ha añadido a una escala eolia central (el modo eolio se encuentra bastante extendido en la música aimara),

un tetracordio conjunto inferior (por necesidades armónicas), y un pentacordio superior. Así, por ejemplo, a la escala eolia: la-sol-fa-mi-re-do-si-la, se ha añadido el tetracordio inferior conjunto: la-sol-fa-mi, y el pentacordio superior conjunto: la-si-do-re-mi. Una vez que estudiemos las melodías indígenas aimaras en trabajos posteriores, seremos más extensos en este orden de observaciones.

En los Sicus *Callamachu* y *Mimula*, de 13 tubos y en otros semejantes no consignados en la clasificación de los Sicus aimaras, encontramos, como se ve en el ejemplo, la escala mayor moderna. En los Sicus pentáfonos, de acuerdo con nuestra clasificación, lo más corriente es encontrar la escala pentafónica del tipo 2º fijada por Gevaert⁽³⁾, en sonidos naturales: sol-la-do-re-mi-sol, y alguna que otra vez el tipo 5º, en sonidos naturales: mi-sol-la-do-re-mi. Si bien decimos *Sicu Laquita*, *Sicu Chiriwano*, etc., los más usados son los Sicus heptáfonos de escala dórica, por ser los más completos para varios géneros de música aimara, aunque en algunos se emplean los Sicus especiales, indicados en la clasificación.

PARA comprender mejor la función de estos Sicus, damos noticia sobre los diferentes géneros de danza y su respectiva música:

Chiriwano: es una danza de carácter muy varonil y guerrero. En nuestro concepto se alude a la tribu de los Chiriwanos, situada al Sudeste de Bolivia, que por su bravura y rebeldía opusieron una notable resistencia a la conquista. La música chiriwana es hermosa, por su carácter enérgico, bravo y marcial, llegando a la rudeza en el *Chiriwano* de Umala, debido al tamaño grande y el grosor de los instrumentos.

Taquiri: es oriunda de Laja, Tambillo, etc., de la Provincia Los Andes, del Departamento de La Paz. *Taquiri* quiere decir que "canta", de *Taqui*: canto. La danza y la música se denominan así porque en ellos había un grupo de mujeres jóvenes que cantaba en coro, durante la danza.

Chchisca: creemos que sea un nombre onomatopéyico.

⁽³⁾ *Traité d'Harmonie*: Les échelles du protodiatonique ou diatonique pentaphone, Paris.

Laquitas: en aimara, *laquita* significa "distribuido", probablemente en razón de que la música se repartía en los cuatro órdenes de Sicus: *Taicas*, *Maltas*, *Licus* y *Chchulis*. Los *Laquitas* representan uno de los géneros más importantes de la música aimara.

Sicus: de los Sicuris (tañedores de Sicu) de Italaque. Son instrumentos de timbre bellissimo, por lo grácil de los tubos, como ya hemos indicado. También son ejecutados por otros indígenas, de las provincias Camacho y Muñecas, del Departamento de La Paz, pero sobresalen los famosos Sicuris de Italaque, cuyo genio musical les ha dado justa celebridad.

Mozo Sicuris o *Misti Sicuris*: tañedores mestizos de Sicu. Musicalmente tienen menos importancia que los Sicus y Sicuris indígenas. Esta clase de Sicus suelen usar también los *Pallapallas* mestizos, es decir, bailes burlescos nocturnos en que se usan trajes militares viejos.

Callamachu: ejecutan músicas nupciales y su nombre quiere decir en quechua: Guía viejo.

Mimula: ignoramos lo que pueda significar la denominación de esta danza que se encuentra a orillas del Lago Titicaca, en Tiquina, Copacabana, Santiago de Wata y otros puntos de la Provincia de Omasuyos, del Departamento de La Paz.

EXISTEN en el Departamento del Beni unos instrumentos de tubos cónicos muy grandes cuya extensión mayor alcanza a dos metros y que suelen ser incorporados a la familia de los Sicus. Son los *Bajones*, serie de trompetas de tubo cónico, fabricadas con hojas de palmera, que cubren su armazón de caña y correspondiente embocadura. Aunque tienen forma de Sicus, por los tubos de diferente tamaño reunidos en fila, son instrumentos ideados por los Jesuitas en la época colonial, quienes reunieron la *Kkepa* (trompeta precolombina) y la disposición del Sicu, para que el instrumento sirviera de Bajo (*Bajón*) en el coro, el conjunto de violines y el órgano, durante las funciones religiosas. En oportunidad nos ocuparemos de los Bajones más detalladamente.

La clasificación de los Sicus aimaras es la siguiente:

SICUS PENTAFONOS

1. CHIRIWANO DE UMALA

Ira: 3 cañas, Arca: 4 cañas. Caña mayor:
1.22 mts., grosor: 0.04 mts.



2. CHCHISCA

En un solo sicu de 8 cañas está la escala. No tiene ira ni arca. La melodía repite la nota de un Sicu en el otro. Siempre se tañen por pares. Caña mayor: 0.51 mts.



3. TAQUIRI

También tiene 8 cañas. Como el anterior, no tiene Ira ni Arca y se tañe de análoga manera. Caña mayor: 0.77 mts.



4. TAQUIRI DE LAJA, ETC.

En todo análogo al anterior, salvo la escala. Caña mayor: 0.92 mts.



SICUS HEPTAFONOS

Para cabal inteligencia y con el fin de abreviar la notación de los ejemplos siguientes, ponemos uno, para mostrar cómo se combinan un Ira y un Arca para la escala heptáfona.

Ira: 7 cañas; Arca: 8 cañas.



5. LAQUITAS DE ACHACACHI, SORATA, ETC.

Ira: 7 cañas, Arca: 8 cañas. Caña mayor: 1.00 metro.

Grosor: 0.02 mts.



6. LAQUITAS

Ira: 7 cañas; Arca: 8 cañas. Caña mayor: 0.80 mts.



7. LAQUITAS DE VIACHA, ETC.

Ira: 7 cañas; Arca: 8 cañas. Caña mayor: 0.60 mts.



8. SICURIS DE ITALAUQUE, ETC.

Ira: 8 cañas; *Arca*: 8 cañas. Caña mayor: 0.68 mts.

En los *Taica* suele faltar esta primera nota del *Ira* que, además, lleva 8 cañas.



9. CHIRIWANO DE ACHOCALLA, ETC.

Ira: 5 cañas; *Arca*: 6 cañas. Caña mayor: 0.57 mts.



10. MISTI SICURI

Ira: 6 cañas; *Arca*: 7 cañas. Caña mayor: 0.52 mts.



11. CALLAMACHU DE AYATA, ETC., TAMBIÉN MIMULA

En un solo *Sicu* de 13 cañas tenemos la escala.

Caña mayor: 0.45 mts.



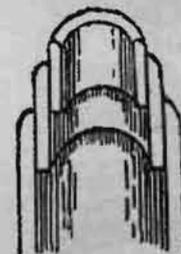
Como queda indicado, estos *Sicus* se fabrican con una caña especial que crece a orillas de los ríos, en las regiones tropicales, caña hueca que en aimara se llama *Chuqui*. En los *Sicus* de los *Sicuris* de

Italaque suele faltar, solamente en los *Taicas*, la primera nota del *Ira*, que es reemplazada por una caña que no suena. A no ser por economizar cañas buenas, no hemos llegado a comprender las razones de esta anomalía.

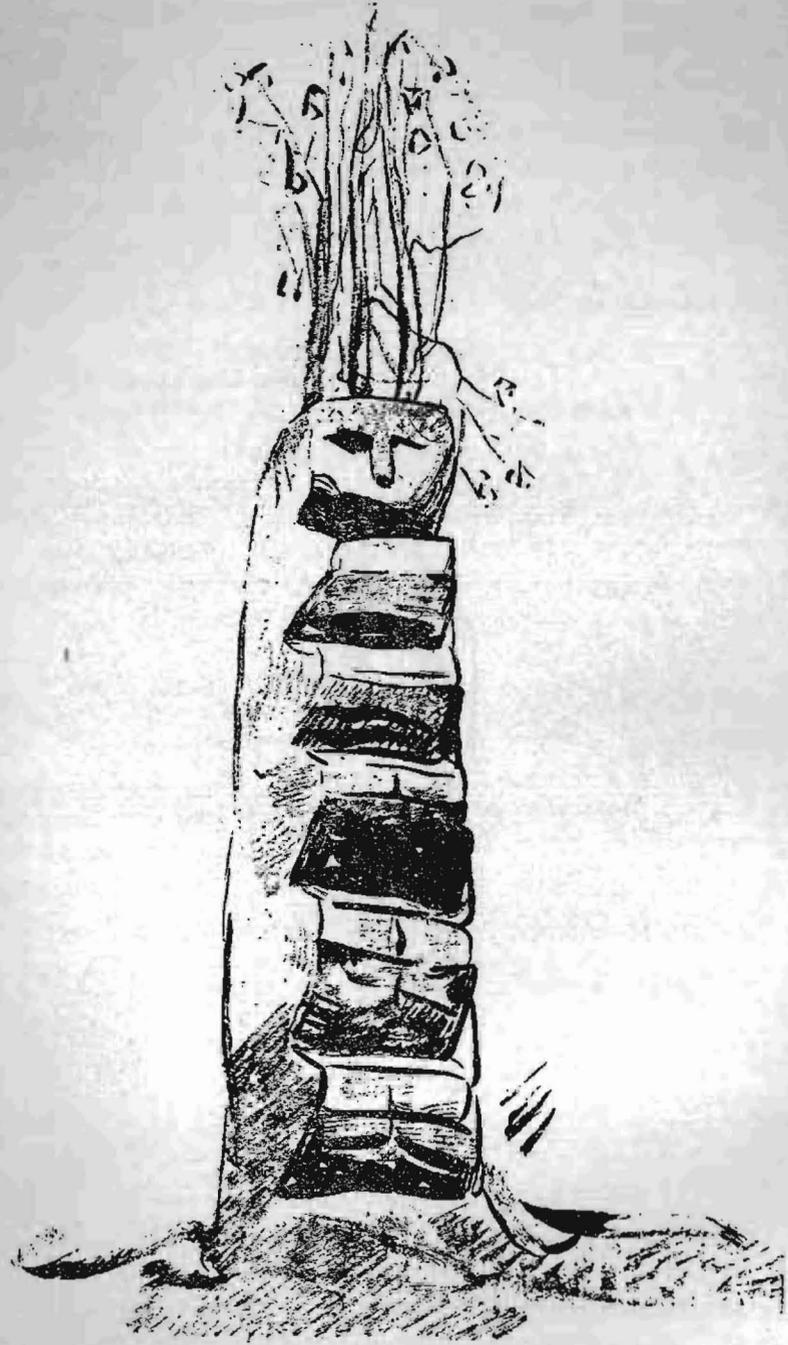
En la clasificación hemos puesto los *Sicus* en las tonalidades más usadas por los indígenas, pero queda entendido que entre el *Sicu* más grave (el *Taica* de *Chirivano* de *Umala*) y el más agudo (el *Chchuli* de *Laquita* de *Viacha*, se construyen *Sicus* en otras tonalidades).

La Paz, Octubre de 1944

ANTONIO GONZÁLEZ BRAVO



Embocadura de *Sicu* de *Chirivano* de *Umala*
(Corte transversal)



Rehue (Totem araucano)

MACHILUWN

UNA DANZA ARAUCANA

CARLOS ISAMITT

SANTIAGO DE CHILE

UN día en que la tibieza del sol parecía llenar el espacio, en que las cosas se habían tornado risueñas en la intimidad luminosa, en que el poderoso y sombrío contraste natural de los bosques y montañas cercanas se había dulcificado en verde y azul, fui invitado por un amigo indígena a un *machiluwn* ⁽¹⁾. Con un poco de imaginación será posible, tal vez, acompañarme por esos senderitos tortuosos y desconocidos de bosques araucanos, de quilas y canelos, de laureles y de robles gigantes, hasta una *ruka* ⁽²⁾ grande donde vive la *machi* ⁽³⁾ que ofrece el *machiluwn*. Con esta ceremonia, la nueva *machi* va a inaugurar su función social de curandera.

Hombres y mujeres mapuches ⁽⁴⁾, en grupos de a pie, montados en caballos de pelaje generalmente manchado, en carretas pequeñas, con pintorescos conjuntos de mujeres sentadas, mocetones fornidos llevando *trutrukas* ⁽⁵⁾, se dirigen lentamente hacia la gran *ruka* humeante. Pisadas de caballos, chillidos de carretas resuenan en los bosques, salpicados por las notas estridentes de *pitios* ⁽⁶⁾, tordos y *trekaus* ⁽⁷⁾ y como un suave rezongo misterioso, el aliento de los follajes removidos por la insistencia del viento helado del Sur. Centenas de invitados rodean la *ruka*, formando largas hileras separadas. En el centro, plantadas cuatro estacas de canelo, formando un espacio rectangular de cuatro metros de largo por más o menos dos de ancho.

(1) Ceremonia con que una nueva *machi* inaugura su profesión.

(2) Choza de los araucanos.

(3) Machi significa en araucano médica. El papel de la machi es similar al del *medicinman* de los indios norteamericanos y al del *pagé* de los grupos tupy-guarany.

(4) Mapuche es sinónimo de araucano.

(5) Véase el estudio de CARLOS ISAMITT sobre este instrumento en el *Boletín Latino-Americano de Música*, Tomo I, Montevideo, 1935, págs. 43-46. (Nota de la Dirección).

(6) Pájaro de la región.

(7) Loro amarillo.

En los dos extremos al lado de las estacas, cuatro machis viejas con sus respectivos *kultrunes* ⁽⁸⁾: las entrenadoras o maestras de la machi debutante. Alrededor, mujeres sentadas sobre el suelo en ponchos coloreados y más atrás los hombres, sobre grandes troncos de roble, con *lamas* ⁽⁹⁾, *macuñ* ⁽¹⁰⁾ y otros tejidos acusadores de la habilidad indígena.

En uno de estos troncos, el marido de la machi novicia coloca un bellissimo *choapino* ⁽¹¹⁾ y me invita a sentarme para que pueda presenciar desde allí el desarrollo del machiluwñ. Este mocetón, alto y delgado, más bien rubio que moreno, los pantalones llenos de parches, con girones colgantes y a pesar de todo no exento de cierta nobleza en su actitud y aire de dominio, contrastan con la apariencia de los invitados: limpios y vestidos con atavíos de fiesta. Los que aún vienen llegando, permanecen a cierta distancia en sus cabalgaduras o en sus carretas, cumpliendo así una regla característica de la vida entre los mapuches, que no permite penetrar en un recinto ajeno sin ser invitados personalmente. Cuando los dueños de casa van a saludarles, dejan allí sus cabalgaduras y vienen a tomar la colocación que se les indica.

El conjunto reunido es ya una pintoresca animación de hombres y mujeres, en que juegan los contrastes de amarillos, rojos, negros y blancos del arte de sus tejidos; con los rostros de volúmenes acusados, de pómulos salientes, de bocas carnosas sombreadas por bigotes ralos; de narices rectas, cejas abundantes; de indios fornidos; con esa expresión tan seria, mezcla de curiosidad infantil y de tristeza; con las actitudes hieráticas de las mujeres, la coquetería de sus adornos de cintas de colores vivos, el brillo de las platerías que llevan en sus cabezas, en sus *chamales* y *eküllas* ⁽¹²⁾ que cubren sus cuerpos robustos, y más al fondo el acompañamiento que surge de los grupos de carretas, bueyes, caballos, de las zonas verdoso-oscuros de los bosques y de la humareda azuleja de las colinas montañosas que aparecen más distantes.

⁽⁸⁾ Tambor mágico de las machis, empleado principalmente en las ceremonias de su profesión.

⁽⁹⁾ Tejido que colocan sobre las monturas, de bellos dibujos ornamentales.

⁽¹⁰⁾ Mantas con hermosos dibujos característicos.

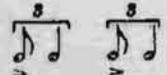
⁽¹¹⁾ Manta parecida a la anterior.

⁽¹²⁾ Mantos de las mujeres.

Algunos familiares, acompañando a los dueños de la ruka, reparten a los invitados carne asada de ternera, cordero y caballo. La carne, alimento de lujo para el indio, no puede faltar nunca en sus festividades o ceremonias colectivas. En uno de los extremos, entre las dos estacas de canela en que permanecen sentadas dos machis entrenadoras viene a sentarse entre ellas, en una banco de madera, la machi novicia, sobresaliendo su figura por encima del nivel de las demás. El silencio se ha hecho repentinamente algo solemne y extraño. Entonces una de las machis viejas, sin cambiar de sitio, toma su kultrun y percute con ritmo lento, sin acentuaciones: 

Luego, una trutruka irrumpe con fuerza: 

A los ritmos del kultrun, la machi une un canto de invocación. Otra de las entrenadoras sigue luego en su instrumento el mismo ritmo de la primera y la misma canción, como en canon. Por algunos momentos, las voces de las machis alcanzan a crear cierto ambiente de sentido mágico-religioso. Los demás concurrentes permanecen atentos y en silencio. Repentinamente, las dos machis viejas y la novicia, se levantan, iniciando en sus kultrunes un ritmo nuevo, más

movido:  y acentuando el primer golpe del tiempo,

comienzan a moverse, danzando y entonando un nuevo canto. Simultáneamente, las otras dos machis entrenadoras, en el extremo opuesto, se ponen de pie y comienzan, una después de otra, el ritmo y el canto inicial.

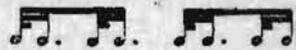
La machi debutante empieza entonces a danzar en el espacio comprendido entre las cuatro estacas de canelo. Las machis viejas se mantienen en ambos extremos, mientras las trutrukas, *piñülkas* ⁽¹³⁾ y *tolkiñ* ⁽¹⁴⁾ tocadas por los hombres se unen al conjunto y lo avivan.

⁽¹³⁾ Véase el estudio de CARLOS ISAMITT: *Cuatro instrumentos musicales araucanos*, en el *Boletín Latino-Americano de Música*, Tomo III, Montevideo, 1937, pág. 55-56. (Nota de la Dirección).

⁽¹⁴⁾ Id.

Una de las acompañantes de la joven machi interrumpe su toque con un nuevo ritmo, más inquieto, en tresillos:  y dan-

zando siempre se abraza a una de las estacas extremas que terminan en ramas verdes. La remece mirando fijamente hacia arriba como invocando al espíritu de *Nenechen* ⁽¹⁵⁾ para que éste descienda hasta allí por entre las hojas y las ramas del árbol sagrado. Los hombres ayudantes que tocan instrumentos, dan gritos largos: yaaa!... yaaa!... La otra machi entrenadora hace lo mismo que su vecina: se abraza también a la estaca donde ella ha permanecido. Cuatro veces se repite esto mismo mientras que la joven machi continúa danzando en el centro del rectángulo, como embriagada en sus propios movimientos, la vista hacia abajo y concentrada enteramente al extraño ritual. Al terminar la cuarta vuelta entre las estacas, las dos machis primeras

tocan con fuerza un ritmo inquietante: 

y con él efectúan movimientos de danza más vivos.

A los primeros pasos de saltitos de avance con los dos pies, el torso inclinado hacia adelante, la machi novicia opone ahora saltos más violentos, con movimientos descendentes de los hombros y torsión del torso a ambos lados. Pero un nuevo elemento viene a agregar mayor significación: los hombres comienzan también a circular, danzando alrededor de las machis. Toques de trutucas y de lolkiñ se suceden canónicamente en simultaneidad con el canto de las machis, y las notas agudas de pifilkas de las parejas de hombres que danzan al ritmo de sus toques y de vez en vez el timbre agudo del lolkiñ domina sobre la extraña heterofonía total.

De improviso, la machi joven, abandonando el espacio en que ha permanecido danzando, se dirige como iluminada hacia el *rehue* ⁽¹⁶⁾, colocado frente a la puerta de la ruka. Aprovechando la animación desencadenada dejo el asiento y me coloco al lado del tronco de un enorme roble del bosque y disimuladamente consigo hacer algunas anotaciones, sin que las machis pudieran advertirlo, ya que nada semejante es permitido a extraños. Toda la polifonía de voces, de

⁽¹⁵⁾ Deidad máxima, Señor del Mundo; una especie de Demiurgo, muy parecido al Wirakocha de la religión keshwa y aymara del antiguo Tahuantinsuyo.

⁽¹⁶⁾ Escala sagrada, totem.

sonidos de instrumentos, de gritos de los hombres, de ruidos producidos en la agitación de los movimientos mismos, adquiere un mayor grado de elocuencia y de acentuación cuando la joven machi comienza a subir los peldaños del rehue, danzando siempre y tocando su kultrun. Ascendiendo, sus pasos de danza son sólo pequeños movimientos del cuerpo y de los pies que llevan el ritmo percutido en su propio instrumento. Todos los acompañantes e invitados se mueven ahora alrededor, como poseídos. Uno de los hombres permanece al lado del rehue, atento a los movimientos de la machi que asciende. Cuando ésta se va acercando a los últimos descansos, que son los grados sexto y séptimo del rehue, y cuya terminación es una cabeza humana tallada muy sintéticamente, sus movimientos se hacen cada vez más vivos. Al alcanzar el último peldaño, toda la animación estalla delirante, los gritos son emocionantes de ansiedad, cuando la joven, tomándose de las tres copas verdes de los canelos plantados detrás del rehue, que lo sobrepasan en altura, los remueve fervorosamente, como en una súplica ardiente. Estallan exclamaciones violentas, salvajemente largas de los hombres: eul... eul... eul... yaaa!... yaaa!... yaaa!... Las machis viejas se agitan como enloquecidas, sus pasos de danza son ahora saltos felinos acompañados de movimientos descendentes de los hombros y torsiones continuas del torso hacia los costados.

La joven machi ha dejado de mover sus brazos, permaneciendo como en éxtasis, en trance, abrazada a las ramas de canelo. Es el momento impresionante en que la multitud presiente que el espíritu de *Nenechen* ha llegado hasta ella y le ha revelado algo trascendente. La ceremonia ha alcanzado su climax. La intensidad de la tensión nerviosa de la joven machi, avivada por toda la agitación sugestionadora del ambiente, le hace cerrar los ojos y cae desmayada. El hombre que ha seguido atento al lado de la escala sagrada la recibe en sus brazos robustos y la lleva en dirección a su puesto inicial. Sin dejar de danzar, va preguntándole insistentemente al oído, para conocer la revelación que ella ha recibido durante su trance. La agitación colectiva continúa. Las machis entrenadoras, cantando y danzando se acercan a la joven y le interrogan ansiosamente. Al llegar al sitio de las estacas de canelo, ella abre los ojos y confiesa al ayudante la revelación que recibiera de *Nenechen*. El hombre la transmite, gritando a la multitud, mientras la joven, danzando nuevamente, se dirige al banco que ocupara al comenzar.

Las viejas machis vuelven de nuevo a sus respectivos asientos y toda la efervescencia desatada de gritos, movimientos y música cesa de improviso. Solamente el kultrun de la joven machi, ya consagrada por revelación de Nenechen, resuena con lentitud, sin acentuaciones, como un latido impresionante: ♪ ♪ ♪

La ceremonia ha durado la mañana entera. El sol reverbera sobre las cosas, juega alegremente con sus contrastes de tibieza y frescura penumbrosa entre los rostros sombríos de estos hombres y mujeres de almas amedrentadas. Entonces, mientras la multitud, en silencio, va tomando su colocación inicial, comienzo a alejarme por entre el bosque circundante. Al mirar hacia atrás, resalta la gran ruka envuelta en la humareda de los fuegos que preparan alimentos. Algunos hombres y mujeres me siguen con los ojos, con la extrañeza de intuir quizás un alma distinta y distante de sus exaltaciones más íntimas.

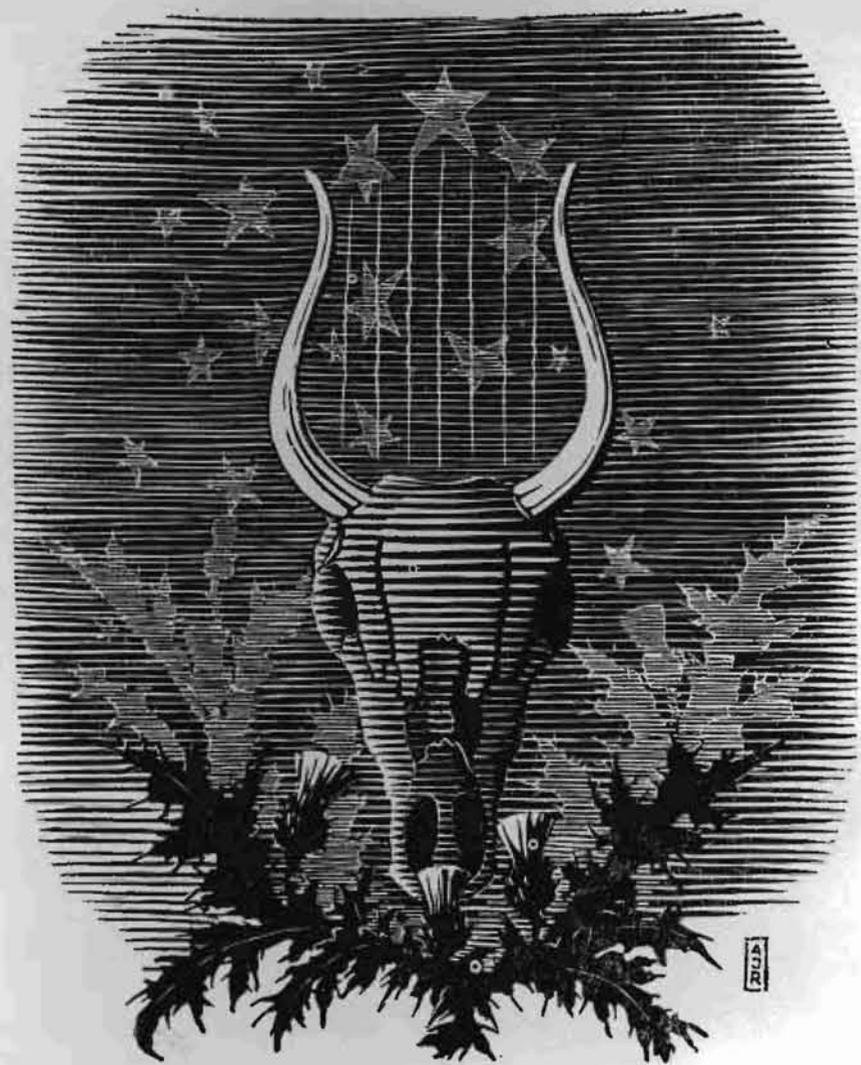
Santiago de Chile, Marzo de 1944

CARLOS ISAMITT

Xilografías de
ALBERTO J. RAMPONE
para los
CANTARES DE CUYO

Ocho Melodías sobre Poesías populares, recopiladas
por JUAN DRAGHI LUCERO

Música de JULIO PERCEVAL



Canción, cielo y tierra (carátula)



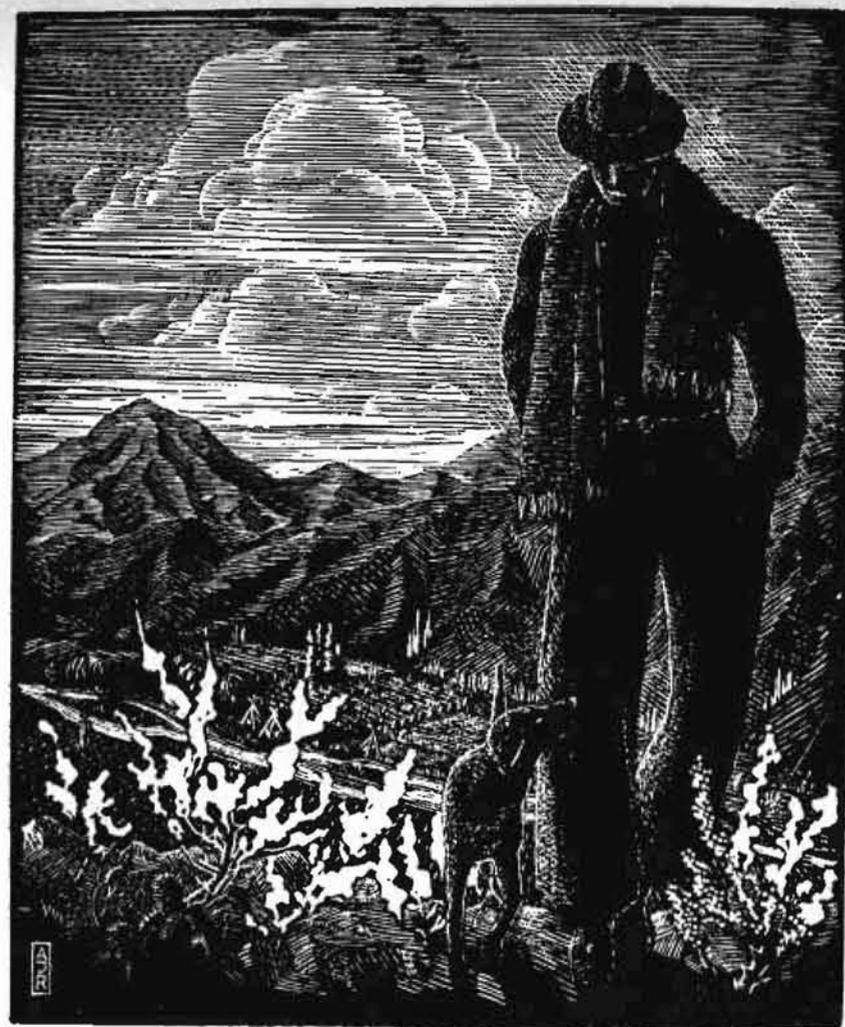
1. Del rosal nace la rosa



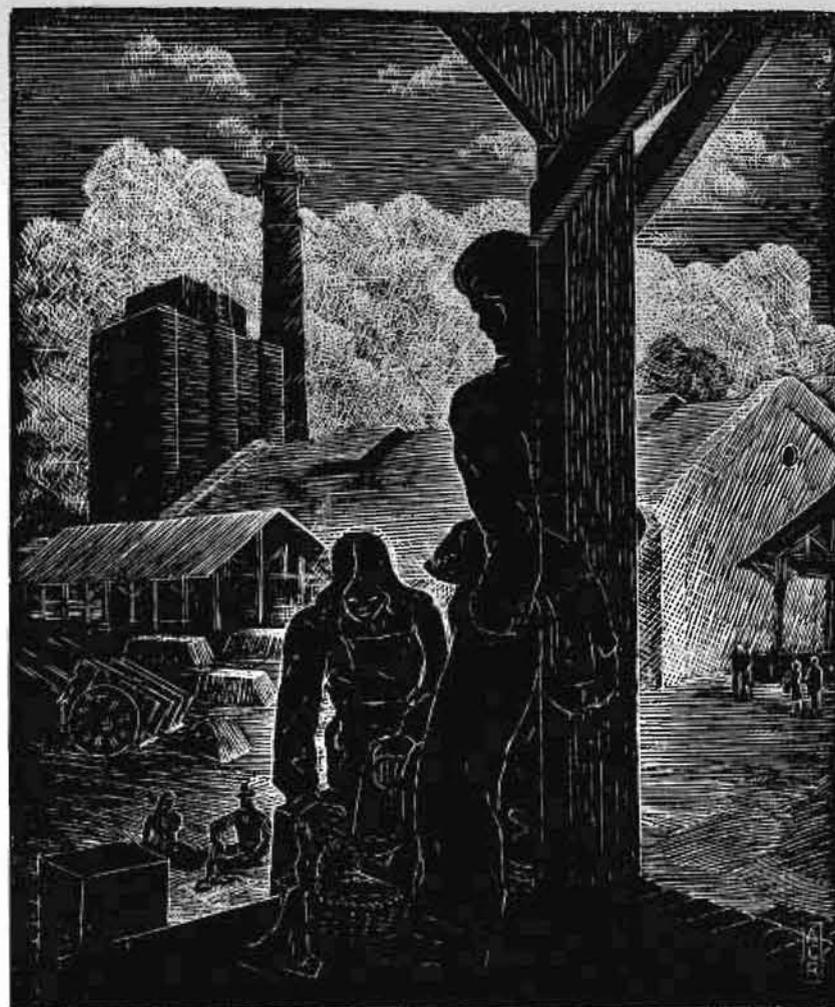
II. Triste me voy a los campos



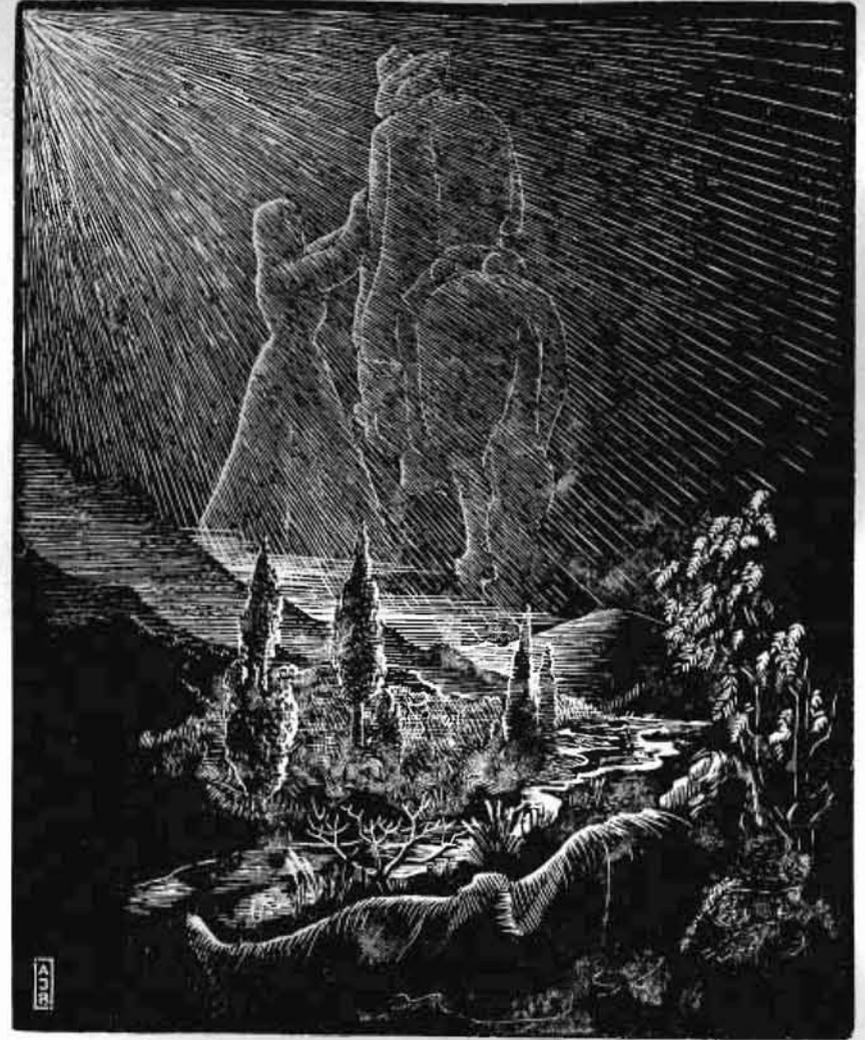
III. De todo te acordarás



IV. Si acaso crees en mi alma



V. No se puede, no se puede...



VI. Te he soñado



VII. Simpatias amorosas



VIII. Ya viene la madrugada

MUSICA NOVELESCA Y NOVELA MUSICAL

*Concepción musical de las últimas novelas de Hermann Hesse
y Thomas Mann*

"Lo que es esencial en el arte es su perfeccionamiento de la existencia, su provocar la perfección y la plenitud; el arte es esencialmente la afirmación, la bendición, la divinización de la existencia."

NIETZSCHE, *La Voluntad de Dominio*, párr. 821.

ALFREDO DORNHEIM

MENDOZA

HACE sesenta años, Federico Nietzsche otorgó al arte, en su *Voluntad de Dominio*, una absoluta supremacía sobre todas las manifestaciones del espíritu y de la vida. Para el filósofo del imperativo volitivo, hijo tardío del individualismo renacentista, el arte no constituyó una evasión romántica, un desprecio de la realidad objetiva y una fuga hacia una nueva objetividad existencial creada por la imaginación y la fantasía, por una visión poética y sensiblemente fundada, sino una "actividad metafísica", una "fuerza superior contraria a toda voluntad de negar la vida".

Con ello, Nietzsche fué el primer europeo moderno que rompió conscientemente con ese romanticismo —es bien conocido su profundo odio contra Ricardo Wagner y todo el arte dionisiaco de sus precursores— que él consideró como "un problema equívoco", cuyos representantes sólo "convierten en fuerza creadora su descontento de sí mismos". Y se alejó, igualmente, de la milenaria tradición cultural de Europa, para volver a sus fuentes originales de la época antigua, y para conceder al arte, como lo hizo el hombre de la antigüedad, una función social y ética, y no estética, por su alto contenido espiritual y la clásica armonía de sus formas expresivas, que destruye y sublima la dualidad naturaleza-espíritu en una síntesis morfológico-lógica.

Este principio nietzscheano de una nueva valoración de las artes —principio y postulado de una sensibilidad clásica—, se fundamenta, primordialmente, en especulaciones que se ocupan de la música (1).

Lo que anhela Nietzsche, es, precisamente, el retorno hacia el "gran estilo" musical, hacia un estilo "severo", que supera el estado de relajamiento sensible y sensual, que se impuso —según él— en la música europea desde Beethoven, que restablece, al decir del esteticismo clásico del siglo XVIII, la independencia y la libertad del espíritu (2), y que capacita al hombre, cuya "única prerrogativa es la de obrar razonablemente con conciencia y voluntad" (3), para dominar el caos amorfo que integra su ser y trocarlo en forma lógica y armoniosa, en ley y espíritu:

"La grandeza de un músico" dice Nietzsche en su *Voluntad de Dominio* (842), "no se mide por los bellos sentimientos que sugiere (esto lo pueden creer las mujercillas), sino por el grado en que se acerca al gran estilo, en que es capaz del gran estilo. Este estilo tiene de común con la gran pasión, que rehusa a agradar; que se olvida de persuadir; que ordena; que quiere... Hacerse dueño de aquel caos que se es; constreñir al propio caos a devenir forma; devenir lógico, simple, claro, matemático; devenir ley, tal es aquí la gran ambición. Con ella se choca; ya nada suscita amor hacia semejantes hombres violentos; a su alrededor se extiende un desierto, un silencio, un temor, como ante el espectáculo de un gran sacrilegio... Todas las artes conocen semejantes ambiciosos del gran estilo: ¿por qué faltan en la música? Pero todavía nunca un músico construyó como lo hizo aquel arquitecto que creó el Palacio Pitti... Aquí existe un problema. ¿Pertenece acaso la música a aquella cultura en que ya ha terminado el reino de todas las especies de hombres violentos? ¿O acaso, por último, el concepto del gran estilo ya estaría en contradicción con el alma de la música, con la «mujer» en nuestra música?...

"Aquí tomo un problema cardinal: ¿Cuál es el puesto de toda nuestra música? Las épocas del gusto clásico no conocen nada que se pueda parangonar: floreció ella cuando el mundo del Renacimiento tocó a su fin, cuando la «libertad» se había ausentado de las costumbres y hasta de los hombres: ¿es, acaso, parte de su carácter ser un contrarrenacimiento? ¿Es la hermana del estilo barroco, ya que en todo caso es su contemporánea? La música, la música moderna. ¿no es ya la decadencia?

"Ya anteriormente puse el dedo sobre este problema: si nuestra música no será una especie de contrarrenacimiento en el arte. Si no será parienta próxima del estilo barroco. Si no se habrá formado en oposición a todo gusto clásico, tanto que en ella se prohíba toda ambición de clasicismo.

(1) Compárese especialmente NIETZSCHE, *La Voluntad de Dominio*, págs. 829/846.

(2) SCHILLER, *De lo Sublime - Sobre lo Patético*; véase la introducción.

(3) SCHILLER, *Sobre lo Sublime*, pág. 13.

"Sobre este problema de valor, de primer orden, la respuesta no podría ser dudosa si fuese valorado exactamente el hecho de que la música consigue su más perfecta madurez y plenitud como romanticismo, una vez más como movimiento de reacción contra el clasicismo.

"Mozart — un alma tierna y enamorada, toda siglo XVIII, aun en su seriedad... Beethoven, el primer romántico, en el sentido del concepto francés de romanticismo, como Wagner es el último romántico... ambos adversarios instintivos del gusto clásico, del estilo severo — para no hablar aquí del 'gran' estilo".

Esta exigencia de un estilo musical severo y clásico, del retorno hacia una música espiritual y matemática, y este 'descubrimiento' de su facultad formativa, que conduce al hombre a la afirmación de su existencia terrenal y hacia una existencia espiritualmente equilibrada, que confiere a esta música una posición preponderante y una trascendencia ecuménica en la historia de la cultura, no descansan, para Nietzsche, exclusivamente, en la ciega aprobación de los conceptos estéticos del siglo XVIII (Winckelmann, Goethe, Schiller), ni en una apreciación análoga de sus equivalentes musicales (desde los precursores de Bach hasta Mozart), sino en una visión clara de lo esencialmente musical y de las características intrínsecas de la música antigua, tanto oriental como occidental, en la incorporación consciente del mito de Orfeo a su propio sistema filosófico cultural.

Desde el *Memorial de los Ritos* de la antigua China (4) hasta la *Politeia* de Platón (5), siempre se atribuyó a la verdadera música esa doble propiedad de serenidad espiritual y claridad formal, y esa íntima relación con el destino individual y las vicisitudes de la sociedad nacional. Fué ella una institución oficial, protegida y vigilada por el Estado, y una fuerza reguladora, que actuaba en bien de la comunidad y establecía el orden y la sabiduría en el gobierno de los pueblos.

Entre los pueblos naturales de la antigüedad, una música serena y noble, que "inspira la virtud y los buenos pensamientos" (6), fué un precioso medio de gobernar, un medio eficaz para la educación cívica, sinónimo de formación moral. La teoría musical china, con sus notas e intervalos, constituye toda una formulación filosóficamente fundada, una doctrina ética que se relaciona estrechamente con el mundo físico y metafísico, con el yo y el no-yo. En este mundo, en que los ritos sólo son manifestaciones de una actitud exterior, la música es expre-

(4) LALOY, cap. I s.

(5) SACHS, cap. V.

