CONTRARREPLICA A UNA CRITICA, POR DEMAS TARDIA

por

Josué T. Wilkes

"Yo tengo paciencia poca
p' aguantar lo que no debo,
a ninguno me le atrevo
pero me halla el que me toca".

Martín Fierro. Canto XI.

Al apacible retiro de mi hogar, en donde llevo una vida silenciosa y tranquila, consagrada a lecturas y creaciones artísticas, a semejanza de la de los antiguos pintores letrados chinos, llegó la noticia de que en la *Revista Musical Chilena,* N.os 81-82 (julio-diciembre de 1962), el Sr. Carlos Vega había publicado una "Réplica", por cierto, muy a destiempo, a los Estudios Musicológicos de las "Doce Canciones", que de un "Códice Colonial del siglo XVII"[1], por él transcrito primeramente, dí a la estampa en el "Boletín Latinoamericano de Música", hace ya casi treinta años.

Como los muchos años transcurridos, desde entonces, habrán hecho olvidar, dado que hubieran sido conocidos aquellos Estudios Musicológicos, expondré sumariamente el origen de la polémica. Fue en respuesta a una apreciación crítica que me hiciera en su citado libro, que publiqué en la Revista *Nosotros* (Nº 273, febrero de 1932), un estudio sobre una de esas "Canciones", la titulada *Paxarillo fugitivo,* Nº 6, en la cual le demostraba, analítica y armónicamente, el *craso error* que había cometido al vertirla en su transcripción con *tres sostenidos en la clave,* afirmando se hallaba escrita en la tonalidad de *La mayor.* Le expuse en mi escrito, que, por el contrario, su modalidad (no tonalidad), se acomodaba a uno de los cuatro Modos Musicales que, Enrique Loris, más conocido por Glareano (1488-1562), hacía elevar a doce los Modos litúrgicos, en vez de los ocho consagrados por los teóricos del canto gregoriano. La *Canción Nº 6,* respondía, pues, por su estructura melódica y división armónica, al llamado *Eolio,* e incorporársele a los ocho gregorianos en calidad de *IX Modo Auténtico.*

¿Qué actitud asumió entonces el Sr. Vega? Acompañado por el Dr. Ricardo Rojas, Director del Instituto de Literatura Argentina, fueron a visitar al compositor Vicente Forte, en son de consulta, con la deliberada intención de que éste les sacara las castañas del fuego. Substancialmente Forte les manifestó que el estudio del Códice le llevaría, por lo menos, dos años; pero que si Wilkes decía y demostraba por el análisis que la *Canción Nº 6,* en cuestión, se hallaba en *Menor,* que él probara lo contrario si afirmaba hallarse en *Modo Mayor.* Como es de suponer, se retiraron, dando la callada por respuesta.

No es exacto, por lo tanto, que cuando por pura casualidad nos encon-

[1]Doce Canciones del siglo XVII, recogidas por Fray Gregorio de Zuola (16. . .-1709), puestas por mí en notación moderna, armonizadas, analizadas y comentadas. Seguidas de un Estudio demostrativo de sus relaciones con la Morfología de la música greco-romana y el Canto Gregoriano. Ob. cit. Vol. I, Montevideo, 1932; Vol. II, Lima, 1933; Vol. III, Montevideo, 1934.

tramos en casa del M. Forte, y él nos presentara —(pues, yo ni de vista conocía al Sr. Vega)—, al tratarse incidentalmente de la *Canción Nº 6,* diga el aludido en su escrito de la Revista Chilena:

> "tomó mi Canción Nº 6, miró, leyó, probó y luego concluyendo dijo: "Sí, está en el Modo Mayor".

Todo ello es falso de toda falsedad. El Sr. Vega miente a sabiendas.

Mal podía hacer cuanto expone, por cuanto no había llevado papel alguno, ignorando que yo iría a visitar a Forte, como tampoco éste lo sabía, pues, mi visita fue completamente inesperada. Además, es ridículo pretender hacer creer que un músico profesional necesite probar en el piano una sencilla canción homófona, cuando para el objeto le basta tener papel pautado en la mano para leerla mentalmente y apreciar devisu la tonalidad en que se mueve y las cualidades que trasunta su línea melódica.

A partir de 1931, me dí a la ímproba tarea de estudiar las sobredichas canciones, armonizándolas con acompañamientos a 3 y 4 voces, de carácter instrumental, valiéndome pura y exclusivamente de los elementos de la antigua práctica armónica. Ateníame, además, en la marcha de las voces a la obligatoria concordancia que cada una de ellas debía observar con la del bajo. De tal manera, pensé, que, eventualmente, podría echar mano de cualquiera de las 24 fórmulas diferentes que admite el contrapunto cuádruple[2]. Por lo demás, me atuve a las modalidades eclesiásticas, auténticas y plagales, de división armónica y aritmética, respectivamente. La vagüedad del sentido tonal, mayor o menor, que las Canciones trasuntan, provienen de que, por entonces, aun no se habían manifestado expresamente. Comenzaron a delinearse cuando al surgir el concepto de la armonía propiamente dicha, a mediados del siglo XVI, la acepción de la *tonalidad* se impuso al de la *modalidad.* Hecho que acaeció con el advenimiento definitivo de la nota sensible: *Si,* que comenzaron por llamarse: *Subduction* (S. S. X-XI), *Subsemitonum toni; Chorda mobilis* y, por último: *Nota sensible.* Observé el diatonismo de rigor salvo en el IX *Modo Eolio,* en el cual la sensible es de uso obligatorio, evitando así, que el *Sol natural* —séptimo grado—, diera la sensación de obrar como quinto grado. Dominante del V Modo litúrgico (Fa-Do-Fa).

Si me he extendido un tanto en señalar algunas de las particularidades por mí puntualizadas en las expresadas "Canciones", es debido a que dado los treinta años transcurridos desde que ellas fueron dadas a la publicidad, las jóvenes generaciones de artistas músicos no han tenido la menor idea de cuanto representan artística, estética y culturalmente para nosotros, tan valioso documento inédito.

II

Paso ahora a responder a las tardías objeciones que en la REVISTA MUSICAL CHILENA *me hace el Sr. Vega.*

1) En el último párrafo de la p. 89 dice:

> "Nadie conoce la música de Grecia y de Roma".

[2]Así, p. ej., la Canción Nº 1, admite las inversiones de las voces: 1-2-3-4, a la fórmula: 2-3-1-4; la Canción Nº 2 a la fórmula del contrapunto triple: 3-1-2; la Canción Nº 3, a cualquiera de las dos siguientes fórmulas del contrapunto cuádruple: 3-4-2-1, o bien: 4-3-1-2.

Es mi contricante quien la desconoce, Westphal, Emmanuel, Th. Reinach, Gevaert, nos han transcrito los restos que de ella se han hallado en Delfos, Tebas, Asia Menor, Egipto, manuscritos bizantinos, y hasta en Sicilia. A más de ello: acompañamientos y melodías instrumentales, ejercicios vocales con figuraciones rítmicas de variados aspectos, insertos en tratados anónimos. Al "Himno a Helios" (S. II de C.), Gevaert le ha adaptado un acompañamiento de instrumentos de cuerdas, según la concepción que de la heterofonía se tenía en la antigüedad. Por mi parte he podido leer, estudiar y analizar la pequeña melodía del "Tratado Anónimo", de que hace mención Bellermann, y expongo al final de este escrito (pág. 61).

2) Erra el Sr. Vega cuando afirma que:

> "los griegos no inventaron las fórmulas de los pies sino que fueron simples usuarios —como cualquiera de las mil tribus coetáneas— y les dieron nombres útiles, como grandes teóricos que fueron".

Por el contrario. Los griegos derivaron su rítmica musical de su rítmica poética y la codificaron en una admirable serie de fórmulas sonoras. No pocas de ellas llevan los nombres de los poetas que las crearon para sus propias obras. Para crear esas formas rítmicas, con la cooperación de los elementos constitutivos de su idioma, los griegos inventaron la *Métrica,* ciencia que fue la que les llevó a la composición de las más variadas de aquellas estructuras, cuya manifestación primera se hallaba en el Yambo (BL), metro el más apto a su lenguaje, como lo señalara Aristóteles, en su *Poética.*

Valiéndose de la acentuación cuantitativa de la poesía helénica, es que Gevaert, en su *Histoire de la Musique de l'Antiquité,* ha expuesto numerosos ejemplos musicales, tomados de los textos de los líricos, cómicos y trágicos grecorromanos.

El Sr. Vega, que niega rotundamente a los griegos la invención de sus pies rítmicos, se abstiene de nombrar a cualquiera de "las mil tribus coetáneas" que, según él, las crearon y de las cuales aquellos fueron sus usuarios. Al no concretar ejemplos de sus categóricas afirmaciones, demuestra palmariamente su absoluto desconocimiento del asunto.

3) Ya he dicho que la *Canción Nº 6* fue la que me llevó al estudio de las melodías homófonas del Códice. Las que en el mismo aparecen armonizadas, no tenía porque tomarlas en consideración. No era mi intención enmendar la plana a quien así las realizara. No fue debido, como dice mi contrincante, con su característica mala intención "porque no me convenía". En cambio, el Sr. Vega pasó por alto la transcripción del *Credo Romano* (Nº 17, págs. 85-86) de su edición de 1931, alegando que:

> "El deterioro de la pág. 160 del Códice ha perjudicado sensiblemente a tres pentagramas de la segunda voz. La transcripción en tales condiciones debe resultar defectiva o adivinatoria. Ni lo uno, ni lo otro hemos querido aquí donde los servicios de la imaginación pura han sido rechazados. No daremos, pues, versión moderna de esta página, etc.".

No hay tal cosa. Lo cierto es que no ha sabido llevarla a cabo, y pretende disimular su fracaso encargando:

> "al estudioso la oportunidad de aplicar nuestro sistema en campo virgen".

Y es por ello, sin duda, que tampoco lo ha incluido en la *Revista Musical Chilena,* para no evidenciar así su ignorancia en la materia.

Por otra parte, c mo en la Bibliog que expone en su libro no cita a ninguna obra litúrgica, evidente prue ¡ue las ignora a todas, mal podría informar "al estudioso" que el *Credo* cuestión no pertenece a ninguno de los seis que se cantan y figuran en el *Graduale Romanum*. Vale decir, pues, que dicha composición, si no es invención del monje, tiene forzosamente que serlo de algún maestro que desconocemos. Además, podría facilitarle a aquél "estudioso", la ímproba tarea de acomodarlo a las tres voces de que consta advirtiéndole —si lo supiera— el error, o distracción cometido por el monje al asignar a la 1ª Voz la clave de *Do en 1ª*, en vez de la de *Do en 3ª*, no porque le corresponda, sino debido a que con aquella le sería imposible concertarla con las dos restantes. La duración de los valores se hallan igualmente errados. Deberá, en consecuencia, ampliarlos, reducirlos o modificarlos de conformidad con las reglas de la armonía. Con todo ello el Sr. Vega habríase evitado escribir el párrafo final con que concluye el *Credo* de que se trata y dado muestra de un poco de la mucha sinceridad que le falta y de la no poca pedantería que le sobra, según es público y notorio.

