

Anotaciones y resúmenes bibliográficos

Eugenio Pereira Salas, *Biobibliografía musical de Chile, desde los orígenes a 1886*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, Serie Monografías Anexas a los Anales de la Universidad de Chile, 1978, 136 pp., apéndice musical.

Eugenio Pereira Salas, Premio Nacional de Historia 1974, Profesor Emérito de la Universidad de Chile, Presidente de la Academia Chilena de la Historia, y miembro de la Academia Chilena del Instituto de Chile, contribuyó extensamente a la literatura musical chilena. Sus obras sobre esta temática, entre las que se cuentan numerosos libros y artículos, ofrecen tal acopio de documentación e información, que desde los años 40 a la fecha ellas son una de las piedras fundamentales en toda investigación que se haga sobre música chilena, desde sus orígenes hasta mediados del siglo xx. Durante muchos años, Eugenio Pereira escribió una página en la *Revista Musical Chilena* que tituló "Rincón de la Historia", desde donde dio a conocer, por vez primera, aspectos inéditos de la historia musical patria. En la misma *Revista* han aparecido algunos de sus artículos de importancia, tales como "La música chilena en los primeros años del siglo xx" (Nº 40), o "Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile" (Nº 79).

Ediciones de la Universidad de Chile ha publicado, además del libro que reseñamos, otros tres volúmenes capitales de este ilustre historiador. Los dos primeros fueron calificados por el autor, en la presente entrega, de aportes "complementarios" como fruto de la investigación documental sobre la actividad musical en Chile. Son ellos *Los orígenes del arte musical en Chile* (1941) e *Historia de la Música en Chile, 1850-1900* (1957). Posteriormente, apareció el primer tomo de su *Historia del Teatro en Chile* (1974), con abundantes informaciones musicales. Estas también se prodigan en otra de sus obras monumentales, también patrocinada por esta Universidad, *Historia del Arte en el Reino de Chile* (1965), especialmente útil por la prolija revisión que el autor ha hecho de manuscritos del Archivo Nacional y del Archivo Capitular de la Catedral de Santiago.

La *Biobibliografía Musical de Chile*, según confesión del autor, le "ha significado un duro trabajo, pues los impresos musicales y los textos pentagráficos, además de haber experimentado la incuria de los tiempos, sufrieron el desprecio, por fortuna superado, que rodeó a los profesionales y a los aficionados a este arte en los siglos pasados" (Pág. 7). Con gran esfuerzo, el autor ha logrado vencer en parte estas deficiencias "con ayuda de la co-

Rev. Musical Chilena, 1979, XXXIII, Nº 148, pp. 91-103.

lección personal de música impresa o inédita que reunimos en nuestra diaria frecuentación de las librerías de viejo, anticuarios y ferias, empresa unida a inolvidables momentos del placer del hallazgo y regocijo espiritual". Para quienes tuvimos el privilegio de conocer a Eugenio Pereira, sabemos que estas últimas palabras se iluminan con esa sonrisa y afabilidad que lo caracterizaron.

Casi un millar de obras catalogadas de 189 compositores, de los cuales 28 son mujeres, dan al autor la posibilidad "de fijar la imagen de unos cuantos creadores hasta el momento desconocidos u olvidados por el público" (Pág. 8). Figuran ahí los inventarios de obras de autores tales como fray Cristóbal de Ajuria, José Bernardo Alzedo, Jules Barré, Telésforo Cabero, José de Campderrós, Federico Chessi de Uriarte, Fabio De Petris, Adolfo Deajardins, José María Filomeno, Guillermo Frick, José Antonio González, Louis M. Gottschalk, Federico Guzmán, Arturo y Raúl Hügel, Francisco Oli-va, Manuel Antonio Orrego, Delfina Pérez, Aquinas Ried, José Soro Sforza, José Zapiola e Isidora Zegers, para citar sólo algunos. Ellas están clasificadas desde el punto de vista sociológico que ilustra "el muestreo de las inclinaciones y preferencias de las generaciones pasadas".

Esta clasificación está complementada con cifras estadísticas y comprende ocho rubros: 1. *bailables* (mazurkas, varsovianas, cuadrillas, galopas, polkas, redowas etc.), 2. *arreglos, fantasías y variaciones* (fantasías, variaciones), 3. *canciones* (serenatas, berceuse, barcarolas, seguidillas etc.), 4. *himnos y marchas*, 5. *género lírico* (ópera, oberturas, zarzuelas), 6. *música religiosa* (himnos religiosos, misas, villancicos, motetes, letanías, etc.), 7. *música de arte* (cantatas, quintetos, odas sinfónicas, piano solo, etc.), y 8. *música popular* (canciones populares, tonadas).