(6) Compárese LALOY, págs. 23 ss.

sión del yo, de una disposición anímica y moral, y por ende es capaz de educar, de influir en los afectos y en la sensibilidad. Pero más aún: "una música educadora ⁽⁷⁾ deberá guardarse de todo exceso... «La música más grande es siempre simple»... En la música, lo que importa es el pensamiento que expresa y no la sensación que da. «Cuando los antiguos reyes han reglamentado los ritos y la música, no han buscado colmar los deseos de la boca, del vientre, del oído y de los ojos; han querido enseñar al pueblo tanto las justas afecciones como los justos odios, y colocarlo en el camino recto»... La perfección humana se logra, pues, si la observación de los ritos completa y modera el sentimiento de la música. «La música es la suprema armonía, los ritos son la suprema conveniencia...» La música es la armonía del cielo y de la tierra". Es, pues, parte integrante de la ética china, y como tal, sólo ella conduce —como lo expresa Nietzsche— a la "divinización de la existencia":

«Aquel que se haya compenetrado con la música ⁽⁸⁾ hasta el punto de regir por ella su corazón, su corazón renacerá a la justicia, a la rectitud, a la afección, a la sinceridad. Habiendo adquirido la justicia, la rectitud, la afección y la sinceridad, está alegre; la alegría es la calma; la calma es la eternidad; la eternidad es el cielo; el cielo es la divinidad. Él está en el cielo; sin que hable se le cree. Es la divinidad: sin que se irrite se le teme.»

En su última gran novela titulada *Jugando con Perlas de Vidrio*, Hermann Hesse expresa estas mismas ideas, como base conceptual de aquel Juego de las Perlas de Vidrio, que es contenido y símbolo de toda una nueva época venidera que el autor vislumbra con una visión sumamente poética, saturada de música y espíritu. Pero dejemos hablar al mismo Hesse:

"La relación de nuestra cultura ⁽⁹⁾ [la del siglo XXII, en que se sitúa el autor de la novela] con la música, tiene aún un modelo antiquísimo y sumamente venerable, al que el Juego de las Perlas de Vidrio brinda gran estima. En la leyendaria China de los reyes de la 'antigua dinastía', nos acordamos que le fué otorgado a la música un papel relevante en la vida del Estado y de la Corte; se identificó totalmente el florecimiento de la música con el de la cultura y la moral, y hasta con el del Imperio; y los maestros de música tenían que velar celosamente

(7) *Ibid.*, pág. 21.

(8) *Ibid.*, pág. 27.

(9) La traducción de las citas de esta novela es, si no se indican otras fuentes, de la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas, de esta Universidad.

por la conservación y la pureza de las antiguas tonalidades. Si la música decaía, era eso una señal segura de la decadencia del gobierno y del Estado. Y los poetas narraban aterradores cuentos sobre las tonalidades prohibidas, diabólicas, alejadas del cielo, por ejemplo, la tonalidad de Tsing Schang y Tsing Tse, de la 'música del ocaso', con cuya ejecución sacrilega inmediatamente se oscureció el cielo, se estremecieron y se derrumbaron las murallas del palacio real, y cayeron príncipe y reino. En vez de muchas otras palabras de los antiguos autores, acompañamos aquí algunos pasajes del capítulo sobre música, en *Primavera y Otoño*, de Lü Bu We:

«Los orígenes de la música se remontan a muy lejos. Nace de la medida y arraiga en el gran Uno. El gran Uno engendra los dos polos; los dos polos originan la fuerza de la oscuridad y de la luz. Cuando el mundo está en paz, cuando todas las cosas están en calma, cuando todas las cosas obedecen a sus superiores en sus transformaciones, entonces la música se deja perfeccionar. Cuando los apetitos y pasiones no marchan por falsos derroteros, entonces la música puede perfeccionarse. La música perfecta tiene su causa. Nace del equilibrio. El equilibrio se origina en lo recto, lo recto surge del sentido del mundo. Por eso, solamente con un hombre que haya descubierto el sentido del mundo puede hablarse de música».

Y ahora, estas mismas palabras lapidarias que ya encontrábamos en el *Memorial de los Ritos*: "La música se basa en la armonía entre cielo y tierra, en la concordancia entre lo sombrío y lo luminoso". Y sigue Lü Bu We, a través de la novela de Hesse:

"«Los Estados decadentes y los hombres al borde del ocaso tampoco prescinden, ciertamente, de la música; pero su música no es serena. Por eso: cuanto más estrepitosa sea la música, tanto más melancólicos se pondrán los hombres, tanto más peligrosa será la situación del país, tanto más bajo caerá el príncipe. De este modo, se pierde también la esencia de la música.

"Lo que todos los santos príncipes han apreciado en la música ha sido su serenidad. Los tiranos Giä y Dschou Sin ejecutaron música estrepitosa. Tomaron los sonidos fuertes por bellos y los efectos sobre las masas por interesantes. Se esforzaron en lograr nuevos y extraños efectos sonoros, sonidos que ningún oído había escuchado aún; trataron de superarse el uno al otro y sobrepasaron meta y medida.

"Origen de la decadencia del Estado Tschu, fué el hecho de que se inventase la música mágica. Una música tal es bastante estrepitosa, pero en verdad se ha alejado de la esencia de la música. Porque se ha alejado de la esencia de la música verdadera, por eso esa música no es serena. Si la música no es serena, el pueblo murmura y la vida sufre daño. Todo ello nace de que se desconoce la esencia de la música y solamente se persiguen colosales efectos sonoros.

"Por lo tanto, la música de una época bien ordenada es tranquila y serena y el gobierno equilibrado. La música de una época turbulenta es agitada y violenta y su gobierno está alterado. La música de un Estado en decadencia es sentimental y triste y su gobierno está en peligro.»

"Las frases de este chino nos dirigen ahora con bastante claridad hacia los orígenes y hacia el verdadero y casi olvidado sentido de toda música. Al igual que la danza y todo ejercicio artístico, la música ha sido en épocas prehistóricas un

hechizo, uno de los antiguos y legítimos recursos de la magia. Principiando por el ritmo (palmoteo, pataleo, golpeteo en madera, primitivo tamborileo), fué un medio poderoso y experimentado para 'afinar' dentro de un mismo plano tonal una pluralidad y multiplicidad de hombres, para acompasar su aliento, latido y estado anímico, para estimular a los hombres a invocar y conjurar a los poderes eternos, y para incitarlos a la danza, al certamen, a la expedición guerrera y al acto ritual. Y esta esencia original, pura y poderosa desde sus comienzos, la esencia de un hechizo, se ha mantenido en la música por mucho más tiempo que en las otras artes; recordemos tan sólo las numerosas manifestaciones de los historiadores y poetas acerca de la música, desde los griegos hasta la novela de Goethe".

"Desde los griegos hasta la novela de Goethe..."; con estas palabras, Hesse abarca, sintéticamente, el papel de la música en la evolución de la cultura europea, desde sus albores hasta los postreros años del clasicismo occidental; desde la época en que la música —llegada al Tíber desde Oriente— ha sido, igualmente, un hechizo, un poder mágico capaz de decidir los destinos nacionales, y, en su forma 'serena' y espiritualizada, una fuerza "purificadora", introducida en la educación del pueblo helénico con fines pedagógico-éticos⁽¹⁰⁾. Pero al mismo tiempo, Hesse delinea, con esta confrontación de lo clásico antiguo y lo clásico moderno, la estrecha relación existente entre la música y las demás artes —la danza, la poesía, la literatura épica y el teatro— y, lo que es más importante aún, la conservación de su carácter espiritual y ético a través de más de un milenio de la historia de la cultura europea. Verdad es, que desde la época clásica antigua hasta el clasicismo de principios del siglo XIX, se había realizado esa transición de la música —y muy especialmente a causa de la ciencia de la música, por el hecho de haber llegado a ser 'historia'—, de un arte objetivo a uno subjetivo, de una expresión artístico-colectiva y válida para todo ser cognoscitivo, a una exteriorización artístico-subjetivista, surgida de la sensibilidad del individuo y que sólo apunta a ésta en otras palabras, de un arte de una espiritualidad ética a una categoría de contenido esencialmente estético. Pero al lado de esta evolución, diríamos a la sombra de ella, la música siempre ha conservado ese carácter original, esa esencia pura y lógica, su *logos* y su *morphé*, porque es sustancia y parte de una cultura, y porque ella misma es cultura, resultado y causa del cultivo de los conocimientos humanos y de las facultades intelectuales del hombre. Lo comprueban las grandes formas musicales, la fuga, la sonata y la sinfonía, las formas "novelescas" o épicas por excelencia, desde Pachelbel, Buxtehude y Bach hasta Haydn, Mozart y Beethoven; y lo comprueba, ante todo,

(10) SACHS, págs. 71 ss.

su enorme influencia en el pensamiento filosófico del siglo pasado y en la literatura novelesca de nuestros días, la "novela musical", expresión cabal de esa musicalidad antigua y clásica, tal como la entendía Nietzsche y la realizaba Bach, último gran compositor renacentista y maestro de ese estilo 'severo' que era toda una "afirmación, bendición y divinización de la existencia".

* *
*

SOSTENER una influencia *inmediata* —tanto estilística como conceptual— de la música sobre la literatura épica de los siglos pasados, sería una tesis peligrosa y errónea; errónea, porque en las grandes corrientes de la cultura europea, renacimiento, barroco y clasicismo, esta 'afinidad electiva' entre las formas musicales y literarias no ha existido. Existía, en rigor, una igualdad formal y esencial entre música renacentista, barroca y clásica y las demás manifestaciones concretas y abstractas de esas épocas. Pero este paralelismo, que a menudo ni siquiera coincidía temporal ni espacialmente, era un hecho, porque no es posible aislar un fenómeno parcial, como lo constituye la música, de la totalidad cultural, y porque esta totalidad es una unidad, una homogeneidad de formas, cuyos elementos constitutivos irradian y analizan la idea nuclear inherente a un determinado estado evolutivo de la cultura.

Diferente era el caso del romanticismo. En el romanticismo —y al hablar de él hay que pensar en primer lugar en el romanticismo alemán, considerado como manifestación cultural de contornos totales y universales, de fines del siglo XVIII, que implica una revolución igualmente total del espíritu europeo— presenciamos, por primera vez, una orientación literaria que recibe impulsos decisivos de la música de su época.

Desde las postrimerías del siglo XVIII, hasta el tercer decenio del XIX, esa transfusión de elementos musicales a la literatura se cumple de un modo terminante y no solamente en la misma literatura romántica, considerada como movimiento histórico, sino también en ese romanticismo que ha superado su limitación temporal y se nos presenta, desde entonces, como eterno fenómeno cultural, como estilo de vida universal e intemporal, que todavía hoy subsiste y alienta. Con Wackenroder, primer romántico que proclamó el misterio insondable de la música, en sus *Meditaciones íntimas de un fraile amante de las*

artes y sus *Fantasías sobre el arte para amigos del arte*, se inicia esa transfusión, que dió como resultado la creación de una nítida concepción musical de lo romántico y una vital actitud poética, que se inspira en la música *sinfónica*, "único arte que condensa las múltiples y más contradictorias emociones de nuestra alma en una sola y bella armonía" (11). Pero lo que para Wackenroder fué tan sólo un "lenguaje maravilloso y angelical", una "divinidad para los corazones humanos", es decir, un indefinible poder místico de trascendencia metafísica, que eleva al hombre hacia las nubes doradas de una existencia etérea, se convierte, bajo la agudeza especulativa de Schopenhauer, uno de los filósofos del subjetivismo romántico, en una fórmula científico-objetiva, en un ditirambo a la música absoluta, suprema expresión cultural del espíritu humano.

Sin embargo, en Wackenroder y Schopenhauer, el poder formativo de la música y su función temática en la literatura de la época, sólo significaba un postulado, un anhelo, cuya realización era, ya un sueño, ya una imperiosa necesidad. Pero en dos destacadas figuras del romanticismo, Bettina Brentano y E. T. A. Hoffmann, ese anhelo se materializa. La música irrumpe en el pensamiento y en el estilo de vida, e imprime su poder a la literatura novelesca (12). Y al igual que en Schopenhauer, para Bettina y Hoffmann la vivencia decisiva fué la obra *sinfónica* de Beethoven, esa música épica de alcance universal, cuya esencia fué comprendida, por primera vez, en toda su amplitud, por esta joven y genial mujer, que no nos legó ninguna obra concreta pero que logró penetrar la esencia espiritual de su época. e inspirar a los hombres que la rodeaban, y por ese escritor realista y músico romántico, en cuya obra literaria se cristaliza el principio de la "música como realidad metafísica".

En mayo de 1810 (13), Bettina triunfa en su deseo de conocer a Beethoven, después de haber vencido muchos obstáculos. Es la primera figura del mundo literario de la época romántica que se siente atraída por el poder de la música del solitario de Heiligenstadt, y en las conversaciones que desde entonces sostiene con él, Bettina llega a compenetrarse con ese carácter universal e intemporal de la música beethoveniana.

(11) Véase DORNHEIM, *Los Lieder de Schubert*, págs. 7 ss.

(12) BENZ, cap. XII.

(13) ROMAIN ROLLAND, págs. 8 ss.

Es, quizá, característico, que para el mismo Beethoven, admirador del idealismo poético de Goethe, la "música es la mediadora entre la vida espiritual de lo poético y la vida sensible de lo musical". Para él, la "melodía es lo que atorga a lo lírico una vida sensible". El contenido espiritual de la poesía se convierte así en sensación, que se dirige a la sensibilidad a través de la melodía, como en *Mignon*, cuya fragilidad y delicadeza recibe —según Beethoven— su savia poético-sensible de la melodía que él compuso para su canción nostálgica, que evoca las bellezas de su tierra natal, Italia.

Es significativo, en cambio, que, para Bettina, el contenido intrínseco de la música no es su carácter sensible, sino el mundo espiritual que se esconde detrás de esta sensibilidad. "La música es", como manifiesta en su carta dirigida a Goethe, "una revelación superior a toda sabiduría y filosofía"; y considera a la música *sinfónica* como "el único medio intangible que existe para penetrar en el mundo superior del saber". A pesar de que Bettina concibe también a Beethoven, en esta misma carta, como el "fundador de una nueva base sensible de la vida espiritual", acercándose con estas palabras al concepto musical del mismo Beethoven, arriba expresado, debemos apoyar el acento de sus manifestaciones en el hecho de que ella otorga a la música *sinfónica* esa facultad de hacernos accesible el mundo del saber. Con ello, Bettina eleva la música absoluta a una categoría espiritual; reconoce su alcance espiritual y la comprende como fenómeno cultural, como arte creado por el espíritu de un genio, que se dirige al espíritu y que condensa, en su concepción y evolución temáticas, la eterna razón humana. Con su vivencia de la música beethoveniana, Bettina desintegra la actitud poético-sentimental que adoptaba el romanticismo alemán frente a la vida, y que ella supera, por primera vez en la historia cultural del siglo XIX, por una actitud esencialmente racional, a causa de su valoración primordialmente espiritual, de la música 'novelesca' de su tiempo.

En E. T. A. Hoffmann, el músico, pintor y novelista del romanticismo tardío, presenciamos el nacimiento de una concepción musical específicamente romántica, una concepción que se impone a su propia obra novelesca y la impregna de la vivencia de la música como poder metafísico capaz de elevar al hombre hacia una nueva realidad saturada de temas y emociones musicales transformados en lenguaje. Durante sus años de juventud, Hoffmann siente aversión por la música, porque sólo ve en ella la expresión de lo demoníaco, de lo "sospechosa-

mente dionisiaco" [como Thomas Mann hubiera dicho] ⁽¹⁴⁾; pero muy pronto le fascina la música litúrgica, que le revela su contenido espiritual, y en 1810, en su reseña de la Quinta Sinfonía de Beethoven, vislumbra claramente este carácter abstracto de la nueva música, inmensamente exenta de "todo fantaseo", y esta "alta serenidad y circunspección" que se expresan en esta epopeya musical, "inseparables de todo verdadero genio". Pero serenidad y circunspección presuponen el espíritu, una espiritualidad que se opone al libre curso de los sentimientos, que domina lo "sospechosamente dionisiaco" de la música, que la sujeta a la voluntad creadora del hombre y la conduce del caos de lo contingente y lo sensible al cosmos de lo armonioso e inteligible. Y así, Hoffmann pudo llegar a una visión de la música, que define su esencia en un sentido profundamente humanístico: "La música abre al hombre un reino desconocido, un mundo que nada tiene de común con el mundo sensible-exterior que le circunda"... "Ningún arte surge de una manera tan pura de la íntima espiritualización del hombre como la música; ningún arte necesita como ella, de un modo tan exclusivo, medios tan puramente espirituales y etéreos. La visión de lo Supremo y más Sagrado, del poder espiritual que enciende la chispa de la vida en toda la naturaleza, se expresa en el tono, de un modo perceptible al oído; y así, la música y el canto se transforman en expresión de la suprema plenitud de la existencia, en alabanza al Creador" ⁽¹⁵⁾.

Es curioso, pero profundamente romántico, que Hoffmann no fuese capaz de imponer a su obra literaria su propio concepto musical y que no lograra liberarse de ese influjo "demoníaco" de la música, que tanto temía. En cada una de sus novelas y narraciones, presenciamos la influencia que ejerció el músico Hoffmann sobre el escritor Hoffmann; observamos, por ejemplo en su *Puchero de Oro*, la lucha entre el mundo superior de lo poético y el mundo profano de la vida real, en la que el protagonista, el estudiante Anselmo, supera su existencia vulgar para refugiarse en su "Atlantis", en un mundo de una felicidad subjetiva, de una nueva realidad creada por la fantasía y la magia. Pero este mundo no es el de Beethoven; no abarca la plenitud cósmica conquistada en ardua lucha por la voluntad del hombre y por el espíritu consciente de su destino humano. No es el mundo de Hoffmann el de las sinfonías de Beethoven, quien domina la rebelión

⁽¹⁴⁾ Boletín Bibliográfico 1948, pág. 119.

⁽¹⁵⁾ REICH, *Worte der Musiker*, pág. 79.

de las fuerzas dionisiacas y da en su música una sublime expresión ontológica a su humanidad. El mundo de Hoffmann es el de *Don Juan* y el de *La Flauta Mágica*, de Mozart, ese mundo poético y real a la vez, en que, según Tieck ⁽¹⁶⁾, "el cielo y el infierno están nuevamente unidos como por un hechizo". "¿Qué es la felicidad de Anselmo sino la vida hecha poesía, que le ha hecho comprender la sagrada armonía de todos los seres y que constituye el secreto profundo de la Naturaleza?". "La vida hecha poesía", como Hoffmann lo expresó al final de su cuento *El Puchero de Oro*, es la esfera romántico-musical en que se sitúa su obra novelesca. Pero ante todo, este mundo no es, como Hoffmann cree, un mundo "de sagrada armonía". Lo que otorga sustancia a su mundo, que en el fondo es tétrico y melancólico, es esa atmósfera fantasmagórica y demoníaca de sus narraciones, creadas por la hipersensibilidad de un hombre que precisamente no pudo abstraerse a lo "sospechosamente dionisiaco" del poder de la música, y que lo transformó, estilística y conceptualmente, en lenguaje hablado, en tema principal de su concepción novelesca.

Muchos son los testimonios de pensadores y poetas románticos, como Hegel, Tieck y Novalis, que manifiestan, con Bettina y Hoffmann, el carácter esencialmente espiritual de la música ⁽¹⁷⁾, que la incorporan, como suprema revelación de lo humano, a su visión del mundo y a la totalidad cultural del movimiento romántico y que, con ello, la transforman en fundamento de la literatura lírica y épica de su tiempo. Pero el resultado de este proceso nunca llega, como tampoco en el caso de Hoffmann, a una armonía completa y sustancial.

Ofrecemos dos breves ejemplos: al igual que Hoffmann, también Novalis encuentra "la flor azul" en un mundo irreal creado por la imaginación, en que todo es poesía y música. El leit motiv de su novela fragmentaria, *Enrique de Ofterdingen*, que fué continuada por Tieck —la novela más programática del romanticismo alemán—, es también ese anhelo del hombre de crearse una existencia en una realidad poético-mística, en que "nada parece oponerse al poeta, una vez que haya logrado concebir la esencia de su poesía"; un mundo, en que "las maravillas desaparecen y todo se trueca en maravilla". Es un mundo concebido sensiblemente, y un mundo musical-romántico, en el que Enrique se transforma, con su muerte en un torneo de canto, en alego-

⁽¹⁶⁾ REICH, *Visionen der Dichter*, pág. 73.

⁽¹⁷⁾ *Ibid.*, págs. 11 s.; 12, 13, 86 s.

ría y símbolo de lo poético, del poeta que descubre la gruta azul del Universo, donde florece la flor maravillosa cuyo brillo baña a todas las cosas en una luz mágica. Es, en el fondo, el mismo tema que desarrolla el argumento del *Cazador furtivo*, de Carl María von Weber, cuya música expresa este predominio de la sensibilidad humana, que se exterioriza y desenvuelve con toda libertad, sin ser refrenada por el control del espíritu: una sensibilidad que se entrega, incondicionalmente, al poder de los demonios, a lo "sospechosamente dionisiaco", como en los cuentos de E. T. A. Hoffmann y como suponemos sucedía en la ópera *Ondina*, del mismo autor, cuya partitura se ha perdido.

Y finalmente, el último gran novelista y lírico romántico, Eichen-dorff, el Schubert de la literatura alemana ⁽¹⁸⁾: en su novela corta *De la vida de un haragán*, la novela más musical del romanticismo, Eichendorff también hace huir a su protagonista del "mundo del trabajo", de nuestra realidad, a una existencia, en que capta los secretos de la naturaleza, a través de una sensibilidad puramente musical, que se refleja continuamente en el estilo de la obra, en su prosa lírica y onomatopéyica y en los versos intercalados, que acompañan al haragán violinista en su alegre peregrinaje hacia la meta de su felicidad; una felicidad cósmica plasmada en el *Gemüt* ingenuo de un hombre, que vive las delicias y penas de la vida, entregándose incondicionalmente a sus impulsos y a las melodías que surgen de las cuerdas de su violín.

En resumen: la novela romántica no logró compenetrarse con el concepto clásico de la música, aunque la estética del romanticismo había soñado con una concepción de su cultura, que descansa en lo que más tarde Nietzsche denominó el 'gran estilo' musical. Su posición frente a la vida, a pesar de estar inspirada profundamente por la música, fué una actitud poética o, más precisamente, un estilo de vida sensible-musical, detrás del cual las fuerzas espirituales pugnaban por manifestarse sin lograrlo. La novela romántica es musical, en tanto que concibamos lo musical como estallido órfico de dicha y desesperación, de amor y angustia; pero no es música, porque la música es melodía estructurada en formas y leyes; es síntesis entre lo sensible y lo racional, es —como Hermann Hesse lo conceptúa— "armonía entre alma y espíritu", entre lo genuinamente artístico y lo netamente matemático. El gran ejemplo de lo que el romanticismo literario hubiera

(18) Véase BENZ, págs. 451 ss.

podido realizar, nos lo da Ludwig van Beethoven. Pero sólo en nuestros días, sus aspiraciones se han trocado, en la novela contemporánea, en magnífica realidad.

* *
*

En su excelente *Información sobre la última novela de Hermann Hesse* ⁽¹⁹⁾, Guillermo Thiele ha destacado, más de una vez, el carácter musical del *Glasperlenspiel*, de ese *Juego de las Perlas de Vidrio*, que "se parece a una gran sinfonía realizada, no con los recursos de la instrumentación concreta, sino ejecutada con un lenguaje muy maduro y capaz de expresar los matices más imperceptibles" ⁽²⁰⁾. La concepción de esta novela es musical, porque sintetiza una actitud de vida espiritual-anímica, una 'actitud total' e inmediata, que sólo la música absoluta contiene y expresa; es música sinfónica, épica o novelesca, porque tanto en su estructura formal como en su contenido sintético y universal, se nutre de esta gran forma instrumental que, más que ningún otro género musical, abarca todas las posibilidades sonoras y toda la gama emocional y espiritual de la vida humana.

El argumento de esta sorprendente novela se desarrolla en una época venidera, que podemos situar, aproximadamente, en el siglo XXI. Los hombres de ese siglo habían creado una organización "supranacional", una *Orden Castaliense*, cuyos integrantes trataron de conservar el acervo cultural de la humanidad y de expresarlo en forma sintética y simbólica, a través de una gran ceremonia anual, el *Juego de las Perlas de Vidrio*. La novela relata el camino de la formación de José Knecht, en cuya personalidad se cristaliza el simbolismo de su nombre —el José bíblico del Antiguo Testamento y el Knecht, el "siervo" incondicional de una época anti-individualista, en que los valores del espíritu se han impuesto nuevamente—, hasta que llega a ser el *Magister Ludi*, el Gran Maestro del Juego de las Perlas de Vidrio y máximo jerarca castaliense. Pero en la cúspide de su carrera, Knecht abandona sus funciones; se aparta de la órbita de la Orden y regresa a la vida común, para dedicarse a educar a Tito, hijo de uno de sus amigos. El día en que inicia sus nuevas tareas es también el de su muerte. Al nadar en las aguas heladas de un lago, sucumbe accidentalmente.

(19) En *Boletín Bibliográfico 1948*, págs. 17 ss. En cuanto al contenido detallado de la novela, remitimos al lector a este artículo.

(20) *Ibid.*, pág. 19.

Pero, ¿cuáles son, pues, los motivos que nos inducen a afirmar que la concepción de esta obra es, esencialmente, musical y sinfónica? En la *Introducción* que precede a la biografía de José Knecht, Hesse analiza el sentido del Juego de las Perlas de Vidrio y la gran influencia ejercida por la ciencia de la música sobre el advenimiento de un mundo, que otorga título, forma y contenido a esta novela, con lo que no olvidamos que se trata de un mundo utópico, ubicado en un futuro remoto y muy distante del nuestro:

"Nosotros", escribe Hesse, como supuesto biógrafo de la vida de Knecht, "nosotros... creemos conocer mejor la música de los grandes siglos creadores, especialmente la de los siglos XVII y XVIII y, en cierto sentido, también entenderla mejor de lo que lo hicieron todas las épocas anteriores (que incluso abarcan la música clásica);... nuestra veneración por la música verdadera, espiritualizada y no siempre lo bastante exenta de resignada melancolía, es algo enteramente distinto del amable e ingenuo gozo de ejecutar música, propio de aquellos tiempos, que estamos inclinados a envidiar como más felices, tan pronto como olvidamos, precisamente con esa su música, las condiciones y oportunidades en que se originó. Ya no consideramos, desde hace generaciones, como lo hizo aun casi todo el siglo XX, la filosofía o también la literatura, sino la matemática y la música, como la gran obra permanente de aquel periodo cultural situado entre el fin del medioevo y nuestra época. Desde el momento que nosotros hemos renunciado a competir en la creación —por lo menos en líneas generales— con aquellas generaciones, desde el instante en que también hemos desistido de aquel culto al predominio de lo armónico y a la dinámica puramente sensual en la ejecución musical, que más o menos ha dominado el ejercicio de la música, desde Beethoven y los albores del romanticismo, a través de dos centurias, creemos —a nuestro modo, ¡naturalmente a nuestro infecundo, epigonal pero reverente modo!— ver más pura y acertadamente el panorama de aquella cultura de la que somos herederos".

Es importante destacar, pues, que también Hesse se distancia, con estas palabras, del carácter "dinámico-sensual" de la música romántica y de sus precursores barrocos (Stamitz y su escuela) y otorga a la institución de su Juego una base estrictamente clásica:

"Ya no nos queda nada del orgiástico afán de producir de aquellos tiempos; para nosotros, es un espectáculo casi inconcebible cómo en los siglos XV y XVI los estilos musicales pudieron mantener por tanto tiempo una invariable pureza; cómo entre la masa gigantesca de música escrita en aquel entonces, por lo general parece que no se encuentra nada malo; cómo aun el siglo XVIII, en que empieza la degeneración, provoca un estallido de fuegos artificiales de estilos, modas y escuelas, efímero, resplandeciente y autoconsciente. Pero creemos haber entendido y

adoptado como modelo en lo que hoy llamamos música clásica, el secreto, el espíritu, la virtud y la piedad de aquellas generaciones... Hoy... vemos en las cantatas, pasiones y preludios de Bach la máxima sublimación de la cultura cristiana".

Y después de aludir a la segunda fuente de la cultura castaliense y postcastaliense, en la época de Knecht y de su biógrafo, la música de la antigua China ⁽²¹⁾, Hesse señala las tres etapas, a través de las cuales el Juego de las Perlas de Vidrio llegó a su máximo grado de perfeccionamiento:

"Se originó, según parece, al mismo tiempo en Alemania e Inglaterra, y en ambos países como ejercicio de juego, en aquellos pequeños círculos de musicólogos y músicos que trabajaban y estudiaban en los nuevos seminarios de teoría de la música. Y si se compara el estado inicial del Juego con el posterior y actual, entonces resulta esto muy similar a la comparación entre la escritura musical de la época anterior a 1500 y de sus primitivos signos, entre los cuales faltan aún hasta las barras de separación, con una partitura del siglo XVIII o hasta con una del XIX, con su desconcertante superabundancia de designaciones abreviadas para la dinámica, los tiempos y fraseo, etc., que a menudo hicieron de la impresión de tales partituras un difícil problema técnico.

"El Juego, por lo pronto, no fué mucho más que un ingenioso ejercicio de retentiva y de combinación, entre estudiantes y músicos y, como se ha dicho, se jugó tanto en Inglaterra como en Alemania, aun antes de que aquí se inventase en la escuela superior de música de Colonia, y hubiese recibido el nombre que también hoy, después de tantas generaciones, aún lleva, a pesar de que, desde hace mucho tiempo, ya no tiene nada que ver con perlas de vidrio. De esas perlas se sirvió el inventor, Bastián Perrot, de Calw [es decir, el mismo Hermann Hesse, nacido el 2 de Julio de 1877 en Calw (Württemberg)], —teórico de la música un tanto extravagante, pero inteligente, sociable y filántropo—, en vez de letras, cifras, notas musicales u otros signos gráficos. Perrot, quien, por otra parte, ha dejado también un tratado sobre *Florecimiento y decadencia del contrapunto*, descubrió en el Seminario de Colonia un hábito de juego de sus alumnos ya bastante desarrollado: se daban unos a otros, en fórmulas abreviadas de su ciencia, motivos cualesquiera o principios de composiciones clásicas, en tanto que el interpelado tenía que contestar con la continuación del trozo o mejor aún, con voz de tiple o de bajo, con un tema opuesto y contrastante, etc. Era esto un ejercicio de retentiva e improvisación que, posiblemente en forma muy similar, aunque no teóricamente en fórmulas, sino prácticamente al cembalo, al laúd, a la flauta o a la voz, pudo haber estado en boga entre diligentes estudiantes de música y contrapunto de la época de Schütz, Pachelbel y Bach. Bastián Perrot, amigo del trabajo manual, quien con sus propias manos había construido varios pianos y clavicordios, al modo de los antiguos y, muy probablemente, pertenecía a los 'Morgenlandfahrer' [la Orden de los

(21) Véase la primera parte de nuestro artículo, págs. 134-136.

Peregrinos de Oriente] (22), del que circula la leyenda que sabía tocar el violín al modo antiguo, olvidado desde 1800, con el arco altamente curvado y la tensión del cabello regulada con la mano, Perrot se construyó, pues, según el modelo de los ingenuos ábacos para niños, un bastidor con algunas docenas de alambres, sobre los que podía ensartar juntas, perlas de vidrio de distintos tamaños, formas y colores. Los alambres correspondían a las líneas del pentagrama, las perlas a los valores de las notas, etc., y así construyó con perlas de vidrio, pasajes musicales o temas inventados, los modificó, transportó, desarrolló, varió y los contrapuso. Eso fué en cuanto a la técnica, a decir verdad una niñería, pero gustó a los alumnos, fué imitado y se hizo de moda, también en Inglaterra, y, durante algún tiempo, el juego de ejercicio musical se practicó de este modo primitivo y gracioso. Y, como suele suceder, de una efímera bagatela, ha recibido aquí también su nombre una institución perdurable y trascendental. Eso que ha surgido de aquel juego de estudiantes y de los alambres guarnecidos con perlas de Perrot, lleva, aun hoy, el nombre, que se ha hecho popular, de Juego de Perlas de Vidrio.

"Apenas dos, tres décadas más tarde, el Juego parece haber perdido popularidad entre los estudiantes de música; en cambio, parece haber sido adoptado por los matemáticos; y durante mucho tiempo fué uno de los rasgos característicos en la historia del Juego, el hecho de que siempre fué preferido, utilizado y modificado por aquella ciencia, que en su época vivió un singular florecimiento o renacimiento. Con los matemáticos, el Juego logró una gran agilidad y facultad de sublimación, adquirió ya algo así como una conciencia de sí mismo y de sus posibilidades; y eso se realizó en forma paralela al desarrollo general de la conciencia cultural de aquel entonces, que había superado la gran crisis y... se adaptó con moderado orgullo al papel de pertenecer a una cultura tardía y a un estado, que más o menos correspondía al de la antigüedad tardía de la época helenístico-alejandrina...

"Trataremos ahora de finalizar nuestro bosquejo de una historia del Juego de las Perlas de Vidrio, y comprobamos lo siguiente: Tras pasado de los seminarios musicales a los matemáticos (cambio que en Francia e Inglaterra se realizó más rápidamente que en Alemania), el Juego se había desarrollado de tal suerte, que era capaz de expresar, con signos especiales y abreviaciones, procesos matemáticos. Los jugadores se transmitieron unos a otros, desarrollándolas recíprocamente, esas fórmulas abstractas, se comunicaron unos a otros este Juego, las series de evolución y las posibilidades de su ciencia. Este Juego, de fórmulas matemático-astronómicas, requería una gran atención, lucidez y concentración; entre los matemáticos fué muy estimada ya entonces la reputación de buen jugador de perlas de vidrio; equivalía a la de excelente matemático.

(22) En 1932, HESSE publicó su narración *Die Morgenlandfahrt* ("El Peregrinaje al Oriente"), en que el antagonismo hesseano entre "alma y espíritu" se convierte, por primera vez, en unidad, lograda por medio de la "contemplación" y la "ley del servir": "Como perfecto siervo, vive en una relación continuamente oscilante con la naturaleza, conservando, sin embargo, la distancia. Convive con ella, sin entregarse a ella. La domina por su espiritualidad; es dueño de la naturaleza, y se sitúa frente a ella con veneración como un siervo, al que ya no consume ningún anhelo de volver a ella. Se entrega a la naturaleza y, a pesar de ello, conserva su yo". (SCHMID, págs. 145 s.). Observamos cómo aquí ya surgen los motivos y temas, que se concretan, en el *Glasperlenspiel*, con amplitud épica.

"Durante algún tiempo, el Juego fué adoptado e imitado por casi todas las ciencias, o sea, fué adaptado a sus respectivas especialidades; hecho que está comprobado por lo que se refiere a los dominios de la filología clásica y de la lógica. La consideración analítica de las obras musicales había conducido a que se encerrasen frases musicales en fórmulas físico-matemáticas. Poco después, la filología empezó a trabajar con ese método y a medir formas lingüísticas según el procedimiento con que la física medía los procesos naturales; a ello se unió la investigación de las artes plásticas, donde, por influencia de la arquitectura, ya hacía mucho tiempo existía la relación matemática. Y ahora se descubrían, entre las fórmulas abstractas logradas por ese modo, nuevas relaciones, analogías y concordancias. Cada ciencia que se apropiaba del Juego, se creaba con este fin el correspondiente lenguaje de fórmulas, abreviaciones y posibilidades de combinación; por todas partes, entre la élite de la juventud intelectual eran estimados los juegos con la sucesión de fórmulas y los diálogos en que éstas se encerraban. El juego no era mero ejercicio ni mero recreo; era autoconciencia concentrada de una disciplina espiritual, y muy especialmente los matemáticos lo practicaban con una maestría, por igual ascética y deportiva, y con rigores formales, y hallaron en él un goce, que contribuyó a facilitarles la renuncia consecuentemente realizada por los espíritus, a los placeres y añanos mundanos. El Juego de las Perlas de Vidrio tuvo gran participación en la total superación del folletín y en aquella alegría de nuevo originada en los más exactos ejercicios espirituales, a la que agradecemos el nacimiento de una nueva disciplina del espíritu, de austeridad monacal...

"Lo que le faltaba aún al Juego de las Perlas de Vidrio en aquella época, era la capacidad de universalización, el elevarse por encima de las Facultades.

"Los astrónomos, los griegos, los latinos, los escolásticos, los estudiantes de música, practicaban cada uno sus Juegos ingeniosos y reglamentados, pero el Juego disponía de un lenguaje y reglas propios, para cada Facultad, cada Disciplina y sus ramificaciones. Este estado de cosas duró medio siglo, hasta que se dió el primer paso para franquear esos límites. La causa de esta tardanza fué sin duda más de índole moral que formal y técnica: los medios para franquear aquéllos podrían ya haber sido hallados, pero con la muy severa moral de la resurgida espiritualidad iba unido un puritano horror al "barullo", a la mezcla de disciplinas y categorías, un profundo y justificado horror a reincidir en los pecados del jugueteo y del folletínismo.

"Fué la hazaña de un hombre que luego condujo al Juego de las Perlas de Vidrio, casi inmediatamente, hacia la conciencia de sus posibilidades y con ello al umbral de la capacidad de perfeccionamiento universal; y otra vez más, la unión con la música fué lo que trajo al Juego este progreso. Un musicólogo suizo, fanático amante de las matemáticas, dió al Juego un nuevo giro y con ello la posibilidad de lograr un máximo despliegue. Ya no puede determinarse el nombre civil de ese gran hombre: su época ya no conocía el culto a la persona, en los dominios espirituales; figura en la historia como *Lusor* (también *Joculator*) *Basiliensis*.

"Su invento, como todo invento, era en verdad enteramente su obra e inspiración personales, pero de ninguna manera surgió únicamente de una necesidad y esfuerzo privados, sino que fué impulsado por un motor más poderoso. Entre los intelectuales de su tiempo, en todas partes existía una apasionada demanda de

recursos expresivos para sus nuevos contenidos de pensar: se ansiaba filosofar y sintetizar, se sentía que era insuficiente la dicha experimentada hasta la fecha, del puro encerrarse en su disciplina. De vez en cuando, un erudito quebrantaba las barreras de la especialidad e intentaba avanzar hacia lo general; se soñaba con un nuevo alfabeto, con un nuevo lenguaje de signos, en que fuese posible conservar las nuevas vivencias espirituales y establecer un intercambio con ellas. Testimonio de ello da, con especial persistencia, el trabajo de un sabio parisiense de aquella época, titulado "Exhortación china". El autor de esta obra, considerado despreciativamente por muchos de su época, como una especie de Don Quijote, el autor de esa obra, por lo demás famoso erudito en su especialidad, la filología china, expone, qué peligros enfrenta la ciencia y el cultivo del espíritu a pesar de su valiente postura, si renuncia a construir un lenguaje internacional de signos, que le permita, a semejanza de la antigua escritura china, expresar de un modo gráfico lo más complejo, sin excluir la fantasía personal y la imaginación, de un modo comprensible por todos los sabios del mundo: El Jocular Basiliense ha dado, pues, el paso más decisivo para cumplir con esa exigencia. Inventó para el Juego de las Perlas de Vidrio los principios de un nuevo lenguaje, es decir, un lenguaje de signos y fórmulas, del que participaron tanto la música como la matemática, y que hizo posible asociar fórmulas astronómicas y musicales, reunir bajo un mismo denominador la matemática y la música. Aunque con ello la evolución no estaba de ningún modo terminada, el anónimo basilense ha echado entonces la base de todo lo que ha venido después en la historia de nuestro caro juego.

"El Juego de las Perlas de Vidrio, antes pasatiempo especial de los matemáticos, de los filólogos o de los músicos, arrastraba ahora más y más hacia su esfera a todos los auténticos espíritus. Muchas antiguas academias, muchas logias, y especialmente la viejísima liga de los «Morgenlandfahrer» (Peregrinos al Oriente) se inclinaban hacia él.

"Desde la hazaña del basilense, el Juego ha evolucionado rápidamente hacia lo que es aun hoy: hacia la encarnación suprema del espíritu y de las Musas, hacia el culto sublime, *Unio Mystica* de todos los integrantes de la *Universitas Litterarum*. En nuestra vida ha asumido en parte el papel del arte, en parte el de la filosofía especulativa y fué designado, por ejemplo en la época de *Plinius Ziegenhals*, no pocas veces, con una expresión que procede de la literatura de la época folletinesca y que para esa época, designaba la meta anhelada de muchos espíritus visionarios: teatro mágico.

"Aunque el Juego de las Perlas de Vidrio había evolucionado, desde sus comienzos, hasta lo infinito, en lo que se refiere a su técnica y en cuanto concierne a las exigencias espirituales requeridas de los jugadores, para convertirse en un elevado arte y ciencia, le faltaba sin embargo todavía, en tiempos del basilense, algo esencial. Hasta entonces, cada Juego había sido un yuxtaponer, ordenar, agrupar y contraponer representaciones concentradas, provenientes de muchos sectores del pensar y de lo bello, un rápido acordarse de valores y formas intemporales, un magistral y raudo vuelo a través de los reinos del espíritu. Sólo mucho más tarde se incorporó, paulatinamente, al Juego, el concepto de la contemplación, inventario espiritual que surgió del sistema de educación y muy especialmente de las costumbres y usos de los Peregrinos al Oriente. Se había hecho notar el inconveniente de que los memoristas podían practicar ingenuos y deslumbrantes

Juegos, sin poseer otras virtudes; y a causa de la rápida sucesión de innumerables representaciones, podían desconcertar y embarullar a los participantes. Pero ahora, este virtuosismo paulatinamente fué sometido más y más a una severa vigilancia, y la contemplación llegó a ser una parte muy importante del Juego, hasta que se convirtió para los espectadores y para los oyentes en la parte principal de cada Juego... Ya no importaba solamente seguir intelectualmente la sucesión de ideas y todo el mosaico espiritual de un Juego con rápida atención y diestra memoria, sino que surgió la exigencia de una entrega más profunda y animica. Después de cada signo que el respectivo director del Juego había conjurado, se realizaba una serena y severa consideración de ese signo, de su contenido, de su origen y de su sentido, que obligaba a cada participante del Juego a representar los contenidos del signo de un modo intenso y orgánico. La técnica y el ejercicio de la contemplación atraían a todos los miembros de la Orden y de las ligas del Juego, desde sus escuelas de élite, donde los alumnos se dedicaban con máximo cuidado, al arte de contemplar y meditar. De ese modo, los jeroglíficos del Juego se salvaron de degenerar en meras letras. Por otra parte, el Juego de las Perlas de Vidrio se había mantenido hasta entonces, a pesar de su popularidad entre los eruditos, como un ejercicio puramente privado. Se podía jugar sólo entre dos o entre muchos, aunque también, y particularmente los Juegos espirituales bien puestos y acertados, se anotaban a veces y se hacían conocer, admirar o criticar de ciudad en ciudad y de país en país. Pero sólo ahora empezó el Juego, lentamente, a enriquecerse con una nueva función, en tanto que se convertía en una fiesta pública. También en la actualidad, cada uno puede jugarlo privadamente y es practicado, con asiduidad, por los jóvenes en particular. Pero con la denominación 'Juego de las Perlas de Vidrio', hoy se alude en los solemnes Juegos públicos, que se efectúan bajo la dirección de unos pocos Maestros superiores, a los que en cada país dirige el Magister Ludi o Maestro del Juego, entre el devoto silencio de los invitados y la tensa atención del auditorio de todas partes del mundo. Algunos de estos Juegos duran días y semanas, y mientras se celebra un Juego de esta clase, ejecutantes y oyentes viven sometidos a un minucioso reglamento, que también se refiere a la duración del sueño, a una vida casta y despersonalizada, sumida en absoluta meditación, comparable con la vida severamente reglamentada y penitente que llevaban los que participaban en alguno de los Ejercicios de San Ignacio...