Las versiones rítmicas que de las Canciones transcribí, las acomodé a las figuraciones que de ellas trae el Códice, y reproduje en mi estudio de la Canción Nº 9 (ver ilustración respectiva en la pág. 53). Lo de "simple plagio" es una manifestación más de la rencorosa mala fe que trasunta toda su crítica. Si en vez de valerme del figuraje que usan los latinos para sus transcripciones, hubiera empleado el inmediato superior usado por los alemanes que toman como unidad de valor la *Negra*, y no la *Corchea*, el Sr. Vega habría argüido la misma necia afirmación. Valiéndome de sus similares malas artes podría, a mi vez, con mayor fundamento expresarle que se ha apropiado de mi hallazgo al dar como suya la manifestación de que:

> "El tema de esta Canción (la Nº 14) es el mismo de la anterior" (la Nº 13)

Esa frase no la expuso en la Edición de 1931. Eludió hábilmente agregar, según yo lo expresara que:

> "las pendientes melódicas de las Canciones Nº 7 y Nº 10 son las mismas".

porque entonces el latrocinio era evidente[3].

Erra, igualmente, el Sr. Vega cuando dice:

> "el tono de Do mayor estaba dominando desde el siglo XIII".

Como no ha leído a Glareano ignora que éste expresa que ya se practicaba desde el siglo XI. Su célebre tratado: *"Dodecachordon"*, lo escribió en 1547. Señala que el Jónico —Do mayor— lo empleaban los trovadores a mediados de la XII centuria. Escribe que en la antigüedad:

> "Luciano lo determina como de armonías agradables; que Apuleyo lo llama *Varius*. Tampoco lo denomina Jonicus sino *Yastius*." (Obr. cit., pág. 90).

[3]Véanse, al respecto, los rasgos melódicos: Mi - *fa sol* | Fa *mi-re* do - *do* | La.
Compases: 9-10-11; 13-14-15; 16-17-18; y Compases 7-8-9; 9-10-11; 11-12-13 de las respectivas canciones Nº 7 y Nº 10, en el Boletín Latino Americano de Música. Tomo III. Suplemento Musical. Montevideo. Abril de 1937.

Agrega que dicho *Modus* se emplea, generalmente, para formas danzadas, y se halla en gran boga en muchas regiones de Europa. Dice también que:

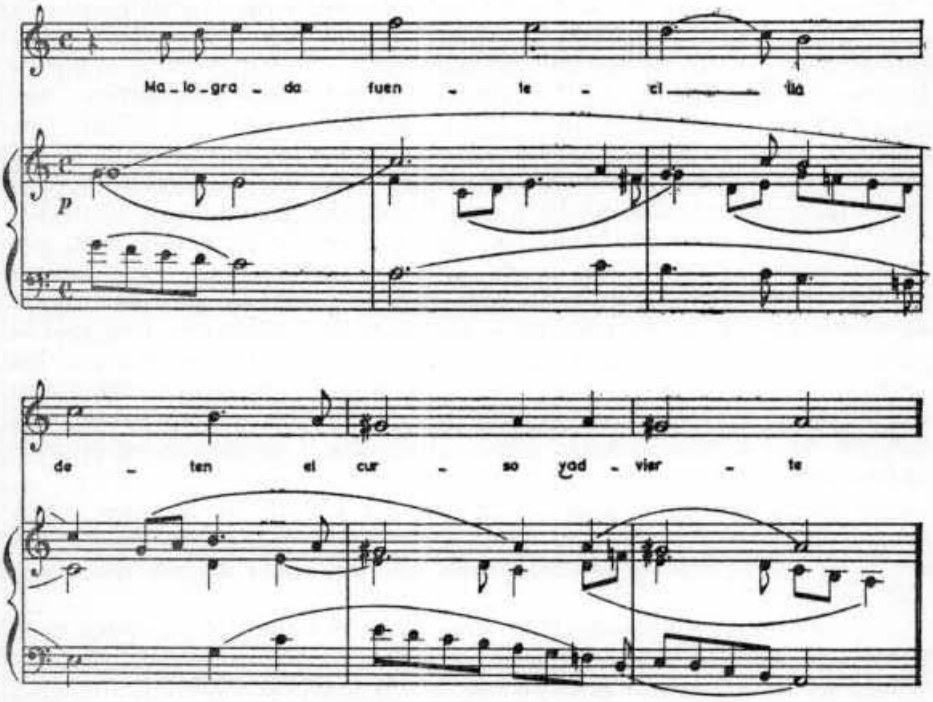
> "los músicos litúrgicos muy rara vez lo han empleado en alguna que otra canción, y que solamente desde los últimos cuatrocientos años (según su parecer) es muy común entre ellos".

"Atraídos por su belleza y dulzura ficticia, alteraron muchas canciones del Modo Lidio —(Do-Fa-Do)— que transpusieron al intervalo de cuarta ascendente" (Fa-Si bemol-Fa). Pero es de notar que cuando a esta división plagal se la reemplazó por la auténtica —(Fa Do-Fa)— su fórmula transpuesta al intervalo de cuarta descendente, o quinta ascendente, originó el actual Modo de *Do mayor,* denominado *Jonius,* por Glareano.

4) Pasemos ahora a lo expuesto por el Sr. Vega en lo que respecta a la *Canción Nº 15.* Por de pronto pregunto: ¿Por qué, si se trata de un *Sol menor moderno,* el Sr. Vega escribe en la clave el *Mi bemol* entre paréntesis? Sencillamente porque obra con vacilación e inseguridad. En todo orden de cosas lo dubitativo es de no fiar. Incluyo, a sus efectos, copia fotográfica de mi versión armonizada de la *Canción Nº 15,* con sus correspondientes alteraciones accidentales, tanto en lo que atañe a los *Mi bemolizados,* como a los *Fa* que requieren *sostenidos,* y a los *Si naturales* que figuran en la Versión del Códice.

Ej. Nº1

Canción Nº 15 Transpuesta de Sol menor a La menor.
Mediante la "transposición de la transposición."



Versión armónica de J. T. W.

El monje se abstuvo perfectamente al no apuntar al *Mi* como *alteración propia*. De hacerlo, hubiera cometido un craso error. Dije en el Bol. Latinoamericano (Tomo III, págs. 172-173):

> "Para fijar una *alteración* en la *clave* era preciso observar primero la estructura de los dos tetracordos de la gama elegida, considerada en su forma ascendente. Ambos debían estar formados por los mismos intervalos. El tetracordo inferior debía ser exacta reproducción del superior, o en su defecto agregarle tantas *alteraciones* cuantas fueran necesarias a dicho fin. Estas *alteraciones* eran las que, a continuación servían para armar la clave. Esta, y no otra era la causa del por qué la tonalidad de *Re menor* carecía del *bemol* que hoy le imponemos, como asimismo al tono de *Sol menor* no se le fijaban *dos bemoles* sino tan sólo *uno*, tal como aparece en nuestra transcripción de la Canción Nº 15".

Todo lo anteriormente expuesto lo ignora de cabo a rabo "el hombre de las contradicciones", con que es conocido el Sr. Vega. En efecto, en la *Canción Nº 16* dice:

> "Sol menor, con bemol de Si en la clave y de Mi en las pautas".

pero se abstiene de armar la clave con los dos bemoles, como lo había hecho con la *Canción Nº 15*. Ya hemos visto que para él la Canción Nº 6 estaba en *La mayor*, armando la clave con sus tres pertinentes sostenidos, agregando a continuación:

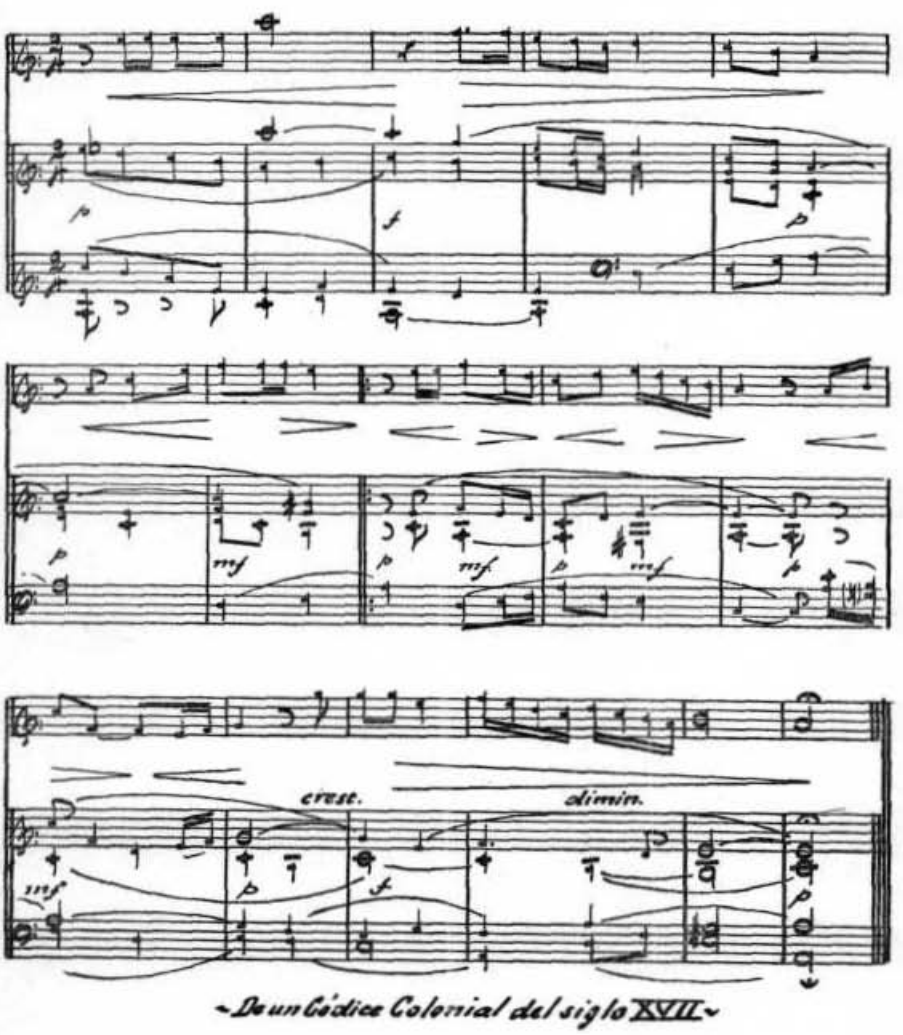
> "Caso curioso y convincente de omisión de alteraciones en la clave y los compases. La inflexión al relativo menor visible en 3-1 y 3-2 resultaría intempestiva en La menor".