El autor también pasa revista a los sistemas de impresión musical litográfica y considera que la primera pieza de música impresa fue el *Himno de Yungay*, de José Zapiola, y que la *Canción a la Bandera*, del mismo autor, es la más antigua composición litográfica incluida como suplemento de periódicos chilenos.

Biobibliografía Musical de Chile, de Eugenio Pereira Salas, constituye un nuevo y fundamental aporte salido de su pluma para el conocimiento de nuestro pasado musical. Sus 136 páginas de texto se complementan con seis láminas facsimilares y con un Apéndice Musical que incluye las ediciones príncipes del *Himno Nacional*, de Ramón Carnicer, con texto de Bernardo Vera y Pintado, y el *Himno de Yungay* de José Zapiola.

Samuel Claro Valdés

Francisco Curt Lange. *História da Musica nas Irmandades de Vila Rica*, Vol. 1, *Freguesia De Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto* (Publicações do Arquivo Público Mineiro, Nº 2, Belo Horizonte, 1979) 458 pp.

El profesor Francisco Curt Lange, director del Instituto de Musicología, con sede en Montevideo, Uruguay, después de largos años de investigación y estudio, reveló al mundo los tesoros de Música Barroca de Minas Gerais, durante el siglo XVIII, que él descubriera. El volumen de información recogida sobre la creación musical en Brasil por compositores nativos de raro talento y la calidad de las interpretaciones de los conjuntos integrados por mulatos de Minas Gerais, es un fenómeno que sorprendió a los músicos contemporáneos.

Sus descubrimientos fueron dados a conocer a través de publicaciones de Europa y América, entre ellas nuestra *Revista Musical Chilena* (Vols. XXI y XXII, Nºs 102 y 103 de 1967) pp. 8-55 y 77-149, en un trabajo titulado "La Música en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII)".

Publicações do Arquivo Público Mineiro de Belo Horizonte inicia ahora un esfuerzo editorial sorprendente al publicar el primero de los diez volúmenes sobre las investigaciones y la documentación recopilada por el Dr. Curt Lange.

Bajo el título *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais* (século XVIII), se ha editado el Vol. 1 con la *História da Música nas Irmandades de Vila Rica* que incluye la *Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto* y sus nueve hermandades. En ediciones futuras, el Dr. Curt Lange revelará la historia y documentación de las siguientes entidades musicales que actuaron en el Noreste del Brasil en el siglo XVIII; II.— Irmandade de São José dos Homens Pardos; III.— Irmandade de Santa Cecília (2ª época); IV.— Antônio Dias (Freguesia de Nossa Senhora da Conceição) que incluye cinco hermandades; V.— As Obrigações e Arrematações de Música pelo Senado e Câmara de Vila Rica; VI.— A Opera em Vila Rica. A Música militar. A Música nos Festejos Reais e Procissões. Documentação musical avulsa; VII.— A Música nos Arredores de Vila Rica: Mariana, Cachoeira do Campo, Congonhas do Campo, Casa Branca Sabará e Caeté — A Música nas Vilas mais distantes: Pitangui, Campanha e Serro — As danças públicas coletivas e as danças dramáticas das Corporações de Offícios de Minas Gerais. Os Vissungos; VIII.— História da Música no Arraial do Tejuco; IX.— Os Compositores durante o período colonial de Minas Gerais. Estudos analíticos das composições de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, Inácio Parreira Neves, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Neto, Jerônimo de Souza Lobo e José Rodrigues Domin-

gues de Meireles, y x.— Index e referências biográficas completas dos Professores de Arte de Música da Capitania Geral de Minas Gerais. Assinaturas originais de músicos e compositores. A história das Bandas de Minas Gerais. Incurões na atividade musical durante o século xix.

Las principales fuentes consultadas por el Dr. Curt Lange para reconstituir la evolución del tan extraordinario desarrollo musical de Minas Gerais estaban en dos centros coloniales bien diversos: las Hermandades, Cofradías y las Ordenes religiosas de legos, y en el Senado da Câmara. Investigó además otros orígenes secundarios, principalmente los documentos del Gobierno, que resultaron otra fuente de valioso material.