"El Juego de los Juegos se había transformado, bajo la cambiante hegemonía de esta o aquella ciencia o arte, en una especie de lenguaje universal, por medio del cual los jugadores estaban capacitados para expresar y relacionar valores, a través de signos de profundo sentido. En todas las épocas, el Juego estuvo estrechamente relacionado con la música, y las más de las veces transcurría conforme a reglas musicales o matemáticas. Se establecían uno, dos o tres temas, se les desarrollaba y variaba, de modo que sufrían un destino muy similar al tema de una fuga o de un tiempo de concierto. Por ejemplo, un Juego podía partir de una configuración astronómica dada, o de un tema de una Fuga de Bach o de una máxima de Leibniz o de los Uskishad, y según la intensidad y la capacidad del jugador, podía desarrollar o ampliar la idea principal suscitada o también enriquecer su expresión por medio de reminiscencias conceptuales emparentadas. Si el principiante era capaz de establecer con los signos del Juego paralelos entre una música clásica y la fórmula de una ley natural, el conocedor y Maestro conducía el Juego libremente, desde el primer tema hacia combinaciones ilimitadas. En cierta

escuela de jugadores, se apreció, durante mucho tiempo, muy especialmente el yuxtaponer, oponer y unir armónicamente dos temas o ideas contrarias, como ley y libertad, individuo y comunidad. Y se apreciaba mucho, en tal juego, el ejecutar ambos temas o tesis, de un modo completamente objetivo e imparcial, y el desarrollar, de una manera lo más pura posible, la síntesis de la tesis y la antítesis. Haciendo abstracción de excepciones geniales, en general no se estimaban Juegos con desenlace negativo o escéptico, es decir, inarmónico; a veces hasta estaban prohibidos, lo que se relaciona profundamente con el sentido que el Juego había adquirido para los jugadores, en la época de su apogeo. Pues significó una forma excelsa y simbólica de buscar lo perfecto, una sublimada alquimia, un acercarse al espíritu, uno en sí por sobre todas las imágenes y multiplicidades, es decir, un acercarse a Dios. Así como los piadosos pensadores de épocas anteriores representaban la vida de las criaturas como encaminada hacia Dios, y se imaginaban realizada la multiplicidad del mundo de los fenómenos en la unidad divina, figurándose como pensada hasta lo extremo, análogamente, las figuras y fórmulas del Juego de las Perlas de Vidrio construyeron, musicalizaron y filosofaron en un lenguaje universal nutrido de todas las ciencias y artes, jugando y afanándose en busca de lo perfecto, del puro existir, de la realidad plenamente lograda. 'Realizar' era una expresión popular entre los jugadores, que sentían su obra como camino que conduce del devenir al ser, de lo posible a lo real...'

Y finalmente, después de esbozar la organización internacional de los Juegos, Hesse realza, una vez más, su contenido primordialmente musical, con las siguientes palabras:

"Consideramos a la música clásica como el extracto y encarnación suprema de nuestra cultura, porque ella es su expresión y exteriorización más clara y significativa. Poseemos en esta música la herencia de la antigüedad y del cristianismo, un espíritu de una piedad serena y valiente, una moral insuperablemente caballeresca. Pues, al fin y al cabo, es una moral lo que significa toda expresión cultural clásica, un modelo del comportamiento humano concentrado en él. Entre 1500 y 1800, se ha compuesto mucha música. Los estilos y los medios de expresión eran muy diferentes, pero siempre el espíritu o más bien la moral es la misma. El comportamiento humano, cuya expresión es la música clásica, es siempre el mismo, y siempre descansa ésta en la misma manera de conocer la vida y aspira a la misma manera de superar lo contingente. La actitud de la música clásica significa: conocer lo trágico de la humanidad, afirmar el destino humano, ser valiente y sereno. Trátase de la gracia de un minué de Händel o de Couperin, de la sensualidad sublimada en tierno gesto, como en muchos italianos o en Mozart, o de la tranquilidad y serena disposición hacia la muerte, como en Bach: siempre hay en ello un 'a pesar de que', un desafío a la muerte, una caballerosidad, el eco de una risa sobrehumana, de una serenidad inmortal. Y así queremos también que resuene en nuestros Juegos de Perlas de Vidrio y en toda nuestra vida, en nuestro obrar y en nuestro sufrir".

Ahora bien; en nuestra interpretación de la novela de Hesse nos hemos limitado hasta ahora —conforme a lo que expresa el escritor en su *Introducción*— a exponer el devenir histórico del Juego mismo y a caracterizar su esencia.

Para éste, aunque lo fué en un principio, la música clásica no es, exclusivamente, una base formal, una morfología aplicada a una técnica especulativa, que aspira a manejar todos los valores que la cultura humana ha podido acumular en su transcurrir histórico. Es este Juego esencia misma de la música, de la música absoluta y clásica, de la gran forma épico-musical, serena y 'severa', que culmina en Bach y termina en Mozart. Es esa música pura, cuyo renacimiento anhelaba Nietzsche, que manifiesta en nuestro Juego sus "leyes" y "libertades", capaces de desarrollar de la polaridad entre "tesis y antítesis, la síntesis". Es música, como inspiración y vivencia: pero no como vivencia espontánea que se diluye en expresión de una sensibilidad demoníaca o romántica, sino que, conscientemente, se impregna del contenido espiritual del arte polifónico y transporta este contenido, este saber del destino humano, en palabras, cuyo profundo humanismo —y es humanismo, porque es optimismo ("risa") y anhelo de incorporar a su mundo lo metafísico, lo "sobrehumano"— domina, para decirlo una vez más, lo "sospechosamente dionisiaco", lo desplaza hacia su propia espera original, por imperio de su voluntad y por la clara conciencia de sus posibilidades y alcances. De donde vemos: para Hesse, el arte musical significa mucho más que una "fórmula algebraica", un arte cuyos tonos pueden influir en lo literario y cuya estructura contrapuntística facilita las más importantes revelaciones acerca de lo literario, tal como lo definió, hace ciento cincuenta años, el temperamento analítico y concreto de Heinrich von Kleist⁽²⁸⁾. En la concepción del Juego de las Perlas de Vidrio, volvemos a encontrar esa "excelsa armonía entre espíritu y vida, entre el dominar y el servir", que también irradia la sinfonía beethoveniana, aunque Hesse no lo mencione expresamente, sino que sólo se considera inspirado por la música clásica, en su más estricto sentido.

El contenido musical del Juego queda con ello claramente establecido. Mas al lado de este Juego, está la vida de Knecht, el camino de su formación, que constituye el contenido de esta novela y que está estrechamente relacionado con lo que antes hemos expresado. Y también en José Knecht, la vivencia de la música y de su clasicismo es decisiva para que él llegue a ser un auténtico Magister Ludi, consumado maestro, que domina todos los secretos del Juego.

(28) REICH, *Visionen der Dichter*, pág. 36.

No nos extraña, pues, que cuando empieza a desarrollarse el tema Knecht, encontremos cuatro vivencias musicales —cuatro motivos sinfónicos— que conducen al protagonista de una inclinación natural e instintiva hacia lo musical, a una asimilación consciente de sus valores intrínsecos, universales y típicos.

Cuando Knecht era todavía un niño de doce años y alumno de una escuela de humanidades, el Maestro de música de la Orden Castaliense le examina y le enseña el arte de la fuga:

"Tocó una pequeña serie de notas, un trocito de la melodía de la canción: ¡qué extraña esa música, tan recortada, sin cabeza ni cola! Volvió a tocar el tema y ya lo desarrolló; ya se destacó la primera entrada; en la siguiente hubo un cambio de la quinta a la cuarta; la próxima entrada repitió la primera en la octava superior; en la cuarta entrada se hizo lo mismo con la segunda, y con una cláusula en el modo de la dominante finalizó la exposición. La segunda ejecución moduló el tema con más libertad y con miras a otros modos; la tercera, con tendencia a la subdominante, terminó en una cláusula en la tónica. El muchacho contemplaba los inteligentes y blancos dedos del ejecutante, veía en su rostro concentrado reflejarse el andar de la melodía, mientras los ojos reposaban bajo los párpados entrecerrados. Rebosaba el corazón del muchacho, de veneración, de amor por el maestro; su oído percibió la fuga, y le fué como si hoy por vez primera escuchara música; sintió el espíritu al través de la composición naciente, sintió la excelsa armonía entre la ley y la libertad, entre el servir y el dominar; se rindió y se prometió a ese espíritu y a ese maestro; en esos minutos vislumbró a sí y su vida y al mundo entero como guiados, ordenados e iluminados por el espíritu de la música, y cuando la ejecución tocó a su fin... no sabía si regocijarse de la bienaventuranza de esos instantes o llorar porque ya había pasado". (24).

Como alumno de la primera escuela selecta de la Orden, Knecht tiene su segunda experiencia musical:

"Tenía unos catorce años, la primavera estaba por venir, estábamos en febrero o marzo, cuando un compañero me invitó a salir con él alguna tarde para cortar algunas ramas de saúco que él iba a usar como cañería en un molinillo de agua que estaba construyendo. Partimos, pues, y debe de haber sido un día muy hermoso en el mundo o en mi alma, pues se me grabó en la memoria y me trajo una pequeña experiencia. La tierra estaba húmeda, pero libre de nieve, las orillas de los arroyos ya se cubrían de verde, capullos y amentos en trance de abrirse ya daban al desnudo ramaje un dejo de colorido; el aire estaba lleno de olor, un olor lleno de vida y lleno de contrastes: fragancia de tierra húmeda, de hojas podridas y tiernos broteillos: uno esperaba en todo instante sentir el perfume de las primeras violetas si bien aún no florecían. Llegamos a los saúcos que tenían ya diminutos botones aunque estaban todavía sin follaje, y cuando corté una rama, penetró hacia mí un olor amargo y dulce y violento que parecía concentrar, sumar y multiplicar en sí todos los demás olores primaverales. Estaba yo como embriagado por

(24) Traducción de Guillermo Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, pág. 25.

él, respiré el perfume de mi cuchillo, de mi mano, de la rama de saúco; era su savia la que olía tan penetrante e irresistiblemente... El día de la excursión a los saúcos o un día después, descubrí la canción de primavera "Die linden Lüfte sind erwacht", de Schubert, y los primeros acordes del acompañamiento del piano me asaltaron como un reconocimiento: esos acordes tenían la misma fragancia que el tierno saúco, tan amarga y dulce, tan fuerte y concentrada, tan llena de advenimiento de la primavera. Desde aquella hora, la asociación de 'primavera-olor de saúco-acorde de Schubert' es fija para mí y de validez absoluta; al tocar el acorde, siento de inmediato e inevitablemente el áspero olor de aquella planta, y ambas cosas juntas son para mí: primavera en ciernes..." (25).

Su tercera vivencia musical ya introduce al joven Knecht en lo que más tarde se convertirá en esencia misma del Juego, la facultad de "vivir símbolos", de vivir el contenido abstracto que lo integra y de sintetizar estos elementos en expresión de carácter universal:

"El maestro tocó un tema en el piano, lo desarrolló, variándolo; parecía una pieza de algún maestro italiano. Recomendó al huésped que se imaginara el andar de esa música como el de una danza, como una ininterrumpida serie de ejercicios de equilibrio, como una sucesión de pasos mayores y menores desde el centro de un eje simétrico, y que no prestara atención sino a la figura trazada por esos pasos. Volvió a tocar los compases, reflexionó sobre ellos en silencio, los repitió, y, las manos en las rodillas, los ojos entrecerrados, permaneció sentado inmóvil, sin gesto alguno, repitiendo por dentro la música, contemplándola. El alumno también estaba escuchándola desde dentro, veía moverse algo, algo que andaba, bailaba, flotaba, mientras trataba de reconocer y leer ese movimiento como las curvas trazadas por pájaros en vuelo. Las líneas se confundieron, se perdieron; tuvo que volver a empezar; por un instante, la concentración lo abandonó, estuvo en un vacío, miró en torno, perturbado, y vio flotar en el crepúsculo, con pálidos contornos, el semblante, sereno y ensimismado, del maestro, logró regresar a aquel espacio espiritual del que se había deslizado, volvió a escuchar la música, vio cómo ella misma trazaba la línea de su movimiento, y con la intuición y los pensamientos, vio los pasos del baile de lo invisible... En su celda de huésped, Knecht halló un pliego de papel en la mesa, y unos lápices, y antes de acostarse, trató de dibujar la figura en que se le había transformado aquella música... Acabó por trazar, como jugando, una circunferencia, de la que irradiaban las líneas laterales cual flores que sobresalen del círculo de una corona" (26).

Y finalmente, cuando Knecht ya era miembro de la Orden Castaliense "dedica todo el tiempo al estudio de la música, cuya tan particular mezcla de lo espiritual con lo material se le revela pronto, especialmente por influjo de un amigo «especialista y conocedor de la música de rico ornamento» propia de los Couperin, Purcell y otros maestros del 1700" (27).

(25) Traducción de Guillermo Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, pág. 26.

(26) Traducción de G. Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, pág. 27.

(27) Traducción de G. Thiele. *Boletín Bibliográfico 1948*, págs. 28 s.

Estos cuatro ejemplos son importantes, porque anticipan, a través de la formación musical de Knecht, los dos grandes temas que se contraponen en su vida:

Partiendo de una percepción puramente sensible y de una inclinación afectiva hacia el maestro y su música, Knecht empieza a vislumbrar y descubrir el carácter intrínseco de aquélla, en tanto que su segunda experiencia le lleva a vivir plenamente la estrecha relación entre lo vital y lo espiritual, que el poder evocador de la música es capaz de expresar y sintetizar. Y finalmente, el arte musical despierta en Knecht su futura vocación: aprende a través de él y por una intensa contemplación de sus medios expresivos, a abstraer su sentido y a transformarlo en símbolos.

Con otras palabras: a la representación abstracta de valores espirituales se opone, en la vivencia de Knecht, el tema de la estrecha relación que existe entre espíritu y vida, la conciencia de que lo espiritual no significa una finalidad en sí, sino que siempre debe estar vinculado con la naturaleza del hombre, como ser vivo, y con las cosas que integran su cosmos; anticipo de aquella meta, que Knecht descubre al final de su vida, cuando abandona la fría atmósfera de lo meramente espiritual que impera en Castalia. Y tras esta introducción al gran tema de la vida de Knecht, en cuya última 'frase' ya se anticipa su 'melodía' nuclear, la tan particular mezcla de lo espiritual con lo material, Hesse presenta un tejido complejo de tema (Knecht) y contra-temas (Plinio Designori, el Padre Jacobo, el despertar de su vocación de educador de la juventud, Tegularius), que se oponen, repiten, varían, desarrollan, intensifican, desmaterializan y sintetizan, a través de frecuentes cambios melódicos, armónicos y rítmicos, con una maestría contrapuntística, que sólo puede compararse con la técnica y la sublimidad simbólica de una Fuga de Bach o una sinfonía de Beethoven.

El gran Finale de esta sinfonía novelesca, lo constituye, como ya lo hemos expresado, la muerte de Knecht: un *fortissimo* aparentemente trágico, como Thiele lo define ⁽²⁸⁾, pero que a pesar de ello es conciliador, porque incluye la más alta sabiduría que Hesse pudo ofrecernos como esencia de una larga vida de luchas espirituales: el antagonismo entre lo racional y lo vital, entre Castalia y el mundo, entre la despersonalización del hombre en el Juego de las Perlas de Vidrio

(28) THIELE, pág. 44.

y la conservación de su individualidad, llega con la muerte del protagonista a una conciliación; a una armonía orgánica y *goetheana*, que ha reconocido que la concepción logocéntrica ⁽²⁹⁾ moderna del mundo debe trocarse en una armonía que no puede ser castaliense, sino que debe volver a un equilibrio entre "dominar y servir", a un humanismo, para el cual el espíritu no constituye una finalidad en sí, un principio supremo, sino que debe subordinarse a las necesidades del hombre, como ser que vive y lucha por su existencia natural y espiritual. Con su muerte, Knecht se convierte en el verdadero "siervo" de la humanidad, en educador que despierta en el muchacho Tito, en la juventud, la conciencia de que la vida no es mero ímpetu natural, de que el hombre no es pura *morphé*, en que las fuerzas sensibles imprimen su huella; es también, aunque no exclusivamente, *logos*, espíritu; y es ante todo, síntesis entre forma y espíritu, entre naturaleza y espíritu; forma moldeada y embellecida por el espíritu. La música clásica es expresión y símbolo de esa armonía; y en este sentido, la vida de Knecht también es clásica pero no logocéntrica, como Schmid pretende hacer creer en su interpretación de la novela de Hesse ⁽³⁰⁾. Es clásica, porque el ideal clásico del siglo XVIII, consiste, precisamente, en una conciliación de todos los elementos que integran el concepto hombre, en una serena armonía entre forma, sensibilidad y espíritu, que tampoco excluye lo demoníaco, como lo definió una vez el más grande humanista europeo, Goethe ⁽³¹⁾.

No es difícil adivinar que la personalidad de Knecht, al igual que la Orden Castaliense con su Juego de las Perlas de Vidrio, no son, para Hesse, expresiones concretas de una realidad venidera, sino símbolos y "perlas de vidrio", es decir, ideas concretadas, que abarcan un destino mucho más amplio y profundo que el que surge de la esfera puramente individual. En Knecht y sus contrincantes, como también en el Juego de las Perlas de Vidrio, se revela la discusión y la crítica de los eternos valores que integran el concepto de la cultura. Y más aún: Knecht es Europa, o más exactamente, la meta a que ella debe llegar, para que no sucumba frente a las fuerzas materiales, mecánicas e infernales que pretenden destruirla.

(29) Compárese SCHMID, págs. 225 s.

(30) SCHMID, pág. 226; "Junto al Hesse «romántico» también vive, pues, el «clásico»; y cuanto más se acerca el poeta a aquel ideal clásico de la armonía, tanto más logocéntrica se torna su imagen del mundo".

(31) GOETHE, *Poesía y Verdad*, Parte IV, libro XX; la figura de Egmont es, en este sentido, clásica, como lo es también el Fausto de Goethe, y muy especialmente el de la segunda parte.

Con su *Juego de las Perlas de Vidrio*, Hesse no aspira a profetizar y oponer a las milenarias instituciones del mundo una nueva organización que las reemplace. Castalia sólo puede interpretarse —y así lo quiso su “inventor”— como una concreción simbólica de las ideas del autor. Es una ficción literaria, y como tal, no puede prescindir de una configuración visible; porque si no, sería un compendio filosófico y no una novela. Y con ello, es música. El *Juego de las Perlas de Vidrio* es concebido en su estructura literaria, como composición musical, como música que expresa con amplitud épica, sentimientos e ideas, por medio de frases, melodías y tiempos de una sonata o sinfonía. Y al igual que lo hace la música, la novela de Hesse trata de superar lo temporal y lo espacial; lo temporal, porque en ella, el pasado, el presente y el futuro se entrelazan de una manera que excluye en forma muy original, la aplicación de las leyes cronológicas que hasta ahora nos hemos acostumbrado a aceptar como válidas para una obra biográfica⁽³²⁾; y lo espacial, porque frente a este juego con los valores espirituales de la cultura, las pocas referencias locales carecen de importancia. Se incluyeron por los mismos motivos que hicieron necesario establecer una organización ficticia para situar y dar expresión al contenido espiritual de la novela. Por consiguiente, las formas concretas que representan el escenario de esta obra, son los instrumentos de una gran orquesta, cuyos integrantes ejecutan una música, cuyo plano abstracto y emocional corresponde a la esfera, en que el *Juego de las Perlas de Vidrio*, la vida de Knecht y el arte narrativo de Hesse se desarrollan y se identifican.)

Resumiendo, podemos decir, que el *Juego de las Perlas de Vidrio* es una novela, en la que se cristaliza una concepción novelística puramente épica, musical y clásica. Es música, en el sentido de una actitud total ante la vida, de una actitud espiritual animica y sintética, cuyo intérprete y Magister Ludi más perfecto, es el mismo Hermann Hesse. Porque en él, la lucha entre espíritu y vida, el problema de Klages quien considera al “espíritu como antagonista del alma”, se ha transformado en sublime armonía, en equilibrio también entre una *vita activa* y una *vita contemplativa*, y en la certidumbre de que toda vida es una epopeya sinfónica, es variación y “trascender”, que “todo fluye”, tal como Heráclito lo expresó; pero que esta fluencia no arrastra consigo al hombre hacia el abismo de lo sensible y lo sensual, como

(32) Compárese THIELE, págs. 17 ss.

ciertos novelistas ingleses contemporáneos parecen creer⁽³³⁾, sino que posee la facultad de conducirlo a una armonía, similar a la que el arte de la música le brinda, una armonía que él puede alcanzar, si posee realmente la voluntad de vencer los poderes de su *daimon*, que constantemente le acechan.)

El mismo Hesse ha vivido la dicha de llegar a esta armonía, cuando, durante felices *Horas en el Jardín*⁽³⁴⁾, vislumbró, por primera vez, el profundo sentido de su destino, al que transformó, más tarde, en melodías verbales y en elevada expresión del arte novelesco de nuestra época:

... Und ohne zu wollen, verfall ich
 So beim Schütteln in feste, einander gleichende Takte.
 Aus dem Takt wiederum erschafft die nie müde Erinnerung
 Eine Musik, ich summe sie mit, noch ohne mit Namen
 Sie und mit Autor zu kennen, dann weiss ich es plötzlich: von Mozart
 Ist's ein Quartett mit Oboe... Und nun heginnt im Gemüt mir
 Ein Gedankenspiel, dessen ich mich schon seit Jahren befeisse,
 Glasperlenspiel genannt, eine hübsche Erfindung,
 Deren Gerüst die Musik und deren Grund Meditation ist.
 Josef Knecht ist der Meister, dem ich das Wissen um diese
 Schöne Imagination verdanke. In Zeiten der Freude
 Ist sie mir Spiel und Glück, in Zeiten des Leids und der Wirren
 Ist sie mir Trost und Besinnung, und hier am Feuer, beim Siebe,
 Spiel ich es oft, das Glasperlenspiel, wenn auch längst noch wie Knecht nicht.
 Während der Kegel sich türmt und vom Siebe das Erdmehl herabweht.
 Während mechanisch dazwischen, sobald es nötig, die Rechte
 Meinen rauchenden Meiler bedient oder neu mit Erde das Sieb füllt,
 Während vom Stall her die grossen Blumensonnen mich anschauen
 Und hinterm Rebengezweig die Ferne mittagsblau duftet,
 Hör ich Musik und sehe vergangne und künftige Menschen.
 Sehe Weise und Dichter und Forscher und Künstler einmütig
 Bauen am hunderttorigen Dom des Geistes — ich will es
 Einmal später beschreiben, noch ist der Tag nicht gekommen.
 Aber er komme nun früh oder spät oder komme auch niemals,
 Immer wird mich, sooft ich des Trostes bedarf, Josef Knechtens
 Freundlich sinnvolles Spiel, den alten Morgenlandfahrer
 Aus den Zeiten und Zahlen entrücken zu göttlichen Brüdern,
 Deren harmonischer Chor auch meine Stimme mit aufnimmt.

“... Agito el tamiz; sin quererlo, me entrego a movimientos rítmicos y acompañados. / De la cadencia, a su vez, el recuerdo imborrable una música crea. / Sin saber su nombre ni su autor, la tarareo. / De pronto,

(33) Compárese, entre otras novelas, el *Ulises*, de James Joyce.

(34) Los siguientes versos se reproducen según BALL, págs. 317 ss.

adivino: es de Mozart, un cuarteto de oboe... / Y en ese instante, mi espíritu se empeña en un juego intelectual y ameno, que hace años practico. / Es el Juego de las Perlas de Vidrio, amable invento, / cuya armadura es la música, la meditación su fundamento. / Bella ficción, en la que fui iniciado por José Knecht, el Maestro. / En los días felices, es para mi venturoso juego; en los tristes y agitados, paz y sosiego. / A menudo en él me afano, aquí, junto al tamiz, junto al fuego, / Aunque con la maestría de Knecht no lo ejecuto. / Mientras el cono de tierra su cúpula levanta y avienta el tamiz el polvillo sutil, / Y mi diestra, sin pausa, alimenta el horno humeante, o colma de tierra el tamiz; / Mientras me miran las grandes flores, guardianes del establo, cada una como un sol, / Y más allá del ramaje de las espesas parras, exhala su fragancia la inmensidad remota en el azul mediodía, / Una música resuena en el aire transparente y veo a hombres que vivieron otrora y a los que han de venir: / Sabios, poetas, investigadores y artistas, / Trabajar hermanados en la egregia catedral del espíritu, de cien puertas guarnecida; / Alguna vez y más tarde lo describiré; no ha llegado aún el día. / Mas llegue temprano o tarde o nunca, / En las arduas horas que reclaman consuelo, el grato juego de José Knecht, grávido de sentido, / Me impulsará a mí, viejo Peregrino al Oriente, / Desde la eternidad rotunda de los tiempos, hacia mis hermanos, los elegidos, / A cuyo coro armonioso se unirá también mi voz".

* *
*

CON este poema, Hermann Hesse ya anticipa el mundo poético-musical de Knecht y su armonioso Juego. Pero esto no excluye, que la vivencia de la música acompaña a toda su obra literaria desde que el poeta publicó, en 1899, sus *Canciones románticas*, inspiradas por un profundo lirismo musical. Y cuando, once años más tarde, apareció su novela *Gertrudis*, esta vivencia se había convertido en tema principal, en motivo que nos hace presentir la futura creación de una obra, en que la expresión y la concepción literarias se elevan a una esfera que incluye todas las posibilidades formales y espirituales de la música. En *Gertrudis*, novela de la vida de un violinista y compositor, Hesse sueña con un destino humano que sea "melodía" de la vida y "armonía de las esferas", que abarque una visión cósmica, para la cual el autor encontró, sólo treinta y tres años más tarde, una expresión literaria adecuada, en su *Juego de las Perlas de Vidrio*:

"A pesar de que mi vida se deslizaba, durante largo tiempo, por extraños cauces, sin tocar un cuaderno de música ni un instrumento, sentía, sin embargo, a todas horas en mi sangre y sobre mis labios una melodía, y un compás y un ritmo en mi respiración y en mi vida... No siempre era necesario que fuese aquella de un Beethoven o de un Bach: que haya música en el mundo, que un hombre pueda conmoverse, a veces, hasta lo más íntimo, por ritmos y penetrarse de armonías, siempre ha sido para mí un profundo consuelo y una justificación de toda vida... Entre todas las representaciones de pura excelsitud soñadas por pueblos y poetas, siempre me ha parecido que la máxima y la más íntima es la de poder escuchar la armonía de las esferas. En mis más profundos y dorados ensueños llegaba a veces a percibir fugazmente, aquella vivencia de escuchar, en su armonía secreta e innata, —aunque fuera durante un breve latido del corazón— la música que estructura el cosmos y la totalidad de lo que vive".

Y en el último capítulo de la misma obra, Hesse intuye con mayor intensidad aún, esa síntesis de melodías y palabras que plasmó en su *Juego de las Perlas de Vidrio*:

"Con sonidos, palabras y cosas frágiles y sin valor, podemos componer juegos, melodías y canciones impregnadas de sentido, consuelo y bondad, más bellas e imperecederas que los estridentes juegos de la contingencia y del destino".

Esta impregnación musical de la obra novelesca de Hesse encuentra un paralelo muy significativo en la evolución literaria del segundo gran escritor actual de habla alemana, Thomas Mann. Desde que, hace cincuenta años, Mann publicó su primera novela corta, la vivencia de la música se le ha hecho cada vez más entrañable, hasta que ha encontrado, en su última gran novela, el *Dr. Faustus*, la expresión más profunda y completa de toda su vasta obra. Después de sus *Buddenbrooks*, Mann abandonó la senda del realismo e introdujo en su novela corta, *Tristán*, del año 1903, el tema de la música o, más precisamente, del poder dionisiaco de la música; plano principal, en que se desarrollan los acontecimientos de esta narración, que puede considerarse un estudio liminar de su segunda obra de amplios alcances, *La montaña mágica*, en que esta misma vivencia se intensifica y se incorpora, por primera vez, a la discusión de la totalidad cultural europea de los años que siguieron a la primera guerra mundial. Y finalmente, en su *Dr. Faustus*, esa *Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo*, la obra más madura del escritor, desde el punto de vista literario-musical, la experiencia musical adquiere un profundo sentido simbólico, al igual que lo hemos podido comprobar en el *Juego de las Perlas de Vidrio*, el *Ensayo de una biografía del Magister Ludi Josef Knecht*, editada, junto con las obras póstumas de Knecht, por Hermann Hesse.

Sin embargo, al lado de esta coincidencia con Hesse, existe en esta novela otro punto de contacto, originado por la esencia musical que la caracteriza: nos referimos al plano intemporal e inespacial, en que ambos autores sitúan sus novelas, es decir, aquel plano característico de la obra musical que en esencia es eterno y supraterráneo. Al igual que el *Glaspèrlenspiel*, el *Dr. Faustus* es una 'biografía'. Es el 'curriculum vitae' de un hombre que vivió entre los años 1885 y 1940. Mientras que el profesor Zeitblom, supuesto biógrafo del compositor, es el propio Thomas Mann, quien constantemente relaciona su destino personal y los acontecimientos históricos acaecidos durante los últimos años de Leverkühn y después de su muerte, con el trágico camino que éste tuvo que recorrer, este entrecruzamiento de los tiempos pasado, presente y, desde la perspectiva del compositor, futuro, se acentúa aún más, cuando consideramos, que el protagonista de la obra es, en realidad, la figura de Nietzsche (1844-1900) ⁽³⁵⁾, vale decir, un 'bíos' cumplido en una época, cuya correspondiente expresión gramatical es el pasado perfecto. Y si tomamos en cuenta que Adrian Leverkühn es, como el Fausto de Paul Valéry, un "Dr. Faustus" moderno pero al mismo tiempo símbolo y mito de lo eternamente humano, que su destino individual es, asimismo, expresión de la situación espiritual actual, común a toda una nación y a todo un continente, entonces comprendemos cómo el pasado perfecto, el imperfecto, el presente y lo eterno se fusionan en esta novela en una unidad que, hasta el *Glaspèrlenspiel* de Hesse, sólo ha sido capaz de expresar el arte de la música.

El contenido del *Dr. Faustus* es, en breves palabras, el siguiente: Después de cursar sus estudios secundarios, Adrian Leverkühn, hijo de un campesino, estudia teología en la Universidad de Halle. Pero abandona sus estudios. Concierta un pacto con el diablo y se retira del tráfico mundano, convirtiéndose en un solitario, que se dedica, en Italia y en las campiñas de Baviera, a componer obras musicales. Constantemente le acometen fuertes dolores de cabeza y jaquecas, a consecuencia de su primera y única experiencia amorosa, de su pacto con Mefistófeles. Pero mientras en sus días buenos, en que la enfermedad no le acosa, trabaja con extrema energía en la composición de grandes poemas musicales para orquesta sinfónica y coro, a medida

⁽³⁵⁾ Véase ahora MAURICE COLLEVILLE, *Nietzsche et le «Dr. Faustus» de Thomas Mann*; en *Études Germaniques*, año 3, núms. 2/3, Paris, abril-septiembre 1948, págs. 343 ss.

que su dolencia progresa se va retirando cada vez más del círculo de sus amigos, con los que solía reunirse en la vecina capital de Munich, hasta que su destino se cumple y el diablo cobra su presa. A los cuarenta y cinco años de edad, en 1930, en el momento en que el compositor, que había citado a todos sus amigos para justificar ante ellos, por última vez, su vida y su obra, intenta ofrecerles algunos pasajes característicos de su máximo "oratorio sinfónico", *Los lamentos del Dr. Faustus*, se vuelve loco. Durante diez años, Leverkühn vive aún al lado de su madre en la casa solariega, en medio de la rusticidad natural de su patria turingia, hasta que la muerte lo redime de los padecimientos de una vida que, aunque aspiraba constantemente a recuperar la gracia divina, transcurrió y sucumbió bajo el signo del ocaso, de lo dionisiaco y de lo apocalíptico, que encontró su expresión más trágica en el 'Galope furioso' de sus *Lamentos*, que pinta vívidamente el descenso a los infiernos del mítico Fausto de los *Libros populares* y del drama de Marlowe, como también del último Fausto que la literatura contemporánea ha creado.

A primera vista, el carácter musical de esta novela, que describe, según Thomas Mann, la "estructuración de una existencia espiritual", parece agotarse en lo meramente temático, en la problematicidad de la vida de un hombre que escribe música y cuyas composiciones, misteriosamente relacionadas con esta vida, surgen de una disposición anímica individualista, que vierte todo el contenido de sus vivencias en esta música. Pero aunque sea así, la influencia de la música es, en esta obra, mucho más profunda; es más profunda, porque, al igual que en la novela de Hesse, la música —y también aquí se trata de la música épica— constituye la vivencia fundamental de una vida y de una época determinada por las cualidades espirituales de esta música y por la polaridad existencial con que ésta se manifiesta en su transcurrir histórico, a través de sus estilos y de sus características expresivas.

Verdad es que no encontramos en el *Dr. Faustus*, como en el *Glaspèrlenspiel* de Hesse, una organización exterior que concrete o sinteticamente, aunque sea simbólicamente, la armonía clásica de la música novelesca y de su equivalente en el reino de lo puramente espiritual. El punto de partida de esta novela no es una nueva forma de vida, como Hesse la conceptúa, a la que se incorpora un destino individual y en la que éste se purifica y se encuentra a sí mismo. En el *Dr. Faustus*, el desarrollo temático es opuesto: el individuo se crea una propia existencia espiritual y sensible y trata de armonizar su yo y sus formas

expresivas con los postulados de la vida, pero fracasa en esta empresa, porque no es capaz de sustraerse al poder "sospechosamente dionisiaco" de su sensibilidad musical. Pero esto no es lo decisivo. Más importante es el hecho de que la individualidad de Leverkühn constantemente quebranta su propia limitación, su destino particular y personal, para irrumpir en lo general, lo típico y lo eterno. Con otras palabras: la vida de Leverkühn es expresión simbólico-mitológica de lo eternamente fáustico, es una psicología novelada de este fenómeno histórico-cultural, que trata de superar sus limitaciones físicas y elevarse genialmente —y más de una vez, Mann plantea en su novela este problema de la estrecha relación entre enfermedad y genio— a las esferas de lo universal. Pero esta tentativa, como ya lo expresé una vez ⁽⁸⁶⁾, siempre encierra el peligro de transformarse en un 'vuelo de Ícaro'. El destino de Leverkühn fué el de Euforión; pero no obstante, el balance de este destino arroja un saldo positivo.

En la concepción de la vida de este compositor solitario experimentamos la profunda influencia que ejerció la vivencia de la música sobre Thomas Mann o, más exactamente, el drama musical y mitológico de Ricardo Wagner, que el escritor conceptúa como música novelesca, cuya obra principal, *El anillo de los Nibelungos*, fué definida por él, en cierta ocasión, como *e p o p e y a* escénica ⁽⁸⁷⁾.

En su *Introducción a La montaña mágica*, conferencia que dictó ante los estudiantes de la Universidad de Princeton, Mann aclara su posición frente a la obra musical de Ricardo Wagner, con las siguientes palabras:

"...al que baya leído una vez la *Montaña mágica*, le aconsejo que la relea, porque su hechura particular, su carácter de composición, implica que el placer que se experimente al leerla, se aumente y se profundice con la segunda lectura, al igual que es necesario conocer ya una música, para gozarla plenamente. No empleé por casualidad la palabra 'composición', que generalmente se reserva para la música. Desde siempre, la música ha influido en mi trabajo como intenso formante estilístico. Generalmente, los poetas son, «en rigor», algo diferente; son pintores desplazados, dibujantes, escultores, arquitectos o qué sé yo. Por lo que me atañe, debe contármese entre los músicos. La novela siempre ha sido para mí una sinfonía, una obra contrapuntística, un tejido de temas, en que la idea desempeña el papel de motivos musicales. En cierta ocasión, se ha llamado la atención

⁽⁸⁶⁾ A. DORNHEIM, *Europa central*, pág. 139.

⁽⁸⁷⁾ THOMAS MANN, *Leiden und Grösse Richard Wagners*, pág. 412. Henri Lichtenberger, *Wagner*, pág. 105, denomina a la ópera wagneriana, en un sentido análogo, una "vasta sinfonía dramática".

—y yo mismo lo hice— sobre la influencia que ejerció el arte de Ricardo Wagner sobre mi producción literaria. Ciertamente, no niego este influjo, y muy especialmente seguí a Wagner en el empleo del *leitmotiv*, que transporté a la narración, pero no, como ocurrió en Tolstoi y Zola y también aun en la propia novela de mi juventud, los *Buddenbrooks*, de una manera meramente naturalista o, por decirlo así, mecánica, sino a la manera simbólica de la música. Me ensayé en ello, primeramente, en *Tonio Kröger*. La técnica, que apliqué a esta novela corta, volví a utilizarla en *La montaña mágica*, dentro de un marco mucho más amplio y de un modo muy complejo, que se extiende a todo cuanto integra la obra. Y precisamente con ello se relaciona mi pretenciosa exigencia de que lean dos veces la *Montaña mágica*. Porque sólo puede llegarse y gozarse con acierto al complejo de las correlaciones un musicales e ideales que ella forma, cuando ya se conoce su temática y cuando se es capaz de interpretar la fórmula simbólico-alusiva no solamente hacia atrás, sino también hacia adelante".

Este testimonio personal del escritor puede referirse también, palabra por palabra, a su novela *Dr. Faustus*. La influencia de la 'epopeya musical' de Ricardo Wagner en esta novela estriba, pues, en primer lugar, en la aplicación de los *leitmotive*, de esos temas conductores o motivos directores que constantemente resurgen bajo siempre distintos disfraces y modulaciones, a través de toda la obra; motivos, en los cuales se resume, al decir de Henri Lichtenberger ⁽⁸⁸⁾, "la sustancia musical del drama y que aseguran a la sinfonía su unidad formal... La sinfonía traducirá", así sigue hablando el gran pensador francés, en su libro sobre Wagner:

"La sinfonía traducirá, precisamente, lo que la palabra es impotente para expresar. La orquesta comentará e interpretará los gestos, las actitudes, hasta los mismos silencios de los actores del drama. Dirá su vida interior en toda su complejidad, no solamente expresará los sentimientos y las emociones que en un momento dado predominan en el alma de los personajes, sino también los presentimientos, los recuerdos, las reminiscencias que surgen en la subconsciencia. Recordando, entrecruzando, matizando, en mil diversas formas los motivos directores de su sinfonía, el músico se halla en condiciones de expresar bajo una forma sensible, mediante el flujo continuo de su sinfonía, todas las tempestades y todas las ondulaciones de ese moviente flujo de sentimientos que constituye la acción interior del drama. Gracias a él surge al exterior y se traduce en una forma que produce impresión directa sobre los sentidos en un continuo raudal melodioso, ese misterio del cual no podría dar una idea adecuada el análisis psicológico más sutil".

Este *leitmotiv*, que en la ópera de Wagner posee, pues, un carácter específicamente psicológico-musical, es para Thomas Mann el medio psicológico correspondiente para lograr la unidad conceptual de su composición épica. Y toda la estructura exterior de la novela y

⁽⁸⁸⁾ LICHTENBERGER, *Wagner*, pág. 115.

el juego de los personajes y acaecimientos, en su sentido funcional, se realizan con miras hacia este *leitmotiv*; lo analizan y lo conducen, paulatinamente, hacia su pleno dominio, hacia su plenitud temática.

Un ejemplo: el principal tema conductor es un motivo musical, que, como el autor lo comprueba, se repite varias veces en las grandes composiciones de Adrian Leverkühn y que constituye, igualmente, el motivo fundamental de sus *Lamentos del Dr. Faustus*: la figura compuesta por las cinco notas si, mi, la, mi, mi bemol, cuya correspondiente denominación alemana es h, e, a, e, es; consonantes y vocales que integran las dos palabras *Hetaera Esmeralda*. En las obras sinfónicas de Leverkühn, este motivo encierra un profundo sentido simbólico: es el abrazo diabólico que recibió el compositor en su viaje a Leipzig, donde pensaba continuar sus estudios, cuando volvió a aquella casa a la que le había conducido un changador de la ciudad, y en la que conoció a aquella mujer que decidió su destino personal y la orientación de su evolución como compositor, que tanto en su vida como en su obra ya no fué capaz de sustraerse, desde entonces, a lo "sospechosamente dionisiaco", y que en vano trató de redimir la culpa que había cometido al pactar con el diablo, al entregarse a esa hetera de Leipzig, que en el fondo era "esmeralda", porque había intentado reconducir a Leverkühn hacia el camino de la razón... Desde entonces, este hombre genial, que continuamente busca la armonía entre espíritu y vida, cuya agudeza espiritual y profundo humanismo tratan de superar su destino individual por una orientación artística que vuelve a las fuentes clásicas de la música para expresarlas a través de una cosmovisión original y "protohumana", y que continuamente vacila entre un aislamiento voluntario y aparentemente egocéntrico y un desbordamiento de amistad y amor, esa "grandeza bondadosa" del humanista que —según Mann— se manifiesta en ese "bello obrar" de Goethe-Fausto⁽³⁹⁾; desde entonces, Leverkühn da el paso decisivo desde el *daimon* socrático, desde esa inquietud 'impulso e inspiración', hacia lo arrolladoramente demoniaco, que sublima en las más grandes obras musicales que pudo concluir antes de que expirase el plazo que le había sido acordado por Satanás.