¡Tan curiosa y *convincente* que luego hubo de desdecirse de todo cuanto sobre ella había escrito en 1931! Agreguemos que el monje ha escrito la *Canción Nº 6* en nuestro compás de compasillo — (C) — y el Sr. Vega le enmienda la plana virtiéndola en el de $^2/_4$. Trastrocó así todos los acentos graves —vulgo fuertes— del 1.er Período de la Música, en acentos leves — (débiles) —, resultando, en consecuencia, chocantes al oído. A más, en su versión de la *Revista Chilena*, ya no es el compás de Compasillo que adopta, ni el de $^2/_4$ sino el de $^4/_8$, escribiendo debajo de él, entre paréntesis, y tipo menor el de $^2/_4$. Nos informaron incidentalmente, y de esto han corrido ya muchos años, que al notificarle al sabio arabista español J. Ribera, transcriptor de las Cantigas de Alfonso el Sabio, la para el Sr. Vega "curiosa y convincente" importancia de su hallazgo, le había respondido expresándole — (con fina ironía) — la mucha suerte que en ello tuvo, dada que él —Ribera— ninguna canción había encontrado con tales alteraciones, datando de esos tiempos. Todo cuanto a su favor alega el Sr. Vega, en la *Revista Musical Chilena*, a propósito de esta *Canción Nº 6*, es puro desvarío. Sólo se mistifica a sí mismo, sin lograr engañar a nadie.

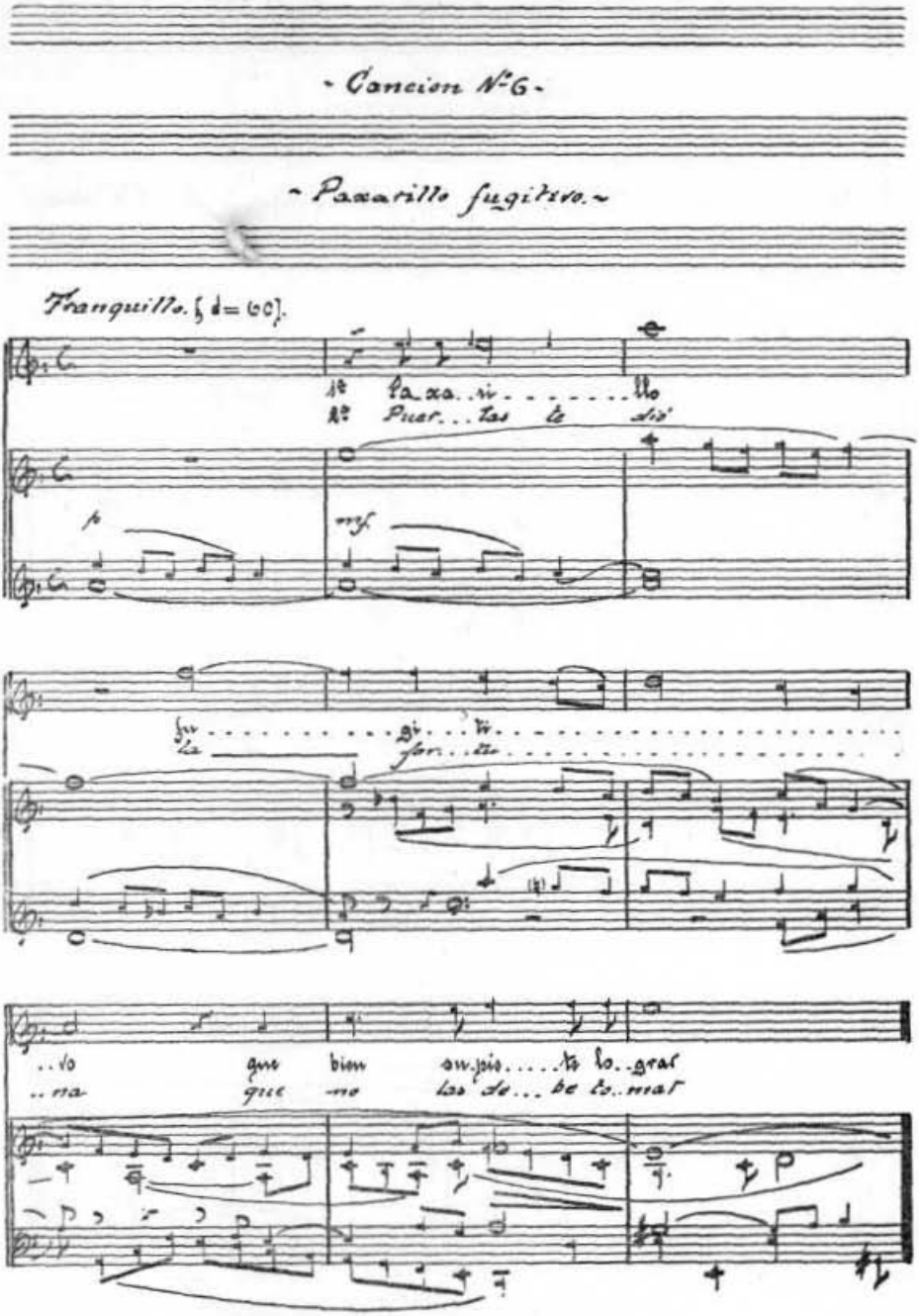
Para mejor comprensión de lo expuesto, doy a título de ejemplos su versión musical de la *Canción Nº 6*, pero en *modo menor*, como corresponde, armonizada por mi, y sin el análisis que de ella hacía en la Revista "Nosotros" (febrero de 1932).

A continuación otro Ejemplo de la misma, que es la que dí a conocer en el Boletín Latinoamericano de Música (Tomo I. Estudio analítico, pág. 103. Música en el Suplemento Musical, pág. 35. Montevideo, 1935).

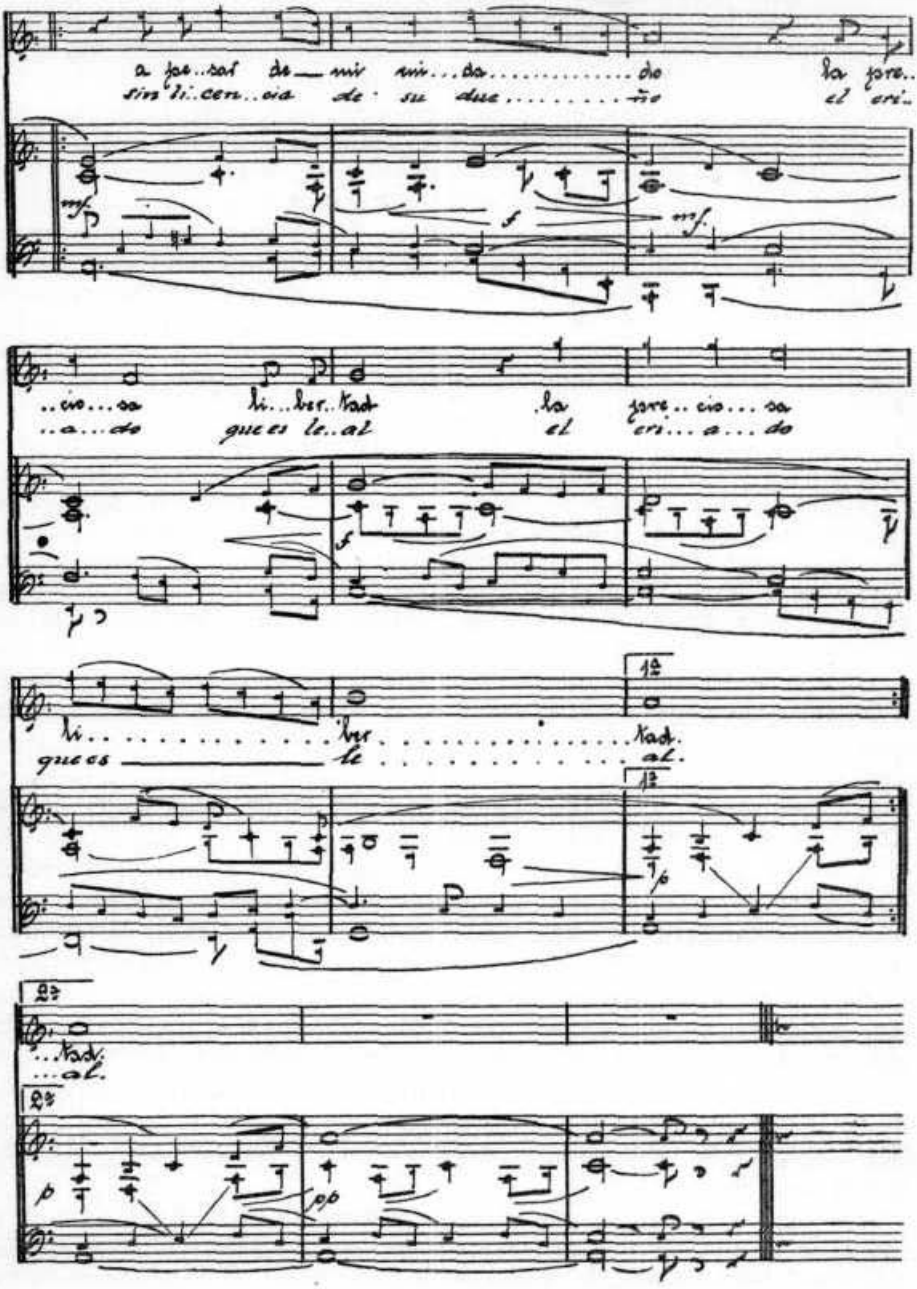
Paso por alto el mencionado Estudio analítico en razón de su extensión.



Canción Nº 6. Versión del Sr. Vega, pero en su modalidad menor, y no en la tonalidad mayor, por él transcrita. Armonización de quien escribe.



Transcrita y armonizada por quien escribe


a fa..sat de mir ein...da.....do la fore..
sin li..cen..cia de su due.....ño el eri..
..cio...sa li...ber..kad la fore..cio...sa
..a...do que es le..al el eri...a...do
li.....ber.....kad.
que es le.....al.
...kad.
...al.

Otras enmiendas –que por su cuenta– hace al monje el Sr. Vega, es el de armar la clave de las Canciones N.os 3, 8, 10, 13 y 14 con la alteración del Si bemol, del cual carecen las versiones originales.

Con respecto a la notación de los *dos bemoles* en la clave, es de notar que ya desde la XIV centuria, a tal hecho excepcional se le dio como justificativo el nombre de "transposición de la transposición". Significan así que para hallar la gama tipo de un Modo se debía transportar su música a un doble intervalo de cuarta ascendente, o quinta descendente, indefectiblemente. Ahora bien si al *"cristalino Sol menor moderno"* del que con tanto entusiasmo y aplomo menta en su escrito el Sr. Vega, le aplicamos el procedimiento de rigor, antes citado, de sus dos intervalos de cuarta ascendentes, el aludido literato metido a musicólogo, quedará pasmado de asombro y desconcierto al constatar, de visu, que la melodía resultante es un *"cristalino La menor moderno"*.

El lector músico se ahorrará el transporte mental, para la confirmación del hecho, leyendo en clave de Do en tercera, su Ejemplo de la Canción Nº 15, expuesto en la *Revista Musical Chilena* (Nº 81-82, pág. 92). Además, mi opositor, que carece de todo título de idoneidad profesional, pues el mismo ha declarado públicamente ser un intuitivo, ignora igualmente, que como el séptimo grado del Modo Eolio, por no ser uno de sus sonidos característicos, admite ser alterado cromáticamente en forma ascendente. Obrará así como *nota sensible* de su tonalidad de *La menor*. De no hacerlo actuaría cadencialmente como si fuera V grado de un acorde de dominante, correspondiente al Modo lidio (Vº tono gregoriano). Por último, al Modo Eolio se le construyó excepcionalmente en la *gama de Sol* con el *Si* y el *Mi bemolados*, como en el caso de la *Canción Nº 15*, cosa que también ignora mi contrincante. Por lo tanto, todo cuanto ha escrito al respecto dicho contendiente en la *Revista Musical Chilena* queda rotundamente refutado.