Antes de que se iniciara en el Noreste del Brasil el ciclo del oro y de los diamantes, blancos y negros se habían mezclado y ya había surgido una raza mulata poseedora de un auténtico talento musical. Fueron los pardos de Minas Gerais los que dieron al Brasil compositores de la talla de Lobo de Mesquita, Parreira Neves, Gomes de Rocha, Coelho Neto, Souza Lobo y Rodrigues Domingues de Mereiles, además de intérpretes que por sus condiciones innatas se apoderaron de toda la vida musical en la región. Los blancos tuvieron irremediabilmente que reconocer a estos artistas cuya entrega al quehacer musical dio a Minas Gerais la fama de que goza hasta la actualidad.

Las Hermandades y Cofradías integradas por estos músicos nacieron de la necesidad de protección mutua que sintieron los negros nativos del Africa, los negros criollos nacidos en Brasil y los mulatos o pardos. Todas ellas nacieron bajo la protección de la iglesia y siguiendo las tradiciones católicas que les fueron enseñadas durante la época de cautiverio; de ahí que fueran consagradas a la Virgen y a los santos. Estas entidades tenían, además, el cuidado de los enfermos, de los ancianos sin recursos, del entierro de los muertos y de la oración por sus almas. Muchas de estas Hermandades eran también pequeñas instituciones financieras que prestaban ayuda a los hermanos más necesitados.

Esta *História da Música nas Irmandades de Vila Rica* se inicia con un prólogo del Dr. Curt Lange en el que traza en apretada síntesis el contenido histórico y musical de los diez volúmenes de la *História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais* (Siglo xviii).

El estudio de las Hermandades, de este primer volumen, abarca la historia y documentación de nueve de ellas, comenzando por la poderosa "Hermandad del Santísimo Sacramento de la Matriz de Nuestra Señora del Pilar", la más antigua de Ouro Preto, fundada en 1712. Las otras Hermandades de Ouro Preto incluidas son: "Hermandad de San Antonio de

la Matriz de Nuestra Señora del Pilar", fundada en 1715; "Hermandad de Nuestra Señora del Pilar", cuya documentación se inicia en 1725, pero que fue formada mucho antes; "Hermandad del Arcángel San Miguel de la Matriz de Nuestra Señora del Pilar", fundada en 1713 y la "Hermandad del Señor Buen Jesús dos Passos", autorizada en 1715. La fundación de la "Orden Tercera de Nuestra Señora del Monte Carmelo", con hermanos profesos y que portaban hábitos, tuvo inmensa ingerencia en la vida musical religiosa de Minas Gerais y data de 1755. Finalmente, el Dr. Curt Lange estudia la trayectoria de la "Hermandad de Nuestra Señora del Rosario de los Pardos", fundada en 1715, y de la "Hermandad de Nuestra Señora de las Mercedes de Ouro Preto", que data de 1754. Termina la obra con la historia de la "Orden Tercera de los Pequeños de San Francisco de Paula", integrada por mulatos y creada en 1780.

La amplísima documentación incluida comprueba la enorme influencia de las Hermandades en el campo religioso-musical de Minas Gerais.

M. V.

The Music Criticism of Hugo Wolf. Ed. y traducción de Henry Pleasants. Nueva York: Holmer & Meier, 1978, xvii, 291 pp.

Henry Pleasants tradujo al inglés hace treinta años una selección de la enorme producción crítica de Eduard Hanslick —conocido crítico vienés desde 1846 hasta fines del siglo— tanto para darlo a conocer al público de habla inglesa como para enfocar la vida musical de Viena a través de la visión de un erudito bien informado, sensitivo y valiente. Al emprender ahora la traducción de las críticas de Hugo Wolf, artista que ocupa en la historia de la música un lugar preponderante como maestro del lied alemán junto a Schubert, Schumann, Brahms y Richard Strauss, ciertamente sorprenderá inclusive a muchos profesionales de la música que ignoraban que Wolf hubiese sido crítico profesional.