La aplicación del *leitmotiv* wagneriano a la novela de Mann no constituye tan sólo una mera transportación técnica de un elemento

(39) Véase THOMAS MANN, *Über Goethes Faust*, págs. 706 ss.

musical al arte narrativo. Es un medio para interpretar, psicológicamente, estados y evoluciones anímicas y espirituales, que en la novela de Thomas Mann siempre pugnan por aparecer en el primer plano y por cautivar la atención del lector. Implica, pues, este *leitmotiv*, una marcada vivencia emotiva e intelectual de la obra musical de Wagner, que constantemente se refleja en las páginas del *Dr. Faustus*. En su ensayo *Sufrimiento y grandeza de Ricardo Wagner*, Mann define esta vivencia y la fundamental importancia de la ópera wagneriana para su propia evolución artística⁽⁴⁰⁾:

"La pasión por la obra mágica de Wagner acompaña a mi vida, desde que la conocí por primera vez y comencé a conquistármela y a penetrar en ella cognoscitivamente. Nunca podré olvidar lo que debo agradecerle, como hombre que goza y aprende; nunca olvidaré las horas de profunda y solitaria dicha en medio de la multitud de espectadores, horas colmadas de estremecimientos y delicias de los nervios y del intelecto, horas en las que se contemplan las cosas importantes, conmovedoras y grandes, como precisamente sólo este arte las otorga. Nunca se me agotó mi curiosidad de conocerlo; nunca me cansé de escucharlo, admirarlo y observarlo críticamente, y —lo admito— no sin desconfianza. Pero ni las dudas, ni las objeciones, ni los reparos lo perjudicaron, como tampoco lo hizo la inmortal crítica wagneriana de Nietzsche, que siempre he considerado como un panegirico con signos invertidos, como una forma diferente de apoteosis".

En otra oportunidad⁽⁴¹⁾ hemos subrayado la importancia del intercambio epistolar entre Thomas Mann y Karl Kerényi, como también de la investigación de este último, en cuanto atañe a una asimilación consciente de lo psicológico y lo mitológico por parte de nuestro escritor. Pero aquí, en el caso de Kerényi, se trata, ante todo, de una asimilación científica o, más precisamente, de una confirmación científicamente fundada de un concepto psicológico-mitológico artístico, que Mann había vivido ya mucho antes, con toda intensidad, en el arte épico-dramático de Ricardo Wagner. La obra musical de Wagner es la gran vivencia y el decisivo elemento emotivo que, tanto en un sentido racional como sensible, se sitúa al principio de la carrera de Thomas Mann, como novelista, con cuya obra resurge un nuevo humanismo nutrido por la fuente clásica del mitos, por la psicología moderna de Jung, Kerényi y otros investigadores y por el arte musical total de Ricardo Wagner. En el ya citado ensayo sobre Wagner⁽⁴²⁾, Mann analizó, antes de que se iniciase su correspondencia con Kerényi,

(40) THOMAS MANN, *Leiden und Grösse Richard Wagners*, págs. 409 s.

(41) Compárese mi reseña sobre KARL KERÉNYI, *Romandichtung und Mythologie*, en *Boletín Bibliográfico* 1948, págs. 126 ss.

(42) *Ibid.*, págs. 404 ss.

este contenido psicológico-mitológico de la ópera wagneriana, y no es difícil sorprender el reflejo de esta vivencia en el desarrollo argumental y en la caracterización de los personajes de su última novela. Escribe Mann:

"¿Qué es lo que eleva la obra de Wagner, en un sentido espiritual, tan altamente por sobre el nivel de todo el teatro musical anterior? Son dos poderes, que se unen en esta elevación, poderes y talentos geniales, que deberían ser considerados como enemigos y opuestos y cuya esencia contradictoria hoy precisamente se vuelve a acentuar con mayor agrado: son ellos la psicología y el mito. Se trata de negar su compatibilidad, la psicología parece ser algo demasiado racional para que uno se pueda decidir a no considerarla obstáculo insuperable en el camino que conduce hacia el país mítico; se la tiene como contradicción de lo mítico, al igual que como contradicción de lo musical, a pesar de que se nos presenta precisamente este complejo de psicología, mito y música, como realidad orgánica, en dos grandes casos, en Nietzsche y Wagner.

"Sobre el psicólogo Wagner podría escribirse todo un libro, es decir, sobre el arte psicológico, tanto del músico como del poeta, si es que en él se pueden separar estas cualidades. La técnica del motivo de recuerdo, aplicada ya a veces a la antigua ópera, se amplía paulatinamente hacia un sistema virtuoso y de profundo sentido, que hace de la música, en una medida en que antes jamás lo fué, instrumento de alusiones, profundizaciones y elevaciones psicológicas. La transportación interpretativa del motivo mágico y épico-ingenuo del 'filtro de amor' en un mero medio de liberar una pasión ya existente —en realidad, podría ser agua pura la que beben los amantes, y sólo su creencia de haber bebido la muerte, los exime, anímicamente, de la ley moral cotidiana— es la idea poética de un gran psicólogo...

"Wagner como mitólogo, como descubridor del mito para la ópera, como libertador de la ópera por el mito, esto es lo segundo. En efecto, con este mundo de imágenes e ideas, él no tiene rivales en cuanto concierne a la afinidad anímica, a la capacidad de evocar el mito y de revivificarlo. Al recorrer el camino desde la ópera histórica al mito, se había encontrado a sí mismo, y al escucharlo, se podría creer que la música no es creada para ningún otro fin y que ella jamás podría volver a proponerse otra meta que la de servir al mito. Si éste aparece como mensajero de una esfera pura, enviado en auxilio de la inocencia que, desgraciadamente, como la fe no perdura, debe volver hacia donde partió; o si se nos presenta como algo que canta y expresa el saber del principio y fin del mundo, como filosofía cosmogónica del cuento popular, siempre su espíritu, su esencia, su acento son acertados con seguridad e intuición de afinidad electiva, y su lenguaje es hablado con una esencia ingénita sin precedentes en el arte. Es el lenguaje de lo 'pasado', en su doble sentido de 'como todo fué' y 'como todo será'... La perspectiva se abre hasta en lo primario y lo más temprano del imaginar humano. Tammus, Adonis, al que mató un jabali, Osiris, Dionisos, los despedazados, los que deben de volver como el Crucificado, al que una lanza romana debe hender el costado para que se le reconozca, todo lo que fué y lo que siempre es, el mundo

entero de la belleza sacrificada y asesinada por la saña invernal, es lo que abarca esta visión mítica (43), de modo que no se diga que el creador del *Sigfrido* ha llegado a ser infiel a sí mismo, por su *Parsifal*".

El *Dr. Faustus* de Thomas Mann puede ser considerado como grandioso intento de lograr esta unidad entre psicología, mito y música, que él había vivido tan intensamente en el drama musical de Ricardo Wagner. Pero en la novela de Mann se suma a esta triplicidad un cuarto elemento: el lenguaje, que aquí tiene la función de expresar y concretar esta unión y de develar el principio espiritual que la sustenta, a través de una forma sensiblemente accesible, capaz de representar —para citar una expresión del propio Thomas Mann— el "carácter inmortal", la sustancia imperecedera de lo eternamente humano. Al igual que la música —y en especial la música de Wagner y de Beethoven, a la que el autor del *Dr. Faustus* dedica un extenso capítulo (44)— expresa, como realización sensible, la naturaleza espiritual del mundo, a través de una cosmovisión que nos dirige hacia los principios elementales de todas las cosas y de todo existir, la novela de Mann despoja, paulatinamente, a su héroe de los grillos del convencionalismo social y cultural y lo conduce hacia un destino que se sumerge en los principios, en lo elemental y con ello, en lo eterno de todo ser. Al final de la novela, Leverkühn se transforma, conforme a la intención del autor en el *Ecce Homo*, en lo humano en sí, que siempre fué, es y será; que con todos sus padecimientos, imperfecciones y geniales cualidades se vuelve, en su obra como en su vida, a la madre tierra, al acento simple y primitivo de la existencia, hacia un humanismo existencial, cuyo mayor enemigo es la vida misma; esa vida, que tanto debe amarse, aunque siempre ahogue y aniquile lo que hay de geniales anhelos espirituales en el hombre.

Y por ello, la novela musical del *Dr. Faustus* es música novelesca; es música épica, como lo fué el drama musical de Wagner y la sinfonía de Beethoven, en los cuales el ideal del '*homo humanus*' se opuso igualmente —al decir de Karl Kerényi (45)— a "una existencia burguesa y mecánica". El gran ejemplo de que este 'hombre humano' se había refugiado en los "grandes solitarios de la humanidad" (45), fué, para Thomas Mann, la obra de Beethoven y de Ricardo Wagner y,

(43) Thomas Mann se refiere aquí a la muerte de Sigfrido.

(44) Compárese muy especialmente el capítulo VIII de la novela.

(45) KARL KERÉNYI, *Apollon*, cap. XII: *Humanismus und Hellenismus*. Huelga decir, que en Hesse, estos mismos conceptos se manifiestan a través de toda su obra; véase arriba.

ante todo, la figura de Nietzsche, quien con Adrian Leverkühn "tiende a contemplar todo lo humano con los ojos de los dioses, sin olvidar, empero, que también él es sólo un hombre entre los hombres, encargado de cumplir una tarea digna de los dioses (46)". La trágica vida de Adrian Leverkühn-Nietzsche es el mismo destino titánico que con tanto acierto representaron en su música Beethoven y Wagner, y al que el lenguaje de Thomas Mann ha dado una expresión cabal en su novela *Dr. Faustus*.

* *
*

SIN embargo, el arte de Leverkühn no logró cristalizarse en un 'estilo severo', en una música absoluta de pura espiritualidad, como Nietzsche la anhelaba y como Hesse la había establecido, como fundamento de una existencia armoniosa y equilibrada. La música de Leverkühn, este *leitmotiv* de su obra y de su vida, ha seguido la senda de lo "sospechosamente dionisiaco"; y más aún, su creador se ha entregado, en ella y con ella, con consciencia y voluntad, a los impulsos demoníacos de su genio turbulento, para desembocar en el apocalipsis, en que el alma venció definitivamente al espíritu (47).

Recordamos que también en Hesse, "el espíritu como antagonista del alma", este problema de Klages, ha sido el tema principal de su obra novelesca. Y en Hesse, como en Thomas Mann, la música es el elemento fundamental para llegar a una posible dominación del 'alma', del principio sensible, por el espíritu. Pero Hesse destruye, al final de su *Juego de las perlas de vidrio*, este antagonismo y lo convierte en una armonía entre lo espiritual y lo vital. Sus personajes no se entregan, como lo hace todavía Harry Haller, en *El lobo de las estepas*, incondicionalmente y con toda pasión, a la música, sino que estudian la ciencia de la música, sus leyes y libertades, y la estrecha relación que existe entre su estructura formal y legal y sus posibilidades sensibles de expresión. Hermann Hesse supera, en su *Juego de las perlas de vidrio*, el carácter demoníaco de la música, porque conoce sus peligros. También Leverkühn los conoce. Su agudeza espiritual trata de imponer a su música —a su vida— sus leyes intrínsecas; pero en el fondo es la vivencia apasionada del carácter sensible-demoníaco la que se impone. Y con ello, la novela musical de Thomas Mann no es clásica ni beethoveniana, sino wagneriana.

(46) *Ibid.*, pág. 262.

(47) Compárese SCHMID, págs. 55 ss.

Pero también en otro sentido, esta novela está profundamente inspirada por Ricardo Wagner, y en ello se distingue precisamente de la obra de Hermann Hesse: Hesse sintetiza en su novela musical toda la complejidad sinfónica de lo humano en una visión poética, que, por primera vez en la historia literaria, consigue, por medio de esta síntesis, armonizar los conceptos clásico y romántico. Su obra es, a la vez, 'severa', 'bella' y 'sentimental' (48). Es, como la música sinfónica de Beethoven, un objeto bello, es decir, la configuración sensible de un principio espiritual (Hegel); y más que 'mediadora', es síntesis entre la vida espiritual de lo poético y la vida sensible de lo musical (49), una manera de exteriorizar y representar el *logos*, a través de una forma determinada por una concepción sintética de todo lo que integra la cultura europea.

El *Dr. Faustus*, en cambio, se basa en una concepción diferente. No supera, como Knecht lo hace, lo demoníaco de la música ni lo somete a su voluntad. Lo representa y reconoce su existencia y su imperio en la música-vida. Mann analiza los elementos que integran este concepto y las fuerzas que lo crean y lo impulsan, y toda la novela es, en esencia, una fundamentación de la necesidad existencial de este poder, analizado y simbolizado por medio del *leit motiv* wagneriano. Mann nunca embellece su argumento; nunca lo poetiza ni lo transporta hacia la esfera de la bella perfección, como Hesse lo hace con los conceptos básicos de su obra. Describe e investiga estados y evoluciones anímicas y les confiere un sentido simbólico, como también las presenta por medio de símbolos. Pero lo hace con el temperamento intelectual del escritor-psicólogo, en el cual la vivencia espontánea o poéticamente sublimada se ha transformado en una visión literaria, que se ha creado un sistema de correlaciones de hechos y de símbolos mentalmente contruados. Hesse es poeta, también en su estilo y en su concepción novelística; Mann es escritor, profundamente impregnado del pensar científico de nuestra época y de las ideas que surgen a través de la belleza musical de la ópera de Wagner. O con otras palabras: la vivencia de la música en Hermann Hesse se refleja en una actitud de vida poético-sintética; en Thomas Mann, empero, esta vivencia se transparenta en una actitud

(48) En el sentido de Schiller y de los románticos.

(49) Compárese el concepto sobre la música de Ludwig van Beethoven, expresado en nuestra introducción, pág. 139.

de vida realista-analítica, que ni en el profundo simbolismo mítico de sus imágenes e ideas puede distanciarse de ese modo de representación caracterizado por un acentuado realismo analítico.

En ambos —y esto es lo que hemos querido elucidar en este artículo—, la música épica da estructura y contenido a sus últimas novelas, que desde ya se cuentan entre lo más importante de la literatura mundial que se ha escrito y publicado en nuestros días. Pero mientras Knecht llega a concebir durante su primera experiencia musical, en la estructuración clásica de una fuga, la *universitas litterarum*, "la vida y el mundo como guiados, ordenados e iluminados por el espíritu de la música" ⁽⁵⁰⁾, Leverkühn experimenta, en una de las muchas vivencias musicales que preceden a su carrera como compositor, el arte de la fuga beethoveniana ⁽⁵¹⁾, que —según la interpretación de su maestro de música— supera en la *Misa Solemnis* el estilo 'severo' de Bach por una concepción subjetiva, audaz y libre.

Subjetiva, audaz y libre es la obra y la vida del malogrado compositor, que Thomas Mann ha analizado. Pero al mismo tiempo, esta vida individual es hondamente humana. Es humana, porque también es típica y eterna, y porque abarca el destino colectivo de una humanidad, que enfrenta la crisis más peligrosa de toda su existencia: la alternativa entre el renacimiento o el ocaso de su cultura milenaria. Y también el destino de Knecht es subjetivo, audaz y libre; porque en su peregrinaje a través de un nuevo mundo de valores antimateriales, Knecht logra tender el puente desde el aislamiento logocéntrico de Castalia hacia la vida e incorporar a su existencia personal, que, como Hesse lo conceptúa, debe ser la de las futuras generaciones, la totalidad de valores que integran el concepto de humanidad. El trágico fin de ambos protagonistas carece, en este sentido, de importancia. Porque ambos, Knecht y Leverkühn, llegaron cada uno a su meta, porque habían sentido, "aunque fuese durante un breve latido del corazón, esa música de las esferas", que los grandes genios de la música épica tradujeron en sus obras inmortales.

Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional de Cuyo
Mendoza, Diciembre de 1948.

ALFREDO DORNHEIM

⁽⁵⁰⁾ *Das Glasperlenspiel*, tomo I, págs. 78 ss.
⁽⁵¹⁾ *Dr. Faustus*, págs. 87 ss.

BIBLIOGRAFIA

- Das Glasperlenspiel* (Jugando con Perlas de Vidrio) de HERMANN HESSE corresponde a la edición de la Fretz y Wasmuth - Verlag AG., Zurich, 1943, 2 tomos; el *Doktor Faustus* de THOMAS MANN a la de la Bermann - Fischer - Verlag, Estocolmo, 1947.
- BALL — Hugo Ball, *Hermann Hesse, sein Leben und Werk*; continuado por Anni Carlsson y Otto Basler. Zurich, 1947.
- BENZ — Richard Benz, *Die deutsche Romantik, Geschichte einer geistigen Bewegung*. Leipzig, 1937.
- Boletín Bibliográfico 1948* — *Boletín Bibliográfico 1948*, publicado por la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1948.
- COLLEVILLE — Maurice Colleville, *Nietzsche et le "Dr. Faustus" de Thomas Mann*; en *Études Germaniques*, año III, núms. 2/3. Paris, abril-septiembre de 1948, págs. 343 ss.
- DORNHEIM, *Europa central* — Alfredo Dornheim, *Europa central: anhelos y realidades*; en *Europa continente cultural*, publicación del Instituto de Filosofía de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1947, págs. 133 ss.
- DORNHEIM, *Los lieder de Schubert* — Alfredo Dornheim, *Los lieder de Schubert y sus fuentes musicales y literarias*. Publicación del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1944.
- KERÉNYI, *Apollon* — Karl Kerényi, *Apollon, Studien über antike Religion und Humanität*. Viena, 1937.
- LALOY — Luis Laloy, *La música china*. Traducción de M. Forest. Buenos Aires, s. a.
- LICHTENBERGER — Henri Lichtenberger, *Wagner*. Traducción de P. F. Labrousse. Buenos Aires, 1942.
- MANN, *Adel des Geistes* — Thomas Mann, *Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität*. Estocolmo, 1945.
- MANN, *Leiden und Grösse Richard Wagners* — Thomas Mann, *Leiden und Grösse Richard Wagners*; en *Adel des Geistes*, págs. 398 ss.
- MANN, *Über Goethes Faust* — Thomas Mann, *Über Goethes Faust*; en *Adel des Geistes*, págs. 662 ss.
- NIETZSCHE, *La voluntad de dominio* — Federico Nietzsche, *Obras completas*. Trad. Madrid, 1932, tomos VIII y IX.

- REICH, *Visionen der Dichter* — Willi Reich, *Musik in romantischer Schau: Visionen der Dichter*. Basilea, 1946.
- REICH, *Worte der Musiker* — Willi Reich, *Musik in romantischer Schau: Worte der Musiker*. Basilea, 1947.
- ROLLAND — Romain Rolland, *Goethe und Beethoven*. Traducción de A. Kippenberg. Zürich y Leipzig, 1928.
- SACHS — Curt Sachs, *La música en la antigüedad*. Traducción de E. Martínez Ferrando. Barcelona, 1927.
- SCHILLER, *De lo sublime - Sobre lo patético* — Federico Schiller, *De lo sublime - Sobre lo patético*. Traducción de A. Dornheim. Publicación de la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza, 1947.
- SCHILLER, *Sobre lo sublime* — Federico Schiller, *Sobre lo sublime*. Traducción de A. Dornheim y J. C. Silva. Publicación de la Sección Lengua y Literatura Alemanas del Instituto de Lenguas y Literaturas Modernas de la Universidad Nacional de Cuyo. Mendoza y Buenos Aires, 1943.
- SCHMID — Max Schmid, *Hermann Hesse, Weg und Wandlung*. Zurich, 1947.
- THIELE — Guillermo Thiele, *Jugando con Perlas de Vidrio. Informe sobre la última novela de Hermann Hesse*. En *Boletín Bibliográfico* 1948, págs. 17 ss.

RICARDO STRAUSS Y MOZART

Análisis psicológico y musical de "Dafne"

JOHANNES FRANZE

BUENOS AIRES

CONSERVANDO el ideal plástico y polifónico de la música alemana, Ricardo Strauss, nacido en 1864 en Munich, hijo de un virtuoso de la trompa, supo amalgamar, del mismo modo, mucho del impresionismo creado por los franceses. Por eso sentimos un doble estremecimiento al escuchar sus partituras. El gran maestro del contrapunto, tantas veces admirado en sus poemas sinfónicos, nos encanta por su colorido instrumental, capaz de diluir la clara línea melódica en mil "gotas" resplandecientes. La pincelada de un verdadero "pintor" musical impresionista cubre los arcos de una construcción severa con los encantos de un sutil entretejido sonoro, cuya composición obedece, sin restricción alguna, al "divisionismo", observado tanto en las obras de Claude Debussy o Maurice Ravel como en las poesías de Verlaine, Louys, Baudelaire y en los lienzos de los pintores Claude Monet y Auguste Renoir.

Pero lo más inesperado de esta unión clasicista-impresionista de la música orquestal es primeramente la fuerza dramática que vibra en las óperas de Ricardo Strauss, sobre todo en "Salomé" y "Electra", creadas en 1905 y 1909; en segundo término se destaca en sus obras dramáticas la acentuación fluida, la dicción personal y el encanto de la melodía pura cantable. Educado en las tradiciones de los clásicos y románticos alemanes: Mozart, Beethoven, Schumann y Brahms, Ricardo Strauss, siendo maestro substituto en Meiningen y aleccionado por el violinista Alejandro Ritter, descubrió la grandiosidad del estilo wagneriano, odiado por su padre. Pero supo evitar la imitación o, si cometiera esta grave falta, tuvo la valentía de corregirla. Más y más su ideal artístico de la ópera se alejó del concepto filosófico-programático de Wagner. Para Ricardo Strauss, la música nunca fué la "idea sonora del cosmos mismo" como lo formulara Arturo Scho-

penhauer. Aficionado a Federico Nietzsche, adversario del autor del "Mundo como voluntad y representación" schopenhaueriano, Strauss permaneció fiel a la tierra, glorificando el ritmo de la danza, y de ese modo obtuvo la unión del hombre con el espíritu de la realidad. Pero en la música de Strauss brilla otro ideal, que sabe transportar lo real a una atmósfera sublime, arrebatada por la ley de la belleza y de la armonía. Con fuerza creciente se intensificó el concepto de este admirable equilibrio entre forma y expresión en sus obras.

El ideal wagneriano empalideció. Ya con su drama musical "Guntram", estrenado en 1894 en Weimar, Ricardo Strauss, demasiado seducido por el estilo del "Parsifal", comenzó a sentir el peligro de la imitación. En el jardín de su casa de Garmisch en la Alta Baviera, erigió una tumba adornada con una cruz que lleva la siguiente leyenda: "Aquí yace el honrado y virtuoso adolescente GUNTRAM, trovador, cruelmente asesinado por la orquesta sinfónica de su propio padre. ¡Que descanse en paz!" Reconociendo con amarga ironía que se encontraba en una encrucijada decisiva de su vida, Strauss buscó otro camino. Orientándose en el idioma aforístico y conciso de Federico Nietzsche, brillante cual una excelsa piedra preciosa, se dedicó en su ópera "Ausencia de fuego" —erróneamente denominada "Fuegos de San Juan"— a una dicción satírica basada sobre el libreto en estilo de Hans von Wolzogen. El lenguaje improvisado y la idea programática de este autor se reflejan en la novedosa riqueza de una fluidez orquestal saturada con valiosos elementos del folklore bávaro. Con singular genialidad Strauss creó en 1905, en "Salomé", según el soberbio drama de Oscar Wilde, una obra de pujante dramaticidad en que pulsa una inigualable elocuencia sinfónica. Se compenetran genialmente el audaz escrutinamiento de los más complicados procesos psicológicos y el revestimiento de este arte descriptivo con las tonalidades más incandescentes e imágenes rebosantes de colores caleidoscópicos. En verdad es una sinfonía dramatizada, sumergida en un mar de colores, del que se destacan un verde opalino, un azul púrpureo y un escarlata salpicado de manchas doradas.

Con "Electra", que data del año 1909, Strauss se tornó un creador dramático de inefable intensidad. El nuevo estilo, aunque saturado a la vez de abundantes derroches colorísticos orquestales, prefiere las sencillas líneas de la arquitectura arcaica, ateniéndose a conceptos graníticos y verdaderamente monumentales. El don de bucear en los secretos más recónditos de la vida anímica se revela en la psiquis de

la madre de la protagonista. Deslumbrante en sus joyas y talismanes, pide consejos a su hija para terminar con sus terribles noches de insomnio. Inusitada grandiosidad de ritmos solemnes y multitud de tonalidades audazmente paralelas se aunan al largo y expresivo tema fundamental de "Electra" y con expresiones atonales acumuladas en siete estratos superpuestos y entonados simultáneamente en la escena del reconocimiento entre Electra y su hermano Orestes. La visión de lo terrible no pudo ser magnificada más.

Por eso Strauss, quien en su función de director de la ópera real de Berlín, ofreció en ciclos cuidadosamente preparados todas las obras dramáticas de Wolfgang Amadeus Mozart, se dedicó a la comedia sentimental, encontrando en el poeta vienés Hugo von Hoffmannsthal, un colaborador eficaz y culto. Ambos estaban hartos —como dijeron— de "cenar una vez más con lo horroroso". Ya, a través de las críticas publicadas en ocasión del estreno de "Electra" en Dresde, se divulgó la noticia de que Strauss proyectaba escribir una "ópera mozartiana". Hoffmannsthal esbozó rápidamente los puntos fundamentales de su libreto; éste gustó al compositor de tal modo, que resolvió iniciar en seguida la composición, tan pronto como las distintas escenas le fueran entregadas por el libretista. Así aconteció. Desde el 1º de mayo de 1909 Strauss compuso la música, dando a conocer el 20 de septiembre del año siguiente algunas escenas de valeses en una reunión social de Munich. La partitura fué terminada el 26 de septiembre de 1910 en la residencia particular del compositor ubicada en el pueblo de Garmisch-Partenkirchen de Alta Baviera. Este trabajo de diecisiete meses fué acogido triunfalmente durante el estreno efectuado en Dresde en 1911 bajo la dirección musical de Ernesto von Schuch, quien había ya estrenado "Ausencia de fuego", "Salomé" y "Electra". Max Reinhardt, llamado a último momento, dirigió la escena con maestría admirable. El éxito fué tan grande que se organizaron trenes especiales conduciendo el numeroso público berlinés a la capital de Sajonia. Pronto en Munich y en Milán se repitieron las escenas de entusiasmo demostrado por los oyentes. En todos los grandes teatros líricos del mundo, "El caballero de la rosa" figura hoy como huésped permanente del repertorio.

Su encanto especial consiste menos en la virtuosidad con que el compositor supo seguir las finas oscilaciones del texto, pues Hoffmannsthal reconstruye y pinta vivamente lo que vibraba en aquella encantadora Viena barroca, evocando los primeros años del gobierno

de la emperatriz Maria Teresa. Más admirable es la sencillez con que fueron sublimados problemas humanos. Entre ellos figura como primordial el de la Mariscala, que se torna en el retrato femenino de un Hans Sachs austriaco. Pero no surge nada del patetismo wagneriano. La liviandad y gracia de esta música tan complicada como sugestiva se orienta en Wolfgang Amadeus Mozart. Retorno al ideal apolíneo del gran genio salzburgués y, de igual modo, retorno a la melodía sentimental, al lirismo espontáneo, a la belleza equilibrada, sin olvidar el acento nervioso de la época actual. Es una reconstrucción histórica efectuada con el refinamiento de los espíritus modernos hechos más sensibles por el concepto de "l'art pour l'art" del impresionismo. Al lado de la profunda resignación, que tan tiernamente vibra en las partes dedicadas al retrato sonoro de la Mariscala, pulsan la adolescencia viril de Octavio y la sentimentalidad soñadora de Sofía. Todos los personajes están impregnados de un profundo sabor local vienés, pero, por otra parte, sintetizados psicológicamente en la forma más humana posible. Strauss quiso reflejar una ley eterna, simultáneamente alegre y trágica, de la humanidad: la del eterno aflorar y marchitar. En consecuencia no se trata de una resurrección del verdadero estilo mozartiano ni del afán de reconstruirlo científicamente. Sólo el concepto general se reanima y la creencia de que todos los secretos psíquicos del hombre, tan complejos como lo son en las artes, pueden encontrar siempre un reflejo impregnado de la generosa hermosura apolínea con que otrora Hélade ha regalado a la humanidad. Aquella herencia especial fué transferida a Italia en el campo musical. En Mozart, de origen bávaro por parte del padre, sereno, meditativo y tan disciplinado, de descendencia austriaca por parte de la madre, dotada de un humorismo fino, se conjugan además de estas dos herencias principales, los reflejos directos de la admirable armonía italiana, vivida tan intensamente en tres viajes a través de la península. La obra de Strauss pretende, del mismo modo que la de Mozart, un clasicismo de la música, para ennoblecer e idealizar los rasgos realistas de la música psicológica de los años postwagnerianos.

El ejemplo más elocuente de este "clasicismo" moderno lo encontramos en el acto final, cuando los tres personajes centrales, la Mariscala, Octavio y Sofía reúnen sus voces en un admirable terceto. Después de una dicción cortada y enmohecida, las alas de la riqueza melódica straussiana elevan su vuelo. Las maderas y trompetas, en los registros agudos, prologan la incomparable flor melodiosa del gran terceto femenino, que se inicia en la tonalidad satinada de Re bemol

Mayor, con un nuevo tema de expresión sentimental y nostálgico. La conducción rigurosamente contrapuntística de las voces se enriquece con el motivo de Octavio, una melodía hermosa extraída del dúo de Octavio y Sofía del segundo acto, y la abnegación amorosa. La resignación y la felicidad, la eterna y trágica alternativa entre juventud, amor, vejez, abnegación, repercute en suaves giros melódicos, en refinadas combinaciones de armonía y sublimes efectos instrumentales. Desde el quinteto de "Los Maestros Cantores" de Ricardo Wagner nunca se había vuelto a componer una textura vocal tan íntimamente saturada de sentimientos opuestos y tan sinceramente profundos, humanos y poéticos. El delicioso postludio instrumental pinta, con el tema de Sofía, el segundo motivo de Octavio, pasajes tiernísimos y arrobados de la trompeta en registros agudos y con trinos y arpeggios de arpa, la felicidad de los dos jóvenes.

Con Mozart, Strauss tiene en común su don de deleitarse con gusto refinado en sonidos instrumentales seleccionados. Un verdadero "sibarita" de la orquesta envuelve los más intrincados procesos anímicos en un excelso engarce musical. Impregna además la sugestiva armonía de sus arcos melódicos de esta misma sentimentalidad fresca y espontánea que vibra en las melodías mozartianas, si bien Strauss nunca disimula sentir como un hombre cuyo arte ha madurado en desarrollo paralelo con el de Claude Debussy.

Pese a la descripción minuciosa de los personajes que viven en la atmósfera de la corte, siguiendo tradiciones ancestrales y rigurosas prescripciones de etiqueta, la música de Strauss es rica en temas populares. No nos referimos ahora a los valeses, sino al soberbio dúo final de Octavio y Sofía. Semejante al compositor de la "Flauta mágica", Strauss hace entonar en momentos de la máxima emoción amorosa sinceras canciones populares. En tales situaciones la simplicidad natural convence más que la complejidad artificiosa. Con las más castas y pulcras melodías austriacas, Mozart transfigura la nostalgia y la felicidad de Pamina, protagonista femenina de su "Flauta mágica". El temario de Strauss, tan complicado como había sido en sus obras anteriores, acusa ahora una pronunciada tendencia hacia la simplificación. Ya en el hermoso tema de Sofía, en el segundo acto, y aún más en el último dúo amoroso de Octavio y Sofía retorna a esta sintética y emocionante sencillez de la melodía popular, tan sutil como seductora. La vida misma adornada por la juventud parece palpar, bariendo el polvo de las pelucas y el ceremonial de los miriñaques. El

corazón humano, igual en todos los seres, late en un ritmo espontáneo, sin respetar el origen noble o sin despreciar la descendencia burguesa de los personajes. El éxtasis se calma. Los dos enamorados hablan y cantan en terceras sencillas. La conducción de las voces refleja un encanto especial en las notas agudas, en tanto que la parte media de este conmovedor dúo amoroso oscila y modula en tonalidades ajenas, para volver a su fundamento encantador. Las palabras son: "Es un ensueño y no puede ser verdad que nosotros quedemos unidos eternamente. Hacia una casa donde tú fuiste, —canta Octavio—, la gente me mandó, conduciéndome hacia la bienaventuranza misma!"

* *
*

LA cuestión de los valsos queda también en algo vinculada con el tema del "retorno a Mozart". Seguramente Ricardo Strauss cayó en un anacronismo, intercalando temas de valsos en el final del segundo y en la primera mitad del tercer acto. El vals vienés es un producto del principio del siglo XIX y no del siglo XVIII. Juan Strauss, padre, el progenitor del gran rey de los valsos Juan Strauss hijo, transformó la antigua danza austríaca denominada "el alemán", ya cultivada por los maestros antes de Mozart y por Mozart mismo, en lo que denominamos "vals". Ricardo Strauss elude evocar la patriarcalidad de las gavotas o de la danza del "lento vuelto", características de los tiempos de María Teresa. Prefiere la sensibilidad moderna para evocar esta Viena barroca y premozartiana. Strauss-Hoffmannsthal nunca se refieren a los años de 1780-91 en que maduró Mozart, sino a cuatro decenios antes. Sólo el exterior, que son los trajes, el ambiente histórico, y las costumbres, separa la atmósfera del "Caballero de la rosa" de la de nosotros. Lo que evoluciona en los corazones de los personajes es eterno y no se limita a esta historieta; por el curioso dialecto austríaco de su libreto y la no menos dialectal dicción musical pretende simbolizar lo que emocionará eternamente la vida humana. Strauss, en este caso, no se sintió irremediadamente ligado a las danzas del barroco, las que algo más tarde supo reconstruir tan finamente en su "Bourgeois Gentleman", compilado con "Ariana en Naxos". Se sirvió del vals vienés de corte moderno pero esencialmente derivado de la manera de Juan Strauss padre e hijo, quienes —dicho sea de paso— no fueron parientes o antepasados de Ricardo Strauss. Este medio tan flexible y mundialmente conocido le parecía adecuado

para expresar ciertas facetas del carácter de Ochs, prototipo del aristócrata ya materializado al extremo. Los valsos del "Caballero de la rosa" son además utilizados, en su mayoría, como expresiones irónicas; se burlan graciosamente de la torpeza del siempre enamorado barón. La genial transformación del tema rítmico de Octavio en un vals lo prueba suficientemente; con la misma claridad encontramos rasgos sumamente satíricos en el uso de la misma danza, cuando Anina, la intrigante, entona un motivo de vals, pidiendo de Ochs ya humillado y mofado, la remuneración de sus servicios prestados.

Ricardo Strauss se refiere entonces al ambiente aristocrático y premozartiano de la Viena de 1740-45. Por otra parte reconstruye la liviandad y el frenesí de vivir, característico de una época que se prolongó hasta ciento veinte años más tarde. Y en tercero y último término, sus personajes, adornados con las pelucas, miriñaques y uniformes barrocos, revelan la nostalgia crecida, la sensibilidad refinada o la decadencia materialista de nuestros tiempos. Perfilando la historia junto con la actualidad por medio de tres cortes transversales, compenetrados, sin embargo, simultáneamente entre sí mismos, el compositor hace palpitar, al igual que Mozart, en corazones más jóvenes y en un alma más madura la misma eterna fuerza mágica que conmueve todo en la vida de los hombres y que sin duda alguna, debe ser de origen divino: el amor, esculpido y pintado con suma delicadeza en múltiples facetas de su apariencia exterior.

* *
*

TODO esto demuestra que Strauss quiso hacer resurgir a Mozart sin debilitar su propia técnica de escudriñamiento psicológico. En "Ariana en Naxos", estrenada en su forma definitiva en 1916, encontramos un argumento, cuyo primer acto se desarrolla detrás de los bastidores de un teatro barroco, planteando así el problema de la "comedia del arte" veneciana. Si exceptuamos a Ariana y a Baco, los personajes parecen títeres. Strauss creó un estilo moderno de arias de coloratura para la coqueta Zerbinetta y tercetos y cuartetos melódicos para los personajes de la comedia del arte, nutridos en los inagotables manantiales mozartianos. Como alterna el acento trágico con el burlesco, se evidencia cierta semejanza estilística con la grandiosidad de "Don Giovanni" de Mozart, donde también cambia lo serio hasta el tono de la ópera bufa italiana. Con más elocuencia que estos puntos

de vista dramáticos resalta la admirable fluidez de la música vocal, en las escenas en que las tres náyades cantan sus ingenuas coloraturas pastorales, reflejos de una sentimental nostalgia por la naturaleza. Parecería que el juego pastoril del siglo XVIII se renueva, impregnado del delicioso tono mozartiano juvenil. Prevalece el intento de simplificar el complicado lenguaje vocal e instrumental para crear una nueva ópera de cámara, pues Strauss logra sus seductores efectos instrumentales con una orquesta compuesta sólo de 39 instrumentistas.

Otro paso importante hacia la renovación completa del estilo straussiano fué hecho con la suite "El burgués gentilhomme", separada de la partitura de "Ariana". ¡Qué magistral ejemplo de evocar y sensibilizar el grave barroco de Lully y el coqueto rococó de Couperin! Pero ya surgen rasgos mozartianos, por ejemplo la ingenua melodía del "compositor", que forma parte del final de la obertura y el cántico acariciador del violoncelo solo en los discursos de mesa durante la música del banquete.

Con el lema mozartiano resurge también el intento de profundizar el propio lenguaje, con un dejo místico, tejiendo en torno al canto una aureola de grandiosidad solemne, capaz de adivinar un mundo sobrenatural. Esta es la característica del drama "La mujer sin sombra", estrenado en 1919, en el que se destaca el embelesado himno de amor del Emperador, que aflora en un emocionante tono melódico de cálido arrobamiento. Pero del mismo modo vibra un halo sublime en los cánticos del pobre tintorero Barak, en los coros irisantes de los espíritus servidores y en las escenas de las pruebas. Los coros de los niños que no nacieron aún adquieren una elocuencia irresistible conjugando lo irreal y fantástico de su concepto primordial con lo que nosotros llamamos "Surrealisme", exento, sin embargo, de todo lo artificial. La música de esta obra quiere elevar a la humanidad al nivel superior de una ética purificada. Así nació una "Flauta mágica" moderna, libre de imitaciones, pero inspirada en el inmortal idealismo del gran antecesor de Ricardo Strauss.

Sigue con "Intermezzo", terminado en 1923 en Buenos Aires, un ensayo de autobiografía crónica, un bosquejo hábil, escrito con la intención de incorporar la "charla cotidiana" a la ópera moderna. Strauss quiso repetir el intento realizado dos centurias antes por el genial napolitano Pergolesi: reflejar el lenguaje natural en la declamación de la ópera de cámara. Pero este ensayo de Strauss no pertenece a sus obras bien logradas, exceptuando los hermosos interludios instrumen-

tales. La elección del tema siguiente prueba que el gran músico no se sintió satisfecho de "Intermezzo", cuya acción se desarrolla parcialmente en elegantes hoteles de Esquies de Alta Baviera. Strauss retornó al mito griego, creando su "Elena Egipcia" (1928). El complicado problema psicológico que agita a Menelao, cuando recupera después de la destrucción de Troya a su esposa raptada por Paris, inspira al maestro soluciones sonoras que indican claramente la mezcla de los estilos de "Electra" y de "Ariana". En el magnífico fragmento que describe el despertar de Elena, así como en el tema del joven príncipe árabe Daúd a quien mata Menelao y que se transforma en una marcha fúnebre (que son ambos de un efecto clasicista y medido), se nota la participación que tiene Mozart.

Como ya hemos dicho, a partir del "Caballero de la rosa", Strauss, siguiendo el ejemplo de Mozart, recurre a melodías populares de origen austriaco. Mozart hace entonar canciones del folklore europeo en sus óperas, como las melodías austriacas de su "Flauta mágica", pero además las incorpora a sus obras instrumentales. En el concierto (Koechel 218), para violín y orquesta en Re Mayor, por ejemplo, suena una hermosa "museta" alsaciana que enriquece graciosamente el final.

En la ópera "Arabella", estrenada en 1933, Strauss adopta un procedimiento semejante, eligiendo suaves y ensimismadas canciones eslovenas para corresponder mejor al ambiente vienés-húngaro de esta obra. Tanto en el dúo entre las hermanas Arabella y Zdenka, como en el hermoso dúo entre Arabella y su pretendiente Mandryka, advertimos la intención de concentrar la emoción en simples canciones vernáculas.

* *
*

STRAUSS persistió en su intento de reanimar lo pasado, reconstituyendo la ópera bufa italiana al escribir "La mujer silenciosa" (1935) que se basa en una comedia del genial dramaturgo inglés Ben Jonson, contemporáneo de Shakespeare. Después de la muerte de Hugo von Hoffmannsthal, autor de los libretos de Strauss, desde "Electra" hasta "Arabella", fué Stefan Zweig quien arregló este texto. Strauss no se estancó mucho tiempo con tal "renacimiento" de arias, "recitativos secos" y conjuntos vocales a la manera de Rossini; pronto se entregó a un tema varonil, en la ópera en un acto "El día de paz", dedicando, sin embargo, todo su cariño mozartiano por la melodía

sensitiva y al tono místico de la mitología helénica en "Dafne" que se estrenó en 1938. Se trata de una obra maestra, madurada en largos años de estudio. Cuando en 1931 visité a Ricardo Strauss en su regia mansión de Viena, el insigne maestro me relató su intención de componer "Dafne". En 1594, "Dafne" había sido estrenada en Florencia con música de Jacobo Peri, inaugurando e iniciando la historia de la ópera europea con esta diminuta creación dramática.

"Dafne" de Strauss es una triple síntesis musical. Primeramente se apoya en la pristina belleza del lenguaje inspirado y purificado por Mozart, sin perder su propia idiosincrasia moderna. En segundo término glorifica en expresiones tiernas y emocionantes el lema de Gluck: retorno a Hélade, y por último opta por el retorno a la naturaleza, permaneciendo fiel a su propio principio estilístico. Esta obra en un solo acto es un ejemplo elocuente de la diafanidad del estilo strausiano. En ella el artista profundiza su propio arte musical: colorea y pinta con sonidos en vez de esculpir musicando como lo hizo el admirable Cristóbal Wilibaldo de Gluck. Strauss no renuncia a los efectos irisantes de acordes aumentados y yuxtapuestos de la escala compuesta de tonos enteros. Creó una música moderna cuyas innumerables facetas reflejan, sin embargo, una ingenuidad sana y un corazón sensible a todo lo que conmueve el alma humana ⁽¹⁾.

Vivía Ricardo Strauss en Sicilia, en la hermosa Taormina, cuando el 24 de diciembre de 1937 terminó la deliciosa partitura "Dafne", una de las más maduras del celebrado compositor. La silueta del Etna corona el panorama de colinas, bosques y jardines. La extraordinaria

(1) De ahí que el genial músico basa su partitura de un acto en un solo tema fundamental: es el que suena iniciándose la obra con un bucólico prólogo de las maderas. Enriqueciendo esta frase por figuras sentimentales y nostálgicas, nace el tema de Dafne o el de la naturaleza. Ritmándola surge la efigie mítica de Apolo; ahondándola en regiones subconscientes de innegable nobleza cantable, se forma el retrato sonoro de Gaea; circundándola con rayos de éxtasis y arrobamiento cristaliza la mente visionaria de Peneios. Hasta Leukippos, el pretendiente de Dafne, recibe su caracterización musical de parte de esta célula generadora, y las graciosas risas de las dos doncellas son otras derivaciones de esta base temática admirablemente simplificada. El grandioso y seductor tema de amor que surge en la escena entre Apolo y Dafne es una de las más admirables transformaciones de la imagen fundamental.