5) En lo tocante al final de su escrito, cuanto dice es para confundir al lector profano, tirándoselas de sabihondo. He señalado en mis estudios las transiciones modales, o tonales, que se encuentran en el curso de cada una de las Canciones analizadas. Indica J. Combarieu que un compositor puede escribir una obra en determinada tonalidad, y en el desarrollo de la misma emplear numerosas variantes de todo orden, extrañas a la tonalidad establecida, no obstante lo cual sigue rigiendo la determinada en la armadura de la clave. Agrega que los compositores renacentistas entendían permanecer "en dorio, o en frigio", en tanto empleaban sonidos extraños a las tales gamas. Las Canciones del Códice presentan casos similares. Los he puntualizado debidamente.

Volviendo a la *Canción Nº 15*, dejo plenamente demostrado por qué el monje se abstuvo de caer en falta escribiendo en la clave la alteración del *Mi bemol* como tampoco la apunta en la Canción Nº 16. El agregado de ese postizo Mi bemol en la clave habría cambiado totalmente la naturaleza del Modo, por la siguiente razón. Una melodía antigua escrita en *Modo y Tono Lidio*, lleva consigo la armadura de un bemol en la clave: el correspondiente a la nota *Si*. Dado que la música perteneciera al género *plagal*, en vez del *auténtico*, debía, necesariamente, que en el curso de la misma llevara *bemolizados* sus sonidos *Mi*. Pero si dicha alteración actuara como propia, y no

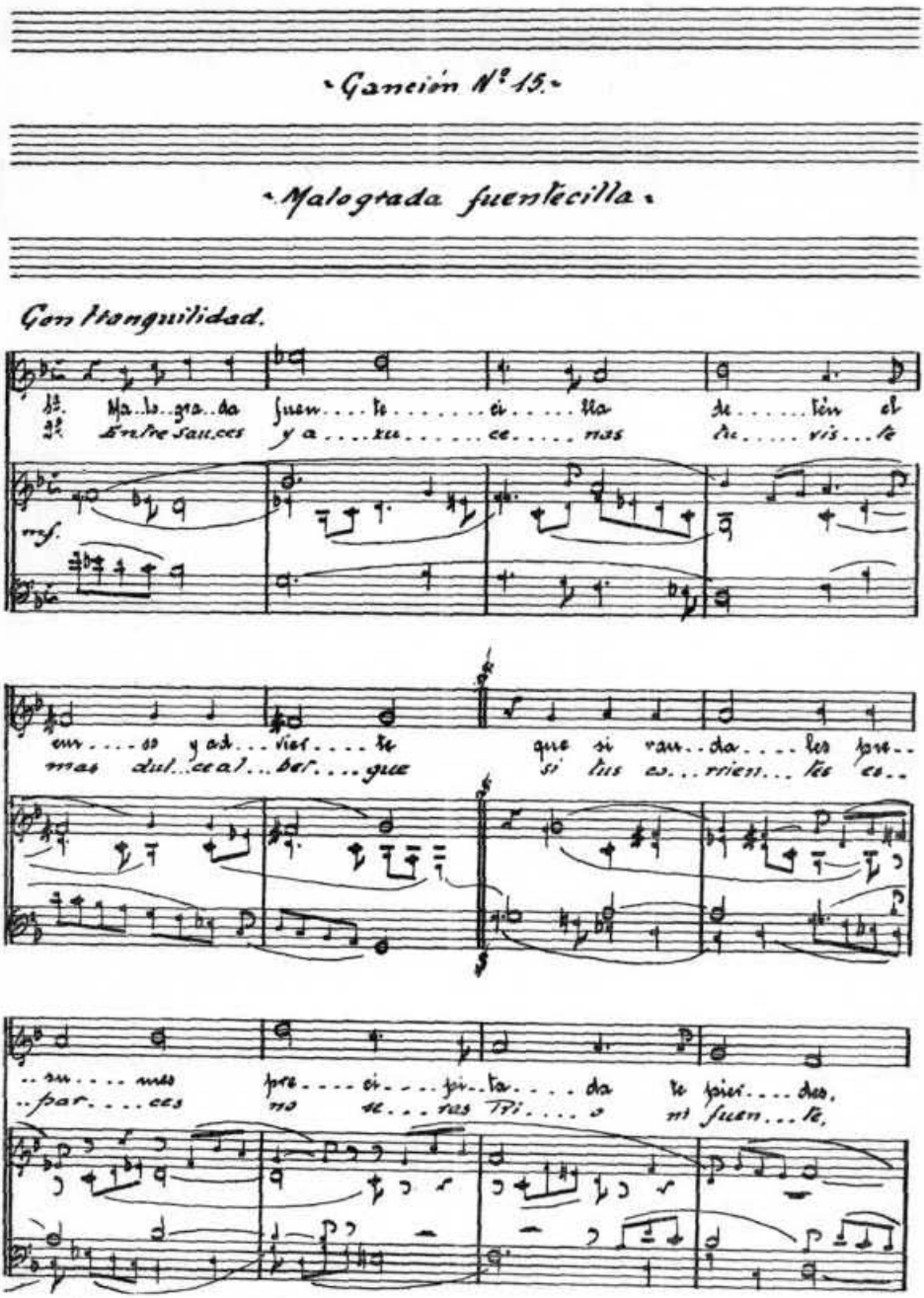
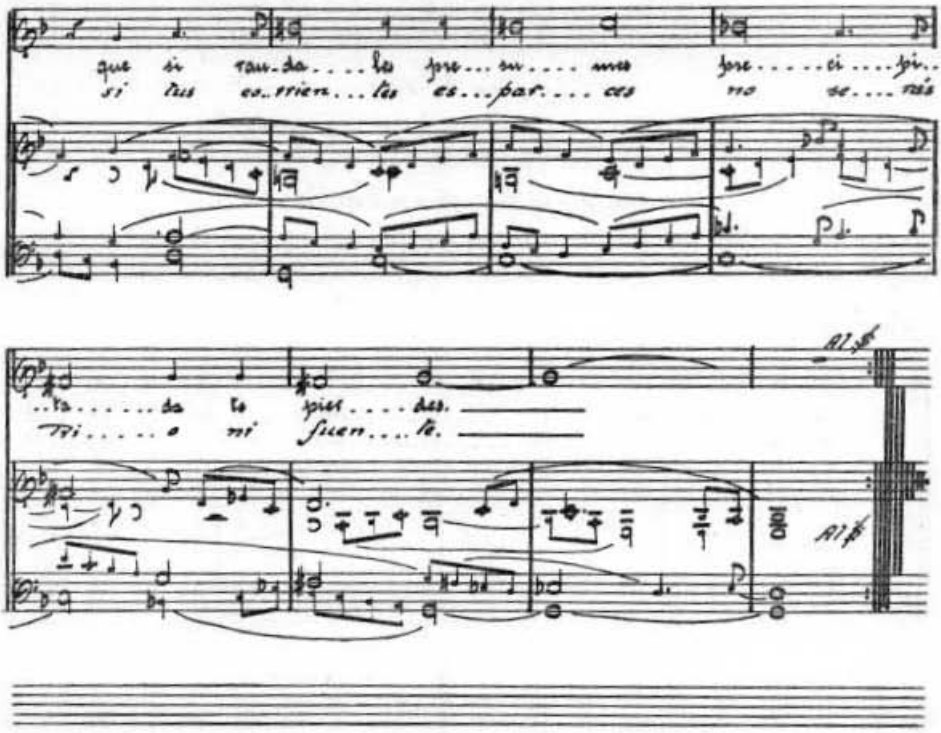


Ilustración musical de la Canción Nº 15, según versión y armonización del autor.


que si ron-da... les pre... su... mes pre... ci... pi..
si tus es-trien... tes es... par... ces no se... rés
..ta... da te piet... des.
Tri... o ni fuen... te.
Al ♯

como accidental, la melodía dejaría de hecho de pertenecer al *Modo y Tono Lidio original* para convertirse en *Tono hipofrigio* que es el que tiene asignado esa doble alteración en la clave. Que ¿cuándo un Sol menor es un Sol menor? se pregunta asombrado el Sr. Vega. Pues sencillamente cuando la clave va armada con sus dos pertinentes bemoles. Como por entonces la tonalidad tal cual la entendemos, no se había impuesto definitivamente, el antiguo sistema de la *Modalidad* se mantenía aun en vigor. De ahí que todas las Canciones del Códice se hallen escritas sin otra alteración que la del *Si bemol*. Con ello el monje se atenía por tradición a las prácticas de los maestros de los siglos XV y XVI. Todas las ejemplificaciones que se encuentran en Glareano, correspondientes a los maestros renacentistas, ratifican aquel procedimiento.

III

6) Con respecto a las indicaciones de los compases de las Canciones vamos a señalar cómo las interpreta "el hombre de las contradicciones".

Dividiré su clasificación en tres columnas:

1º Como aparecen en el Códice;

2º Las por él expuestas en 1931;

3º Las vertidas en la *Revista Musical Chilena* (Nº 81-82).

Helas aquí:

COMPASES DE LAS CANCIONES

Codice	*Libro 1931*	*Revista Mus. Chilena*
Canción Nº 1 : C	$^2/_4$	$^4/_8$
" Nº 2 : C	$^2/_4$	$^4/_8$ y $^2/_4$
" Nº 3 : C	$^2/_4$	$^4/_8$ y $^2/_4$
" Nº 4 : C	$^2/_4$	$^2/_4$
" Nº 5 : 3	$^3/_4$	$^3/_4$
" Nº 6 : C	$^2/_4$	$^4/_8$: $^2/_4$
" Nº 7 : C	$^2/_4$	$^4/_8$: $^2/_4$
" Nº 8 : C	$^2/_4$	$^4/_8$: $^2/_4$
" Nº 9 : 3	$^3/_4$	$^8/_8$: $^4/_8$
" Nº 10 : 3	$^3/_8$	$^6/_8$
" Nº 11 : C	$^2/_4$	$^4/_4$
" Nº 12 : C	C	$^4/_4$
" Nº 13 : C	$^2/_4$	$^4/_4$
" Nº 14 : C	$^2/_4$	$^3/_4$
" Nº 15 : C	$^2/_4$	$^3/_4$
" Nº 16 : 3	3	$^3/_4$

Como se ve, en lo que va de ayer a hoy, el Sr. Vega ha borrado con el codo cuanto escribiera con la mano. Con ello demuestra, una vez más, la inseguridad de su sentido rítmico y emotividad musical. Además, sus actuales

Comentarios de las Canciones difieren completamente de los que escribiera en 1931. Es de notar, asimismo, que en las versiones de la *Revista Musical Chilena,* agrega debajo de las indicaciones del compás de $^4/_8$, el subíndice $^2/_4$ entre paréntesis. Con ello demuestra, no nos cansaremos de repetir, su inseguridad en poder precisar el ritmo que anima a esas melodías. Asignar a la *Canción Nº 9* la dualidad de los compases $^8/_8$ y $^4/_8$ —(4)— obrando alternativamente, constituye un incalificable desatino. Ha corregido deleznablemente el compás establecido por el monje, que cuaja en un todo con la rítmica de la melodía, pretextando ridículamente "abundancia de síncopas". Agrega a continuación el siguiente disparate:

> "que el monje ha concebido la escritura en el tempus perfectum, prolotione imperfecta".

y que

> "dentro del mecanismo de las *proporciones* esa relación se escribe C 3, y son esta letra y su cifra las que el monje abrevia con el signo de medida".