Entre 1884 y 1887 Hugo Wolf fue el crítico del elegante periódico vienés dominical, el "Wiener Salonblatt", cuando todavía no cumplía los veinticuatro años. Como desde el primer momento se colocó en la barrera opuesta a la de Hanslick, sus opiniones completan el panorama sobre las tensiones musicales de la Europa del siglo diecinueve. El fermento reaccionario y el progresista se reflejan de manera fascinante en las críticas de

ambos hombres y las reacciones, entusiasmos y aversiones de dos profesionales inteligentes que asistían a los estrenos o a las audiciones tempranas de obras actualmente aceptadas como clásicas o bien ya olvidadas, ofrecen un panorama brillante de la época.

Por añadidura, las críticas del joven y fogoso Wolf, revelan interesantes rasgos de su personalidad, de su capacidad intelectual y, sobre todo, de las motivaciones psíquicas de un gran músico. Desde el punto de vista literario, Wolf es inferior a Hanslick. Cuando se le ofreció editar un libro con sus críticas se negó y no porque renegara de sus opiniones, sino que porque reconocía sus limitaciones. Ocho años después de su muerte, en 1911, la Sociedad Académica Wagneriana de Viena realizó una edición, la misma que ahora Pleasants traduce, y que le significó múltiples dificultades. Confiesa que "sin alterar la estructura básica, ocasionalmente tuvo que acortar las frases más largas en dos o tres, como concesión al lector", dividir en párrafos y ponerle títulos a las críticas, pues su autor se limitaba a colocar "Ópera de la Corte" o "Concierto".

Por lo general la crítica de Wolf es retórica, incisiva y a veces desconsiderada, impulsado por el ardor emocional de la lucha. No obstante, Wolf fue un crítico musical perceptivo, con especial fineza para juzgar la ópera, especialmente la wagneriana. Sin duda la ópera fue su gran amor. Revela sorprendentes conocimientos vocales para juzgar a los cantantes que participan en las obras que presenta la Ópera de la Corte y un raro don de observación para juzgar su desempeño como actores. Es así como se convierte en un fascinante guía del mundo de la ópera de Viena en la década de 1880.

Al juzgar a otros ejecutantes —directores, instrumentistas, cuartetos y orquestas— su crítica es igualmente esclarecedora. Sus descripciones y evaluación de colosos tales como Richter, Büllow, Rubinstein, d'Albert, Friedheim, Cesar Thomson y Wilhelmj, aportan importante información, tanto sobre su arte como sobre ellos mismos y sus respectivas idiosincrasias. Describe con tanta vivacidad que el lector siente que vive el momento y conoce al personaje. Wolf pudo exagerar en la alabanza o el abuso, su personalidad era así, pero para conocer al hombre en profundidad nadie podría revelárnoslo mejor que estas páginas.

En el campo de la composición Wolf se fascinaba con la extravagancia cromática de las armonías de Wagner, la instrumentación de Berlioz y los experimentos de Liszt por llevar la literatura a la música. Para él estos compositores representaban la emancipación de la disciplina clásica. En cambio, jamás comprendió a Brahms. Al hacer la crítica de la Sinfonía N^o 4, después de su estreno en Viena el 17 de enero de 1886 por la Filarmó-

nica, bajo la dirección de Richter, en p. 186, dice: "Conspicuo es el progreso de cangrejo de Brahms en su producción. Jamás ha llegado más allá del nivel de la mediocridad, pero la insignificancia, el vacío e hipocresía que prevalece en toda la sinfonía en Mi menor no se había demostrado de manera tan alarmante en ninguna de sus obras anteriores. El arte de componer sin ideas ha encontrado en Brahms decididamente a su representante más conspicuo. Así como el buen Dios, Herr Brahms es un maestro para crear algo de la nada...".

M. V.

Instituto Nacional de Cultura (Perú). *Mapa de los instrumentos musicales de uso popular en el Perú*. Lima: Oficina de Música y Danza, 1978, 588 pp.

Esta publicación es una contribución importante a la organología vernácula latinoamericana, en la que figuran monografías señeras, tales como la de Isabel Aretz: *Instrumentos musicales de Venezuela* (Estado de Sucre: Editorial Universitaria de Oriente, 1967); de Samuel Martí: *Instrumentos musicales precortesianos* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología, 1955); de Fernando Ortiz: *Los instrumentos de la música afro cubana* (La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1952); y de Carlos Vega: *Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de la Argentina* (Buenos Aires: Centurión, 1946), además de muchas otras.