También el misterioso y expresivo tema de amor usado en el dúo de Apolo y Dafne es una ingeniosa derivación del tema introductor de la naturaleza. Strauss lo metamorfosea por la quinta aumentada —Do, Sol sostenido— usada en vez de la quinta normal que interviene en la segunda parte del básico tema de la naturaleza.

belleza del paisaje inspiró a Strauss, que desde hacía años buscaba un nuevo estilo nutrido de moldes mozartianos, pero impregnado a la vez de simplicidad y de irresistible nostalgia de la naturaleza.

Como el Etna en Taormina, bañado del violáceo már itálico, en el escenario de "Dafne" se eleva la majestuosa montaña del Olimpo con su cumbre nevada, recordando a los hombres de la época en que se desarrolla la acción de esta tragedia bucólica, la presencia y omnipotencia de las fuerzas divinas. Pero los dioses de la época remota que sirven de marco temporal a la acción, se humanizan aquí para entender mejor las ansias y los sufrimientos de la humanidad.

El breve prelude presenta el hermoso tema de la naturaleza entonado por las maderas, sugiriendo el paisaje griego a orillas del río Peneios. Se percibe luego el ruido de grandes rebaños de ovejas interrumpido por el son de una poderosa trompa alpina. Cuando se levanta el telón, los pastores están hablando de la inminente fiesta de la cosecha y del vino, consagrado al dios Dionisos. El son de los cuernos y el berrido de los animales llenan la escena. Los pastores saludan al atardecer que tiñe el paisaje con el rojo dorado del sol moribundo. Cuando se hayan cerrado los zarzos que albergan el ganado, los pastores podrán disfrutar de la fiesta.

Dafne, la joven hija de Peneios y Gaea, quisiera detener al día, y, con el tema usado en la introducción, ella le canta, con su ruego, un armonioso y emocionante adiós. Ella sola vive feliz con sus hermanos, los árboles y las flores, las fuentes y las mariposas, sus fieles compañeras, bajo los cálidos rayos del sol. El crepúsculo obscurece también su alegría y su semblante refleja la resignada melancolía del atardecer. El pueblo espera ansiosamente la fiesta de hoy. Ella detesta los rudos pasos que destruyen las hierbas, enturbian el agua cristalina de los manantiales, rompen las ramas y desequilibran la paz de la naturaleza.

Los cánticos desenfrenados entonados en honor de Dioniso suenan con extraño eco en sus oídos. Un solo de violín despliega poéticamente el melodioso tema de la naturaleza. Dafne canta: "¡Oh, con qué placer permanecería a tu lado, amado árbol mío, plantado en los días de mi infancia! Cuando el día me abandona y Apolo, dios del sol, se aleja hacia su mansión en la montaña de los dioses, yo busco en la obscuridad tu ramaje protector. Yo me apoyaba en ti acaricián-

dote, y tú me cantabas la magnificencia del astro máximo que nos daba calor, y la firmeza de la tierra que abraza tu pie. Tu canto es más fuerte que el de los hombres".

El tema de la naturaleza subraya y acaricia este canto seductor de voces e instrumentos, musicado en un cristalino tono mozartiano y saturado con un refinamiento ultramoderno de colores y modulaciones inacostumbradas.

Llega Leukippos, el joven pastor que ama a Dafne, pero ella rechaza sus pretensiones. El sonido de la flauta tocada por el joven no seduce el corazón de la niña, que prefiere el susurro del viento que besa las flores y es siempre su amigo. Leukippos confiesa su amor y pretende en vano abrazarla. La voz de Gaea, madre de Dafne, interrumpe la escena. La niña entra en la casa, pero su alma permanece junto a los árboles. El tema acórdico y solemne de Gaea, personificación mitológica de la tierra, recuerda la estrecha unión que los griegos sentían con ella. Un místico son interrumpe la fluidez melodiosa del tema de Dafne y de la naturaleza.

Gaea no disimula su preocupación por la hija que tan rotundamente rechazó las pretensiones de Leukippos. El tema místico de Gaea, diluido en vagos tresillos, parece estar interrogando sin mayor seguridad.

Dos doncellas traen para Dafne los vestidos de fiesta que ella prefiere no lucir para que la fiesta no le sea más extraña aún. Madre e hija entran en la casa. Las doncellas se asombran de que Dafne no hubiera querido vestir tan hermosas prendas. Cuando Leukippos reaparece muy amargado, las doncellas, emocionadas, le ofrecen los vestidos que Dafne rechazó. Disfrazado de mujer, tal vez conquistará su corazón, dicen con risas y burlas las dos mujeres, al abandonar la escena.

Peneios, el antiguo dios griego, encarnación del río homónimo y padre de Dafne, acude con Gaea y los pastores. Una música serena acompaña sus palabras. El anciano glorifica a la ingente montaña del Olimpo, sede de los dioses bañada por los rojizos resplandores del atardecer. Intimamente conmovido, Peneios recuerda que era antaño un dios como sus hermanos Apolo o Dioniso. Bendice el vino mientras sueña con una fiesta solemne. En tanto Gaea, más realista, comenta irónicamente las palabras de su esposo, Peneios prorrumpo en la risa sagrada del mágico Dioniso, cuya fiesta se inicia.

De pronto el bosque de olivos irradia luces rojizas. Entra Apolo vestido de boyero, equipado con su arco y su aljaba. Todos sienten que se ha acercado un ser sobrenatural. Apolo relata cómo su rebaño que pacía al pie del Olimpo, atraído por el olor de grasa quemada y leña encendida, irrumpió hacia adelante. Los toros empujaban a las vacas hacia el río. Ahora todo está tranquilo. Gaea ha triunfado: un toro salvaje, un rebaño de vacas, un vaquero motivaron los mágicos sueños de su esposo. Los pastores reciben con alegría al recién llegado y luego abandonan la escena. Apolo, ya solo, siente remordimiento de haberse excusado con una mentira para bajar a las regiones humanas.

El plenilunio, en tanto, comienza a argentar el paisaje. Dafne ofrece al extranjero el brebaje de bienvenida. Apolo, maravillado de la belleza de Dafne, se arrodilla ante ella, llamándola "hermana". Esta aparta del dios las armas y le ofrece un manto azul circundado de luz sobrenatural. Apolo le relata sus viajes a través del cielo, en su carro tirado por nobles corceles. Dafne, fuertemente impresionada por el forastero, lo llama también "hermano", y cuando le relata su tristeza por la despedida del sol, el recién llegado le propone seguirlo para que nunca más la obscuridad pueda separarla de sus amigos y hermanos, los árboles y las flores.

Apolo, el dios de la luz que engendra todo lo que vive, extasiado ante la niña, le confiesa su amor. El tema acórdico de pasos solemnes y modulaciones majestuosas y sublimes que caracteriza al dios, se despliega con brillo enigmático. Dafne siente y retribuye al extranjero el amor que embruja sus sentidos y exalta su alma. Apolo abraza a la hermana, envolviéndola en su manto azul, símbolo de la enorme cúpula del cielo abierto. Contrapuntísticamente se conjugan el tema melodioso de Dafne con la célula tonal acórdica del dios.

Pero de pronto Dafne se libera del abrazo y se arrepiente de su entrega precipitada. La luna se esconde detrás de las nubes. De lejos se perciben los cánticos de los hombres que piden al dios Dioniso éxtasis, encantamiento, estupefacción. Dafne confiesa a Apolo que desdeña el sentido de la fiesta. Ardientemente el dios le pide que se entregue a la luz que tanto anhela.

En este momento se acerca el cortejo de los pastores que iluminan fantásticamente la noche con sus antorchas. Algunos disfrazados como aries integran el cortejo. Del otro lado las mujeres acuden con ánforas, guiadas por Gaea. Dafne se refugia junto a su madre, mientras Apolo

se mezcla entre los hombres. Majestuosamente, Peneios canta el himno de Dioniso, acompañado por el coro. Las mujeres ofrecen vino a los hombres, mientras los disfrazados ejecutan una movida danza rítmica.

Entran las niñas con báculos adornados con flores y con ánforas llenas de vino. La última de las muchachas es Leukippos, vestido de mujer. La danza ditirámica se reanuda. Los hombres disfrazados de aries se apoderan de las bacantes. Leukippos se acerca a Dafne ofreciéndole una bebida que ella acepta porque lo cree una niña. Pero Apolo, enterado del engaño estalla en indomitable furia, con gran asombro de los pastores, que logran al fin apartar al dios. Pero cuando éste, al agitar su arco lanza suaves truenos, los pastores angustiados, creen que se descarga una tormenta y corren a los corrales, para evitar que se pierda el ganado.

Quedan sólo Apolo, Dafne y Leukippos; este último se ha quitado los vestidos femeninos e invoca a Dioniso, pidiéndole la mano de Dafne, que se cubre dolorosamente con sus velos. Leukippos solicita al extranjero que abandone los falsos vestidos de boyero. Eso, dice el dios, equivale a exigir la verdad. Sacando de su aljaba una flecha, recuerda cómo cada mañana al tirarla se hace reconocer como dios del sol. Jubilosamente Dafne saluda a Apolo, pero Leukippos cree que todo eso es falso. La niña reconoce la luz divina que arde en Apolo, pero nunca cederá a sus fulgores. Mientras que Leukippos maldice al extranjero, Apolo tira su flecha, hiriendo mortalmente al adversario y haciendo estallar simultáneamente relámpagos y truenos.

Dafne, conmovida de compasión se arroja sobre Leukippos arrojándose de no haber aceptado el amor del moribundo. Una de las expresiones más emocionantes de la obra refleja las lamentaciones apasionadas y simultáneamente poéticas de la niña. Se siente culpable de la muerte del herido y para consolarlo le ofrece todo aquello que le es grato: sus juegos, su infantil felicidad, las fuentes cristalinas, las mariposas, las flores. El compositor transforma el tema de Dafne en giros sonoros de sublime humanidad. La niña espera que los dioses que han matado a Leukippos la llamarán.

Apolo mismo, dios del sol, siente un fuerte estremecimiento y una inefable piedad. El se humaniza, en tanto que Dafne se deifica. El dios humanizado comprende que no solamente ha dado muerte a

Leukippos sino que ha herido gravemente la pulcra y suave alma de Dafne que se transformará en diosa. Invocando a Dioniso, ajeno a la fiesta, le pide que acepte a Leukippos en su séquito, para que le divierta con su flauta. Y pide a Zeus Kronion, el supremo dios helénico, que cumpla el más íntimo deseo de Dafne, transformándola en árbol. Apolo la poseerá, pero no como hombre, sino como dios, cuando metamorfoseada en magnífico árbol de laurel se yerga en las más hermosas alturas. Dafne servirá al eterno Febo Apolo, que por toda la eternidad amará a la niña, elevada para siempre a tan alta jerarquía, y la besará cada mañana con los primeros rayos del sol.

La noche se ha oscurecido por completo y cuando, levantándose Dafne corre hacia el fondo, se transforma súbitamente en un grandioso laurel, el árbol consagrado a su hermano Febo Apolo.

Mientras que el himno de Apolo respira la virilidad y el ritmo decisivo, la música se transforma en una ternura inefable. La luz de la luna irrumpe a través de las nubes, envolviendo todo en su resplandor argentado. "¡Viento, viento, juega conmigo!" canta Dafne. "¡Pájaros benditos, habita en mí! ¡Hombres... amigos, tomadme en signo de amor inmortal...!" El susurro de las hojas de árboles se refleja maravillosamente en la orquesta multicolor que habla en múltiples lenguas. A los pájaros que gorjean tiernamente se junta la nostalgia irresistible de Dafne que quiere retornar al seno del universo y su amor a Apolo. El gran tema de la naturaleza se eleva en los arcos en el momento en que la luna derrama sobre el paisaje su luz centelleante. En innumerables modulaciones se expresa el milagro de la niña que cambió su faz mortal por la imagen del árbol. Al final se oyen los tresillos característicos de la nostalgia de Dafne, entonados por las cuerdas que apenas esconden bajo su arco melodioso la contravoz ascendente de las trompas, símbolo del dios Apolo. El arpa, entretanto, entona un motivo vago que las maderas repiten y, como si las hojas cantasen el sueño de la noche de plenilunio, se escucha la voz de Dafne que reanuda desde la copa del árbol esos intervalos, sin palabras, cantados solamente con vocales: el último suspiro humano de la niña que habita ahora en la cumbre de la montaña y se ha integrado al universo. Con dulces susurros del follaje y con el gorjeo lejano de los pájaros finaliza esta bellísima página, quizá una de las más valiosas de la música moderna.

EN su hermosa casa de Viena, el futuro autor de "Dafne", me mostró su colección de figuras de Tanagra que le había sido regalada por la Municipalidad de Atenas. Strauss conoce y ama a Grecia cuyas comarcas atravesó varias veces. Tales vivencias directas y el afán de simplificar el tejido instrumental condujeron al efecto de poder evocar acertadamente un ambiente definido: el paisaje de Hèlade que se reanima en los aspectos distintos de esta partitura. Si en los movimientos lentos de las sinfonías mozartianas y en fragmentos de sus óperas (aria de Susana en el jardín, "Bodas de Fígaro", último acto) sollozan los ruiseñores y alienta el suave viento nocturno de Austria, en la introducción de "Dafne", confiada a las maderas, vibra la sensación del clásico paisaje helénico: una Arcadia sonora, donde los hombres viven muy cerca de la naturaleza. Y del factor "paisaje" deriva también el don de escrutar el alma de los mitológicos habitantes de Grecia. En el monólogo de "Dafne" parece cantar el alma del árbol en vez de un corazón femenino. La escena entre Leukippos y la niña contrasta el sano deseo del hombre con la castidad inconsciente de Dafne; en cambio, el delicioso dúo de las doncellas parece reflejar musicalmente la inmortal gracia de sonrisas y actitudes propias de las diminutas terracotas de Tanagra encontradas en las tumbas griegas de la IV y III centuria a. de C. El misticismo de Gaea vive en una línea cantable, conducida con conmovedora simplicidad, reflejo del más hondo sentido telúrico, en tanto que la caracterización de Peneios evoca el dionisiaco anhelo de igualar a los dioses con sueños misteriosos y risas de estupefacción. Apolo, con su tema acórdico y marcial, enriquece la terminología sonora con atributos cósmicos. Strauss logra ahondar maravillosamente su evocación de la psiquis helénica, cuando la niña, besada por el dios, bebe, por única y última vez en su vida, del mágico manantial del amor. En sórdidos y balbuceantes acordes de los graves instrumentos metálicos repercute su casta vivencia. Nuevamente Strauss es el maestro de aislar y sensibilizar las metafísicas leyes del Eros que rigen bajo el umbral de la conciencia. Para él, "los misterios del amor son más grandes que los de la muerte", como lo expresó Oscar Wilde en "Salomé". La lucha entre sensualismo y pulcritud se decide pronto. De la orquesta se desprende el diáfano tema de la naturaleza, que es el de Dafne. Amor espiritual será su lema. La compasión femenina captada en su expresión más aquilatada en la escena de Leukippos moribundo, se refleja en deformaciones del tema de Dafne, pero pronto brotan nuevos gérmenes sonoros impregnados de subyugante poder.

Después de la invocación de los dioses por Apolo, que conjura la fuerza y el brillo rítmico de la paleta straussiana, lentamente se apagan los colores flamígeros. Un elocuente y emocionante misterio nocturno redescubre el doble aspecto del arte de Ricardo Strauss.

Un ejemplo prueba elocuentemente, qué largo fué el camino recorrido por Ricardo Strauss en 26 años de evolución artística, desde 1911, con "El Caballero de la rosa" hasta 1937 con "Dafne". En el segundo acto del "Caballero de la rosa", el compositor logra musicar las costumbres aristocráticas de la época vienesa del barroco en su símbolo visual, la rosa de plata, que Octavio entregó a Sofía, la pretendida del barón Ochs von Lerchenau. Mientras el oboe canta dulcemente el melodioso tema de Sofía, impregnado de un sentimentalidad fascinadora y muy mozartiana, la orquesta describe virtuosamente a la rosa misma, forjada de plata; es una flor artificial, en que fueron vertidas algunas gotas de óleo de rosas persas para otorgarle una fragancia atrayente. Mágicamente suena en acordes de cuarta y sexta el tema breve de la rosa, de corte impresionista, con tres flautas y tres violines solistas subdivididos y suavizados por sordinas, participando además la celesta y algunos acordes arpegiados de arpa; la figura acórdica alterna siempre con la melodía del oboe, que caracteriza los ojos azules y la nostalgia amorosa de Sofía. Strauss conjura el lenguaje debussiano, capaz de pintar el ambiente exterior y los factores circunstanciales, con su melodía lánguida que descubre lo que vibra en el corazón de la niña encantadora.

En el final de "Dafne", Strauss contrasta de igual manera lo puramente melódico del tema de la naturaleza, cantado por los arcos y su mágica contravoz en las trompas, que ascienden de los registros graves. El susurro del follaje y el murmullo del suave viento nocturno son expresados sólo por una figura "obstinada" de los arcos en los agudos, que repiten incesantemente los mismos pequeños intervalos. El tema de la naturaleza reaparece metamorfoseado en vagos pasos de arpa y entonado por el oboe como si sonara un eco lejano del alma de Dafne, tan cerca de la naturaleza embelesada. Dafne misma reanuda el tema de la naturaleza solamente con vocales, expresando simbólicamente su transformación en árbol. Vuelven entonces los medios expresivos usados simultánea y antagónicamente en un estilo realista y descriptivo debussiano, reunidos con la forma melodiosa esencialmente reducida. La substancia ha mermado a lo mínimo, a la médula musical sin perder su eficacia, ahondándose no en la subjetiva vida animica

de una niña adolescente de alta sociedad, sino en la esfera objetiva de un espiritualizado ser femenino, que cumple su deseo más fervoroso volviendo al seno del cosmos que la engendró.

Dos estilos antagónicos se compenetrán inseparablemente: el moderno, intelectual, descriptivo, impresionista y "vertical", de pura índole acórdica o arpegiada, y el antiguo, melodioso, sincero y "horizontal", forjado en largas centurias de la evolución europea, tan ennoblecido y saturado por Wolfgang Amadeus Mozart ⁽²⁾.

Buenos Aires, Setiembre de 1948

JOHANNES FRANZE

(2) Transcribo, en traducción castellana, los párrafos más importantes de una carta de Ricardo Strauss recibida durante el mes de abril de año pasado. El ilustre compositor me comunica en esta carta, fechada el 1º de abril de 1947 en Lugano, Suiza, lo siguiente:

La obra artística de mi vida ha sido terminada, en cuanto a la ópera, con "Amor de Dánae" y "Capriccio". Las composiciones que siguieron, dos sonatinas para 16 instrumentos de viento, la "Metamorfosis" para 21 solistas de cuerda y el Epilogo de "Dafne", para coro "a capella" de 9 voces, son trabajos de taller, para que la muñeca de la mano derecha, libertada de la batuta, no se adormezca prematuramente. Siguiendo un deseo de mi editor Boosey & Hawkes, en Londres, terminé una versión especial de dos fragmentos para orquesta de "La mujer sin sombra" y de "La leyenda de José". Estas versiones quizá serán bienvenidas para los directores de orquesta, junto con mi nuevo vals del "Caballero de la rosa", ampliado por un epilogo instrumental.

NOTA: Este trabajo fué escrito en ocasión del estreno sudamericano de la ópera "Dafne", de Ricardo Strauss, realizado en el teatro Colón de Buenos Aires el 17 de setiembre de 1948.

de una niña adolescente de alta sociedad, sino en la esfera objetiva de un espiritualizado ser femenino, que cumple su deseo más fervoroso volviendo al seno del cosmos que la engendró.

Dos estilos antagónicos se compenetrán inseparablemente: el moderno, intelectual, descriptivo, impresionista y "vertical", de pura índole acórdica o arpegiada, y el antiguo, melodioso, sincero y "horizontal", forjado en largas centurias de la evolución europea, tan ennoblecido y saturado por Wolfgang Amadeus Mozart ⁽²⁾.

Buenos Aires, Setiembre de 1948

JOHANNES FRANZE

(2) Transcribo, en traducción castellana, los párrafos más importantes de una carta de Ricardo Strauss recibida durante el mes de abril de año pasado. El ilustre compositor me comunica en esta carta, fechada el 1º de abril de 1947 en Lugano, Suiza, lo siguiente:

La obra artística de mi vida ha sido terminada, en cuanto a la ópera, con "Amor de Danae" y "Capriccio". Las composiciones que siguieron, dos sonatinas para 16 instrumentos de viento, la "Metamorfosis" para 21 solistas de cuerda y el Epílogo de "Dafne", para coro "a capella" de 9 voces, son trabajos de taller, para que la muñeca de la mano derecha, libertada de la batuta, no se adormezca prematuramente. Siguiendo un deseo de mi editor Boosey & Hawkes, en Londres, terminé una versión especial de dos fragmentos para orquesta de "La mujer sin sombra" y de "La leyenda de José". Estas versiones quizá serán bienvenidas para los directores de orquesta, junto con mi nuevo vals del "Caballero de la rosa", ampliado por un epílogo instrumental.

NOTA: Este trabajo fué escrito en ocasión del estreno sudamericano de la ópera "Dafne", de Ricardo Strauss, realizado en el teatro Colón de Buenos Aires el 17 de setiembre de 1948.

FUNDAMENTO CIENTIFICO DE LA ARMONIA

JUAN B. FUENTES

LEÓN, GTO.

DETENIDAS investigaciones en obras musicales de períodos cíclicos pre-clásicos, clásicos, románticos, decadentes y "modernistas", así como minuciosas comparaciones de Métodos de Armonía españoles, italianos, franceses, alemanes, rusos e ingleses, dieron como resultado el descubrimiento de la base única de todos los acordes empleados en las obras y mencionados en los métodos, lo que se demuestra en mi opúsculo "Fundamento Científico de la Armonía", que fué publicado por la Secretaría de Educación Pública de México en septiembre de 1946. Expondré en esta Revista, cuya hospitalidad agradezco, el fundamento y su comprobación, con ejemplos respectivamente relacionados.

I

Dos acordes de 9ª mayor de la Dominante de una tonalidad, con doble alteración de su 5ª, estando sus fundamentales a distancia de 5ª, son el Fundamento de la Armonía.

Estos dos acordes están formados por el sonido generador y sus armónicos. En el ejemplo figuran los sonidos generadores de Sol y de Do, que son, respectivamente, las Dominantes de Do y de Fa;

(1) Los armónicos del 8 al 17 sin los intermedios, forman el acorde de 9ª menor.

La enarmonía de estos acordes forma los otros diez de las demás tonalidades:



II

Suprimiendo uno o dos sonidos al acorde de 9ª mayor y al de 9ª menor, resultan siete acordes derivados, bien sean tonales o alterados en forma simple o doble.

En el ejemplo puesto a continuación, están indicados con notas negras los sonidos que se suprimen.

Hay que considerar siempre a la 5ª del acorde de 9ª como la 5ª alterada, porque, aunque en algunos acordes figure como fundamental, como tercera o como 5ª, es siempre esa 5ª la alterada en los armónicos 11 y 13. El armónico 15 es la Sensible de la tonalidad base del acorde:



Enarmonizando los 36 acordes del ejemplo anterior obtendremos, incluyendo los de 9ª, una reducción a 12. Estos acordes son los únicos empleados en obras musicales de períodos preclásicos, románticos o decadentes. (No estridentistas).

III

El ordenamiento de los acordes enarmónicos, más los dos de 9ª, queda en la forma que enseguida se expresa:

- A) I. Mayor con 5ª ascendente.
II. Menor con 5ª descendente.
- B) I. Mayor con 5ª descendente.
II. 5ª Sensible con 5ª ascendente.
- C) I. Mayor.
II. 5ª Disminuida con 5ª descendente.
- D) I. Mayor con 5ª ascendente y descendente.
II. Menor con 5ª ascendente y descendente.
III. 7ª Dominante con 5ª ascendente.
IV. 7ª Sensible con 5ª descendente.
- E) 5ª Sensible o 5ª Disminuida.
- F) I. 5ª Sensible con 5ª descendente.
II. Menor con 5ª ascendente.
III. 5ª Disminuida con 5ª ascendente.
- G) I. 7ª Sensible.
II. 7ª Disminuida con 5ª ascendente.
- H) I. 7ª Dominante con 5ª descendente.
II. 7ª Sensible con 5ª ascendente.
- I) I. 9ª Mayor.
II. 7ª Disminuida con 5ª ascendente y descendente.
- J) I. 9ª Mayor con 5ª descendente.
II. 7ª Dominante con 5ª ascendente y descendente.
III. 7ª Sensible con 5ª ascendente y descendente.

④

Las notas negras indican los sonidos suprimidos del acorde de 9ª.

Los acordes de B, D, F, H e I, han sido llamados de 6ª aumentada, sólo por su formación y encadenamiento.

Además, cada nota del acorde de 9ª puede tener la función de Fundamental, tercera, quinta disminuida, quinta, quinta aumentada, séptima y novena:

⑤

Ej. A

Con las notas de dos acordes de novena, con la doble alteración, se forma enarmónicamente la escala cromática:

Ej. B

La sucesión de las notas de los dos acordes de 9ª con la doble alteración de la 5ª, forman las llamadas "escalas por tonos", las que erróneamente se llaman así, puesto que no sólo la forman tonos, sino una tercera disminuida. Debido a ello nunca puede precisarse a que tonalidad pertenecen. Las dos primeras escalas del ejemplo C, son las que presenta en su método Arnold Schönberg, y las dos segundas formadas con las notas del acorde de 9ª A. Eaglefield Hull:

Ej. C

En su "Modern Harmony" expone una infinidad de ejemplos de las que él llama "armonías modernas" las que enarmónicamente no son otra cosa que el acorde de 9ª simple, alterado, completo o alguno de sus derivados, lo que se comprueba con los ejemplos puestos a continuación, de métodos o de obras de autores llamados "modernistas", y que son:

1. Schönberg, en su método; 2. Rebikoff, en su método; 3. Scriabin, en su método; Mussorgsky, en "Boris Godunof"; Debussy, en "Images"; Karg-Elert, en su Opus 22-3; Strauss, en su "Don Quijote"; Farjeon, en su Opus 30, y Ravel en "Les Grands Vents..."

En los ejemplos de Debussy y de Karg-Elert sorprende que los mismos sonidos estén representados una vez con bemoles y otras con sostenidos o becuadros, siendo que se hallan en el mismo compás. Esta desigualdad incomprensible está indicada con pequeñas interrogaciones.

1. SCHÖNBERG, 2. REBIKOFF, 3. SKRIABIN, 4. MUSSORGSKY, 5. DEBUSSY,

⑥

6. KARG-ELERT, 7. STRAUSS, 8. FARJEON, 9. RAVEL.



León, Gto. (México), Diciembre de 1948

JUAN B. FUENTES

CAPELLA CLASSICA NUEVA Y VIEJA TECNICA CORAL

JUAN MARÍA THOMAS

MALLORCA

SUELEN muchos padres sentir cierto rubor al tener que hablar de las buenas cualidades que acaso existan en sus hijos. Yo pienso que este sentimiento no está del todo justificado porque se funda en la exagerada presunción paterna de haber engendrado un alma al engendrar un cuerpo; cosa muy discutible y que viene a cuanto para explicar que, si, cediendo a los amables requerimientos de mi buen amigo el Dr. Francisco Curt Lange, me atrevo a hablar de mi *Capella Classica*, lo hago sin modestia ni inmodestia alguna, convencido de que lo bueno que acaso pueda haber en ella no es mío sino del "Espíritu" que sopla donde y cuando quiere.



JUAN MARIA THOMAS
Director de la "Capella Classica" de Mallorca

* *
*

EN Mayo de 1932 la *Capella Classica* cantó por primera vez. Hízolo en la famosa Cartuja chopiniana de Valldemosa alternando con el gran pianista Arturo Rubinstein. Posteriormente, — desde aquel año hasta el de la Guerra Civil de 1936, — actuó con otros grandes artistas tales como Uninsky, Cortot y Cubilles entre los pianistas y Manuel de Falla, Tansman, Labunski, Chavarri, entre los

CAPELLA CLASSICA

NUEVA Y VIEJA TECNICA CORAL

JUAN MARÍA THOMAS

MALLORCA

SUELEN muchos padres sentir cierto rubor al tener que hablar de las buenas cualidades que acaso existan en sus hijos. Yo pienso que este sentimiento no está del todo justificado porque se funda en la exagerada presunción paterna de haber engendrado un alma al engendrar un cuerpo; cosa muy discutible y que viene a cuento para explicar que, si, cediendo a los amables requerimientos de mi buen amigo el Dr. Francisco Curt Lange, me atrevo a hablar de mi *Capella Classica*, lo hago sin modestia ni inmodestia alguna, convencido de que lo bueno que acaso pueda haber en ella no es mío sino del "Espíritu" que sopla donde y cuando quiere.



JUAN MARIA THOMAS
Director de la "Capella Classica" de Mallorca

* *
*

EN Mayo de 1932 la *Capella Classica* cantó por primera vez. Hízolo en la famosa Cartuja chopiniana de Valldemosa alternando con el gran pianista Arturo Rubinstein. Posteriormente, — desde aquel año hasta el de la Guerra Civil de 1936, — actuó con otros grandes artistas tales como Uninsky, Cortot y Cubilles entre los pianistas y Manuel de Falla, Tansman, Labunski, Chavarri, entre los

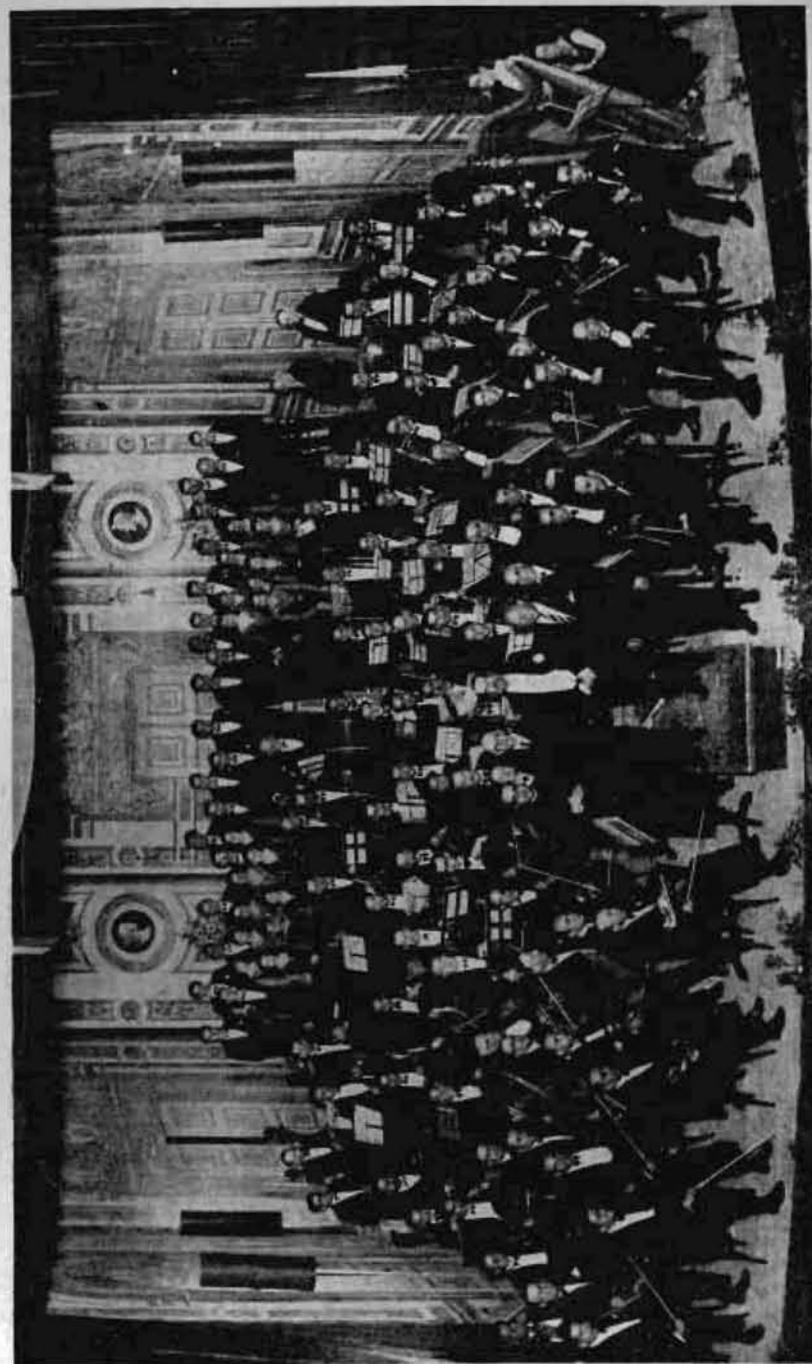
compositores. Asimismo asistían a todos aquellos Festivales internacionales, críticos musicales como Leonard Liebling, que fué Director del "Musical Courier" de New York, Dr. Walter, de uno de los mejores diarios berlineses anteriores al "nazismo", el compositor y crítico Eisenman de la "Gaceta Musical" de Zurich, y otros muchos.

Todos, de palabra y por escrito, hicieron los más fervientes elogios de la *Capella*. A muchos les vi llorar de emoción después de nuestras audiciones. Al tratar ahora de escudriñar las causas de nuestros éxitos de aquellos años, he de manifestar llanamente que el coro estaba lejos entonces de poseer las voces de calidad que actualmente posee. Mi dirección no tenía tampoco nada de extraordinario ni buscaba — como tampoco busca ahora — efectos de brillante eficacia sobre el público. La presentación material (trajes, escena, etc.) en el primer concierto dejaba bastante que desear. Es verdad que existía el emocionante imponderable del sitio, verdaderamente único por su propia belleza y por sus recuerdos. Pero ello no habría sido bastante para explicar el rotundo éxito propiamente coral de mis cantores.

¿Cuál era, pues, la causa eficiente de estos éxitos que, por lo demás, vinieron repitiéndose en las principales ciudades de España y Portugal y en los más diversos locales de espectáculos?

Tanto en la composición como en la interpretación de la música existe un principio elemental y básico que podríamos llamar "adecuación de medios puestos, sin mengua ni exceso al servicio del objetivo artístico". El compositor y el intérprete han de saber emplear, como el buen hablador, las palabras justas para decir ni más ni menos de lo que la expresión del pensamiento exige.

Mas, como acontece casi siempre con las cosas sencillas y elementales, este principio es vulnerado con harta frecuencia entre compositores, directores y concertistas. Ciñéndonos a nuestro tema coral, vemos que la mayoría de obras polifónicas y clásicas son interpretadas por un número de cantores superior al que aquellas obras piden. Recientemente ha hablado de ello Strawinsky en su *Poética Musical*, refiriéndose a la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach: "...escrita para un conjunto de música de cámara, su primera ejecución, en vida de Bach, fué realizada por un efectivo de treinta y cuatro músicos, comprendiendo los solistas y el coro. Es cosa sabida. Sin embargo,



La "Capella Classica" con la Orquesta Sinfónica de Madrid y los maestros Falla, Arbós, Thomas y Copeland.

no se vacila en presentar la obra hoy día, despreciando la voluntad del autor, con centenares de ejecutantes que se acercan a veces al millar. Este desconocimiento de las obligaciones del intérprete, este orgullo de lo numeroso, esta concupiscencia del múltiplo, revelan una falta completa de educación musical".

Años antes, se había escrito algo muy parecido en uno de nuestros programas. Helo aquí: "Notando la impropiedad con que generalmente suele procederse en la interpretación del repertorio polifónico y clásico al confiarlo a grandes masas corales para las que no fué escrito, y aleccionado por el interesante experimento de este género que, en presencia de numerosos músicos, llevóse a cabo en Basilea con la *Pasión según San Mateo*, de J. S. Bach, el Maestro Juan María Thomas creó su "Capella", compuesta de treinta a cuarenta cantores, siguiendo las normas usuales entre los mejores coros profanos y religiosos de los siglos XVI, XVII y XVIII...".

Aunque para ciertas obras, —a partir de Beethoven especialmente—, se necesitan grandes masas corales, no obstante podemos establecer como principio indubitable que, en igualdad de circunstancias, los coros numerosos no pueden alcanzar la perfección y justeza de la técnica coral en la misma medida que los coros reducidos según las normas de la época de oro de la música "a cappella".

La razón es obvia. El enorme incremento instrumental de la Orquesta Sinfónica en el siglo XIX, no sólo obligó al crecimiento paralelo de la "masa" en el coro, sino que tanto a éste como a los solistas les impuso nuevas formas de impostación contrarias al sistema racional, maleable y fluido, de los antiguos. Y aunque el coro sinfónico y el de ópera han prestado a la música excelentes servicios en sus respectivos campos, es decir, en la interpretación de las grandes creaciones sinfónicas y teatrales, no han de considerarse como verdaderos exponentes del grado de virtuosidad y perfección a que pueden llegar las voces humanas artísticamente concertadas.

Para valorar debidamente el mérito de un coro, precisa desprenderle de la tutela instrumental que sostiene la afinación, que apoya y caldea las voces, que determina las tintas y el colorido, que llena lagunas y encubre defectos y que, a veces, —como ocurre en determinados pasajes beethovenianos— obliga a esfuerzos contrarios a la buena emisión tradicional. A esto ha de atribuirse la decadencia del verdadero arte del canto que muchos autores han constatado desde

el siglo XIX. El aumento de la orquesta, paralelo a la general disminución de fuerzas físicas, ha obligado a muchos profesores a exigir de sus alumnos algo que podríamos llamar el "grito sonoro". A todo trance, hay que dominar a la orquesta. Hay que proyectar la voz hasta el último rincón de la sala. Hay que arrancar el aplauso primario de las muchedumbres haciendo la competencia a las trompetas y al amplio colchón acústico de la cuerda cuatro veces más nutrida que en las orquestas de los siglos XVII y XVIII.

Todo esto está en evidente contradicción con lo que los antiguos maestros practicaban. Y como quiera que muchas de las fórmulas que el siglo XIX nos legara nos parecen cada día más endeble y caducas, resulta que la que llamaríamos "vieja técnica" se nos está volviendo más nueva de lo que creíamos y nos viene a confirmar la utilidad del consejo de Verdi: *torniamo all'antico*.

Un tratado medieval titulado *Instituta Patrum* nos describe en pocas y gráficas palabras lo que los viejos maestros de canto enseñaban respecto de la voz: *aequa lance, pari voce, mediocri voce, rotunda, virili, viva et succinta voce*. Lo que viene a decir: "reparto igual, voz media y medida sin excluir la rotundidad, la virilidad y la vida". Hay que insistir particularmente en la buena obtención de la voz media. El cantor que la domina en todos los registros (sin confundirla, naturalmente, con el llamado falsete) puede tener la seguridad de hallarse en el buen camino. Y si se trata de canto coral, como estamos tratando, debemos afirmar que ahí está la base principalísima de toda la técnica y buena formación del coro. Cabe a los Benedictinos, cuya erudita y tenaz sagacidad es harto conocida, la honra de salvaguardar en nuestros tiempos la buena escuela y tradición. Sobre tan excelente base no sólo puede asentarse el edificio musical de la plegaria mística que ellos cantan sino que, partiendo de ella y desenvolviéndola, puede llegarse con rumbo seguro hasta las más audaces consecuencias de la música contemporánea. Sabido es que ésta se halla mucho más cerca, en determinados aspectos, del siglo XIII que del siglo XIX.

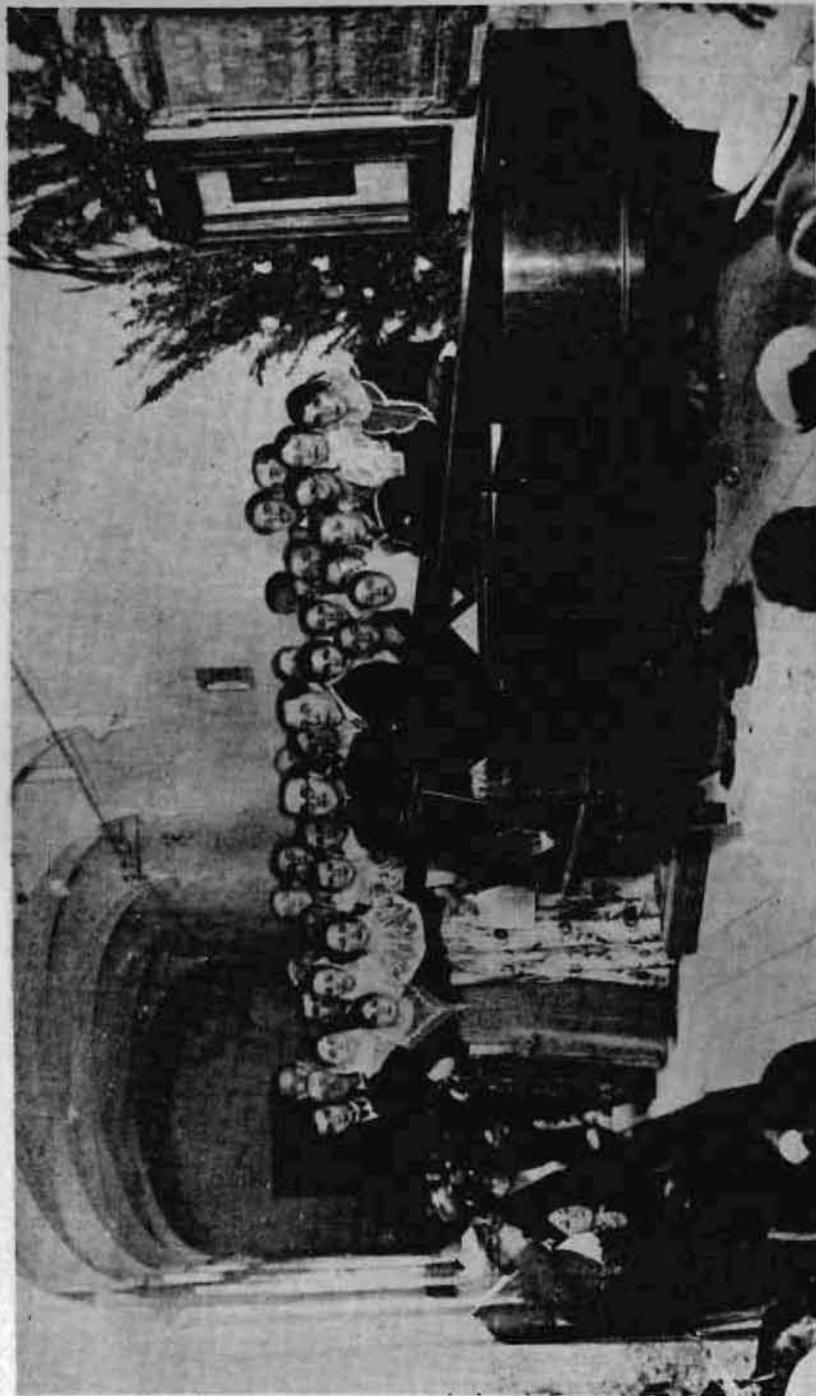
La adecuación de medios respecto del fin, de que hablábamos al principio, ha de manifestarse en una multitud de detalles que afectan no sólo al número y a la impostación sino al concepto interpretativo que cada cantor ha de sentir y desarrollar como un verdadero "virtuoso" en su especialidad. La conocida divisa "todos para uno y uno para todos" ha de impulsar y orientar su trabajo que es equivalente, en este aspecto, al de un buen cuartetista de arco. Y si esto vale para

los cantores, mucho más ha de entenderlo y sentirlo el Director. Para éste puede decirse que el coro es lo que un cuadro para el pintor. Tiene que manejar hábilmente los colores que cada voz ofrece a su paleta. Para ello dispone de la voz neutra. De ésta nace la voz blanca. Y a una sencilla señal de manos, tienen que surgir la voz cálida, la voz oscura, la voz brillante, la conjunción de timbres complementarios obtenidos con un estudio perfecto de las características de cada cantor y de las resultantes de colocación, mezcla de voces y acústica del local.