En primer lugar el signo *C* no es letra alfabética sino figura geométrica. Representa al *Semicírculo.* Este, aisladamente escrito no indica al *Tiempo perfecto,* como dice el Sr. Vega, sino al *Modus* y *Prolación Imperfectos.* La unidad de valor del semicírculo —C— es el de una *Semibreve* (la redonda) por *Tactus.* Con esta voz se denominaba en la notación mensual al *Compás.*

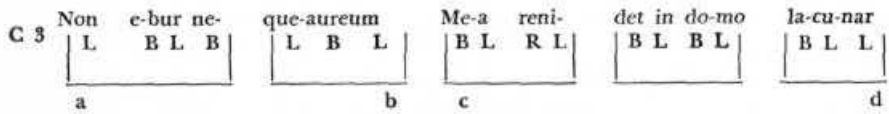
A renglón seguido nuestro contrincante agrega un error más. Señala que la *Proporción C 3* representa al *Tempus perfectum, prolatione imperfecta.* ¡No, señor! La cifra 3 da a entender al ejecutante que se trata de una *Proporción triple* la cual comporta *tres semibreves* (redondas) por *Tactus.*

Por reducción del figuraje de valores trata, sin saberlo, a esta *Proporción triple* como si fuera Cuádruple, es decir que contiene *cuatro semibreves* por *tactus.* A esta proporción cuádruple se la representa por la siguiente indicación: C $^4/_1$. Se da así a entender que la cifra superior del quebrado señala el número de semibreves, en tanto que la inferior se refiere al número de tactus, en que ellas se miden.

Como hemos dicho, la proporción triple se indica por el signo C 3, seguido, o no, del quebrado $^3/_1$, equivalente, repetimos, a 3 semibreves por Tactus. Ahora bien, esta misma proporción triple puede también representarse por el semicírculo atravesado por una línea vertical y, a continuación la cifra 3 (ȼ 3). Musicalmente tiene el mismo significado que el de la anterior en cuanto al figuraje. Se diferencia tan sólo en que el movimiento es doble más vivo. Nuestra teoría musical ha conservado ambos signos, prescindiendo de la cifra 3 y del quebrado $^3/_1$. Con el *semicírculo* representamos al com-

[4]Compás —el de $^8/_8$—, desconocido por los antiguos compositores. Los únicos de que se valían para representar el figuraje de *ocho negras* eran los nuestros de Compasillo —(C)— y Compasillobinario —(ȼ)—. Tenemos ejemplos de Adrián de Willaert (1480-1562), en una de sus canciones, ejemplificadas por Monseñor H. Anglés, para el primero de aquellos compases, y de Juan Moeston († 1522) y Josquín Des Près (1450-1521) para el segundo de ellos, expuestos por Glareano en su ya citado libro. De más está agregar que para los compositores de esos tiempos, los compases que empleaban eran, *exclusivamente,* los de $^2/_1$, $^3/_1$, $^3/_2$, $^4/_1$, $^4/_2$, $^6/_2$, $^6/_4$, etc. Es pues con ellos que se deben transcribir sus obras y no con los actuales: $^2/_4$, $^3/_4$, $^4/_8$, etc.

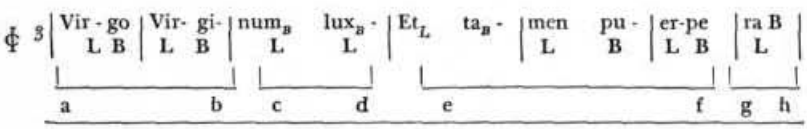
pás de *Compasillo,* y con el del *semicírculo atravesado por la línea vertical* el del *Compasillo binario.* Uno y otro tienen el mismo figuraje y sentido interpretativo que los de la notación mensural. Para eficiente demostración y prueba de lo expuesto, voy a citar dos ejemplos extraídos del *Dodecachordon,* de Glareano, de entre los muchos que se encuentran en las obras in extenso que ejemplifica. El primero corresponde a dos versos de la *Oda* XVIII, *Libro* II: *A un rico avaro,* de Horacio. La música se halla escrita en Modo Hypojónico y Jónico, con Si bemol en la clave de Do en cuarta línea. El figuraje corresponde a semibreves y mínimas (redondas y blancas) con el signo C 3, el mismo con el cual, mi adversario, sin ton ni son, pretende enmendar la plana al monje.



a-b: Dimetro trocaico cataléctico.
c-d: Trimetro y ámbico cataléctico.

La catalexis (verso incompleto por carencia de una sílaba Breve conclusiva) se manifiesta en el ejemplo por medio de la línea divisoria que separa a cada verso. Esta da lugar a una pausa de respiración equivalente como duración a aquella Breve conclusiva[5].

El segundo ejemplo proviene de una melodía compuesta por un canónigo de Amiens, llamado Peter Burrus. Se halla escrita en Modo Jónico, clave de Do en tercera línea con Si bemol. Su indicación de tactus es ϕ 3, es decir que son signos correspondientes a la *Proporción triple.* Hela aquí en sus dos primeros versos. El figuraje musical se halla representado por la Breve ternaria y la Breve binaria continuada por una Semibreve.



a-b; e-f: I Modo medieval: Troqueos.
c-d; g-h: V Modo medieval: Troqueos condensados.

Agreguemos todavía que en la notación mensural cada cambio de Proporciones llevaba un nuevo signo llamado a determinar a cuál de éstas se sujetaba la música. Por manera que si a ese disparatado $^8/_8$ le correspondía la proporción cuádruple: C $^4/_1$, como ya lo he señalado, a los compases que llevan la indicación de compás $^4/_8$, en esa misma versión, le está obligatoriamente impuesto el signo C 2, representativo de la *Proporción duplex,* que indica 2 semibreves por tactus.

7) Todo cuanto escribe el Sr. Vega, con respecto a la *Canción 9: Yo sé*

[5]"No resplandece en mi casa marfil ni artesanado hecho de oro". Pág. 48. Obr. Complt. Trad. de Tomás Meabe. Garnier, París. Texto y Música en Glareano. Pág. 139.

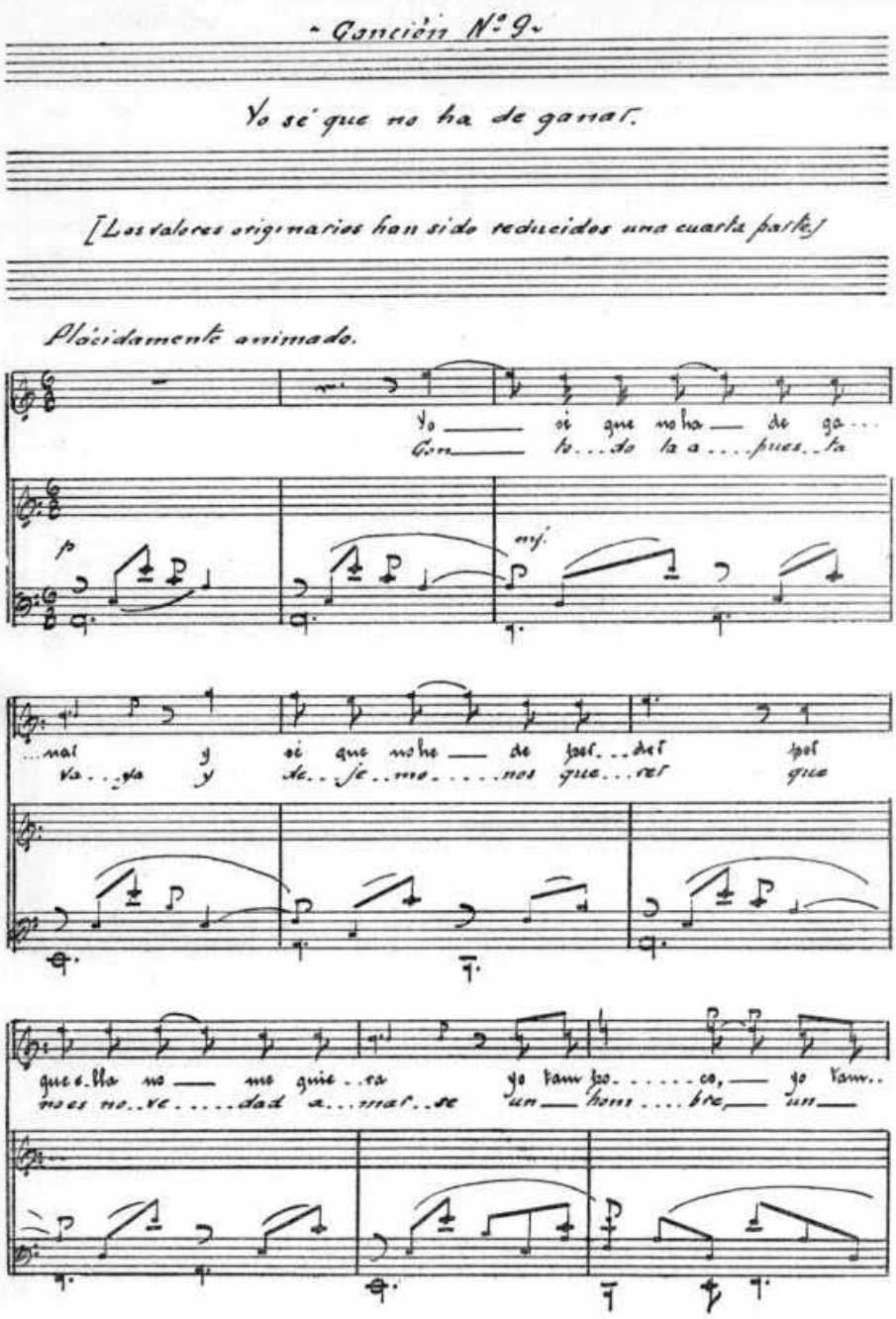
[6]"Virgen, luz de Vírgenes y sin embargo puérpera reciente". Glareano. Obr. cit. pág. 139.