El trabajo que reseñamos tiene como objetivo fundamental el detectar los instrumentos vernáculos del Perú, tanto folklóricos como indígenas. La riqueza organográfica peruana se refleja en el alto número de instrumentos existentes. Solamente en la Sierra y la Costa, el mapa contempla no menos de cuatrocientos instrumentos, contando los que se fabrican en el país como los de tecnología foránea. Esta riqueza se advierte, además, en la gran variedad de gamas o variantes de determinados instrumentos, especialmente los aerófonos, grupo que predomina en la música vernácula peruana. Por ejemplo, de la Flauta de Pan, se consignan 71 variedades, mientras que de la Quena se consideran no menos de 32 gamas.

La información se obtuvo de diversas fuentes, de entrevistas directas a fabricantes de instrumentos, a músicos e investigadores; de bibliografía publicada o inédita que alcanza a 241 ítemes; de aproximadamente 6.000 encuestas enviadas a casi todas las provincias del Perú y de otras fuentes au-

xiliares, como ser documentos fotográficos o iconográficos. El material se analizó sobre la base de los siguientes puntos:

- (1) Clasificación de acuerdo al sistema de Hornbostel-Sachs, adaptado por Carlos Vega (1946) e Izikowitz (1935). La primera de las adaptaciones sirve como punto de partida para el catastro de los instrumentos de la Sierra y de la Costa, mientras que la segunda se emplea para el catastro de la selva amazónica peruana. A su vez, ambos esquemas clasificatorios fueron modificados, para poder aplicarlos a los instrumentos vernáculos peruanos.
- (2) Las diferentes nomenclaturas vernáculas de cada instrumento, o el nombre técnico en caso de carecer de información acerca de ella.
- (3) Descripción del instrumento, lo que contempla detalles de fabricación, modalidades de ejecución y las afinaciones.
- (4) Las ocasiones en que el instrumento se emplea.
- (5) La ubicación y dispersión geográfica. Para los instrumentos de la Costa y de la Sierra se toma a la provincia como unidad de análisis, y en el caso de la Amazonia, la zona de residencia de los diferentes grupos etnolingüísticos, basándose en la información y los mapas confeccionados por antropólogos y lingüistas.

Cada entrada es acompañada de referencias precisas a fuentes bibliográficas, las que se identifican mediante una numeración correlativa. Sin embargo, la tarea de localizar ítemes específicos resulta dificultosa al igual que una visión panorámica de la bibliografía, dada la carencia de una ordenación alfabética por apellido de autor, o de una organización cronológica, relativa a la fecha de publicación.

Las entradas se ilustran con grabados de los instrumentos más importantes y se agrupan en dos capítulos principales: los instrumentos musicales de la Sierra y de la Costa del Perú, y los instrumentos musicales de la Selva. Ambos capítulos incluyen índices, uno de nombres y otro que agrupa los instrumentos por departamentos (en el caso de la Sierra y Costa) o por grupos etnolingüísticos (en el caso de la Amazonia), que son de suma utilidad para la consulta. Se agregan, además, cuadros sinópticos de los instrumentos idiófonos, membranófonos, cordófonos y aerófonos, y mapas que muestran el área de difusión geográfica de los principales instrumentos.

Este trabajo servirá como marco de referencia obligado para cualquier enfoque futuro, sincrónico o diacrónico, de los instrumentos vernáculos peruanos, y es un estímulo importante para estudios más especializados. Tiene, asimismo, gran valor dentro de una perspectiva intercultural. El proyecto

fue dirigido por el destacado compositor y musicólogo peruano, César Bolaños, con la participación de Alida Salazar y de Fernando García, compatriota de brillante trayectoria como compositor e investigador. El grupo contó, además, con la ayuda de Josafat Roel Pineda, importante estudioso del acervo vernáculo peruano, cuyos conocimientos tuvieron decisiva importancia para el proyecto. Debe destacarse, también, el fuerte apoyo del Estado peruano, tanto para la realización de la investigación misma como para la impresión del libro.

L. M.

Luis Felipe Ramón y Rivera. *La música popular de Venezuela*. Caracas: Ernesto Armitano, 1976, 209 pp.

El campo de estudio de los investigadores latinoamericanos se ha limitado, en general, a la así llamada música docta y a la música de tradición oral, sea ésta folklórica de ascendencia hispánica o indígena, prestándose muy poca atención a la música popular, estrato intermedio, pero de gran valor cultural en virtud del consumo masivo de que es objeto.