Por parte del Director de coros este trabajo exige principalmente tres cualidades: intuición, estudio paciente y metódico, oído finísimo. Sólo así pueden obtenerse los resultados que ponía de manifiesto uno de los grandes críticos que estudiaron la especial modalidad de la *Capella Classica*: "Más que un conjunto vocal", decía, "esta *Capella* parece un órgano humano que obedece a la pulsación de un solo artista". A lo cual añadía otro: "Este concepto de unidad sonora y expresiva y los medios ingeniosos y eficaces con que es obtenida mediante una verdadera resurrección del arte medieval de la *quironimia*, es decir, del empleo de la mano, sin batuta, como medio comunicativo de los más sutiles estados de ánimo del director —verdadero ejecutante en su "instrumento"— constituye la nota sobresaliente e inolvidable en todas las audiciones de la *Capella Classica*".

Tanto es así que puedo afirmar que muchos detalles de interpretación son hijos del momento y de los "imponderables" que se producen en cada concierto. Nos acontece con frecuencia cambiar pequeños matices, naturalmente, dentro del carácter y unidad de la obra. El efecto que ello produce, en la repetición de un mismo coro (como hacen muchos virtuosos instrumentales) resulta sorprendente para el público. El mérito no es mío sino de mis excelentes y queridos cantores. Ellos saben cada obra lo suficientemente para estar pendientes de los "signos alfabéticos" de mis manos y mi cara. Unidos conmigo como pueden estarlo los hijos con su padre y formando una verdadera familia, se prestan con gusto a ser "teclas de un instrumento que tocan mis manos, mis dedos y mi expresión facial". Tenemos alguna partícula en la que no está consignado matiz alguno. Los cantores saben que aquel papel en blanco es susceptible de interpretaciones distintas y hasta contradictorias en todo aquello que la obra lo permita.

Un curioso ejemplo de ello nos ofrecen las canciones de nuestros clásicos "vueltas a lo divino". Así, la música que Guerrero compuso primitivamente para la letra amorosa *Tu dorado cabello, zágala mia,*



La "Capella Classica" con Alfred Cortot después del estreno de la "Balada de Mallorca", de Falla, en la Cartuja chopiniana de Valdemosa.

es la misma que luego tornó a lo divino con los versos de Lope de Vega *Si tus penas no pruebo, Jesús mío*. La expresión mística de ésta tiene que contrastar en sus líneas secundarias, no en las fundamentales, con la expresión humana y galante de la primera.

Otros muchos recursos de nuestra "vieja" y "nueva" técnica coral podría exponer, tales como los referentes a planos de sonoridad (cuestión importantísima que permite obtener los mismos efectos con distinta cantidad de cantores); la expresión facial de éstos, como reflejo de la del Director; el "gesto interno" y el nexo entre la imagen interior y su expresión externa; la lectura y retención rítmica del texto literario de acuerdo con las intenciones musicales de cada compositor, etc., etc. Pero ello alargaría excesivamente este artículo y, además, podría dar la impresión de que por vanidad, por reclamo o elemental falta de rubor, queremos desnudarnos a la vista del público.

Tengo fé en mis convicciones artísticas y las siento con profunda firmeza. Pero sé que mis fuerzas son muy limitadas y que sólo el orgullo pueril y jactancioso acostumbra fiarse de sí mismo exclusivamente. Por esto, no sólo procuro sacar toda la utilidad posible de la crítica, siempre que ofrece garantías suficientes de imparcialidad y competencia, sino que he solicitado el juicio de cuantos grandes maestros se han puesto en contacto con el trabajo artístico de la *Capella* a fin de constatar el resultado práctico de mis orientaciones.

La aprobación unánime de todos los grandes artistas que han asistido a nuestras audiciones no ha sido ciertamente el menor de los estímulos para nuestra labor. No hay para qué traerlas todas aquí. En apoyo de lo que llevo escrito y lejos de toda vanidad, citaré solamente tres, entresacadas de una lista de cerca de medio centenar. Se trata de un gran cantante, de un gran pianista y de un gran compositor.

Emocionado y sin ocultar las lágrimas que llenaban sus ojos, escribió Titta Ruffo, después de oír a mis cantores: "La máxima emoción mística a través de una ejecución impecable no inferior ciertamente al coro de la Capilla Sixtina de Roma". Y Alfredo Cortot: "La música no vive más que de fervor y de entusiasmo. Ella exige, además, la perfección. Y lo menos frecuente es encontrar unidas estas cualidades. La *Capella Classica* me ha dado la impresión de la unión perfecta entre estos elementos de la emoción artística". Finalmente, de nuestro llorado Director de Honor, *Manuel de Falla*, son estas breves palabras, harto significativas y elocuentes para cuantos conocieron la escrupulosa

justeza con que media sus juicios: "Me hubiera bastado presenciar una sola sesión de estudio de la *Capella* para creerme obligado a estimular, en la medida de mis fuerzas, una labor de tan rara calidad artística".

*
* *

VOY a terminar estas notas con una desagradable "coda" en tono menor... Con la misma llaneza y sinceridad con que he escrito lo que antecede, debo afirmar que mi actual *Capella Classica* no es más que una sombra de lo que podría ser si hubiese posibilidad de realizar todos mis sueños artísticos. Para ello carezco de medios materiales. Mis cantores tienen que dedicarse a absorbentes trabajos durante la jornada, sin disponer más que de cuatro o cinco horas *semanales* para su labor musical. Yo mismo me paso el día dando lecciones para ganar modestamente mi sustento. El Municipio de la ciudad en que vivimos nos subvenciona... con cinco mil pesetas anuales. El Estado nos da anualmente otras cinco mil. Y con estas modestas sumas añadidas a las aportaciones no menos modestas de nuestros socios, tenemos que relizar (séame permitido decirlo con un poco de ironía) "una labor de tan rara calidad artística", según la calificación de Manuel de Falla.

¡Cuántas cosas magníficas podríamos hacer si todos los que formamos la *Capella* pudiésemos dedicarle nuestra vida enteramente! Con frecuencia aparecen en los periódicos anuncios de ofertas de trabajo manual o intelectual. Yo deseo que estas líneas sean también una sincera oferta. Si entre mis lectores se encontrase algún miembro de corporaciones oficiales, algún mecenas particular, alguien, en fin, que se creyese en la posibilidad de apoyar nuestros elevados objetivos, con sumo gusto me trasladaría con algunos de mis mejores cantores al rincón del mundo que nos ofreciese medios para realizar nuestros planes corales y dar al país que nos acogiese todo el fruto de nuestro arte.

Confieso que estas palabras no están exentas de cierta pena y algún rubor. Pero hay una cosa que está por encima de todo en la vida: la vocación. No la que los hombres consignan muchas veces

erróneamente en protocolos más o menos legales o en fórmulas más o menos rituales, sino la que se desborda, irrefrenable, por todos los poros del cuerpo y los pliegues del alma. Es el auténtico llamamiento de Dios que, como leemos en la Biblia, envió un ángel a Habacuc y una ballena a Jonás para que uno y otro fuesen a cumplir su misión. ¿Surgirá de estas líneas un ángel o una ballena?... Poco importa. Aunque se trate de dos seres tan distintos, ambos pueden ser vehículos del "Espíritu". Que es lo único que, en definitiva, interesa.

Mallorca, Diciembre de 1948

JUAN MARÍA THOMAS

INFORMACIONES

TOTAL DE ACTOS REALIZADOS POR EL INSTITUTO
SUPERIOR DE ARTES E INVESTIGACIONES
MUSICALES

(1940 - Julio de 1949)

1940

Ciclo de Extensión Musical: 22. — Fuera del Ciclo: 4. Total: 26.
En Mendoza: 22. — En San Luis: 3. — En San Juan: 1.

1941

Ciclo de Extensión Musical: 22. Total: 22.
En Mendoza: 18. — En San Luis: 2. — En San Juan: 1.
En Mercedes (San Luis): 1.

1942

Ciclo de Extensión Musical: 25. — Fuera del Ciclo: 5. Total: 30.
En Mendoza: 27. — En San Rafael: 1. — En La Rioja: 1.
En Catamarca: 1.

1943

Ciclo de Extensión Musical: 16. — Fuera del Ciclo: 3. Total: 19.
Todos en Mendoza.

1944

Ciclo de Extensión Musical: 20. — Fuera del Ciclo: 8. Total: 28.
En Mendoza: 26. — En San Luis: 1. — En San Juan: 1.

1945

Ciclo de Extensión Musical: 17. — Fuera del Ciclo: 5. Total: 22.
Todos en Mendoza.

1946

Ciclo de Extensión Musical: 18. — Fuera del Ciclo: 18. Total: 36.
En Mendoza: 34. — En San Luis: 1. — En San Juan: 1.

1947

Ciclo de Extensión Musical: 21. — Fuera del Ciclo: 35. Total: 56.
En Mendoza: 45. — En San Luis: 2. — En San Juan: 1.
En Buenos Aires: 8.

1948

Ciclo de Extensión Musical: 17. — Fuera del Ciclo: 32. Total: 49.
En Mendoza: 45. — En San Luis: 2. — En San Juan: 2.

1949

(Primer semestre)

Ciclo de Extensión Musical: 9. — Fuera del Ciclo: 16. Total: 25.
En Mendoza: 23. — En San Luis: 2.

Total de Actos: 313.

DETALLE DE LOS ACTOS REALIZADOS

1940 - Julio 1949

1940

- 15-IV-1940: ACTO DE INAUGURACIÓN DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y ARTE ESCÉNICO Y DEL INSTITUTO NACIONAL DEL PROFESORADO DE SAN LUIS. Intervinieron Prof. Blanca Cattoi (violonchelo), Renée Nizan (órgano), Mary Lan (canto), Julio Perceval (órgano), Isidro B. Maiztegui (piano), Roque Citro (violin). Obras de *Fauré, Widor, Schumann, López Buchardo y Mendelssohn*.
- 13-V-1940: CONCIERTO I DEL CICLO DE EXTENSIÓN CULTURAL-ARTÍSTICA. Salón de Grados de la Universidad, Mendoza. Intervinieron los Profesores Franca Cavalleri (canto), Blanca Cattoi (violonchelo), Julio Perceval e Isidro B. Maiztegui (piano). Obras de *Grieg* (Sonata para violonchelo y piano); Arias y canciones de *Paisiello, Gluck, Scarlatti, Mozart, Saint-Saëns y Grieg*.
- 15-V-1940: CONCIERTO II. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Julio Perceval (órgano). Obras de *Bach* (Dos preludios de coral; Toccata, Adagio y Fuga en Do mayor); *Franck* (Coral en Mi mayor) y composiciones de *Vierné*.
- 18-V-1940: CONCIERTO III. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la Profesora Mary Lan (canto), acompañada por el prof. Julio Perceval. Arias y canciones de *Monteverdi, Caldara, Pergolesi, Brahms y Ropartz* (Cuatro poemas de Heine).
- 22-V-1940: CONCIERTO IV. Salón de Grados, Mendoza. Música de cámara y de piano. Intervinieron los profesores Roque Citro (violin), Antonio de Raco (piano), Blanca Cattoi (violonchelo) y Fidel María Blanco (acomp. de piano). Obras de *Mozart* (Sonata en Mi menor, violin y piano), *Beethoven* (Trio en Re mayor), *Fiocco, Bach, Chopin, Schumann, Debussy y Nin*.
- 24-V-1940: CONCIERTO V. Salón de Grados, Mendoza. En celebración de la Fiesta Patria. Intervinieron: profesor Julio Perceval (órgano), el Coro de Niños y el Coro de Adultos, bajo la dirección del profesor Isidro B. Maiztegui. Obras de *Aguirre, Williams, Gilardi y de Raco*.
- 26-V-1940: CONCIERTO VI. Salón de Grados, Mendoza. Dedicado a obras de *Julio Perceval*. Intervinieron los profesores Antonio de Raco (piano), Roque Citro (violin), Mary Lan (canto) y Ernesto Cobelli (violonchelo). Acompañaron (piano): Isidro B. Maiztegui y Julio Perceval. Obras interpretadas: Sonata para piano, Seis piezas para violin y piano. Melodías para canto y piano y Tríptico de Primavera, para violonchelo y piano.
- 28-V-1940: CONCIERTO VII. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de los profesores Ernesto Cobelli (violonchelo) e Isidro B. Maiztegui (acomp. de piano). Obras de *Boccherini* (Concierto en Si bemol mayor), *Godard, Ariosti-Vilertbni, Bach, Tartini y Popper*.
- 6-VII-1940: ACTO PÚBLICO EN CONMEMORACIÓN DE LA FECHA PATRIA. Gran Patio de la Universidad, Mendoza. Coro de alumnos, bajo la dirección del profesor Isidro B. Maiztegui. Obras de *López Buchardo, Gilardi y J. Strauss*.
- 6-VII-1940: CONCIERTO VIII. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración de la Fecha Patria. Intervinieron los profesores Roque Citro (violin), Franca Cavalleri (canto), Henri Gil-Marchex (piano) e Isidro B. Maiztegui (acomp. de piano). Obras de *Hubay, Beethoven, Kreisler, Donaudy, Thomas, Falla y Chopin*.
- 20-VII-1940: CONCIERTO IX. Salón Blanco de la casa de Gobierno, San Luis. Intervinieron los profesores Roque Citro (violin), Franca Cavalleri (canto), Henri Gil-Marchex (piano) e Isidro B. Maiztegui (acomp. de piano). Obras del *Padre Martini, Kreisler, Elman, Donaudy, Martini-Schwartzendorf, Thomas, Chopin, Albéniz, Falla y Debussy*.
- 16-VIII-1940: CONCIERTO X. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración del Primer Aniversario de la inauguración de los cursos universitarios. Intervinieron los profesores Antonio de Raco (piano), Franca Cavalleri (canto), Henri Gil-Marchex (piano), Julio Perceval (órgano), Fidel María Blanco (piano), Roque Citro (violin), Blanca Cattoi (violonchelo) e Isidro B. Maiztegui (acomp. de piano y director del coro); Coro del Conservatorio. Obras de *Bach-Saint-Saëns, Ibert, Debussy, Händel, Massenet, Paisiello, Beethoven, Liszt, Ravel, Falla, Guilmant, Widor, Gevaert, López Buchardo y J. Strauss*.
- 31-VIII-1940: CONCIERTO XI. Salón de Grados, Mendoza. Dedicado a composiciones de *César Franck*, en conmemoración del 50º aniversario de su fallecimiento. Disertación: "César Franck, el artista, el cristiano", a cargo del profesor Julio Perceval. Intervinieron los profesores Julio Perceval (piano), Mary Lan (canto) y Roque Citro (violin). Obras interpretadas: Preludio, coral y fuga, para piano; Sonata para piano y violin y Melodías.
- 7-IX-1940: CONFERENCIA Y RECITAL. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Henri Gil-Marchex (piano). Disertación: "La vida musical de Chopin en los salones de París" y diversas composiciones de dicho autor.
- 28-IX-1940: CONCIERTO XII. Salón de Grados, Mendoza. Primero del ciclo "Evolución del estilo pianístico desde sus orígenes hasta la época contemporánea", a cargo del profesor Henri Gil-Marchex. Obras de *Francisque, Lully, Purcell, Couperin, Daquin, Rameau, Bach, Scarlatti, Haydn y Mozart* (Sonata en La mayor).

- 2-X-1940: CONCIERTO XIII. Salón de Grados, Mendoza. Segundo del ciclo mencionado, a cargo del profesor Henri Gil-Marchex (piano). Obras de *Mozart, Beethoven* (Sonatas op. 27 N° 2, op. 57 y op. 111), *Schubert* y *Weber*.
- 5-X-1940: CONCIERTO XIV. Salón de Grados, Mendoza. Tercero del ciclo mencionado, a cargo del profesor Henri Gil-Marchex (piano). Obras de *Mendelssohn, Schumann* (Carnaval, op. 9), *Chopin, Rossini* y *Liszt*.
- 9-X-1940: CONCIERTO XV. Salón de Grados, Mendoza. Cuarto del mencionado ciclo, a cargo del profesor Henri Gil-Marchex (piano). Composiciones de *Franck* (Preludio, coral y fuga), *Liszt, Brahms, Chabrier, Grieg, Mussorgsky, Fauré* y *Saint-Saëns*.
- 14-X-1940: CONCIERTO XVI. Salón de Grados, Mendoza. Quinto del mencionado ciclo, a cargo del profesor Henri Gil-Marchex. Obras de *Debussy, Albéniz, Granados, Falla, Prokofieff, Strawinsky, Poulenc, Milhaud, Bartók* y *Ravel*.
- 19-X-1940: CONCIERTO XVII. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Intervinieron la profesora Mary Lan (canto) y Henriette Dries (piano). Obras para piano de *D. Scarlatti, Bach, Mozart, Chopin*; Canciones de *Schubert, Schumann, Chausson* y *Falla*.
- 20-X-1940: RECITAL DE PIANO, a cargo del profesor Henri Gil-Marchex. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Obras de *Rameau, Couperin, Daquin, Mozart, Beethoven* (Sonata op. 57), *Schubert, Chopin, Rossini, Debussy, Albéniz, Ravel* y *Liszt*.
- 25-X-1940: CONCIERTO XVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Julio Perceval (piano), Mary Lan (canto). Obras de *Beethoven* (Sonata op. 24), *Grieg* (Sonata op. 45), *Ravel* (Tres cantos populares griegos), *Perceval* (Tres canciones) y *Falla* (Tres canciones españolas).
- 5-XI-1940: CONCIERTO XIX. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Elizabeth Westerkamp (piano). Obras de *Bach-Busoni* (Tocata en Do mayor), *Chopin, Brahms, Scriabin, Turina* y *Albéniz*.
- 8-XI-1940: CONCIERTO XX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Antonio de Raco y Elizabeth Westerkamp (piano). Obras de *Chopin* (Sonata op. 58), *Albéniz, Rimsky-Korsakoff, Liszt* e *Infante* (Danzas andaluzas para dos pianos).
- 10-XI-1940: CONCIERTO XXI. Realizado en San Juan. Intervinieron los profesores Blanca Cattoi (violonchelo), Roque Citro (violín), Fidel María Blanco (piano), Franca Cavalieri (canto), Isidro B. Maiztegui (acomp. de piano y director del coro), Henri Gil-Marchex (piano), Ernesto Cobelli (violonchelo), Julio Perceval (órgano y acomp. de piano), Mary Lan (canto), Elizabeth Westerkamp y Antonio de Raco (dúo de pianos) y el Coro del Conservatorio. Obras de

Beethoven, Schubert, Respighi, Bizet, Chopin, Wagner, Dunkler, Cassadó, Händel, Vierné, Grieg, Mendelssohn, Infante, Gevaert, López Buchardo y *J. Strauss*.

- 2-XII-1940: CONCIERTO XXII. Basílica de San Francisco, Mendoza. Recital de órgano, a cargo del profesor Julio Perceval. Obras de *Bach, Palestrina, Daquin, Franck* (Coral en Si menor), *Liszt* (Fantasía y Fuga sobre B.A.C.H.) y *Perceval* (Cuadros místicos).

1941

- 14-IV-1941: CONCIERTO XXIII. Salón de Grados, Mendoza. En ocasión de la iniciación de los cursos. Intervinieron: Isidro B. Maiztegui (director del coro), Julio Perceval (órgano), Roque Citro (violín), Ferruccio Cattelani (violín), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), Elizabeth Westerkamp y Antonio de Raco (dúo de pianos) y Coro del Conservatorio. Obras de *Aguirre, Dvorak, Infante, Himno Nacional* e *Himno de la Universidad*.
- 6-V-1941: CONCIERTO XXIV. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Obras de *D. Scarlatti, Beethoven* (Sonata opus 57), *Chopin, Schubert, Liszt, Ravel, Albéniz, Picking-Mangiagalli, Mussorgsky*.
- 13-V-1941: CONCIERTO XXV. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Jane Bathori (canto). Acompañaron: la misma intérprete y Julio Perceval (órgano). Canciones y arias de *Schuetz, Purcell, Clérambault, Carissimi, Franck, Gounod, Chabrier, Fauré, Debussy, Milhaud, Poulenc, Sauguet* y *Ravel*.
- 24-V-1941: CONCIERTO XXVI. En conmemoración de la Fecha Patria. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Antonio de Raco (piano), Mary Lan (canto), Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro (violín), Ernesto Cobelli (violonchelo), Ferruccio Cattelani (violín), Aquiles Romani (viola) y el Coro del Conservatorio, bajo la dirección de Isidro B. Maiztegui. Obras de *Williams, Troiani, Ginastera* (Danzas argentinas para piano), *Dublanc, De Raco, López Buchardo, Aguirre, Maiztegui, J. J. Castro* (Suite Infantil para piano), *Gianneo* (Danzas populares argentinas para trio), *Rogatis, Quaratino* y *Perceval*.
- 27-V-1941: CONCIERTO XXVII. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del Cuarteto de arcos de la Universidad, integrado por los profesores Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Mozart* (Serenata N° 19), *Rogatis, Dvorak, Haydn, Beethoven* (Cuarteto op. 18, N° 1).
- 3-VI-1941: CONCIERTO XXVIII. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de los profesores Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), acompañados por Julio Perceval (piano y

- órgano). Obras de *Pietro Locatelli* (Sonata da camera para violín y piano), *Pugnani*, *Haendel* (Concierto para viola), *Ravel*, *Padre Martini* (Sonata en La menor para violonchelo), *Lalo* y *Popper*.
- 10-VI-1941: CONCIERTO XXIX. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la pianista Aida Serrano. Obras de *Bach-Busoni* (Tocata en Do mayor), *D. Scarlatti*, *Chopin* (Sonata, op. 35), *Aguirre*, *López Buchardo*, *Albéniz* y *Liszt*.
- 17-VI-1941: CONCIERTO XXX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Franca Cavaleri (canto), Julio Perceval y Emilio Dublanc (piano). Obras de *Bach* (Concierto en Do mayor, ejecutado a dos pianos), *A. Scarlatti*, *Donaudy*, *Cavalli*, *Gluck*, *Saint-Saëns* y *Mas-senet*.
- 19-VI-1941: CONCIERTO XXXI. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Intervinieron los profesores Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), Francisco Amicarelli (piano), Franca Cavaleri (canto) y Emilio Dublanc (acomp. de piano). Obras de *Glazunow*, *Mozart*, *Schubert*, *Chopin*, *Giordani*, *Haendel*, *Paisiello*, *Donizetti*, *Bizet*, *Falla*, *Albéniz*, *Verdi-Liszt* y *Dvorak*.
- 24-VI-1941: CONCIERTO XXXII. Salón de Grados, Mendoza. Música de cámara de *Mendelssohn* (Trio, op. 49) y *Schumann* (Quinteto op. 44). Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro (violín), Ernesto Cobelli (violonchelo), Ferruccio Cattelani (violín) y Aquiles Romani (viola).
- 5-VII-1941: CONCIERTO XXXIII. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la profesora Mary Lan (canto), acompañando el profesor Julio Perceval (piano). Arias y canciones de *Haendel*, *Legrenzi*, *Spontini*, *Schubert*, *Schumann*, *Brahms*, *R. Strauss* y *Perceval* (Cantares de Cuyo).
- 8-VII-1941: CONCIERTO XXXIV. Auspiciado por el Gobierno de la Intervención Nacional en San Juan. Cine Cervantes, San Juan. Tomaron parte los profesores Isidro B. Maiztegui (director de coro), Julio Perceval (piano y órgano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), Mary Lan (canto), Francisco Amicarelli (piano) y el Coro del Conservatorio. Obras de *Mozart*, *Haydn*, *Dvorak*, *Bach*, *Franck*, *Widor*, *Perceval* (Cantares de Cuyo), *Granados*, *Falla*, *Albéniz*, *Verdi-Liszt*, *Ge-vaert*, *López Buchardo*, *Maiztegui* y *Aguirre*.
- 22-VII-1941: CONCIERTO XXXV. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la cantante Concepción Badía, acompañada por el pianista profesor Francisco Amicarelli. Arias y canciones de *Haendel*, *D. Scarlatti*, *Per-golesi*, *Schubert*, *Schumann*, *Ravel*, *Alió*, *Donostia*, *Arenal*, *Nin*, *Falla*, *Rodrigo*, *Halffter*, *Vives* y *Granados*.

- 2-VIII-1941: CONCIERTO XXXVI. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del cuarteto de arcos de la Universidad, integrado por los profesores: Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Cuarteto op. 18 N° 2, de *Beethoven*; Cuarteto op. 27, de *Grieg*.
- 16-VIII-1941: CONCIERTO XXXVII. En conmemoración del Segundo Aniversario de la iniciación de los cursos. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron: el Cuarteto de Arcos de la Universidad, integrado por los profesores Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), Francisco Amicarelli (piano) y Julio Perceval (órgano). Obras de *Grieg* (Cuarteto op. 27), *Chopin*, *Granados*, *Liszt*, *Bach*, *Tschaikowsky* y *Bossi*.
- 21-VIII-1941: CONCIERTO XXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Antonio de Raco (piano). Obras de *Bach-Busoni* (Chacona), *Wagner-Liszt*, *Liszt*, *Guarnieri*, *Villa-Lobos*, *Debussy*, *Strawinsky*.
- 23-VIII-1941: CONCIERTO XXXIX. En ocasión de las Fiestas Patronales de San Luis. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Intervinieron los profesores: Elizabeth Westerkamp, Antonio de Raco (piano) y Julio Perceval (órgano). Obras de *Chopin*, *Bach*, *Bossi*, *Tschaikowsky*, *Widor*, *Liszt* e *Infante* (Danzas andaluzas para dos pianos).
- 24-VIII-1941: CONCIERTO XL. Club Social, Mercedes (San Luis). A cargo de los pianistas profesores Elizabeth Westerkamp y Antonio de Raco. Composiciones de *Chopin*, *Liszt*, *Villa-Lobos*, *Guarnieri* e *Infante*.
- 18-IX-1941: CONCIERTO XLI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron Julio Perceval (órgano) y el Cuarteto de arcos de la Universidad, integrado por los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Ravel* (Cuarteto en Fa), *Bach*, *Martini*, *Perceval* (Cuarteto en Do mayor, opus 5).
- 28-X-1941: CONCIERTO XLII. Salón de Grados, Mendoza. Dedicado a *Mozart*, en el 150° aniversario de su muerte. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli y Antonio de Raco (dúo de pianos), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras interpretadas: Trio N° 2; Sonata para dos pianos en re mayor y Cuarteto N° 1.
- 30-X-1941: CONCIERTO XLIII. Dedicado a obras de *Mozart*. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Julio Perceval (piano y órgano), Antonio de Raco y Francisco Amicarelli (piano). Sonata N° 10 en Si bemol para violín y piano; Rondó en La menor; Sonata en Si bemol menor, para piano; Concierto en Mi bemol para piano y orquesta (ésta realizada en órgano).
- 1-XI-1941: CONCIERTO XLIV. Dedicado a obras de *Mozart*. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violon-

chelo), Mary Lan, Jane Bathori (canto), Julio Perceval (acomp. de órgano), Elizabeth Westerkamp y Antonio de Raco (piano) y la alumna Sra. María Luisa A. de Cremaschi. Cuarteto N° 6; tres escenas de "Nozze di Figaro" y una de "La Flauta mágica"; Concierto para dos pianos y orquesta (ésta realizada en órgano).

1942

- 29-V-1942: CONCIERTO XLV. Salón de Grados, Mendoza. Programa dedicado a composiciones de *Juan Sebastián Bach*. Intervinieron los profesores Ernesto Cobelli (violonchelo), Antonio de Raco (piano), Ferruccio Cattelani (violín), Mary Lan (canto), Elifio E. Rosáenz (acomp. de piano), Roque Citro (violín), Julio Perceval (órgano). Suite N° 3, en Do para violonchelo solo; cuatro Preludios y Fugas para piano; Sonata N° 2 en La mayor para violín y piano; dos Arias, y el Concierto en Re menor para dos violines y orquesta (ésta realizada en órgano).
- 5-VI-1942: CONCIERTO XLVI. Salón de Grados, Mendoza. Programa dedicado a composiciones de *Juan Sebastián Bach*. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano y dirección orquestal), Francisco Amicarelli (piano), Isidro B. Maiztegui (dirección del coro), Antonio de Raco (piano), Elizabeth Westerkamp (piano), Emilio Dublanc (piano). Preludio y fuga en Si menor, Dos preludios de coral (órgano), Concierto en Re menor para piano y orquesta (ésta realizada en órgano), Tres corales de "La Pasión según San Mateo", Concierto para cuatro pianos y orquesta (según Vivaldi). Intervinieron también el Coro Mixto del Conservatorio y la Orquesta formada por profesores y alumnos del Instituto, prestando su colaboración el profesor Alfonso Amato (contrabajo).
- 12-VI-1942: CONCIERTO XLVII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Julio Perceval (órgano), Ernesto Cobelli (violonchelo), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Antonio de Raco (piano). Obras de *Juan Cristián Bach* (Sonata en do menor, para piano); *Carlos Felipe Emanuel Bach*; *Guillermo Friedemann Bach* (Concierto en re menor, para órgano); *Marcello* (Sonata en Sol menor, para violonchelo), *Bandini*, *Rameau*, *Couperin*, *Soler*, *Albéniz*, *Galuppi* y *D. Scarlatti*.
- 19-VI-1942: CONCIERTO XLVIII. Salón de Grados, Mendoza. Obras de *Händel*. Intervinieron los profesores Aquiles Romani (viola), Julio Perceval (órgano), Francisco Amicarelli (piano), Ferruccio Cattelani (violín), Isidro B. Maiztegui (dirección orquestal) y la Orquesta integrada por profesores y alumnos del Conservatorio. Obras interpretadas: Concierto en Si menor, para viola; Sonata N° 6 en Mi mayor, para violín y piano; Concierto en Re, op. 7 N° 4, para órgano y orquesta.

- 26-VI-1942: CONCIERTO XLIX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano), Aquiles Romani (viola de amor) y Emilio A. Dublanc (acomp. de piano). Obras de *Krebs*, *Zipoli*, *Daquin*, *Ariosti* (sonata para viola de amor) y *Pergolesi* (Stabat Mater). Actuaron asimismo las profesoras Mary Lan y Franca Cavalieri, y el Coro y Orquesta de cuerdas, bajo la dirección del profesor Isidro B. Maiztegui.
- 3-VII-1942: CONCIERTO L. Salón de Grados, Mendoza. Obras de *Haydn*. Intervinieron los profesores Elifio Rosáenz (piano), Ernesto Cobelli (violonchelo), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola). Sonata en Mi bemol mayor, para piano; Concierto en Re mayor, para violonchelo; Cuarteto N° 13, op. 77.
- 10-VII-1942: CONCIERTO LI. Salón de Grados, Mendoza. Obras de *Mozart*. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Antonio de Raco (piano), Mary Lan (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Roque Citro (violín), José Ruta (clarinete), Ferruccio Cattelani (violín), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Sonata en Re mayor, para dos pianos, Arias de "Las Bodas de Figaro" y "Bastiano y Bastiana"; Sonata para violín y piano N° 4, en Mi menor; Quinteto para clarinete y cuerdas.
- 17-VII-1942: CONCIERTO LII. Salón de Grados, Mendoza. Obras de *Beethoven*. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano), José Ruta (clarinete), Fidel María Blanco (piano), Ernesto Cobelli (violonchelo). Sonata N° 7 en do menor, para violín y piano; Rondó en Sol mayor; 32 variaciones en do menor (piano); Trio para clarinete, violonchelo y piano, op. 38.
- 24-VII-1942: CONCIERTO LIII. Salón de Grados, Mendoza. Obras de *Beethoven*. Intervinieron los profesores Antonio de Raco (piano), Ernesto Cobelli (violonchelo), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola). Sonata op. 27 N° 2, Sonata para violonchelo en La mayor; Cuarteto, op. 130.
- 31-VII-1942: CONCIERTO LIV. Salón de Grados, Mendoza. Obras de *Schubert*. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Mary Lan (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Impromptus y Rondó para piano, Canciones, y Cuarteto póstumo en Re menor.
- 7-VIII-1942: CONCIERTO LV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), José Ruta (clarinete), Elifio E. Rosáenz (piano), Julio Perceval (órgano), Fidel M. Blanco (piano), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Weber* (Sonata op. 39, para piano, Dúo concertante para clarinete y piano, op. 48), y *Mendelssohn* (Sonata en Do para órgano, Cuarteto para piano y cuerdas, op. 3 N° 3).

- 14-VIII-1942: CONCIERTO LVI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Elizabeth Westerkamp (piano), Mary Lan (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Schumann* (Estudios sinfónicos, *Lieder*, Quinteto para piano y cuerdas).
- 21-VIII-1942: CONCIERTO LVII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Antonio de Raco, Elizabeth Westerkamp, Francisco Amicarelli (piano), y Julio Perceval (acomp. en órgano). Obras de *Chopin* (Sonata op. 58, Concierto en mi menor, op. 11, etc.).
- 28-VIII-1942: CONCIERTO LVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli, Antonio de Raco (piano), Julio Perceval (órgano). Obras de *Liszt* (Sonata en si menor; Fantasia y Fuga sobre B.A.C.H., etc.).
- 4-IX-1942: CONCIERTO LIX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), Mary Lan (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano), José Ruta (clarinete), Francisco Amicarelli (acomp. de piano), y el Coro mixto del Conservatorio bajo la dirección del prof. Isidro B. Maiztegui. Obras de *Brahms* (Quinteto para piano y arcos, op. 34); *Lieder*; Sonata para clarinete; Canciones de amor, op. 52).
- 11-IX-1942: CONCIERTO LX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violin), Elifio Rosáenz (piano), Mary Lan (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Grieg*, Sonata op. 45, para violin y piano; *Dvorak*, Cuarteto op. 96, y *Smetana*.
- 18-IX-1942: CONCIERTO LXI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Emilio Dublanc (piano), Mary Lan (canto), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Scriabin* (Sonata op. 6, para piano); *Mussorgsky*, *Rimsky-Korsakoff*, *Tschaikowsky*, *Borodin* (Cuarteto, op. 2).
- 25-IX-1942: CONCIERTO LXII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano), Elifio Rosáenz (piano), Antonio de Raco (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Franck* (Coral en Mi mayor, para órgano; Preludio, Coral y Fuga para piano; Quinteto para piano y cuerdas).
- 26-IX-1942: CONCIERTO DE EXTENSIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA. En La Rioja. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Franca Cavaliere (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano). Obras de *Beethoven*, *Chopin*, *Pergolesi*, *Mozart*, *Massenet*, *Bizet*, *Albéniz*, *Falla*, *Schubert*, *Liszt*.

- 28-IX-1942: CONCIERTO DE EXTENSIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA. En Catamarca. Intervinieron los mismos profesores de la fecha anterior, con el mismo programa.
- 2-X-1942: CONCIERTO LXIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano), Mary Lan (canto), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Francisco Amicarelli, Antonio de Raco (duo de pianos). Obras de *Ropartz*, *Franck*, *Duparc*, *Chausson*, *Fauré* y *Schmitt* (Tres rapsodias para dos pianos).
- 3-X-1942: CONCIERTO DE EXTENSIÓN CULTURAL UNIVERSITARIA. En San Rafael, Teatro Marconi. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo), Francisco Amicarelli (piano), Coro mixto del Conservatorio bajo la dirección de Isidro B. Maiztegui. Obras de *Bach*, *Widor*, *Dubois*, *Mozart*, *Borodin*, *Dvorak*, *Beethoven*, *Chopin*, *Liszt*, *Gevaert*, *Gilardi*, *Boero* y *Brahms*.
- 9-X-1942: CONCIERTO LXIV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Mary Lan (canto), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Granados*, *Albéniz*, *Obradors*, *Falla* y *Turina* (Quinteto para piano y arcos).
- 16-X-1942: CONCIERTO LXV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violin), Francisco Amicarelli (piano), Antonio de Raco (piano), Mary Lan (canto), Elifio E. Rosáenz (acomp. de piano), Ferruccio Cattelani (violin), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Debussy* (Sonata para violin y piano; Chansons de Bilitis; En blanc et noir; Cuarteto).
- 23-X-1942: CONCIERTO LXVI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Antonio de Raco (piano), Mary Lan (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Ravel* (Gaspard de la nuit; 3 chansons grecques; Trio, Cuarteto).
- 27-X-1942: CONCIERTO EN HOMENAJE A ALBERTO WILLIAMS. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron Athos Palma (conferenciante), Roque Citro (violin), Francisco Amicarelli (piano), Antonio de Raco (piano), Mary Lan (canto), Emilio A. Dublanc (acomp. de piano) y la Orquesta de cuerdas integrada por alumnos y profesores del Conservatorio, bajo la dirección de José Ruta. Sonata 1ª en La menor, op. 49, etc.
- 30-X-1942: CONCIERTO LXVII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Ferruccio Cattelani (violin), Francisco Amicarelli (piano), Franca Cavaliere (canto), Elifio Rosáenz (piano), Roque Citro

(violín), Aquiles Romani (viola), Ernesto Cobelli (violonchelo). Obras de *Pizzetti* (Sonata para violín), *Casella*, *Respighi*, *Castelnuovo-Tedesco* y *Malipiero* (Rispetti e Strambotti).

- 6-XI-1942: CONCIERTO LXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Emilio Dublanc (piano), Aquiles Romani (viola), Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Schoenberg*, *Hindemith* (Sonata para viola sola), *Szymanowski*, *Bartok*.
- 13-XI-1942: CONCIERTO LXIX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Elifio Rosáenz (piano), Aquiles Romani (viola), Francisco Amicarelli (piano), Antonio de Raco (piano). Obras de *Prokofieff* (Sonata, op. 22), *Poulenc*, *Honcgger* (Sonata para viola y piano), *Strawinsky* (Concierto para dos pianos).
- 8-XII-1942: MISA SOLEMNE EN HONOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Basílica de San Francisco, Mendoza. Intervino el Coro del Conservatorio, dirigido por el maestro Julio Perceval. Misa de *Perosi*, y las partes movibles de la misa en Gregoriano.

1943

- 24-V-1943: CONCIERTO LXX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (órgano), Francisco Amicarelli (piano), Isidro B. Maiztegui (dirección coral) y el Coro mixto del Conservatorio. Obras de *Haydn*, *Beethoven*, *Saint-Saëns* (concierto para violonchelo), *Liszt* (Fantasía húngara), *Gevaert*, *Boero*, *Aguirre* y *Sinding*.
- 30-V-1943: CONCIERTO LXXI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron la Orquesta de cámara, bajo la dirección de Julio Perceval; Franca Cavallieri (canto), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Gabrieli*, *Palestrina*, *Bach* (en transcripción de *Perceval*), *Scarlatti*, *Marcello*, *Pergolesi*, *Piccini*, *Grieg* (Concierto en La menor).
- 5-VI-1943: CONCIERTO LXXII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Caradonna (óboe), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Pontino (violonchelo) y Antonio de Raco (piano). Obras de *Mozart* (Cuarteto para óboe y cuerdas); *Beethoven* (Sonata n° 7), *Chopin* y *Schumann* (Cuarteto en La).
- 19-VI-1943: CONCIERTO EXTRAORDINARIO. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (dirección orquestal), Franca Cavallieri (canto), Elifio Rosáenz (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Gabrieli*, *Palestrina*, *Bach*, *A. Scarlatti*, *Marcello*, *Pergolesi*, *Piccini* y *Grieg* (Concierto para piano y orquesta).

- 26-VI-1943: CONCIERTO LXXIII. Salón de Grados, Mendoza. Dedicado a *Grieg*, en el centenario de su nacimiento. Intervinieron los profesores Luis Mario Pontino (violonchelo), Francisco Amicarelli (piano), Elizabeth Westerkamp (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola). Sonata op. 36 para violonchelo y piano; Balada en sol menor; Cuarteto, op. 27.
- 8-VII-1943: CONCIERTO EXTRAORDINARIO. En ocasión de celebrarse la Festividad Patria, bajo los auspicios de la Intervención Federal. Teatro Independencia, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano) y Julio Perceval (dirección coral y orquestal), y la Orquesta y Coro del Conservatorio, como asimismo las alumnas Milena B. de Yanzón, María Buragina, Josefina Alaminos (canto). Obras de *Beethoven* (Obertura para "Egmont"), *Grieg* (Concierto en La menor), *Chazarreta*, *Aguirre*, *Perceval* y *Wagner*.
- 3-VIII-1943: CONCIERTO LXXIV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Julio Perceval (órgano) y Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Bach* (Concierto en Re menor, N° 3, para dos violines); *Boellmann* (Suite gótica, para órgano); *Chopin* (Concierto en Mi menor).
- 7-VIII-1943: CONCIERTO LXXV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Luis M. Pontino (violonchelo), Julio Perceval, Antonio de Raco, Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola). Obras de *Perceval* (Triptico de primavera para violonchelo y piano), *Villa-Lobos*, *Ravel*, *E. Halffter*, *Albéniz* y *Fauré* (Cuarteto en do menor, op. 15).
- 14-VIII-1943: CONCIERTO LXXVI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Ferruccio Cattelani (violín), Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (piano), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Dublanc* (Sonata en do menor, para violín), *Chopin*, *Ginastera* (Danzas argentinas), *Beethoven* (Cuarteto op. 59).
- 21-VIII-1943: CONCIERTO LXXVII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Ferruccio Cattelani (violín), Aquiles Romani (viola), Julio Perceval (órgano), Roque Citro (violín), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Mozart* (Sinfonía concertante para violín y viola), *Malipiero* (Rispetti e Strambotti).
- 28-VIII-1943: CONCIERTO LXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Elizabeth Westerkamp (piano), Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro (violín), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *M. A. Rossi*, *Franck* (Preludio, coral y fuga), *Schumann* (Trio N° 2).
- 4-IX-1943: CONCIERTO LXXIX. Salón de Grados, Mendoza. Improvisaciones al órgano y al piano, sobre temas propuestos, a cargo del profesor Julio Perceval.