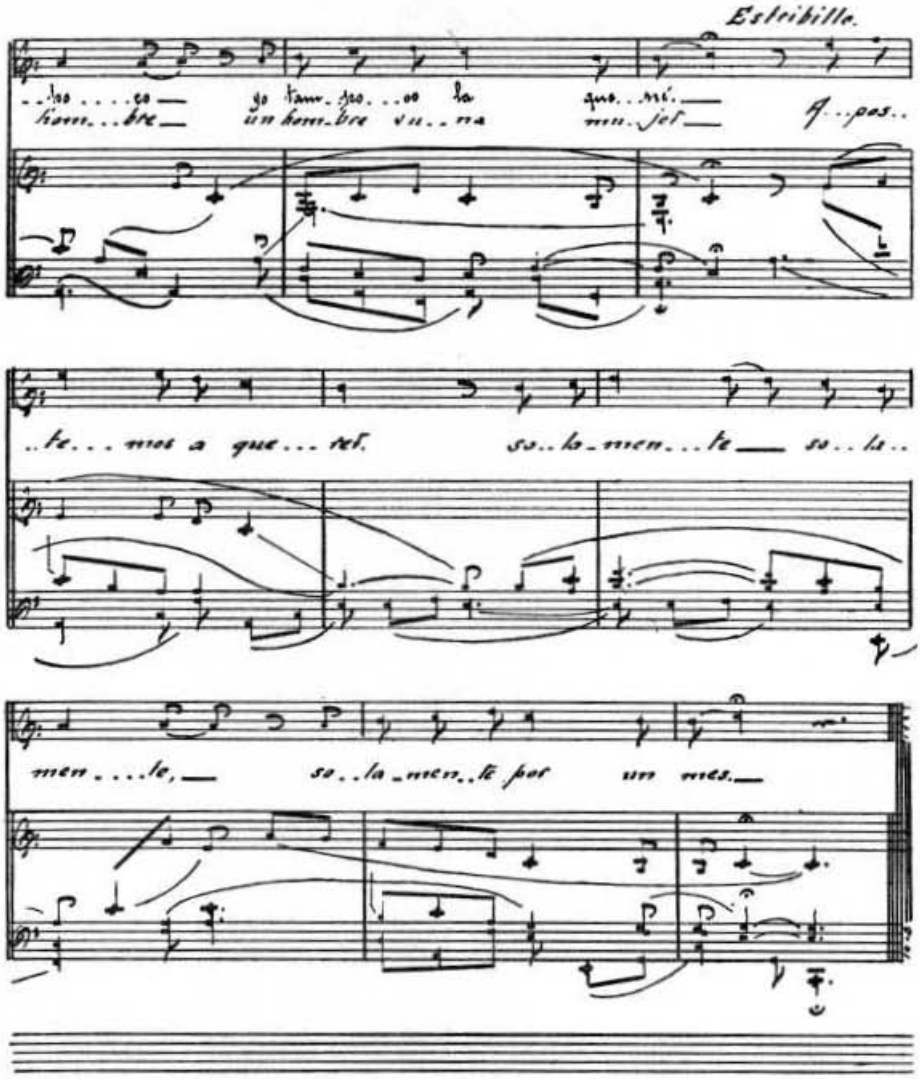
que no ha de ganar, constituye —a mi juicio— la más descomunal sarta de desatinos que jamás haya yo visto escritos. Tenía forzosamente que ser así. Cuando no se sabe una cosa tan elemental como es la de conocer si una música está en Modo mayor, o menor, cual es la Canción Nº 6: *Paxarillo fugitivo,* expresar luego que es una Petenera, y por último asignarle pertenencia a la notación mensural del siglo XIV, de la que ya en tiempo del monje nadie se acordaba, tenía, necesariamente, que caerse en el disparate. El conocimiento e interpretación del sistema mensural es uno de los más difíciles y complicados que presenta el estudio de la semiografía musical.

Cuando se piensa que el arabista profesor J. Ribera virtió en notación moderna y armonizó "con su improvisada experiencia en el arte de componer", las Cantigas de Alfonso el Sabio, para él "escritas en notación mensural enigmática cuya clave se perdió" no es de sorprenderse que sus opiniones y teorías hayan sido consideradas "gratuitas y pura fantasía" en lo concerniente a la transcripción rítmica de aquellas Cantigas, que por ser precisamente de orden "Modal deben cantarse con el compás ternario" salvo la concerniente excepción que lleva toda regla.

Pero como para el Sr. Vega —discípulo de sí mismo, que ocupó cargos oficiales entrando de rondón en ellos— la autoridad del sabio arabista tiene fuerza de ley, sigue convencido de la bondad de esas versiones, y como tal, para ponerles el sello de su personalidad, las vierte en su minúsculo y ridículo compás de $^{4}/_{8}$. ¡Y que luego nos venga a hablar de "musicologías atrasadas"! (Rev. Mus. Chil. pág. 86).

La Canción Nº 9, por mí vertida en compás de $^{6}/_{8}$, reducidos sus valores en una cuarta parte para los fines que me he propuesto, ponen de manifiesto uno de los ritmos más en boga en los compositores hispanos de los siglos XV y XVI. Me refiero al *Báquico* II. Los gramáticos alejandrinos para distinguirlo del *Báquico* I, que era su opuesto, lo denominaron *Coriambo* (LB-BL), a causa de la yuxtaposición de un pie troqueo (o Coreio) con un yambo. En la *Canción Nº 9,* el Coriambo figura por disminución de valores (B♭ - ♭B) en el 1.er verso cantado, y en su estado natural (LB - BL) En el Estribillo de la misma. De más está señalar que ya desde hace muchos años, al Coriambo y a su contrapuesto el *Antispasto* (BLLB) —ex *Báquico* I— los he determinado como específicos de muchos cantares autóctonos argentinos. Son ellos, precisamente, los que en unión a varios otros muy característicos, también helénicos, infunden a nuestra música vernácula la típica cualidad que la determina, ora que se presenta tan sólo en expresiones melódicas, como aunadas con las fórmulas rítmicas de los acompañamientos que las revisten. Recordemos aquí que el gran teórico y organista ciego Francisco Salinas (1513-1590) en su célebre tratado: De *Música Libri Septem* (1577) clasifica a toda una serie de melodías populares hispanas con las denominaciones de la rítmica y métrica griegas, como así también aquellas que se sujetan a los Modos usados por los trovadores. Es sabido, además, como lo ha atestiguado Monseñor Higinio Anglés, que todo cuanto se refiere al: "repertorio de la musicografía de los vihuelistas y polifonistas del siglo XVI, tan rico en ritmo y modalidad, se hallaba compenetrado con no pocas reminiscencias de los Modos antiguos Dorio, Eólico, etc.". El mismo Mº Pedrell, cuando Salinas no ilustra con ejemplos musicales la letra de las canciones que analiza, busca en el *Cancionero de Palacio* aquellas que responden al tipo de que se trata.


- Canción Nº 9 -
Yo sé que no ha de ganar.
[Los valores originarios han sido reducidos una cuarta parte]
Plácidamente animado.
p
mf
Yo sé que no ha de ga...
Con to...do la a...pues..ta
...nar y sé que no he de per...der por
va...ga y de...je...mos...nos que...rer que
que ella no me quie..ra yo van pro.....co, yo van..
no es no..ve.....dad a...mar..se un hom....bre, un


Estribillo.
..bo . . . . co — yo tam_bo. . . co la que. . . ni. —
hom. . . bre — un hom_bre su. . ma mu. jer —
A. . pos..
..te. . . mos a que . . . tel. so. . lo_men. . . te — so. . la..
men . . . te, — so. . la_men. . te por un mes. —

En el párrafo final de su comentario de la *Canción Nº 9*, mi contrincante escribe:

"¿Creerá alguno que un maestro ha escrito que esta Canción es una Zamba?"

El tal maestro soy yo. Se olvida de agregar, con su característica mala fe, lo que puntualizaba al respecto, y expreso líneas más abajo. Pero antes voy, a mi vez, a formular otra interrogación:

"¿Habrá alguien que pueda suponer que un literato metido a musicólogo, haya escrito que esa Canción Nº 9 es una Petenera?"

Dicho musicógrafo no es otro que el Sr. Vega. (Cit., pág. 74 de su Edición de 1931).

Ahora replico a su anterior objeción, respecto a que esa *Canción Nº 9* "Es una Zamba". Al vertir su melodía en compás de $^6/_8$ es porque había advertido que en ella ya se hallaba en principio la *génesis rítmica* de nuestra expresión cantada danzada llamada Zamba. Fue precisamente por eso que reduje a su cuarta parte el valor de las figuras originales del manuscrito, que sin ello no tenía razón de ser. Armonicé la melodía infundiendo al acompañamiento las fórmulas rítmicas que aquella forma lleva, y son las constituidas por los pies tribráqueos (BBB), seguidos de troqueos (LB) o de Yambos (BL). Un mismo compás y movimiento anima ambas canciones, y les infunde símil carácter danzante. Su génesis es, pues, manifiesta[7].

Por otra parte, esa misma fórmula rítmica es específicamente característica del Cancionero zaragozano. La he encontrado, como tal, en un *Villancico a solo* anónimo titulado: *Navegando los Reyes*. Toda la 1ª y 2ª partes, excepto las finales de frases (IV, VIII, XII y XVI), se hallan estructuradas por los sobredichos Tribracos, seguidos de Yambos (BBB-BL). La conclusión del Villancico formado por una frase de cuatro compases, como las dos de las dos anteriores partes, sólo el 1.er compás lleva la misma expresada fórmula rítmica[8].

8) Por último, cegado por su despecho, el Sr. Vega, apunta:

"ninguna de las Canciones presenta un solo modo eclesiástico, o grecorromano, limpio y claro"... etc.

Respondo:

La Canción Nº 6 y las numeradas 10 y 14, entre otras, presenta palmarios ejemplos de influencias griegas y gregorianas. La Nº 6 en la sucesión melódica defectiva del auleta Alimpo, como también, en el de la antigua melodía, igualmente defectiva del celebérrimo Credo Católico, carentes ambos del sonido *Sol*, que si es sorprendente en esta última composición, lo es mucho más en la Canción Nº 6, vale pues decir que sobre la base de la gama:

La — Fa Mi Re Do Si La

[7]A título de curiosidad señalaré que he armonizado a esta Canción Nº 9, de manera que al ser transportada a la quinta grave de su modalidad original, para adaptarla al común de las voces, no presente en su contextura ninguna clase de alteración accidental.

[8]Dicha Canción se encuentra en el Cancionero Musical de la Provincia de Zaragoza. (Pág. 308, Nº 6) recogida por el Mº Anger Mingote.

se compusieron:

a) Nomos paganos helénicos;

b) Melodías religiosas cristianas, y —

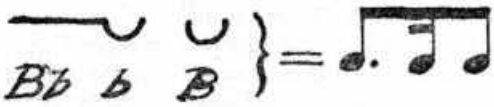
c) Villancicos populares profanos.

Todos tres en sus correspondientes Modos musicales grecorromanos.

La Canción Nº 10, por las reiteraciones de las Finales de sus Frases: 2ª, 4ª, 5ª y 6ª, articuladas con los sonidos:

do — si — do/la

concuerda con los mismos que ofrece el x Modo Gregoriano, clasificado como II (*Hipodorius*), en el *Graduale Romanum*. Saltan a la vista en los *Graduales* de las págs. 9, 11, 15, 24, etc. El Dr. Habert, O. S. B. en su tabla de los XII Modos, califica al x Modo como Hypoaeolius. La rítmica cuantitativa de esta Canción Nº 10, corresponde a la del III Modo medieval, formado por la Larga de tres unidades (L^B), la Breve de una unidad (B) y la Larga de dos unidades (L). Dicha fórmula es la llamada por muchos rítmicos: *Dáctilo cíclico*. Como a dicha combinación se la conoce también con el nombre de "ritmo de gaita gallega"; prefiero atenerme a la antes nombrada. Su fórmula, en su valor inmediato inferior se representa, como sigue:



En cuanto a la Canción Nº 14, señalé que era *defectiva* en toda su extensión. Observación de gran importancia, como se verá por las siguientes líneas. Escrita en la armonía Hipodoria, carece del sonido *Si*, la llamada *Chorda mobilis* por los teóricos antiguos, en razón de ser el único de la gama que podía revestir el aspecto diatónico, o ser afectado por el *bemol*. De ahí que los compositores, para evitar a los ejecutantes dudar al entonarlo, si la música se hallare escrita en Modo Eolio griego, con *Si natural* (= Paramese), o en Dorio medieval, con *Si bemol*, evitaron incluirlo en la línea melódica de sus composiciones.