El trabajo que nos ocupa es pionero en esta área de nuestra cultura, y constituye un nuevo jalón en la excelente bibliografía de Luis Felipe Ramón y Rivera, la que cuenta con trabajos tan importantes como: *El Joropo, baile nacional de Venezuela* (Caracas: Ministerio de Educación, Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1953); *Folklore Tachireense*, en colaboración con Isabel Aretz (Caracas: Edición de la Presidencia de la República, 1961, 3 vols.); *Música folklórica de Venezuela* (Caracas: Editorial Monte Avila, 1969) y *Música afrovenezolana* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, Imprenta Universitaria, 1971), además de otros libros y una nutrida cantidad de monografías y artículos. Cabe agregar su actividad como compositor de música popular y su labor como director de orquesta. Ha grabado series de discos con música de compositores regionales venezolanos.

Ramón y Rivera circunscribe aquí su campo de estudio a lo que denomina "música popular de raíz tradicional", la que define de la siguiente manera (p. 9):

"Lo popular de raíz tradicional —en música como en poesía o baile, sus más cercanos congéneres—,

es fruto de la creación de artistas que basan sus obras en los modelos tradicionales, pero que pueden introducir cambios —o variantes— menores y que no es necesariamente de transmisión oral, pues la música popular, por ejemplo, se produce en su mayor parte escrita”.

Por contraposición, “el concepto de lo folklórico queda circunscrito, según los criterios teóricos más corrientes, a las condiciones de ser una herencia cultural antigua de transmisión oral, de autor (o autores) desconocido, sujeta a normas estructurales tradicionales, de actuación vigente en el núcleo social en que se encuentra” (p. 9).

Partiendo de este concepto, analiza los siguientes géneros de la música popular venezolana: el vals, el pasillo, el bambuco, el merengue, la canción, la canción-bambuco, la tonada, la canción de estilo libre (el bolero) para concluir con el joropo. Se excluyen, por lo tanto, géneros como el pasodoble, el tango, el chotis, la mazurca y otros de raigambre popular internacional.

Resultan de sumo interés los puntos en que sustenta su método de enfoque, dado su valor como marco de referencia para futuros trabajos de investigación. Ellos son los siguientes:

- (1) *El vocablo* que designa un determinado género y los correspondientes subgéneros, con su significado y diferentes acepciones. La voz “Joropo”, por ejemplo, puede referirse al baile, la música o al elemento literario del complejo genéricamente conocido con ese nombre.
- (2) *Los rasgos musicales, literarios y coreográficos* que tipifican los diferentes géneros. Muy perspicaces y útiles, son los comentarios acerca de la canción popular (p. 147) que contribuye a esclarecer una incógnita de medular importancia dentro de la musicología latinoamericana; cuáles son y cómo se definen los rasgos “nacionales” de un determinado repertorio docto, folklórico o popular:

“Giros melódicos típicos de una manera expresiva criolla, los hay en nuestras canciones desde el siglo pasado, y han llegado a ser representativos aunque procedieran de la ópera italiana o de otro tipo de composiciones. Así por ejemplo, los retardos cadenciales o las apoyaturas armónicas, la repetición de las cadencias, el uso constante del movimiento de sextas menores, giros como grupetos, etc. Si estos elementos se combinan con esporádicos ras-

gos rítmicos como el de la habanera (no persistentes, pues en tal caso serían un bambuco o una habanera, simplemente), entonces podemos decir que hay algo de venezolano en una canción compuesta dentro de esos términos, aunque su estructura y la constancia del ritmo no lo sean".