- 11-IX-1943: CONCIERTO LXXX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Emilio Dublanc, Francisco Amicarelli (piano), Ferruccio Cattelani (violín). Obras de *Nin*, *Schelling*, *Dublanc* (Suite), *Dohnanyi*, *Szymanowski*, *Pizzetti* (Sonata para violín y piano).
- 18-IX-1943: CONCIERTO LXXXI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Francisco Amicarelli, Antonio de Raco (piano). Obras de *Brahms* (Quinteto para piano, dos violines, viola y violonchelo, op. 34), *Hindemith* (Sonata para viola y piano) y *Schmitt* (Tres rapsodias para dos pianos).
- 25-IX-1943: CONCIERTO LXXXII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Antonio de Raco (piano), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Elifio Rosáenz, Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Mozart* (Cuarteto N° 2 para piano y cuerdas) y *Beethoven* (Trio N° 7 para piano y cuerdas).
- 11-X-1943: CONCIERTO LXXXIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Julio Perceval (piano), Elifio Rosáenz (piano), Ferruccio Cattelani (violín), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Turina* (Poema de una Sanluqueña), *Suffern*, *López Buchardo*, *Gallac*, *Aguirre* y *Gaito* (Cuarteto Incaico).
- 23-X-1943: CONCIERTO LXXXIV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Emilio Dublanc (piano). Obras de *Haydn* (Cuarteto N° 13), *Dublanc* (Sonata para piano y viola), *Ravel* (Cuarteto).
- 30-X-1943: CONCIERTO EN HOMENAJE A CRISTO REY. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano) e Isidro B. Maiztegui (dirección coral), y el Coro Mixto del Conservatorio. Obras de *Bach*, *Perceval*, *Gevaert* y *Berutti*.
- 22-XI-1943: CONCIERTO LXXXV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Francisco Amicarelli (piano), Julio Perceval (órgano y dirección orquestal), Alfonso Amato (contrabajo), Salvador Terranova (flauta), Francisco Caradonna (óboe), Juan Ugo (trompa), Bernardino Duci (trompeta), José Alaminos (timbal), y los señores Arturo Cuoghi (trompa), Carmelo Duci (trompeta). Obras de *Schubert* (Cuarteto en re menor), *D. Scarlatti*, *Bach-Busoni*, *Vivaldi* (Concierto para violín), *Mozart* (Tres sonatas para órgano).
- 8-XII-1943: MISA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. En la Basílica de San Francisco, Mendoza. Cantada por el Coro del Conservatorio.

1944

- 24-V-1944: CONCIERTO LXXXVI. En conmemoración de la Fecha Patria. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino, Blanca Cattoi (violonchelos), Julio Perceval (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano), los alumnos Carlos Perelló (viola), María Luisa Alsina de Cremaschi (canto), y el coro mixto de la Universidad. Obras de *Gianneo* (Tres piezas para cuarteto), *Rogatis* (Yaraví, Fiesta Indígena), *Cimaglia*, *Dublanc*, *López Buchardo*, *Ginastera*, *Perceval*, *Chopin* y *Liszt*.
- 3-VI-1944: CONCIERTO LXXXVII. Salón de Grados, Mendoza. Primer concierto del ciclo dedicado a las 32 sonatas de *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 2 N° 1, op. 2 N° 2 y op. 3.
- 10-VI-1944: CONCIERTO LXXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (piano), Ferruccio Cattelani (violín), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Bach* (Concierto en Do para dos pianos), *Tartini* (Concierto en Re menor para violín) y *Mozart* (Cuarteto N° 8).
- 17-VI-1944: CONCIERTO LXXXIX. Salón de Grados, Mendoza. Segundo recital *Beethoven*. Profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 7, op. 10 N.ºs 1 y 2.
- 24-VI-1944: CONCIERTO XC. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Salvador Terranova (flauta), Francisco Caradonna (óboe), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Alfonso Amato (contrabajo), Julio Perceval (piano) y Ferruccio Cattelani (violín). Obras de *J. C. Bach* (Quinteto N° 6), *Schubert* (Quinteto "La Trucha"), *Debussy* (Cuarteto).
- 1-VII-1944: CONCIERTO XCI. Salón de Grados, Mendoza. Tercer recital *Beethoven*. Profesor Francisco Amicarelli (piano), Sonatas op. 10 N° 3, op. 13 y op. 14 N° 1.
- 8-VII-1944: CONCIERTO XCII. Salón de Grados, Mendoza. Concierto en conmemoración de la Fecha Patria. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Elifio Rosáenz, Emilio Dublanc (duo de pianos), Julio Perceval (dirección coral), y el Coro mixto del Conservatorio. Obras de *Gallac*, *Guastavino*, *Gianneo*, *Gaito* (Cuarteto incaico), *López Buchardo*, *Dublanc*, *Lasala*, *Beethoven*, *Luis XIII*, *Wagner*, *Gilardi*, *Glière*.
- 9-VII-1944: CONCIERTO DE CONMEMORACIÓN DE LA FECHA PATRIA. San Juan. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino, Blanca Cattoi (violon-

- chelos), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano), y los alumnos Carlos Perelló (viola) y María Luisa Alsina de Cremaschi (canto). Obras de *Giannone* (Tres piezas para cuarteto), *Turina*, *Rogatis* (Fiesta indígena), *Cimaglia*, *Dublanc*, *López Buchardo*, *Ginastera*, *Aguirre*, *Perceval*, *Chopin*, *Liszt*.
- 22-VII-1944: CONCIERTO XCIII. Salón de Grados, Mendoza. Cuarto recital *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 14 N.º 2, op. 22 y op. 26.
- 29-VII-1944: CONCIERTO XCIV. Salón de Grados, Mendoza. Quinto recital *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 27 N.ºs 1 y 2 y op. 28.
- 5-VIII-1944: CONCIERTO XCV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Francisco Caradonna (óboe), Ferruccio Cattelani (violín) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Händel-Halvorsen* (Passacaglia), *Mozart* (Cuarteto en Fa para óboe y cuerdas), *Beethoven* (Cuarteto op. 18).
- 12-VIII-1944: CONCIERTO XCVI. Salón de Grados, Mendoza. Sexto recital *Beethoven*, cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 31, N.ºs 1 al 3.
- 19-VIII-1944: CONCIERTO XCVII. Salón de Grados, Mendoza. Primer recital de alumnos, a cargo de María Luisa Alsina de Cremaschi (canto). Acompañó el profesor Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Pergolesi*, *Mozart*, *Schubert*, *Brahms*, *Chaussón*, *Duparc*, *Debussy*, *Ravel*, *Granados*, *Vives*, *Halffter*, *Otaño*.
- 22-VIII-1944: CONCIERTO SACRO A BENEFICIO DEL HOSPITAL CARLOS PONCE. Mendoza. Basílica de San Francisco. Intervinieron los profesores Franca Cavalieri (canto), Fidel María Blanco (órgano), Julio Perceval (dirección), la alumna Petrona Alsina (canto) y el coro mixto y la orquesta del Conservatorio. Obras de *Pergolesi* (Stabat Mater), *Bach*, *Händel*, *Palestrina*, *Victoria*, *Arcadelt*.
- 26-VIII-1944: CONCIERTO XCVIII. Salón de Grados, Mendoza. Séptimo recital *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 49 N.ºs 1 y 2; op. 53.
- 27-VIII-1944: CONCIERTO EN ADHESIÓN AL 350º ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA CIUDAD DE SAN LUIS. Aula Magna del Colegio Nacional, San Luis. Intervinieron los profesores Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Elifio Rosáenz (piano), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Bach* (Concierto en Re menor para dos violines), *Turina*, *Falla*, *Chopin*, *López Buchardo*, *Ginastera*, *Aguirre* y *Dvorak* (Cuarteto op. 96).
- 27-VIII-1944: CONFERENCIA-CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Disertación del profesor Dr. Alfredo Dornheim sobre "Los Lieder de *Schubert*", ilustrada por los alumnos Perla Alsina, María Buragina, Iván Ivanisovich (canto) y Juan F. Salomone (acomp. de piano).
- 2-IX-1944: CONCIERTO XCIX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Luis Mario Pontino (violonchelo), Elifio Rosáenz, Emilio Dublanc (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola). Obras de *Ropartz* (Sonata en sol menor para violonchelo y piano), *Debussy*, *Infante*, *Albéniz*, *Szymanowski*, *Glazunow* (Cuarteto eslavo, op. 26).
- 16-IX-1944: CONCIERTO C. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Caradonna (óboe), Ferruccio Cattelani, Roque Citro (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Alfonso Amato (contrabajo), Juan Ugo (corno), Francisco Amicarelli (piano), Julio Perceval (órgano), el señor Arturo Cuoghi (corno), el Coro mixto y la Orquesta del Conservatorio. Palabras alusivas del Dr. I. Fernando Cruz. Obras de *Bach* (Concierto para óboe, violín y orquesta), *Mozart* (Divertimiento), *Schubert*, *Liszt*, *Bach*, *Händel*.
- 23-IX-1944: CONCIERTO CI. Salón de Grados, Mendoza. Octavo recital *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 54, op. 57 y op. 78.
- 30-IX-1944: CONCIERTO CII. Salón de Grados, Mendoza. Noveno recital *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 79, op. 81 y op. 90.
- 5-X-1944: CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Clase pública sobre "Introducción a la historia de la música", a cargo del profesor Daniel Devoto.
- 6-X-1944: CONFERENCIA-CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Clase pública sobre "La música vocal de los vihuelistas españoles", a cargo del profesor Daniel Devoto. Ilustró la alumna María Luisa Alsina de Cremaschi, acompañada por el disertante. Obras de *Salinas*, *Milán*, *Narvaez*, *Fuencollana*, *Vázquez*, *Mudarra*, *Valderrábano*, *Pisador* y *Morales*.
- 13-X-1944: CONCIERTO CIII. Salón de Grados, Mendoza. Décimo recital *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 101 y op. 106.
- 21-X-1944: CONCIERTO CIV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores José Ruta (clarinete), Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (duo de pianos). Obras de *Brahms* (Quinteto op. 115, para clarinete y arcos), *Malipiero* (Stornelli e Ballate), *Arensky* (Suite para dos pianos), y *Prokofieff* (Obertura sobre temas judíos, op. 34).
- 27-X-1944: CONCIERTO CV. Salón de Grados, Mendoza. Undécimo concierto *Beethoven*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Sonatas op. 109, 110 y 111.

30-XI-1944: CONCIERTO EN OCASIÓN DE LAS IV JORNADAS QUIRÚRGICAS. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Luis Mario Pontino (violonchelo), Emilio Dublanc (acomp. de piano), Julio Perceval (dirección orquestal), y los alumnos Edmundo Bieczinsky, Alejandrina Suárez (órgano), Perla Alsina (canto), Juan F. Salomone (piano), y la Orquesta del Conservatorio. Obras de *Valentini* (Concierto en re menor para orquesta de cuerdas y órgano), *Bach*, *Boelmann*, *Schubert*, *Schumann*, *Mozart*, *Haydn* (Sinfonía de los juguetes), *Weber* (Konzertstück).

8-XII-1944: MISA DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Basílica de San Francisco, Mendoza. Misa cantada, y las partes móviles de la Misa en gregoriano, a cargo del Conservatorio.

1945

8-V-1945: CONCIERTO DE CANTO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de Brígida Frías de López Buchardo, acompañada al piano por el profesor Francisco Amicarelli. Arias y canciones de *Mozart*, *Pergolesi*, *A. Scarlatti*, *Händel*, *Fauré*, *Duparc*, *Debussy*, *Dublanc*, *Palma*, *Aguirre*, *Gilardi*, *Jurafsky*, *Rogatis*, *Ginastera*, *López Buchardo*.

9-V-1945: CONCURSO PÚBLICO PARA OPTAR AL TÍTULO DE PROFESOR DE CANTO. Salón de Grados, Mendoza. Jurado: Carlos López Buchardo, Athos Palma, Pascual de Rogatis, Constantino Gaito, José Torre Bertucci y Julio Perceval. Concursante: María Luisa Alsina de Cremaschi, acompañada al piano por el profesor Francisco Amicarelli. Obra impuesta: *Beethoven* (Ah, pérfido); Repertorio de examen elegido entre obras de *Mudarra*, *Monteverdi*, *Carissimi*, *Schütz*, *Pergolesi*, *Bach*, *Literes*, *Mozart*, *Grétry*, *Schubert*, *Schumann*, *Wolf*, *Strauss*, *Fauré*, *Chausson*, *Duparc*, *Debussy*, *Ravel*, *Milhaud*, *Rachmaninoff*, *Granados*, *Nin*, *Villa-Lobos* y *Perceval*.

10-V-1945: CONCIERTO CVI. En homenaje a los profesores miembros del Jurado del Concurso Público. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Ferruccio Cattelani (violín), Elifio Rosáenz (piano), Francisco Amicarelli (piano), Emilio Dublanc (piano), Roque Citro (violín), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), y la alumna Josefina Alaminos (canto). Obras de *Torre Bertucci* (Duettino para violín y piano), *Palma* (Sonata para piano 1921), *Rogatis* (Canciones argentinas), *López Buchardo* y *Gaito* (Cuarteto incaico).

24-V-1945: CONCIERTO CVII. En conmemoración de la Fecha Patria. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Fidel María Blanco (dirección coral), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (acomp. de piano), Elifio Rosáenz, Emilio Dublanc (duo de pianos), y la alumna Perla Alsina (canto). Obras de *Schubert*, *Turina*, *Mendelssohn*, *Falla*, *Perceval*, *Ginastera*, *López Buchardo*, *Lasala*, *Dublanc* y *Milhaud*.

30-VI-1945: CONCIERTO CVIII. En conmemoración del centenario del nacimiento de *Fauré*. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Emilio Dublanc (piano), Francisco Amicarelli (piano), Ferruccio Cattelani (violín), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Primera Sonata op. 13, para violín y piano; Tema con variaciones, op. 73; Cuarteto, op. 45.

7-VII-1945: CONCIERTO CIX. En conmemoración de la Fecha Patria y en adhesión al Primer Congreso Regional del Tránsito. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (dirección orquestal), Francisco Caradonna (óboe), Ferruccio Cattelani, Roque Citro (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), y la Orquesta y el Coro del Conservatorio. Obras de *J. C. Bach* (Concierto para óboe, violín y orquesta), *Giannco*, *Perceval* y *Grieg* (Suite Holberg, op. 40).

14-VII-1945: CONCIERTO CX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (piano), Aquiles Romani (viola), Elifio Rosáenz (piano). Obras de *Vivaldi* (Sonata en sol menor), *Bach* (Sonata para violonchelo y piano), *Beethoven* (Trio-Serenata), *Schumann* (Piezas Fantásticas, op. 88).

21-VII-1945: CONCIERTO CXI. Salón de Grados, Mendoza. Recital *Chopin*, a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Figuraban entre otras obras: Sonata op. 35 y Balada op. 47.

28-VII-1945: CONCIERTO CXII. Salón de Grados, Mendoza. Audición comentada, "La canción tradicional francesa desde la música culta", a cargo del profesor Daniel Devoto y la egresada María Luisa Alsina de Cremaschi (canto). Armonizaciones y recopilaciones de *Weckerlin*, *Tiersot*, *Gouzin*, *Chabrier*, *D'Indy*, *Severac*, *Vuillermoz*, *Ravel* (Trois chansons de marins), *Pierné* (Trois chants de métiers).

4-VIII-1945: CONCIERTO CXIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Haydn* (Cuarteto op. 76, N° 2); *Mozart* (Cuarteto Índice Köchel N° 387), *Beethoven* (Cuarteto op. 74).

11-VIII-1945: CONCIERTO CXIV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano y dirección orquestal), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Salvador Terranova (flauta), Francisco Caradonna (óboe), Juan Ugo (trompa), Bernardino Duci (trompeta), José Alaminos (timbal), Luis Mario Pontino (violonchelo), Alfonso Amato (contrabajo), Francisco Amicarelli (piano), y los señores Arturo Cuoghi (trompa) y Carmelo Duci (trompeta). Obras de *Bach* (Concierto en Re menor para dos violines y órgano); *Mozart* (Tres sonatas de orquesta); *Händel* (Concierto en Fa mayor, para órgano y orquesta).

- 16-VIII-1945: CONCIERTO CXV. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración del sexto aniversario de la Universidad Nacional de Cuyo. Intervinieron los profesores Elifio E. Rosáenz, Emilio Dublanc (dúo de pianos), Aquiles Romani (dirección coral), y el Coro del Conservatorio. Obras de *Bach* (Concierto en Do, para dos pianos); *Saint-Saëns* (Variaciones op. 35); *Howell*, *Dublanc*, *Ibert* y *Arensky*.
- 8-IX-1945: CONCIERTO CXVI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro (violín), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (piano), Aquiles Romani (viola), Elifio Rosáenz (piano), Ferruccio Cattelani (violín). Obras de *Mozart* (Trio N° 2); *Brahms* (Sonata para violín y piano, op. 120); *Schumann* (Quinteto op. 44).
- 15-IX-1945: CONCIERTO CXVII. Basílica de San Francisco, Mendoza. Audición de órgano dedicada a *Bach*, a cargo del profesor Julio Perceval. Preludio y fuga en re mayor; Tres preludios de coral; Fantasía y fuga en sol menor; Tres preludios de coral; Tocata y fuga en re menor.
- 22-IX-1945: CONCIERTO CXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Francisco Amicarelli (piano), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (piano), Aquiles Romani (viola). Obras de *Purcell* (Golden Sonata); *Frescobaldi-Cassadó*, *Fauré*, *Boellmann* (Variaciones sinfónicas) y *Turina* (Cuarteto en La menor).
- 29-IX-1945: CONCIERTO CXIX. Salón de Grados, Mendoza. Conferencia del profesor Juan Draghi Lucero sobre "Rivadavia y el despertar musical de la Argentina". Intervinieron en las ilustraciones musicales los profesores Emilio Dublanc (acomp. de piano), Elifio Rosáenz (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), y los alumnos Josefina Alaminos, Perla Alsina, Marta Báez, Juan Carlos Fiandesio (canto). Obras de *Esaola*, *Alcorta*, *Alberdi*, *F. Guzman* y *A. Berutti* (Cuatro semblanzas para cuarteto).
- 4-X-1945: CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. "La enseñanza musical en los Estados Unidos", por Ofelia Carman.
- 3-XI-1945: CONCIERTO CXX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Tschaikowsky* (Cuarteto op. 11), *Tscherepnin*, *Scontrino* y *Respighi* (Cuarteto dórico).
- 9-XI-1945: CONCIERTO CXXI. Salón de Grados, Mendoza. Recital *Schumann* a cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Escenas infantiles op. 15; Sonata en sol menor op. 22 y Carnaval op. 9.
- 22-XI-1945: MISA EN HOMENAJE A SANTA CECILIA. Basílica de San Francisco, Mendoza. Participó el coro del Ciclo Preparatorio dirigido por la profesora Blanca Cattoi.

- 23-XI-1945: CONCIERTO CXXII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Alfonso Amato (contrabajo), Francisco Amicarelli (piano), Elifio Rosáenz, Julio Perceval (dúo de pianos), y la egresada María Luisa Alsina de Cremaschi (canto). Obras de *Boccherini* (Quinteto), *Chausson* (Poema del amor y del mar), *Perceval* (Poema Cuyano).
- 8-XII-1945: MISA CANTADA EN HONOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Basílica de San Francisco, Mendoza. Parte musical a cargo del coro del Ciclo Preparatorio y del coro femenino del Instituto.

1946

- 13-IV-1946: CONCIERTO EN HOMENAJE AL DÍA DE LAS AMÉRICAS. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Rogatis*, *Gianneo*, *Camargo Guarnieri* y *J. J. Castro* (Suite infantil).
- 23-V-1946: CONCIERTO EN CONMEMORACIÓN DE LA FECHA PATRIA. Cine Teatro Estornell, San Juan. Intervinieron los profesores Blanca Cattoi (dirección coral), Julio Perceval (piano y dirección orquestal), Francisco Amicarelli (piano), Francisco Caradonna (óboe), y el coro y la orquesta del Conservatorio. Obras de *Encina*, *Romero*, *Palma*, *Siciliani*, *López Buchardo*, *Perceval*, *Chopin*, *Falla*, *Liszt*, *Haydn* (Sinfonía de los juguetes), *J. S. Bach* y *J. C. Bach* (Sinfonía en Re mayor).
- 15-VI-1946: CONCIERTO CXXIV. Salón de Grados, Mendoza. Presentación oficial del profesor Luis La Vía (piano). Palabras alusivas a cargo de Adolfo Scalvini. Obras de *Beethoven* (Sonata op. 57); *Guastavino* (Sonatina), *Villa-Lobos*, *Pick-Mangiagalli* y *Liszt* (Après une lecture de Dante).
- 22-VI-1946: CONCIERTO CXXV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Palabras previas a cargo del Dr. Alfredo Dornheim. Obras de *Schumann* (Cuarteto op. 41) y *Brahms* (Cuarteto op. 51 N° 1).
- 23-VI-1946: CONFERENCIA-CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. "La evolución de la melodía inglesa desde el siglo XVI hasta nuestros días", a cargo de Norman Fraser, ilustrada por Janet Fraser (canto). Obras de *Byrd*, *Hume*, *Dowland*, *Purcell*, *Arne*, *Stanford*, *Elgar*, *Vaughan Williams*, *Gibbs*, *Bantock*, *Bax*, *Warlock*, *Clarke*, *Howells*, *Busch*, *Fraser* y *Bridge*.
- 25-VI-1946: CONCIERTO. Basílica de San Francisco, Mendoza. A beneficio de la Conferencia de San Vicente de Paul. Recital de órgano a cargo del

profesor Julio Perceval. Obras de *Bach* (Tocata, arioso y fuga en Do), *Haendel* (Concierto en Re mayor), *Mendelssohn* (Sonata en La), *Saint-Saëns*, *Widor* y *Perceval*.

- 29-VI-1946: CONCIERTO CXXVI. Salón de Grados, Mendoza. Intervino la egresada María Luisa Alsina de Cremaschi (canto), acompañada por el profesor Francisco Amicarelli (piano). Arias y Canciones de *Monteverdi*, *A. Scarlatti*, *Pergolesi*, *Paisiello*, *Martini-Schwartzendorf*, *Schumann* (Frauenliebe und Leben) y *Falla* (Siete canciones populares españolas).
- 8-VII-1946: CONCIERTO CXXVII. Salón de Grados, Mendoza. En homenaje a la Fecha Patria. Intervinieron los profesores Ernesto Suñer (dirección coral), Emilio Dublanc, Elifio Rosáenz (duo de pianos), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo) y Luis La Via (piano). Obras de *Sinding* (Quinteto op. 5), *López Buchardo*, *Gaito*, *Dublanc*, *Milhaud*, *Waebrant*, *Caplet*, *Otto*, *Jovés* y *Suñer*.
- 20-VII-1946: CONCIERTO CXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Dr. Alfredo Dornheim (disertante), Luis Mario Pontino (violonchelo) y Julio Perceval (piano y órgano). Obras de *Bach*, *Haydn*, *Mozart*, *Boccherini*, *Debussy* (Sonata para violonchelo y piano) y *Lalo* (Concierto).
- 27-VII-1946: CONCIERTO CXXIX. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano), Aquiles Romani (viola) y Dr. Alfredo Dornheim (disertante). Obras de *Pachelbel*, *Lebègue*, *Zipoli*, *Bach* (Tocata, adagio y fuga en Do), *Stamitz* (Concierto para viola en Re), *Franck*, *Widor*, *Vierné* y *Perceval*.
- 3-VIII-1946: CONCIERTO CXXX. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo del profesor Francisco Amicarelli. Palabras previas del Dr. Alfredo Dornheim. Obras de *Couperin* (Las locuras francesas), *Bach-Busoni* (Chacona), *Chopin*, *Schubert*, *Liszt* (Funerales) y *Mussorgsky* (Cuadros de una exposición).
- 10-VIII-1946: CONCIERTO CXXXI. 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). Palabras previas a cargo del profesor Dr. Alfredo Dornheim. Obras de *Beethoven* (Cuarteto op. 59 N° 3) y *Borodin* (Cuarteto N° 2).
- 17-VIII-1946: CONCIERTO CXXXII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de Pedro Sáenz. Obras de *Bach*, *Beethoven* (Sonata op. 31 N° 3), *Sáenz*, *Liszt*, *Chopin* y *Debussy*.
- 22-VIII-1946: CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Juan Draghi Lucero: "Ciencia y arte del folklore. — Tradiciones cuyanas". Intervinieron en la parte musical el profesor Julio Perceval (acomp. de piano), y las alumnas Rosa Coria y Martha Báez (canto). Melodías folklóricas de Cuyo.

- 24-VIII-1946: CONCIERTO. Realizado en San Luis, correspondiente al N° CXXXIII. (Faltan datos).
- 31-VIII-1946: CONCIERTO CXXXIV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Julio Perceval (dirección orquestal), Francisco Caradonna (óboe), Alfredo Dornheim (palabras previas), y la Orquesta del Conservatorio. Obras de *Mozart* (Obertura de "Titus"), *Händel* (Concerto Grosso N° 10) y *Haydn* (Sinfonía en Re).
- 7-IX-1946: CONCIERTO CXXXV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli, Luis La Via (duo de pianos), Dr. Alfredo Dornheim (palabras previas). Obras de *Bach-Philipp* (Tocata, Adagio y Fuga en Do), *Saint-Saëns* (Variaciones sobre un tema de Beethoven) y *Schmitt* (Tres rapsodias).
- 14-IX-1946: CONCIERTO CXXXVI. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores José Lo Giudice (fagot), Luis La Via (piano), Aquiles Romani (viola), Elifio Rosáenz (piano), Francisco Caradonna (piano) y Dr. Alfredo Dornheim (palabras previas). Obras de *Wolf-Ferrari* (Suite para fagot), *Bax* (Sonata para viola) y *Poulenc* (Trio).
- 22-IX-1946: CONCIERTO DE ALUMNOS. Salón de Grados, Mendoza. Organizado por el Hogar y Club Universitarios. Intervinieron los alumnos Juan Carlos Fiandesio (canto), Juan C. Sederó (acomp. de piano), Ramón J. Rodríguez Brito, Ada Senzacqua (piano); Cosme Antonicelli (clarinete) y Carlos Perelló (viola). Obras de *Pergolesi*, *Donaudy*, *Verdi*, *Flotow*, *D. Scarlatti*, *Beethoven* (Sonata op. 13), *Mendelssohn* (Rondó caprichoso) y *Mozart* (Trio para piano, clarinete y viola).
- 25-IX-1946: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la pianista Eliane Richepin. Obras de *Chopin*, *Fauré*, *Ravel*, *Debussy* y *Liszt*.
- 28-IX-1946: CONCIERTO CXXXVII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo del profesor Emilio Dublanc. Obras de *D. Scarlatti*, *Bach-Liszt* (Preludio y fuga en La menor), *Scriabin* (Sonata op. 6), *Dublanc* (Suite), *Debussy* e *Infante*.
- IX-X-1946: TRECE CLASES PÚBLICAS. Historia de la Música, a cargo del profesor Nicolás Lamuraglia.
- 5-X-1946: CONCIERTO CXXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Franck* (Quinteto en Fa menor) y *Fauré* (Cuarteto op. 45).
- 8-X-1946: CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Nicolás Lamuraglia. "Música argentina". Intervinieron en la parte musical los profesores Elifio Rosáenz (piano), Luis Mario Pontino (violonchelo), Aquiles Romani (viola), Emilio Dublanc, Francisco Amicarelli (piano), Roque Citro y Ferruccio Cattelani (violines). Obras de *Suffern*.

García Morillo, Ginastera (Tres danzas), *Gianneo, Dublanc* (Sonata para viola y piano), *Grisolia, J. J. Castro, J. M. Castro, Sicardí y Perceval*.

- 10-X-1946: RECITAL DE PIANO. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de Armando Palacios. Obras de *Brahms* (Dos intermedios, y Sonata op. 1), *Chopin, Allende, Debussy* (Images, primer cuaderno) y *Rachmaninoff*.
- 17-X-1946: CONCIERTO DE MÚSICA POLKLÓRICA ARGENTINA. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Elifio Rosáenz (piano), Blanca Cattoi (dirección coral), y los alumnos Perla Alsina (canto), Juan Salomone (acomp. de piano), y el coro de alumnas del Ciclo Básico Medio. Obras de *Aguirre, Ginastera* (Tres piezas), *Salomone, Dublanc, Palma, Siciliani, Grasso, López Buchardo y Perceval*.
- 18-X-1946: CONCIERTO CXXXIX. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo del profesor Luis La Vía. Obras de *Brahms* (Variaciones y Fuga sobre un tema de Händel), *Schumann* (Sonata op. 22), *Villa-Lobos* (A próle do Bebê).
- 21-X-1946: PRIMERA CONFERENCIA SOBRE HISTORIA DE LA MÚSICA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Dr. Erwin Leuchter. "El origen de la concepción musical en occidente".
- 22-X-1946: SEGUNDA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Erwin Leuchter. Tema: "El origen de la concepción musical en occidente".
- 24-X-1946: TERCERA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Erwin Leuchter. Tema: "La música en el iluminismo del siglo XVIII".
- 25-X-1946: CONCIERTO CXXXIX BIS. Salón de Grados, Mendoza. Recital de sonatas para violín y piano a cargo de los profesores Ferruccio Cattelani (violín) y Emilio Dublanc (piano). Obras de *Nardini* (concierto en Mi menor), *Beethoven* (Sonata op. 30 N° 3) y *Dublanc* (Sonata en do sostenido menor).
- 5-XI-1946: CONCIERTO DE ÓRGANO. Basilica de San Francisco, Mendoza. A cargo de la alumna Josefina García. Obras de *Bach* (Preludio y fuga en Mi menor, Tres preludios corales), *Karg-Elert* (Benedictus), *Franck* (Coral N° 3) y *Guilmant*.
- 6-XI-1946: PRIMERA CONFERENCIA SOBRE HISTORIA DE LA MÚSICA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Roberto García Morillo. Tema: "Alejandro Scriabin".
- 8-XI-1946: SEGUNDA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del profesor Roberto García Morillo. Tema: "Karol Szymanowski".

- 2-XII-1946: CONCIERTO CXL. Teatro al Aire Libre "El Pulgarcito", Mendoza. Concierto sinfónico, a cargo de la Orquesta del Conservatorio, dirigida por el profesor Julio Perceval. Obras de *Bach* (Suite N° 1, en do mayor), *Wagner* (Idilio de Sigfrido) y *Haydn* (Sinfonía en Re mayor).
- 8-XII-1946: MISA EN HONOR DE LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Basilica de San Francisco, Mendoza. Con intervención del Coro del Conservatorio.

1947

- IV-1947: FIESTA DE LA VENDIMIA. Parque General San Martín, Mendoza. Parte musical de la Bendición de los Frutos. Intervinieron los profesores Julio Perceval (órgano), Blanca Cattoi (dirección coral), y el Coro del Ciclo Básico del Conservatorio. Obras de *Deprés, Perceval, Perosi, López Buchardo, Grasso, Palma y Anónimos*.
- 21-IV-1947: ACTO DE INICIACIÓN DE LOS CURSOS DEL AÑO 1947. Salón de Grados, Mendoza. Orquesta de cámara integrada por profesores y alumnos del Conservatorio. Director de orquesta: profesor Julio Perceval. Se interpretó la Sinfonía en Re mayor, op. 18, n° 4, de *J. C. Bach*.
- 22-V-1947: EXAMEN PÚBLICO. Basilica de San Francisco, Mendoza. Para optar al título de profesor de órgano de la señorita Alejandrina Suárez. Jurado integrado por los profesores R. P. Juan R. Sepich, Athos Palma, José Torre Bertucci, Francisco Amicarelli y Luis La Vía. Programa presentado: Obras de *Frescobaldi, Cabezón, Purcell, Clembault, Bach* (Dos preludios de coral, Tocata, adagio y fuga en Do mayor), *Franck* (Preludio, variaciones y fuga), *Widor, Reger* (Introducción y pasacalle), *Perceval y Vierné*. Obra impuesta: *Rheinberger* (Primer movimiento del concierto en Fa).
- 23-V-1947: EXAMEN PÚBLICO. Salón de Grados, Mendoza. Para optar al título de profesor de piano, del señor Juan F. Salomone. Jurado: profesores Athos Palma, José Torre Bertucci, Josefina Prelli, Julio Perceval y Luis La Vía. Programa integrado por obras de *Anglés, Casanovas, Beethoven* (Sonata op. 31), *Chopin, Liszt, Franck* (Preludio, coral y fuga), *Granados y Debussy*. Obra impuesta: *Bach* (Primer tiempo del concierto en Re menor).
- 24-V-1947: CONCIERTO CXLI. Salón de Grados, Mendoza. En homenaje a la Fecha Patria. Intervinieron los profesores Francisco Amicarelli y Luis La Vía (duo de pianos), Julio Perceval (dirección orquestal), los alumnos Josefina Alaminos (canto), el profesor egresado Juan F. Salomone (acomp. de piano), y la Orquesta del Conservatorio. Obras de *Infante* (Tres danzas andaluzas), *Salomone* (Cinco canciones), *Aguirre y Williams* (instrumentaciones de *Perceval*).
- 31-V-1947: CONCIERTO CXLII. Salón de Grados, Mendoza. Primer concierto del ciclo dedicado a la evolución de la música del clavecín y del piano. Intervinieron los profesores Josefina Prelli (clavecín) y Juan Pedro

Franze (disertante). Obras de *Händel*, *Bach* (Concierto Italiano), *Couperin* (Les fastes de la grande et ancienne Menestrendise), *Bull*, *Daquin*, *Ramcau*, *Mozart*, *Durante*, *D. Scarlatti*.

- 7-VI-1947: CONCIERTO CXLIII. Salón de Grados, Mendoza. Primero del ciclo dedicado a la evolución de la música de cámara. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo) y Juan Pedro Franze (disertante). Obras de *W. F. Bach* (Trio en Si bemol mayor); *Haydn* (Cuarteto op. 54 N° 1) y *Dittersdorf* (Cuarteto N° 5).
- 10-VI-1947: PRIMERA CONFERENCIA SOBRE HISTORIA DE LA MÚSICA AMERICANA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Francisco Curt Lange. Tema: "La música en las Américas. Su situación actual".
- 12-VI-1947: SEGUNDA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Francisco Curt Lange. Tema: "La música religiosa en Minas Geraes en el siglo XVIII".
- 13-VI-1947: TERCERA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Francisco Curt Lange. Tema: "Danzas, danzas dramáticas y cantigas del norte del Brasil".
- 14-VI-1947: CONCIERTO CXLIV. Salón de Grados, Mendoza. Segundo concierto del ciclo dedicado a la evolución de la música del clavecín y del piano. A cargo del profesor Francisco Amicarelli (piano). Palabras previas a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Haydn*, *Clementi* (Sonata op. 12, N° 1); *Mozart* (Sonata N° 18 en Do menor); *Beethoven* (Sonata op. 53).
- 16-VI-1947: CUARTA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Francisco Curt Lange. Tema: "Música afro-brasileña".
- 18-VI-1947: QUINTA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Francisco Curt Lange. Tema: "Vida y muerte de Gottschalk en Rio de Janeiro".
- 19-VI-1947: SEXTA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. A cargo del doctor Francisco Curt Lange. Tema: "Música contemporánea". Ilustró al piano el profesor Julio Perceval.
- 21-VI-1947: CONCIERTO CXLV. Salón de Grados, Mendoza. Segundo del ciclo de música de cámara, dedicado a obras de *Mozart*. Intervinieron los profesores Josefina Prelli (piano), Aquiles Romani (viola), José Carrubba (clarinete), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (piano), Francisco Caradonna (óboe), Juan Ugo (trompa), José Lo Giudice (fagot), Juan Pedro Franze (disertante). Obras interpretadas: Trio, K. 498; Cuarteto en Do, K. 465; Quinteto para piano y viento, K. 452.
- 28-VI-1947: CONCIERTO CXLVI. Salón de Grados, Mendoza. Tercero del ciclo de piano. A cargo del profesor Francisco Amicarelli. Palabras previas

por el profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Schubert* (Sonata op. 120), *Weber* y *Mendelssohn* (Variaciones serias, Rondó caprichoso).

- 5-VII-1947: CONCIERTO CXLVII. Salón de Grados, Mendoza. Tercero del ciclo de música de cámara. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), José Carrubba (clarinete), José Lo Giudice (fagot), Juan Ugo (trompa), Alfonso Amato (contrabajo) y Juan Pedro Franze (disertante). Obras de *Beethoven* (Cuarteto op. 74 y Septimino op. 20).
- 9-VII-1947: TE DEUM. Basilica de San Francisco, Mendoza. En homenaje a la Fecha Patria. Coro y Orquesta del Conservatorio, bajo la dirección del profesor Julio Perceval. Interpretó: Te Deum Laudamus N° 2, de *Perceval*.
- 9-VII-1947: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. En conmemoración de la Fecha Patria. Intervinieron los profesores Julio Perceval (dirección orquestal), Luis La Via (piano) y la Orquesta del Conservatorio. Obras de *Haydn* (Sinfonía en Re menor [Londres] N° 7), *Beethoven* (Concierto N° 5); *López Buchardo*, *Perceval* (Cuatro piezas argentinas de *Aguirre* y *Williams*).
- 19-VII-1947: CONCIERTO CXLVIII. Salón de Grados, Mendoza. Cuarto del ciclo de piano. A cargo del profesor Luis La Via (piano). Palabras previas a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Liszt* (Grandes variaciones sobre un tema de Bach), *Chopin* (24 Preludios op. 28) y *Schumann* (Estudios sinfónicos).
- 26-VII-1947: CONCIERTO CXLIX. Salón de Grados, Mendoza. Cuarto del ciclo de música de cámara. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (piano) y Juan Pedro Franze (disertante). Obras de *Schubert* (Cuarteto en Re menor) y *Schumann* (Quinteto op. 44).
- 28-VII-1947: CONCIERTO DE MÚSICA ITALIANA. Salón de Grados, Mendoza. Organizado por la Comisión "Dante Alighieri". Intervinieron los profesores Ana Marina Massa (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano) y Juan Pedro Franze (disertante). Canciones y arias de *Falconieri*, *Peri*, *Luca*, *A. Scarlatti*, *Pergolesi*, *Casella* (Dos canciones del 1300); *Pizzetti*, *Respighi* y *Malipiero* (Dos sonetos de Berni).
- 1-VIII-1947: PRIMERA AUDICIÓN RADIAL. Primer recital a cargo de egresados y alumnos del Conservatorio. L.R.A. Radio del Estado, Buenos Aires. A cargo del egresado Juan F. Salomone (piano). Obras de *Anglés*, *Chopin*, *Liszt*, *Granados* y *Debussy*.
- 2-VIII-1947: SEGUNDA AUDICIÓN RADIAL. L.R.A. Radio del Estado, Buenos Aires. A cargo del alumno Vicente Costanza (violín). Obras de *Bach* (Concierto N° 2), *Mendelssohn* y *Fiocco*.

- 2-VIII-1947: CONCIERTO CL. Salón de Grados, Mendoza. Quinto del ciclo de piano. A cargo del profesor Luis La Vía (piano). Palabras previas a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Brahms* (Variaciones y fuga op. 24), *Grieg* (Balada op. 24) y *Franck* (Preludio, coral y fuga).
- 4-VIII-1947: TERCERA AUDICIÓN RADIAL. L.R.A. Radio del Estado, Buenos Aires. A cargo de la alumna Josefina García (órgano). Obras de *Bach* (Preludio y fuga en Mi menor), *Guilmant* y *Widor*.
- 6-VIII-1947: CUARTA AUDICIÓN RADIAL. L.R.A. Radio del Estado, Buenos Aires. A cargo del alumno Enrique Gelusini (piano). Obras de *Bach* (Concierto italiano), *Liszt* y *Albéniz*.
- 9-VIII-1947: CONCIERTO CLI. Salón de Grados, Mendoza. Quinto del ciclo de música de cámara. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Palabras previas de Juan Pedro Franze, leídas por el señor Adolfo Scalvini. Obras de *Verdi* (Cuarteto en Mi menor) y *Reger* (Trio op. 141 b).
- 9-VIII-1947: CONCIERTO DE PIANO. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Concierto de piano a cargo del profesor Luis La Vía. Palabras previas a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Brahms* (Variaciones y fuga sobre un tema de Händel), *Grieg* (Balada op. 24) y *Franck* (Preludio, coral y fuga).
- 12-VIII-1947: QUINTA AUDICIÓN RADIAL. L.R.A. Radio del Estado, Buenos Aires. A cargo de la alumna Perla Alsina (canto). Canciones y arias de *Scarlatti*, *Pergolesi*, *Schubert*, *Dublanc* y *Perceval*.
- 13-VIII-1947: SEXTA AUDICIÓN RADIAL. L.R.A. Radio del Estado, Buenos Aires. A cargo de la egresada, profesora Alejandrina Suárez. Obras de *Bach* (Fantasía y fuga en sol menor), *Perceval* y *Vienné*.
- 14-VIII-1947: CONCIERTO CLII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de Eliane Richepin. Comentarios de Tristán Richepin. Obras de *Fauré* (Tema y variaciones), *Ravel* y *Debussy* (Pour le piano).
- 15-VIII-1947: SEGUNDO CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Organizado por la Comisión "Dante Alighieri". Música para piano a cargo del profesor Francisco Amicarelli. Palabras previas a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Frescobaldi-Respighi*, *D. Scarlatti*, *Martucci*, *Malipiero* (Preludi autunnali), *Pick-Mangiagalli*, *Castelnuovo-Tedesco* y *Casella*.
- 18-VIII-1947: CONCIERTO CLIII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de Eliane Richepin. Obras de *Schumann* (Davidsbündler), *Martinon* (Sonata op. 22), *Poulenc* y *Dandelot* (La creación).
- 23-VIII-1947: CONCIERTO CLIV. Salón de Grados, Mendoza. Sexto concierto del ciclo de piano. A cargo del profesor Elifio Rosáenz. Palabras previas

- a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Halfpfer*, *Granados*, *Mompou*, *Falla*, *Albéniz*, *Gershwin* (Tres preludios), *Mignone*, *Ginastera* (Danzas argentinas), *Prokofieff* (Sonata N° 3) y *Scriabin*.
- 24-VIII-1947: CONCIERTO EN CONMEMORACIÓN DEL 353° ANIVERSARIO DE LA CIUDAD DE SAN LUIS. Salón de Actos del Colegio Nacional, San Luis. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Alfonso Amato (contrabajo), Juan Ugo (trompa), José Carrubba (clarinete) y José Lo Giudice (fagot). Obras de *Verdi* (Cuarteto en Mi menor) y *Beethoven* (Septimino op. 20).
- 6-IX-1947: CONCIERTO CLV. Salón de Grados, Mendoza. Sexto del ciclo de música de cámara. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Carlos Berardi (piano), José Carrubba (clarinete), José Lo Giudice (fagot) y Juan Pedro Franze (disertante). Obras de *Tschaikowsky* (Cuarteto op. 11), *Glinka* (Trio patético) y *Glazunow* (Cuarteto op. 26).
- 11-IX-1947: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Renacimiento, San Juan. En adhesión a la Semana Sarmientina. Intervinieron el profesor Julio Perceval (dirección orquestal), el alumno Enrique Gelusini (piano), y la Orquesta del Conservatorio. Obras de *Haydn* (Sinfonía en Re mayor (Londres) N° 7), *Grieg* (Concierto en La menor), *Wagner* (Idilio de Sigfrido), *Aguirre* y *Williams* (en instrumentación de *Perceval*).
- 13-IX-1947: CONCIERTO CLVI. Salón de Grados, Mendoza. Séptimo del ciclo de música para piano. A cargo del profesor Luis La Vía. Palabras previas del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Debussy* (Children's Corner), *Ravel* (Gaspard de la nuit) y *Villalobos* (A Prôle do Bebê).
- 20-IX-1947: CONCIERTO CLVII. Salón de Grados, Mendoza. En adhesión al día del Estudiante y en homenaje a la delegación estudiantil de la Universidad de Buenos Aires. Intervinieron los profesores Julio Perceval (dirección orquestal) y Carlos Berardi (dirección coral), los alumnos Ada Senzacqua (piano), Marta del Carmen Báez (canto), Ramón Rodríguez Brito (acomp. de piano), la Orquesta y el Coro del Conservatorio. Obras de *Bach* (Concierto en Re menor, para piano y orquesta), *Gluck*, *A. Scarlatti*, *Mozart*, *Franck*, *López Buchardo*, *Perceval*, *Landi*, *Rossi*, *Caplet*, *Quarantino*.
- 27-IX-1947: CONCIERTO CLVIII. Salón de Grados, Mendoza. Séptimo del ciclo de música de cámara. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), y Juan Pedro Franze (disertante). Obras de *Debussy* (Cuarteto op. 10) y *Ravel* (Cuarteto).
- 3-X-1947: PRIMER CONCIERTO DE ÓRGANO. Iglesia del Salvador, Buenos Aires. A cargo del profesor Julio Perceval. Organizado por la Universidad Nacional de Cuyo y la Comisión Nacional de Cultura. Obras de *Bach*, *Vivaldi-Bach* (Concierto en Do), *Franck*, *Vaughan-Williams* (Tres preludios sobre melodías galenses), *Perceval* y *Vienné*.