Por último, los antecedentes de las *pendientes melódicas* que se encuentran en las Canciones N.os 1, 3, 6, 7, 8, 10, 12 y 16 del Códice se remontan a la alta antigüedad helénica y a la música gregoriana. Aristóteles, que ya había observado el hecho, preguntaba en uno de sus *Problemas Musicales:* ¿Por qué es más fácil cantar de lo agudo a lo grave, que no de lo grave a lo agudo? Dicha particularidad se manifiesta de una manera sorprendente en la melodía atribuida a Píndaro, ha escrito Gevaert. Figura en el rasgo conclusivo del *Himno a Némesis*, de Mesómedes de Creta (S. II de C.), en las melodías instrumentales anónimas helénicas; en el Salmo XVIII del compositor B. Marcello (1686-1739) y desde luego a profusión en las cantilenas litúrgicas desde sus primeros tiempos. Si me he extendido sobre el particular es porque mi contradictor muestra un total desconocimiento de la música griega de la antigüedad y del canto gregoriano. La ausencia de obras de esas especialidades en la Bibliografía que expone en su Libro de 1931, constituye el mejor testimonio de mi afirmación.

La mejor crítica que hubiera podido hacer el Sr. Vega a mis versiones, sería el de haberlas armonizado, a su vez. Ha tenido nada menos que treinta años por delante para prepararse al efecto. Con las contadas lecciones de armonía que recibiera del Mo. G. Gilardi, nada de nada habría podido realizar en tal sentido.

9) Por lo que toca al Párrafo final (pág. 92) en que dice:

"rechazamos en absoluto todo eso y todo lo suyo, incluso las inaudibles armonizaciones".

Ruego al paciente lector me permita enumerar las audiciones que de mis versiones se han realizado dentro y fuera de la Argentina, y luego juzgue. Agrego el juicio que de las mismas han emitido los reconocidos y autorizados maestros que cito. Transcribo, al efecto, las cartas que, en su oportunidad, me remitieron y con las cuales me he sentido muy honrado.

La primera ejecución de algunas de ellas tuvo lugar en nuestra ciudad de Buenos Aires transcriptas para orquesta de arcos por el Mo. Gianneo, y comentadas sumariamente por el Prof. Franze.

Cuatro de las mismas, vertidas para Cuarteto de Cuerdas y Canto se hicieron escuchar en "The Cosmopolitan Club" de Washington, el 20 de marzo de 1940. El respectivo Programa dice lo siguiente:

"Adapted and harmonized by the notable contemporary musicologist J. T. Wilkes, are admirable examples of early Hispanic Colonial Culture".

El 8 de julio de 1942, en un Concierto de los "Dumbarton Oaks Gardens" en Washington, se escucharon otras más:

"tan admirablemente armonizadas por Ud."

me escribía el Sr. Charles Seeger, Jefe de la Oficina de Música. Agregaba que:

"la cantante fue la Sra. Lais Wallace, distinguida soprano brasileña. El acompañamiento corrió a cargo del Guild String Quartet, que las ejecutó en una excelente transcripción para cuarteto de cuerdas hecha por Don Joaquín Nin Culmell. La interpretación fue perfecta y las Canciones obtuvieron el gran éxito que merecían.
Doy a Ud. mi más cordial felicitación", etc.
(Firmado Charles Seeger, Jefe de la Oficina de Música).

Del 1º de mayo al 1º de noviembre de 1943, la Casa Editora: CC Birchard and Co., de Boston, Mass., dio a la estampa cuatro Canciones: "A cierto galán su dama"; "Don Pedro, a quien los crueles"; "Malograda fuentecilla" y "Pardos ojos de mis ojos".

La tercera audición se realizó en Londres, con general beneplácito, según me lo comunicara verbalmente nuestro compatriota el pianista compositor Guastavino, sin precisarme fecha y sala donde se llevara a cabo el acto.

En sus versiones originales para Canto y Piano realizadas por mí, la conocida soprano Sra. Mercedes Melbrós hizo oír cuatro de ellas, en un acto de la "Sociedad argentina de Compositores", celebrado en nuestra ciudad el día 13 de octubre de 1956.

Después de cuanto termino de exponer, si el Sr. Carlos Vega se propuso en su "Réplica" juzgarme con despecho y rencor, le recuerdo a este propósito el verso de Dante, que Virgilio dirige a Pluto en el Canto 7º del "Infierno":

"¡Consúmete dentro de ti con tu propia rabia!"

SEGUNDA PAI E

I

Las contradicciones y errores de nuestro contrincante no se limitan a las que hemos puntualizado en sus versiones, comentarios y retractaciones manifiestas en sus dos versiones de las Canciones del Códice Colonial del Siglo XVII, las de su Libro de 1931 y las de la *Revista Musical Chilena* de 1962. En las notaciones rítmicas de nuestro Cancionero vernáculo figuran a profusión. Constituyen una vergüenza nacional. Me limitaré a señalar tan sólo algunas de ellas, pues de puntualizarlas todas sería cosa de nunca acabar. Las indicadas se encuentran en el *Cancionero Cuyano* (Canciones y Danzas tradicionales. Mendoza 1938), recopilado por don Alberto Rodríguez. Cualquier compositor de escuela, con el citado volumen a la vista, podrá encontrar muchísimas otras más. Las registradas en el *Punto* III son increíblemente disparatadas. Comienza por afirmar que:

> "la teoría tradicional europea no permite anotar con propiedad y exactitud sus particularidades de formaciones rítmicas,"

y que sí:

> "la mayor parte de las melodías populares escritas hasta hoy aparecen deformadas por defectuosa notación — (pág. 8) — la culpa no es de quien recoge y escribe sino de la teoría europea, la única que nos enseñaron. La única, y no sirve" (Pág. 9).

El autor de tan enorme desatino afirma enfáticamente que:

> "dedicó cinco años al estudio de este problema previo".

Veamos su resultado. Por de pronto, en el penúltimo párrafo de la pág. 12, de la obra citada est supra, sorprenderá al lector músico con la frase:

> "Tenemos por fin la aparición de *frases pequeñas* entre las *grandes*". (El cursivo es mío).

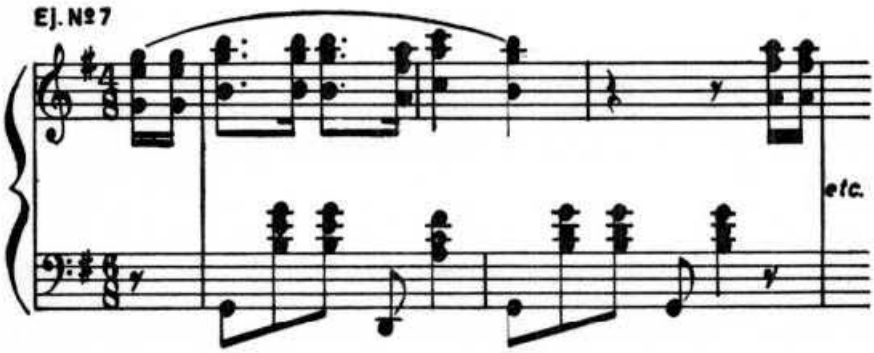
y en la II columna de la misma página, reitera entre los ejemplos musicales, lo de las *frases más breves* y *frases grandes.*

No existen en música las unas ni las otras. Las que el Sr. Vega llama *frases breves* no son sino *Incisos,* es decir: *miembros de frases, pero no frases. Estas necesitan de un segundo inciso para constituirse como tales.*

Antes de pasar adelante, señalando el resultado de sus disparatadas conclusiones, haremos notar que la mayor parte de los colectores de nuestra música demótica son meros intuitivos, sin conocimientos de ritmología y composición musicales, pues no han tenido maestros con quienes aprenderlo. Nada de extraño, en consecuencia, que erraran en las notaciones de pies compuestos como son los Coriambos, Antispastos, Sesquiálteros, Escazontes, etc. y muy especialmente en la semiografía de la fórmula del IV *Modo medieval,* el Dáctilo cíclico invertido de los griegos, específico en algunas de nuestras expresiones vernáculas que he sido el primero y único en señalar. En lo tocante a formas musicales, todos sin excepción han ignorado las denominaciones de los miembros musicales sueltos que se suelen presentar al principio, medio o fin de las frases de nuestras expresiones cantadas-danzadas indígenas. Tampoco acertaron con la grafía del compás de $^{6}/_{8}$ con ser tan sencilla, y cuyos

compases vierten con fórmulas binarias del compás de $^3/_4$. Véase al respecto la versión de *El Cuándo*, del Sr. Vega, que escribe su tiempo de Minué en $^6/_8$ 2, con un postizo 2 agregado a su derecha, y fórmulas rítmicas binarias del antedicho compás de $^3/_4$. Otro tanto se puede decir de la *Tonada 3: Adiós prenda idolatrada,* expuesta en el Cancionero de A. Rodríguez. En esta misma composición vemos aplicado el resultado *de los cinco años de estudios,* que consagrara el Sr. Vega *a la técnica del registro gráfico.*

Sólo en la mente de un ser negado para la música, poseedor, además, de una manifiesta sordera rítmica, es factible armonizar los *tiempos graves del canto, con los leves del acompañamiento* y acompañar, a su vez, el *tiempo grave* (fuerte del canto en $^4/_8$), con la *fracción débil del* II *tiempo,* en $^6/_8$ de la armonización. Para mayor asombro del lector músico, voy a transcribir la música del I Verso: *Adiós prenda idolatrada.* Agrego que la estructura melódica y rítmica del 2º y 3.er versos son idénticos a las del 1º de ellos:



Además de lo expuesto, por la forma en que se halla estructurada la *Tonada 3,* se han destruido sistemáticamente las regulares cuadraturas de las frases musicales, agravadas aun por los absurdos cambios de compás en la melodía: $^2/_8$ y $^6/_8$, escritos estos últimos con figurajes binarios del $^3/_4$, en lugar de los ternarios, que son los pertinentes del de $^6/_8$. A todo ello el Sr. Vega da fin al *Punto* IV con la siguiente increíble declaración:

> "dé el lector (músico) a cada nota su valor, atribuya pesantez, o gravidez a la nota que aparece después de cada línea divisoria, y el canto criollo saldrá de entre sus manos con auténtica resonancia".

Convendría decir: con *auténtica aberración,* pues mientras una mano *acentúa fuertemente* el primer tiempo del canto, o del bajo, con la otra *percutirá suavemente* el tiempo, o frase *débil* de aquél o de éste, es decir contrariándose recíprocamente. La situación llevada a cabo en tal forma, dará la sensación de la más grotesca caricatura musical que imaginar se pueda.