- (3) *Las interrelaciones entre la música popular, la docta y la de tradición oral.* Ramón y Rivera analiza dos tipos de relaciones. La primera se refiere a los géneros de la música popular que, en cierta medida, constituyen elaboraciones o transformaciones de géneros homónimos de la música docta o de la música de la tradición oral. Es el caso del vals, en el que coexisten dos corrientes principales, "una aristocrática, de los salones de la gente adinerada, y otra popular, de las casas más modestas, el caney, la plaza pública. La corriente popular se subdivide, dejando algunas melodías en los terrenos de lo social anónimo, en tanto que músicos aficionados o profesionales de las ciudades empiezan a cultivar el vals, dejando constancia de su nombre, y produciendo generalmente las melodías nada más" (p. 15). Otro ejemplo es la canción, de corte folklórico y popular. La primera tiene autor anónimo, y abarca desde el aspecto más sencillo y antiguo (período corto, sencillez de giros), hasta el más complejo, producto de la influencia operática del siglo XIX". La segunda, en cambio, tiene autor conocido, "se nutrió principalmente de las fuentes de la habanera y del vals, y utilizó también, sin que tuviera éxito social, los melindrosos giros propios de las romanzas de la ópera" (p. 120). Un tercer ejemplo es el joropo, analizado en p. 174. El segundo tipo de relación abarca los géneros creados por los mismos compositores de música popular sin un correlato directo en la música docta o la de tradición oral, pero que incorporan de manera estilizada algunos elementos de esta última. Es el caso de la tonada, creada por el compositor Eduardo Serrano, la que combina "un trozo melódico lento y de largos sonidos, inspirado en el folklore de los cantos de ordeño, seguido de otro de estilo joropo, y por lo tanto alegre y rápido" (p. 143).
- (4) *La diacronía* vale decir la génesis, procedencia y desarrollo histórico, analizados con gran acopio de antecedentes extraídos de archivos y de publicaciones periódicas del siglo XIX. Ramón y Rivera establece que ya en 1845 se publicó en la revista *El Album*, de la que se conserva una colección en la Biblioteca de Caracas, un vals escrito por un compositor venezolano. Destaca, además, la importancia de revistas decimonónicas, tales como *El Cojo Ilustrado*, publicada desde 1892, o *El*

- Zancudo*, "semanario de literatura y bellas artes" con los primeros trozos impresos "de autor anónimo, es decir, ... piezas folklóricas" (pp. 86-87).
- (5) *La dispersión*, es decir, las áreas geográficas en que se cultivan los géneros. Al respecto, el autor compara el bambuco venezolano con el colombiano, por mencionar un ejemplo, estudiando su interrelación con las danzas y contradanzas criollas en Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo.
- (6) *La transmisión*, o sea, los medios empleados para difundir la música a la sociedad. Existen diversos canales: la impresión escrita, los conjuntos instrumentales como las bandas civiles o militares y las pequeñas orquestas, hasta llegar en nuestro siglo a la radiodifusión y los fonogramas. Ramón y Rivera analiza el impacto que tuvo en la música popular de raíz tradicional la llegada de las primeras vitrolas a Venezuela en 1910, al iniciarse las explotaciones petrolíferas. Al respecto, destaca dos consecuencias: "la decadencia del oficio del músico profesional" (p. 49), desplazado por la pianola, la vitrola y el disco y la declinación de la música popular nacional por los géneros internacionales que acaparan el gusto de los estratos medios y altos a partir de la década del 20. No obstante, la música popular no perece, gracias al movimiento de reivindicación de lo nacional que surge ante esta "poderosa corriente extranjerizante desarrollada por los aparatos de grabación y reproducción del sonido" (p. 52). Como corolario, recomienda a los compositores de música popular que estudien el acervo de tradición oral y que perfeccionen constantemente la calidad y el nivel técnico de su realización. Evitarán así "extraviarse en el dédalo de la música norteamericana" (p. 151).
- (7) *Los compositores*. Ramón y Rivera menciona una pléyade de compositores que, grosso modo, pueden dividirse en dos grupos, los de corte netamente popular y los de música docta que también han incursionado en lo popular. De los primeros, podemos mencionar, entre otros, a Daniel Maíz, Atanasio Rodríguez y Luis Mariano Rivera, además de Pedro Elías Gutiérrez. De este último publica, en pp. 194-195, su joropo "Alma llanera", de éxito rotundo desde su estreno el 19 de septiembre de 1914, y que forma parte de la pequeña zarzuela del mismo nombre. Este joropo ha circulado por el continente en diferentes versiones, más reciente es la popularizada por el cantante español Julio Iglesias, quien ni siquiera menciona el nombre del compositor. Entre los compositores "doctos" destaca a Vicente Emilio Sojo (1887-1974), patriarca de la música venezolana, "a quien se le deben no sólo las

transcripciones de vales, canciones y toda suerte de piezas populares de fines del siglo pasado y principios del actual, sino artísticas armonizaciones y versiones pianísticas de ellas" (p. 23). Figuran, además, otros compositores de relieve, no sólo de Venezuela sino que también de toda Latinoamérica.

Realza la calidad de esta publicación la excelente iconografía, la abundancia y extensión de los ejemplos musicales y una impresión tipográfica de alto nivel.

L. M.