- 4-X-1947: CONCIERTO CLIX. Salón de Grados, Mendoza. Octavo del ciclo de música para piano. A cargo del profesor Francisco Amicarelli. Palabras previas a cargo del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Turina* (Mujeres españolas), *Respighi*, *Castelnuovo-Tedesco*, *Bartok*, *J. J. Castro*, *Perceval* (Fantasía quasi Sonata) y *Strawinsky*.
- 8-X-1947: SEGUNDO CONCIERTO DE ÓRGANO. Iglesia del Salvador, Buenos Aires. A cargo del profesor Julio Perceval. Obras de *Bach*, *Maleingrau* (Sinfonía de la Pasión) y *Perceval* (Improvisaciones).
- 11-X-1947: CONCIERTO CLX. Salón de Grados, Mendoza. Octavo del ciclo de música de cámara. Intervinieron los profesores Francisco Caradonna (óboe), José Carrubba (clarinete), José Lo Giudice (fagot), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo) y Juan Pedro Franze (disertante). Obras de *Schulhoff* (Divertimiento), *Hindemith* (Cuarteto op. 22) y *Malipiero* (Rispetti e Strambotti).
- 12-X-1947: CONCIERTO EN CONMEMORACIÓN DEL DÍA DE LA RAZA. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Emilio Dublanc y Elifio Rosáenz (duo de pianos), Roque Citro (violín), Julio Perceval (acomp. de piano), Carlos Berardi (dirección coral), el alumno Ramón Rodríguez Brito (acomp. de piano), y el Coro del Conservatorio. Obras de *López Buchardo*, *Gaito*, *Dublanc*, *Guastavino*, *Aguirre*, *Sarasate*, *Mena*, *Ponce*, *Boero*, *Massa* y *Perceval*.
- 13-X-1947: PRIMERA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. La Historia de la música en comparación con las artes plásticas, a cargo del profesor Johannes Franze. Tema: "Del arte postgótico hasta el Renacimiento y el Barroco naciente".
- 14-X-1947: SEGUNDA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Johannes Franze. Tema: "Juan Sebastián Bach, admirable síntesis de tres estilos: elementos góticos, renacentistas y barrocos amalgamados en la Misa en Si menor".
- 15-X-1947: TERCERA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Johannes Franze. Tema: "Del clasicismo de Beethoven hasta el romanticismo de Schubert y Brahms".
- 17-X-1947: AUDICIÓN RADIAL. Salón de Grados, Mendoza. Con motivo del aniversario del Movimiento Popular. Propaló Radio Aconcagua de Mendoza. Interpretó el pianista profesor Luis La Via la sonata de *Schumann*.
- 24-X-1947: CONCIERTO CLXI. Salón de Grados, Mendoza. Música para dos pianos, a cargo de los profesores Emilio Dublanc y Elifio Rosáenz. Obras de *Couperin*, *Gossec*, *Rameau*, *Howell*, *Ibert* y *Rachmaninoff* (Segunda suite op. 17).
- 31-X-1947: CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de alumnos de la clase de conjuntos de música de cámara, dictada por

- el profesor Luis Mario Pontino. Intervinieron los alumnos Raquel Hernández Paulsen, Miguel Puebla, Vicente Costanza (violines), Carlos Perelló (viola), Rafael Sacchi (violonchelo), Isabel Calvo y Ramón Rodríguez Brito (piano). Obras de *Boccherini* (Sonata a tre en Do menor), *Beethoven* (Trio N° 1) y *Haydn* (Cuarteto op. 3 N° 5).
- 17-XI-1947: CONCIERTO DE MÚSICA ITALIANA PARA PIANO. Salón de Grados, Mendoza. En homenaje a la actriz Emma Gramatica, a cargo del profesor Francisco Amicarelli. Ofrecimiento por el maestro Julio Perceval. Obras de *Frescobaldi-Respighi*, *Galuppi* (Sonata en La mayor), *Martucci*, *Malipiero* (Preludi autunnali), *Castelnuovo-Tedesco* y *Casella*. En agradecimiento, la señora Gramatica recitó un canto del Infierno de Dante.
- 28-XI-1947: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Organizado por la Comisión "Dante Alighieri". Intervinieron los profesores Ana Marina Massa (canto), Josefina Prelli (acomp. de piano) y Manlio Lugaresi (disertante). Arias y canciones de *Pizzetti* (La Pisanella), *Zandonai*, *Castelnuovo-Tedesco*, *Bellini*, *Donizetti*, *Verdi* y *Rossini*.
- 8-XII-1947: MISA EN HOMENAJE A LA INMACULADA CONCEPCIÓN. Basílica de San Francisco, Mendoza. Intervinieron el Coro y la Orquesta del Conservatorio. Dirigieron Julio Perceval (coro masculino) y Blanca Cattoi (coro femenino). Obra: Misa de *Perceval*; las partes móviles en Gregoriano.
- 11-XII-1947: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En ocasión de la entrega de los premios y diplomas a los concursantes galardonados en los Certámenes de Música y Artes Plásticas, realizados por la Municipalidad de la Ciudad de Mendoza. Intervinieron el profesor Julio Perceval (dirección orquestal) y la Orquesta del Conservatorio. Obras de *Respighi* (Gli Uccelli), *Gutiérrez del Barrio* (Yaraví) y *Gretry* (Obertura "L'épreuve villageoise").

1948

- 20-V-1948: EXÁMEN PÚBLICO. Salón de Grados, Mendoza. Aspirante al título de profesora de canto, Martha del Carmen Báez de Romano. Jurado integrado por los profesores Brigida Frías de López Buchardo, Emiliano Aguirre, Floro M. Ugarte, Luis Gianneo y Julio Perceval. Programa presentado, integrado por canciones y arias de: *Cesfi*, *A. Scarlatti*, *Pergolesi*, *Carissimi*, *Bach*, *Gluck*, *Händel*, *Mozart* (parte de la Condesa de "Las Bodas de Figaro"), *Schumann* (Amor y vida de mujer), *Brahms*, *Fauré*, *Franck*, *Turina*, *Guastavino*, *López Buchardo* y *Perceval*. Obra impuesta: Aria de Agata del "Cazador Furtivo" de *Weber*. Al piano: Enrique Gelusini.
- 20-V-1948: EXÁMEN PÚBLICO. Salón de Grados, Mendoza. Aspirante al título de profesora de piano, Ada Senzacqua. Jurado integrado por los profesores Floro M. Ugarte, Emiliano Aguirre, Luis Gianneo, Julio

Perceval y Luis La Via. Obras de *Rossi*, *Anglés*, *Gallés*, *Couperin*, *Rameau*, *Bach*, *Beethoven* (Sonata op. 111), *Chopin*, *Saint-Saëns*, *Albéniz* y *Debussy*. Obra impuesta: Tercer movimiento del Concierto en Sol menor de *Mendelssohn*.

- 21-V-1948: EXÁMEN PÚBLICO. Basilica de San Francisco, Mendoza. Aspirante al título de profesora de órgano, Josefina García. Jurado: Monseñor Alfonso María Buteler, profesores Floro M. Ugarte, Luis Gianneo, Francisco Amicarelli y Luis La Via. Programa integrado por obras de *Cabezón*, *Scheidt*, *Purcell*, *D'Andrieu*, *Bach*, *Mendelssohn* (Sonata N° 3), *Franck* (Gran pieza sinfónica), *Widor* y *Reger*. Obra impuesta: Tercer movimiento del concierto op. 177 de *Rheinberger*.
- 25-V-1948: CONCIERTO EN HOMENAJE A LA PECHA PATRIA. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores José Carrubba (clarinete), José Lo Giudice (fagot), Juan Ugo (trompa), Roque Citro (violin), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Alfonso Amato (contrabajo), la egresada Martha Baez de Romano (canto) y los alumnos Isabel Calvo, María Antonieta Sacchi (duo de pianos) y Enrique Gelusini (acomp. de piano). Obras de *Bach-Kelberine*, *Mozart* (Sonata para dos pianos, K. 448); *López Buchardo*, *Guastavino* y *Beethoven* (Septimino).
- 29-V-1948: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En agasajo a los integrantes de la Embajada Cultural "Coros y Danzas de España". Intervinieron los profesores Elifio E. Rosáenz (piano), José Miguel Aulicini (acomp. de piano) y los alumnos Josefina Alaminos (canto) y Enrique D. Gelusini (piano). Obras de *López Buchardo*, *Gaito*, *Ginastera*, *Aguirre*, *Salomone*, *Rogatis*, *Draghi Lucero*, *Rodríguez y Zaldivar*.
- 4-VI-1948: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En homenaje al quinto aniversario de la Revolución Nacional. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), José Miguel Aulicini (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano) y la alumna Nidia Iris Armando (canto). Obras de *Tschaikowsky* (Cuarteto op. 11), *Pergolesi*, *Duparc*, *R. Strauss*, *Granados* (Majos enamorados, primera parte) y *Ginastera* (Danzas argentinas).
- 12-VI-1948: CONCIERTO. Aula Magna del Colegio Nacional, San Luis. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Tschaikowsky* (Cuarteto op. 11) y *Pizzetti* (Cuarteto en La mayor).
- 19-VI-1948: CONCIERTO CLXII. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola) y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Respighi* (Cuarteto dórico) y *Pizzetti* (Cuarteto en La mayor).
- 26-VI-1948: CONCIERTO. Salón de Actos de la Escuela Normal Mixta de Profesores "Sarmiento", San Juan. Intervinieron los profesores Carlos

Berardi (piano), Francisco Caradonna (óboe), José Carrubba (clarinete), José Lo Giudice (fagot) y Juan Ugo (trompa). Obras de *Glinka* (Trio patético), *Schulhoff* (Divertimiento) y *Beethoven* (Quinteto op. 16).

- 3-VII-1948: CONCIERTO CLXIII. Salón de Grados, Mendoza. Sonatas para violonchelo y piano, a cargo de los profesores Luis Mario Pontino y Luis La Via. Palabras previas del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Bach* (Sonata N° 3), *Beethoven* (Sonata op. 69) y *Brahms* (Sonata op. 38).
- 6-VII-1948: CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Juan Oscar Ponferrada. Tema: "Orígenes y rumbos del Teatro argentino".
- 8-VII-1948: AUDICIÓN RADIAL. Por Radio Aconcagua, Mendoza. En ocasión de la Fecha Patria y en homenaje a los pobladores argentinos de la Antártida. Presentación primera de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, dirigida por el profesor Julio Perceval. Obras de *Perceval* (Himno austral), *López Buchardo*, *Aguirre* y *Williams*.
- 17-VII-1948: CONCIERTO CLXIV. Salón de Grados, Mendoza. Ofrecidos en honor de la Delegación de Legisladores Mejicanos. Intervinieron los profesores José Carrubba (clarinete), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Francisco Caradonna (óboe), José Lo Giudice (fagot), Carlos Berardi (piano) y Juan Ugo (trompa). Obras de *Mozart* (Quinteto K. 581), *Poulenc* (Trio) y *Beethoven* (Quinteto op. 16).
- 21-VII-1948: CONCIERTO CLXV. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de Rosita Renard. Obras de *Bach* (Partita N° 1), *Mozart*, *Mendelssohn* (Variaciones serias), *Chopin*, *Debussy*, *Ravel* (Sonatina).
- 24-VII-1948: PRIMER CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. A cargo de la alumna María Antonieta Sacchi (piano). Obras de *D. Scarlatti*; *Bach* (Sulte inglesa en sol menor); *Beethoven* (Sonata op. 12 N° 3); *Schubert* (Impromptu con variaciones, op. 142) y *Chopin*.
- 24-VII-1948: CONCIERTO. Salón Blanco de la Casa de Gobierno, San Luis. Recital de sonatas para violín y piano a cargo de los profesores Ferruccio Cattelani y Elifio E. Rosáenz. Obras de *Tartini* (Didone abbandonata), *Sammartino* (Sonata en Do mayor) y *Rubbra* (Sonata N° 2).
- 31-VII-1948: CONCIERTO CLXVI. Salón de Grados, Mendoza. Recital de sonatas para violín y piano a cargo de los profesores Ferruccio Cattelani y Elifio Rosáenz. Obras de *Tartini* (Didone abbandonata), *Sammartino* (Sonata en Do mayor), *Rubbra* (Sonata N° 2).
- 6-VIII-1948: CONCIERTO. Presentación de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Teatro Independencia, Mendoza. Director: Julio Perceval. Solista: Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Beethoven* (Quinta sinfonía), *Chopin* (Concierto N° 1), *Gianneo* (El Tarco en Flor) y *Weber* (Obertura de "El Cazador Furtivo").

- 7-VIII-1948: SEGUNDO CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de la alumna Isabel Calvo. Obras de *Bach-Busoni* (Dos corales, Chacona), *Beethoven* (Sonata op. 27 N° 2); *Schumann* (Carnaval de Viena) y *Chopin*.
- 11-VIII-1948: CONCIERTO. Basilica de San Francisco, Mendoza. Organizado por las Archicofradías de las Hijas de María y de Santa Inés. Intervinieron la egresada, profesora Alejandrina Suárez (órgano) y la alumna Milena B. de Yanzón (canto). Obras de *Sweetinck*, *Bach*, *Pergolesi*, *Gounod*, *Franck*, *Perceval* y *Widor*.
- 14-VIII-1948: CONCIERTO CLXVII. Salón de Grados, Mendoza. Sonatas para viola y piano, a cargo de los profesores Aquiles Romani y Alberto Vázquez. Obras de *Honegger* (Sonata 1920); *Koechlin* (Sonata op. 53) y *Hindemith* (Sonata op. 11 n° 4).
- 16-VIII-1948: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración del aniversario de la Fundación de la Universidad y en adhesión a la Semana Sanmartiniana. Intervinieron los profesores Luis La Vía (piano), José Miguel Aulicini (acomp. de piano), Carlos Berardi (dirección coral), la alumna Milena B. de Yanzón (canto) y el Coro mixto del Conservatorio. Obras de *Peri*, *Cesti*, *A. Scarlatti*, *Händel*, *Beethoven*, *Villa-Lobos* (A prôle do Bebê), *Monteverdi*, *Gevaert*, *Beon* y *Massa*.
- 21-VIII-1948: CONCIERTO. Salón de Actos de la Escuela Normal Mixta "Sarmiento", San Juan. Recital de canto a cargo de la egresada, Martha Báez de Romano (canto), acompañada por el alumno Enrique D. Gelusini (piano). Canciones y arias de *Caccini*, *A. Scarlatti*, *Pergolesi*, *Paisiello*, *Mozart*, *Schubert*, *Schumann*, *Brahms*, *Grieg*, *Tschaikowsky*, *Gounod*, *Turina*, *Obradors*, *Perceval*, *Guastavino* y *López Buchardo*.
- 28-VIII-1948: CONCIERTO CXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano, a cargo del profesor Francisco Amicarelli. Obras de *Bach-Busoni*, *Beethoven* (Sonata op. 81, a), *Schumann* (Fantasía en Do mayor op. 17), *Chopin*, *Liszt* y *Debussy*.
- 7-IX-1948: SEGUNDO CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Obras de *Bach-Ormandy* (Tres preludios de coral), *Schumann* (Sinfonía N° 4), *J. M. Castro* (Obertura para una ópera cómica), *Schubert* (Rosamunda, música de ballet) y *Glinka* (Obertura de "Russlân y Ludmilla").
- 11-IX-1948: CONCIERTO CXIX. Salón de Grados, Mendoza. Recital de sonatas para violonchelo y piano a cargo de los profesores Luis Mario Pontino y Luis La Vía. Palabras previas del profesor Juan Pedro Franze. Obras de *Pizzetti* (Sonata en Fa), *Debussy* (Sonata) y *R. Strauss* (Sonata op. 6).
- 24-IX-1948: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En adhesión a la Fiesta Nacional de la Juventud. Intervinieron los profesores Luis La Vía (piano), Ana Marina Massa (canto), Emilio Dublanc (acomp. de piano) el mismo y Elifio Rosáenz (Dúo de pianos), y el Coro de la Escuela Normal de Maestros N° 8, "Presidente Roca", de Buenos Aires, dirigido por la profesora Leonilde Viana de Danese. Al piano Elda Corrado. Obras de *Bach*, *Mozart*, *Vega*, *Boero*, *Debussy* ("Children's Corner"), *Granados*, *Obradors* (Cuatro canciones clásicas españolas), *Dublanc*, *Guastavino* y *Milhaud*.

- 28-IX-1948: PRIMERA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Eduardo Grau. Tema: "El artista y la creación artística".
- 28-IX-1948: CONCIERTO SINFÓNICO. Propalado por Radio Aconcagua, Mendoza, en ocasión de la Fiesta de la Juventud. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Prof. Julio Perceval. Obras de *Beethoven* (Quinta Sinfonía), *Chopin* (Concierto N° 1, solista profesor Francisco Amicarelli); *Gianneo* (El Tarco en Flor) y *Weber* (Obertura de "El Cazador Furtivo").
- 29-IX-1948: CONCIERTO SINFÓNICO. Propalado por Radio Aconcagua, Mendoza, en ocasión de la Fiesta de la Juventud. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Obras de *Bach-Ormandy* (Tres preludios de coral), *Schumann* (Cuarta Sinfonía), *J. M. Castro* (Obertura de una ópera cómica), *Wiren* (Andante y marcha, del op. 11), *Schubert* ("Rosamunda") y *Glinka* ("Russlân y Ludmilla").
- 30-IX-1948: SEGUNDA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Eduardo Grau. Tema: "Evolución de la Música en España. Las influencias y las primeras manifestaciones".
- 9-X-1948: TERCERA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Eduardo Grau. Tema: "Evolución de la Música en España: La época de oro".
- 7-X-1948: CUARTA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Eduardo Grau. Tema: "Evolución de la música en España: La música de escena".
- 9-X-1948: CONCIERTO CLXX. Salón de Grados, Mendoza. Audición integral de los 24 preludios de *Debussy*, por el profesor Luis La Vía (piano).
- 12-X-1948: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En homenaje al Día de la Raza. Intervinieron el profesor José M. Aulicini (acomp. de piano), y los alumnos Josefina Alaminos (canto) y Enrique Gelusini (piano). Obras de *Falla*, *Turina*, *Albéniz*, *Aguirre*, *Guastavino* y *Ginastera*.
- 13-X-1948: QUINTA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Eduardo Grau. Tema: "Evolución de la música española: Panorama de la música instrumental".
- 19-X-1948: SEXTA CONFERENCIA. Salón de Grados, Mendoza. Profesor Eduardo Grau. Ilustró la alumna Josefina Alaminos (canto), secundada al piano por el profesor Grau. Tema: "Tierras y cantos de España: La canción popular española".

- 26-X-1948: TERCER CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. A cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. En homenaje a la Revolución Nacional y al segundo aniversario de la creación del Instituto del Trabajo; a total beneficio de la obra social de la Fundación "Doña María Eva Duarte de Perón". Intervinieron la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo y los profesores Julio Perceval (dirección orquestal) y Roque Citro (violin). Obras de *Haydn* (Sinfonía militar), *Mendelssohn* (Concierto en Mi menor), *Wagner* (Idilio de Sigfrido) y *Lalo* (Obertura "El Rey de Ys").
- 27-X-1948: CONCIERTO CLXXI. Salón de Grados, Mendoza. Recital de canto a cargo de Lydia Kindermann. Acompañó el profesor Francisco Amicarelli. Lieder y arias de *Händel*, *Purcell*, *Byrd*, *Bantock*, *Dunhill*, *Duparc*, *Debussy*, *Gretschaninoff*, *Mussorgsky*, *Wolf*, y *R. Strauss*.
- 30-X-1948: CONCIERTO CLXXII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de Konstantin Gaymar. Obras de *Bach-Siloti*, *Beethoven* (Sonata op. 31 N° 2), *Mussorgsky* (Cuadros de una exposición), *Scriabin* y *Liszt* (Vals Mefisto).
- 4-XI-1948: CONCIERTO CLXXIII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo del egresado, profesor Juan F. Salomone. Obras de *Galuppi* (Sonata en Do menor), *Haydn* (Andante variado), *Schumann*, *Chopin*, *Liszt*, *Ravel* (Sonatina) y *Debussy*.
- 6-XI-1948: CONCIERTO CLXXIV. Salón de Grados, Mendoza. Música francesa de canto y música de cámara. Intervinieron los profesores Ana Marina Massa (canto), Alberto Vázquez (acomp. de piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Chausson*, *Duparc*, *Fauré*, *Ravel* (Cuarteto) y *Debussy*.
- 11-XI-1948: CONCIERTO CLXXV. Salón de Grados, Mendoza. Intervinieron los profesores Francisco Caradonna (óboe), Aquiles Romani (viola), Alberto Vázquez (piano), Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), y Luis Mario Pontino (violonchelo). Obras de *Kauder* (Trio) y *Dublanc* (Cuarteto 1947-48).
- 13-XI-1948: CONCIERTO CLXXVI. Salón de Grados, Mendoza. Recital de canto a cargo de la egresada Marta Báez de Romano. Acompañó el profesor José M. Aulicini. Canciones y arias de *Bach*, *Händel*, *Marcello*, *Lotti*, *Gluck*, *Mozart*, *Schumann*, *Falla*, *Rogatis*, *Dublanc* y *Perceval*.
- 18-XI-1948: CONCIERTO CLXXVII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de piano a cargo de Roberto Caamaño. Obras de *Bach* (Fantasía cromática y fuga), *Beethoven* (Sonata op. 109), *Brahms*, *Chopin*, *Caamaño*, *Ravel* y *Debussy*.
- 24-XI-1948: CUARTO CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. A cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: profesor Eduardo Grau. Solista: profesora Ana Marina

- Massa. Obras de *Mozart* (Obertura "Las bodas de Figaro", Pequeña Música Nocturna), *Beethoven* (Primera Sinfonía), *Grau* (Canciones Divinas, Cantares) y *Wagner* (Obertura de "Los Maestros Cantores").
- 27-XI-1948: TERCER CONCIERTO DE ESTÍMULO. Salón de Grados, Mendoza. Música de cámara de la clase de conjuntos del profesor Pontino. Intervinieron los alumnos Juana Hirsch de Müller, Miguel R. Puebla, Raquel Hernández Paulsen (violines), Enrique Mariani (viola), Carlos Pontino, Rafael Sacchi (violonchelo), Adela Lluch, Blanca Aguirre y Enrique Gelusini (piano). Obras de *Vivaldi* (Sonata op. 1 N° 3), *Boccherini* (Cuarteto op. 32 N° 4), *Haydn* (Trio op. 1 N° 3).
- 14-XII-1948: QUINTO CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. A cargo de la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Obras de *Julio Perceval*. Director, el autor. Solistas: profesor Francisco Amicarelli (piano) y la egresada, Marta Báez de Romano (soprano), la alumna Milena B. de Yanzón (mediosoprano), los señores Orlando Tarrío (tenor) y José Arias (baritono); el Coro del Conservatorio y Coro de niños (director del coro: profesor Carlos Berardi). Tres transcripciones para orquesta de cámara (según Palestrina Gabrieli y Bach): Poema Cuyano para piano y orquesta y Cantata del Cuarto Centenario de la Primera Fundación de la Ciudad de Buenos Aires.
- 17-XII-1948: CONCIERTO CLXXVIII. Salón de Grados, Mendoza. Recital de música para flauta, a cargo de Angel S. Martucci. Acompañó al piano el profesor Francisco Amicarelli. Obras de *Vivaldi* (Concierto N° 3, op. 10); *Bach* (Sonata N° 6), *Grétry* (Concierto en Do mayor); *Gluck*, *Mozart*, *Ginastera*, *Gallac*, *Debussy*, *Ravel*, *Ibert* (Jeux) y *Milhaud* (Sonatina 1922).

1949

- 19-II-1949: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. Dedicado a profesores y alumnos de la Escuela de Verano para Maestros. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), Julio Perceval (piano) y Romeo Molo (contrabajo). Obras de *Dvorak* (Cuarteto op. 96) y *Schubert* (Quinteto op. 114, "La Trucha").
- 1-IV-1949: PRIMER RECITAL. Teatro Independencia, Mendoza. En oportunidad del Primer Congreso Nacional de Filosofía. A cargo del actor Raúl de Lange y la pianista Herta de Lange. Recitados extraídos de la Biblia, música de *J. S. y W. F. Bach*.
- 4-IV-1949: SEGUNDO RECITAL. Teatro Independencia, Mendoza. En oportunidad del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Concierto a cargo del Trio Moyse, integrado por Marcel Moyse (flauta), Blanche Honegger Moyse (violin y viola) y Louis Moyse (piano y flauta). Obras de *Bach* (Trio-sonata y Sonata en Mi mayor para violin y piano),

Händel (Sonata para dos flautas), *Haydn* (Trio en Do mayor para dos flautas y viola), *Ibert* (Trio), *Huc*, *Debussy*, *Rimsky-Korsakoff*, *L. Moyse*, *Gennaro* y *Martín*.

- 7-IV-1949: TERCER RECITAL. Basílica de San Francisco, Mendoza. En oportunidad del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Concierto a cargo del organista E. William Doty, Director del College of Fine Arts de la Universidad de Texas. Obras de *Purcell*, *Gigault*, *Cabezón*, *J. Cristóbal Bach*, *Van Noordt*, *Lebégue*, *J. S. Bach* (Fuga en Mi bemol); *Bennett*, *Doty*, *Haynes* y *D'Antalffy*.
- 7-IV-1949: CUARTO RECITAL. Salón de Grados, Mendoza. En oportunidad del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Concierto de música argentina, a cargo de Profesores del Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales. Intervinieron los señores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo); José Miguel Aulicini (acomp. de piano), Francisco Amicarelli (piano) y la egresada, Marta Báez de Romano (canto). Obras de *Gaito* (Cuarteto op. 33), *Dublanc*, *Rogatis*, *López Buchardo*, *Perceval*, *J. J. Castro* (Tangos) y *Ginastera* (Tres danzas argentinas).
- 8-IV-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Gran Rex, Mendoza. En adhesión al Primer Congreso Nacional de Filosofía. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, dirigida por Olgerts Bistevins. Solista Armando Palacios (piano). Obras de *Beethoven* (Sinfonía N° 2, op. 36), *Liszt* (Concierto N° 1), *Williams* (Cinco milongas), *Smetana* (El Moldava), *Weber* (Obertura de "Oberón").
- 10-IV-1949: SEXTO RECITAL. Salón de Grados, Mendoza. En oportunidad del Primer Congreso Nacional de Filosofía. Recital poético a cargo del actor Raúl de Lange y de la pianista Herta de Lange. Recitados de la *Biblia*, *Goethe*, *Beethoven* (Testamento de Heiligenstadt) y *Homero* (Los funerales de Héctor), música de *Bach*, *Beethoven* y *Sigwart*.
- 24-V-1949: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración de la Fecha Patria. Intervinieron los profesores Julio Perceval y Luis La Vía (piano). Obras de *Casella*, *Wagner-Liszt*, *Guastavino* (La Siesta), *Debussy*, *Albéniz* y *Prokofieff*.
- 24-V-1949: CONCIERTO SINFÓNICO. Teatro Independencia, Mendoza. En conmemoración de la Fecha Patria. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo, bajo la dirección de Olgerts Bistevins. Solista: Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Mozart* (Obertura de "La Flauta Mágica"), *Beethoven* (Concierto N° 4), *Giannini* (Canción y danza), *Gilardi* (Suite argentina) y *Wagner* (Obertura de "Rienzi").
- 4-VI-1949: CONCIERTO. Salón de Grados, Mendoza. En conmemoración de la Revolución. Intervinieron los profesores Carlos Berardi (dirección coral); Luis Mario Pontino (violonchelo), Francisco Amicarelli y Luis La Vía (duo de pianos); el alumno Enrique Gelusini (piano) y el

Coro Femenino del Instituto. Obras de *R. Strauss* (Sonata op. 6), *Schumann* (Andante con variaciones, op. 46), *Brahms* (Cinco valsos op. 39) y *Aguirre*.

- 9-VI-1949: PRIMER CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: Gyorgy Sandor (piano). Obras de *Beethoven* (Sinfonía N° 8, op. 93), *Respighi* (Danzas y arias antiguas), *Rachmaninoff* (Concierto N° 2, op. 18), *Weber* (Obertura de "El Cazador Furtivo").
- 18-VI-1949: CONCIERTO CLXXX. Salón de Grados, Mendoza. Primer concierto del ciclo de sonatas para violín y piano. Intervinieron el violinista Leo Petroni y el profesor Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Tartini* (Sonata Trino del diablo), *Mozart* (Sonata K. 301), *Debussy* (Sonata en Sol), y *Beethoven* (Sonata op. 47).
- 21-VI-1949: SEGUNDO CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Director: Olgerts Bistevins. Solista: Leo Petroni (violín). Obras de *Haydn* (Sinfonía en Mi bemol mayor "Redoble de timbal"), *Beethoven* (Concierto op. 61) y *Berlioz* (Suite de "La Condenación de Fausto").
- 25-VI-1949: CONCIERTO CLXXXI. Salón de Grados, Mendoza. Segundo recital de sonatas para violín y piano. Intervinieron Leo Petroni (violín) y el profesor Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Bach* (Sonata en La mayor), *Mozart* (Sonata K. 454), *Brahms* (Sonata op. 100) y *Reger* (Sonata op. 139).
- 27-VI-1949: CONCIERTO CLXXXII. Basílica de San Francisco, Mendoza. A cargo del organista chileno Hermann Kock. Obras de *Pachelbel*, *Buxtehude* (Preludio y fuga 14), *Bach* (Pasacalle en Do menor) y *Reger* (Introducción y pasacalle en Re menor).
- 28-VI-1949: CONCIERTO CLXXXIII. Salón de Grados, Mendoza. Tercer recital de sonatas para violín y piano. Intervinieron Leo Petroni (violín), y el profesor Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Händel* (Sonata en Re mayor), *Beethoven* (Sonata op. 24) y *Schumann* (Sonata op. 121).
- 30-VI-1949: CONCIERTO CLXXXIV. Salón de Grados, Mendoza. Cuarto recital de sonatas para violín y piano. Intervinieron Leo Petroni (violín) y el profesor Francisco Amicarelli (piano). Obras de *Corelli* (Sonata en Re mayor N° 1), *Beethoven* (Sonata op. 30 N° 2) y *Franck* (Sonata en La).
- 2-VII-1949: CONCIERTO. Salón de Actos del Colegio Nacional, San Luis. Intervinieron los profesores Roque Citro, Ferruccio Cattelani (violines), Aquiles Romani (viola), Luis Mario Pontino (violonchelo), y Francisco Caradonna (óboe). Obras de *Mozart* (Divertimiento K. 563), Cuarteto K. 370 para óboe y arcos, y Cuarteto K. 575).
- 4-VII-1949: TERCER CONCIERTO SINFÓNICO DE ABONO. Teatro Independencia, Mendoza. Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Cuyo. Di-

<i>Cortés, Rosa</i> (canto)	1946	1948
<i>Cerrado, Elida</i> (piano)	1947	1947
<i>Costanza, Vicente</i> (violín)	1944 1945 1946	1948
<i>Cremaschi, María L. A. de</i> (canto)	1944	1947
<i>Cruz, Dr. I. Fernando</i> (conferenciante)	1943 1944 1945	1948
<i>Cuoghi, Arturo</i> (trompa)	1941 1942 1943	1949
<i>Danes, Leonida V. de</i> (dir. coro)	1940 1941 1942 1943	1948
<i>De Raco, prof. Antonio</i> (piano)	1944 1945	1948
<i>Devoto, prof. Daniel</i> (conferenciante, piano)	1944	1948
<i>Dorniké, prof. Alfredo</i> (conferenciante)	1945 1946	1948
<i>Doty, E. William</i> (órgano)	1945 1946	1949
<i>Drighi Lucero, prof. Juan</i> (conferenciante)	1941 1942 1943 1944 1945 1946	1948
<i>Dries, Henriette</i> (piano)	1943 1945	1948
<i>Dublanc, prof. Emilio A.</i>	1943	1948
<i>Duci, prof. Bernardino</i> (trompeta)	1943	1948
<i>Duci, Carmelo</i> (trompeta)	1945 1946	1948
<i>Flandés, Juan C.</i> (canto)	1947	1948
<i>Franze, Johannes</i> (conferenciante)	1947 1948	1948
<i>Franze, prof. Juan P.</i> (conferenciante)	1946	1948
<i>Fraser, Janet</i> (canto)	1946	1948
<i>Fraser, Norman</i> (conferenciante)	1946	1949
<i>Fuencarola, Juan</i> (corno Inglés)	1946 1947 1948	1949
<i>García, Josefina</i> (órgano)	1946	1948
<i>García Morillo, Roberto</i> (conferenciante)	1946	1948
<i>Gaynor, Kostantin</i> (piano)	1948	1948
<i>Géssens, Enrique</i> (piano)	1947 1948 1949	1949
<i>GU-Marchez, Henri</i> (piano, conferenciante)	1948 1949	1949
<i>Gran, prof. Eduardo</i> (conferenciante, dir. orquesta)	1940	1948 1949
<i>Hernández Paulsen, Raquel</i> (violín)	1947 1948	1948
<i>Hérech de Müller, Juana</i> (violín)	1948	1948
<i>Honegger Moyse, Blanche</i> (violín, viola)	1948	1948
<i>Ivanisevitch, Iván</i> (canto)	1944	1949
<i>Kindermann, Lydia</i> (canto)	1948	1949
<i>Koch, Hermann</i> (órgano)	1948	1949

<i>Lamuraglia, Nicolás</i> (conferenciante)	1946	1948
<i>Lan, prof. Mary</i> (canto)	1947	1948
<i>Lange, prof. Francisco Curt</i> (conferenciante)	1947	1948
<i>Lange, Herta de</i> (piano)	1946 1947 1948 1949	1949
<i>Lange, Raúl de</i> (recitador)	1946	1949
<i>La Vía, prof. Luis</i> (piano)	1946 1947 1948 1949	1949
<i>Leuchter, Erwin</i> (conferenciante)	1946 1947 1948	1949
<i>Lo Giudice, prof. José</i> (fagote)	1945	1948
<i>López Buchardo, Brígida F. de</i> (canto)	1947	1948
<i>Lugaresi, Manlio</i> (conferenciante)	1947	1948
<i>Litch, Adela</i> (piano)	1947	1948
<i>Manrique, prof. Isidro</i> (piano, dir. coro, dir. orquesta) ..	1940 1941 1942 1943	1948
<i>Martucci, Angel</i> (flauta)	1947	1948
<i>Massa, Ana Marina</i> (canto)	1947 1948	1948
<i>Mariani, Enrique</i> (viola)	1947 1948	1948
<i>Melo, prof. Romeo</i> (contrabajo)	1949	1949
<i>Moyse, Luis</i> (piano y flauta)	1949	1949
<i>Moyse, Marcel</i> (flauta)	1949	1949
† <i>Nizan, René</i> (órgano)	1940	1949
<i>Palacios, Armando</i> (piano)	1946	1949
<i>Padua, Athos</i> (conferenciante)	1942	1949
<i>Pereval, prof. Julio</i> (órgano, piano, dir. orq., conferenc.) ..	1940 1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949	1949
<i>Perelló, Carlos</i> (viola)	1946 1947	1949
<i>Petroni, Leo</i> (violín)	1948	1949
<i>Ponferrada, Juan Oscar</i> (conferenciante)	1948	1949
<i>Pontino, prof. Luis Mario</i> (violonchelo)	1947 1948	1949
<i>Pontino, Carlos</i> (violonchelo)	1948	1949
<i>Prelli, prof. Josefina</i> (clavecín, piano)	1947	1948
<i>Pueble, Mignel</i> (violín)	1947 1948	1948
† <i>Renard, Rosita</i> (piano)	1946 1947	1948
<i>Richean, Eliane</i> (piano)	1947	1948
<i>Richepin, Tristán</i> (conferenciante)	1946 1947	1948
<i>Rodríguez Brito, Ramón</i> (piano)	1946 1947	1948
<i>Romani, prof. Aguilés</i> (viola, viola de amor, dir. coro) ..	1941 1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949	1949
<i>Rosanz, prof. Bifio</i> (piano)	1942 1943 1944 1945 1946 1947 1948 1949	1949
<i>Ruda, prof. José</i> (clarinete, dir. orquesta)	1942	1949

Sacchi, María Antonieta (piano)	1948
Szwed, Rafael (violonchelo)	1947 1948
Sáenz, Pedro (piano)	1946
Salmons, Juan F. (piano)	1946 1947 1948 1949
Sandor, György (piano)	1946 1947
Sadovni Ochoa, Adolfo (conferenciente)	1946 1947 1948
Sadler, Juan C. (piano)	1946
Sansacqua, Aída (piano)	1944
Serrano, Aída (piano)	1944
Suárez, Alejandrina (órgano)	1941
† Suñer, prof. Ernesto (dir. coro)	1944 1948
Tarrío, Orlando (canto)	1948
Terranova, prof. Salvador (flauta)	1943 1944 1945
Ugo, Juan (trompa)	1943 1944 1945
Vázquez, prof. Alberto (piano)	1948
Westerkamp, prof. Elizabeth (piano)	1940 1941 1942 1943
Yanada, Milena B. de (canto)	1943

INDICE

<i>Ordenanza de creación del Departamento de Musicología</i>	9
--	---

TEMAS ARGENTINOS Y AMERICANOS

LANGE, FRANCISCO CURT - MENDOZA <i>A manera de Prólogo</i>	13
TRENTI ROCAMORA, J. LUIS - BUENOS AIRES <i>La música en el Teatro porteño anterior a 1810</i>	37
WILKES, JOSUÉ TEÓFILO - BUENOS AIRES <i>La música vernácula y el Estado</i>	47
HOLZMANN, RODOLFO - LIMA <i>Aporte para la emancipación de la música peruana</i>	61
CAMPOS, RUBÉN M. - MÉXICO, D. F. <i>La música popular de México</i>	81
GONZÁLEZ BRAVO, ANTONIO - LA PAZ <i>Clasificación de los sicus aimaras</i>	93
ISAMITT, CARLOS - SANTIAGO DE CHILE <i>Machilwun - Una danza araucana</i>	105
RAMPONE, ALBERTO J. - MENDOZA <i>Xilografías para los Cantares de Cuyo. Ocho melodías sobre poesías populares, recopiladas por Juan Draghi Lucero. Música de Julio Perceval</i>	109

TEMAS UNIVERSALES

DORNHEIM, ALFREDO - MENDOZA <i>Música novelesca y novela musical</i>	131
---	-----

FRANZE, JOHANNES - BUENOS AIRES <i>Ricardo Strauss y Mozart</i>	173
FUENTES, JUAN B. - LEÓN, GUANAJUATO (MÉXICO) <i>Fundamento científico de la armonía</i>	191
THOMAS, JUAN MARÍA - MALLORCA (BALEARES) <i>Capella Classica - Nueva y vieja técnica coral</i>	197

INFORMACIONES

<i>Total de Actos realizados por el Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales (1940 - Julio 1949)</i>	209
---	-----

SUPLEMENTO MUSICAL

Obras Instrumentales

LÓPEZ BUCHARDO, CARLOS - BUENOS AIRES <i>Sonatina</i> (piano)	1
FRANCESE, MIGUEL - MENDOZA <i>Copla</i> (piano)	12
ARDÉVOL, JOSÉ - LA HABANA <i>Tres pequeños preludios</i> (piano)	14
GUERRA PEIXE, CÉSAR - RÍO DE JANEIRO <i>Trio</i> (flauta, clarinete y fagot)	19

Obras Vocales

WILLIAMS, ALBERTO - BUENOS AIRES <i>Vidalita del payador</i> (voz y piano)	30
ROSAÉNZ, ELÍFIO E. - MENDOZA <i>Pena india</i> (voz y piano)	32
GRAU, EDUARDO - MENDOZA <i>Cantares</i> (voz y piano)	35
THOMAS, JUAN MARÍA - MALLORCA (BALEARES) <i>Quiero dormir esta noche</i> (coro mixto a capela)	42

Este primer número de la Revista de Estudios Musicales publicado por la Universidad Nacional de Cuyo-Instituto Superior de Artes e Investigaciones Musicales-Departamento de Musicología, se acabó de imprimir en la Litografía Musical Garrot, calle Serrano 2163, Buenos Aires, el día 31 de Agosto del año 1949

Reg. N° 6103