Mi opositor siente particularísima predilección por el muy raramente usado de todos los compases: el de $^4/_8$. Ni por casualidad lo hemos encontrado en los Cancioneros hispanos de Barbieri, Upsala, Cl. de la Sablonara, F. Pedrell, Gil García, A. Mingote, Monseñor H. Anglés y, por descontado, en el vernáculo argentino. En nuestras músicas del género nativo estilizado, sólo sé de dos únicos ejemplos: el que se halla en los Cantares Op. 70 de Alberto Williams,

Album con dedicatoria manuscrita con que me distinguió, a más de una de esas composiciones, y el otro en el que compuse mis *Efluvios pampeanos* (Gualeguay, 1916). Como vemos, son pruebas harto suficientes de su falta de sentido rítmico. Poco le importa. Quiere imponerlo a macha martillo. De ahí que lo aplique con sin igual desenfado tanto a las Cantigas de Alfonso el Sabio, como a los Tangos, Milongas, Estilos, Tonadas, Arrullos, etc.

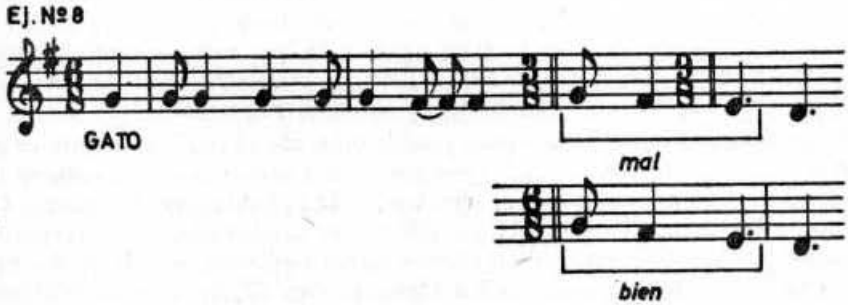
La melodía de la *Tonada 3*, tampoco se acomoda a dicho compás de $^{4}/_{8}$. Salta a la vista su ritmo de $^{6}/_{8}$, el de la generalidad de las canciones cantadas-danzadas nuestras. Se lo impone, de por sí, el oído del músico avezado. Así expresada la sobredicha *Tonada 3* resiste la estructura normal del Período clásico de ocho compases. La rítmica a la cual se sujeta es de ascendencia helénica en toda su pureza. Consta de un Antispastos (BLLB) precedido por un Tribraco procataléctico (Λ BB) y pospuesto por un yambo invertido (BL). He aquí su esquema rítmico; el mismo para toda la versión de la *Tonada 3*.

Compás: 6/8

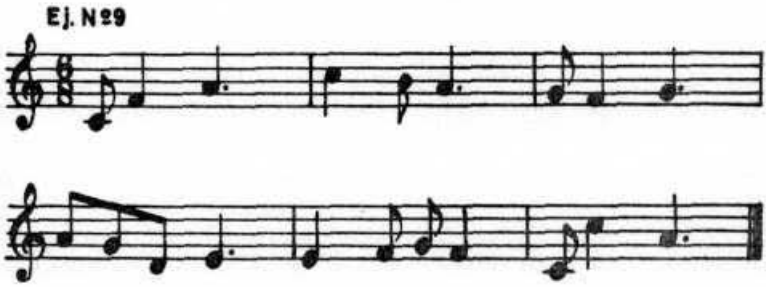
			A B B	B L L B	B L
Versos	1-5	:	— Adiós	pren da i - do - la	tra da
"	2-6-9	:	— Voy a	de-- jar d'exis	tir -
"	3-7-10	:	— M'es for	zo- so el par	tir -
"	4-3-11	:	— Pa-ra	mie- ter na mo-	ra - da

II

Mencioné anteriormente la supervivencia en nuestras canciones danzadas del IV Modo medieval (BLLB) constituido por sus tres elementos rítmicos de una, dos y tres unidades de valor, vertidos en nuestra actual notación por la Corchea, la Negra y la Negra con puntillo respectivamente. Se encuentra casi siempre en el tercero de los cuatro compases en $^{6}/_{8}$ de la Frase inicial de la Canción danzada. Ejs, en la Huella, Gatos y Triunfos. Ahora bien: si ya he señalado los desatinos que en materia de armonización y formas musicales del Cancionero nativo ha escrito el Sr. Vega, voy a demostrar ahora que en materia de rítmica musical no le van en zaga a los antes nombrados. En efecto, he aquí cómo ha *desfigurado* la escritura del IV *Modo medieval* cada vez que ha tenido que emplearlo, por no conocer su estructura. La siguiente Frase de un Gato nativo, lo deja palmariamente ver. Debajo de la pauta en que aparece por él deformado, por la intromisión del compás de $^{3}/_{8}$ para el primer pie ternario, y el de $^{9}/_{8}$ para el segundo, he vertido, suplementariamente, su verdadera semiografía:



La notación griega del mismo es categórica. La encontramos por tres veces puntualizada en una melodía que se encuentra en un Tratado anónimo, del que dieron noticia Westphal, Vincent y Bellermann. La exponemos en una de las dos versiones transcriptas por Gevaert[9].



Análisis métrico

Miembro de seis unidades
(Kolon exásemos)
Exapodias coreicas
(Seis pies téticos. Aldar del tiempo)
Trimetro coreico
(Una percusión rítmica cada dos compases).

Análisis rítmico

I compás:	Dáctilo cíclico invertido (IV Modo medieval)
II compás:	Dáctilo cíclico (III Modo medieval)
III compás:	Dáctilo cíclico invertido
IV compás:	Tribraco trocaico seguido de larga trisemos (De 3 unidades de valor). Esta fórmula rítmica carece de nombre específico.
V compás:	Ritmo coriambo (Yuxtaposición de un Troqueo con un Yambo).
VI compás:	Dáctilo cíclico invertido.

Como raro ejemplo de IV Modo medieval lo he hallado en una *Canción española para coro,* publicada por Monseñor H. Anglés, en su libro: *La Música en España* (pág. 490, Nº 24). Quien intentare aplicar a esa Canción el descabellado método de mi contricante, al pretender hacer coincidir los acentos tónicos del verso con los tiempos fuertes de la música, incurriría en grave error. Anularía de hecho la estructura lógica de las frases musicales (cuatro compases). En efecto, en aquella Canción coral —como en casi todas las argentinas

[9]L'Histoire de la Musique de l'Antiquité. Vol. I, págs. 154 y 418. Esta segunda versión va acompañada por las semiografías griegas rítmicas e instrumentales.

vernácula— la conclusión de las mismas hace pronunciar las voces llanas como agudas. He aquí la letra de la *Canción española para coro*. El fin de las frases musicales las hago preceder de un rasgo vertical, para ejemplo de lo expuesto:

	"Por la fuente Juana que no por el a|*guá*	bis
(Copla)	Agora quel tiempo con las manos fran|*cás*	
	de jazmín y ro|*sá* componen tu ca|*rá*"	

Para terminar deseo llamar la atención sobre la nomenclatura de los Seis Modos medievales. La gran mayoría de los historiadores y músicos se atienen a la división ternaria de ellos. Hugo Wolf, en cambio, asigna al III, IV y V la división binaria, denominándolos: dactylus, anapaestus y spondaeus respectivamente. Entiendo, sin embargo, que esos Modos rítmicos binarios, trocáronse en ternarios, por cuanto en el siglo XIII la notación mensural pertenecía a este último orden. Se honraba así, simbólicamente, al Misterio de la Santísima Trinidad, pues, como muy bien se ha dicho, toda la teoría musical se hallaba imbuida de mística escolástica. Fue a partir de la XIV centuria, al inventar Marchettus de Padua el sistema de las prolaciones, que se introdujo, por primera vez, en la música la división mensural binaria. Como quiera que sea quedarán siempre dudas al respecto. Y es que Francón de Colonia, o Francón de París, fueron quienes, el uno o el otro (SS. XII-XIII), crearon los Modos rítmicos, asignándoles el siguiente orden:

I Moloso - II Troqueo - III Yambo - IV Dáctilo - V Anapesto - VI Tribraco

Por último, J. B. Beck (1881), clasificó los Modos en dos grupos: los de dos y los de tres Elementos, todos de orden ternario. En estos últimos intervenía la *Larga* de tres unidades de tiempo. La acostumbramos a representar por la figuración de una *Negra con puntillo*. La nomenclatura de J. B. Beck se interpreta como sigue:

I	Modo:	Troqueo . . . . . ,	L B
II	Modo:	Yambo . . . . . ,	B L
III	Modo:	Dáctil cíclico[10]	L^B-B-L
IV	Modo:	Dáctil cíclico invertido	B-L L^B
V	Modo:	Troqueos condensados	L^B-L^B-L^{-B}
VI	Modo:	Tribracos . . . . . ,	BBB - BBB etc

El índice *B*, equivalente a la sílaba *Breve* que acompaña a las abreviaturas de las *Largas* (L) de dos unidades de tiempo, aumenta a éstas la mitad de su valor, es decir, que las convierten en *Largas ternarias* (*Longa longiorem*). En cambio, suele representar a las *Brevibreviorem*, o *ultrabreves*, con el índice *b* minúscula, equivalentes en música a las semicorcheas. Con ellas podemos indicar, sin dificultad, a los ritmos denominados: *Dáctilos rápidos*

[10]Paso por alto, en obsequio a la brevedad, la debatida cuestión de la condensación del Dáctilo de 4 unidades (LBB) en 3 de ellas (L^B-B-L). Reducidas a la mitad de su valor, según se estila, por algunos métricos y músicos, se obtiene la fórmula B^b-b-B, que en unidades de valor corresponden a las fracciones aritméticas: $B^b = 3/4$; $b = 1/4$; $B = 1/2$ de tiempos. Cfr. Dom Mocquereau Le nombre Musical Grégorien. Pág. 20. Vol. II. Tournai, 1908.

o *Coreicos irracionales,* siempre que vayan precedidos por la sílaba *Larga* de dos unidades de tiempo (L bb). Se citan ejemplos de estos ritmos en el Canto dialogado entre Electra, el Coro y Helena, de la tragedia *Orestes, de Eurípides* y, asimismo, en la Oda *A Sestio* (Libro I, Oda IV) de Horacio.

Tergiversar cualquiera de las Seis fórmulas de los Modos rítmicos medievales, como lo ha realizado el Sr. Vega, con la del IV *Modo* (Ej. del Gato antes expuesto) al descomponerlo en los compases de 3/8 y 9/8, constituye un grosero error más, a los muchos que ya se le conocen en asuntos de musicología y música nativa, trayéndole, como consecuencia, el total desconcepto de que goza entre los entendidos.

La *Revista Musical Chilena* publica esta Contrarréplica del Profesor J. T. Wilkes al S. Carlos Vega, a solicitud del autor, y en respuesta a un artículo del Sr. Vega "Un Códice colonial del siglo XVII" editado por nosotros en el Nº 81-82 de 1962. No nos hacemos responsables ni solidarios de las aseveraciones de uno u otro de estos artículos, pues ambos son de responsabilidad de sus autores.—*N. de R.*