

AIRES NACIONALES EN LA MÚSICA DE AMÉRICA LATINA COMO RESPUESTA A LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD /

Aurelio Tello

Cuando se nos cuentan las vidas de algunos compositores como Heitor Villa-Lobos, Óscar Lorenzo Fernández, Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla, Theodoro Valcárcel o Alberto Ginastera, y de su irrupción en la vida musical de nuestro continente, nos queda la idea de que todos ellos forjaron la corriente nacionalista, tan decisiva en la configuración del perfil de la música latinoamericana del siglo XX, en un territorio carente de vínculos con el resto del mundo y aun con los demás países del continente.¹

Repasamos la historia musical de diversos países y no pareciera haber huellas de que Heitor Villa-Lobos, en pleno 1920, estuviera enterado de que en la Argentina Alberto Williams y Julián Aguirre hubieran emprendido una cruzada de conocimiento y estudio de la tradición popular; de que cuando Manuel M. Ponce diera su histórica conferencia de 1913 sobre la importancia de que la canción mexicana fuera el sustento de un arte nacional, hubiera sabido de los empeños de Daniel Alomía Robles por recoger la canción folclórica e indígena de los pueblos del Perú andino; de que Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla, que encontraron en “lo negro” la razón de la cubanidad, tuvieran siquiera idea de que Luciano Gallet abordara la misma temática en el Brasil.

¹ Una de las relaciones más tempranas en el siglo XX, de las cuales existe documentación, parecería ser la que sostuvieron Carlos Chávez y Silvestre Revueltas con el cubano Amadeo Roldán cuya obra *La rebambaramba* fue estrenada en México por la OSM en 1929, bajo la dirección del segundo.

David P. Appleby ve el nacionalismo brasileño como una consecuencia natural del rechazo a la dominación europea y como una reacción contra el intento de las autoridades metropolitanas para suprimir las expresiones del nativismo, ya manifestadas desde los tiempos coloniales, pero cuyas manifestaciones puramente musicales sólo encontraron su madurez en tiempos posteriores. “La búsqueda de un estilo y un lenguaje musical para estas expresiones tuvo que aguardar, al mismo tiempo, a la seguridad de poseer un nivel de técnica entre los compositores de las Américas en el siglo XIX, y a la gradual liberación de una excesiva reverencia a todo lo europeo.”² Rodolfo Arizaga habla de una naciente vocación americanista y de “un interés por los temas del Nuevo Mundo aunque todavía no se tenga a mano el idioma preciso”³ y que en la Argentina encontraría su expresión todavía en la obra de Arturo Berutti, Alberto Williams y Julián Aguirre. Para Alejo Carpentier, la voz propia de Cuba pasó por el doloroso trance de fundir verismo italiano y folclorismo autóctono en la obra de Eduardo Sánchez de Fuentes y José Mauri antes de ser expresión cabal en la de Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla.⁴ Yolanda Moreno Rivas ve en la música de Manuel M. Ponce, el precursor del nacionalismo en México, el resultado del encuentro entre “un pasado recalcitrantemente romántico” y el “arte popular que se resumía en las costumbres musicales de la provincia mexicana”.⁵ Enrique Pinilla percibe el surgimiento de una música nacional en el Perú como el producto de inconsecuentes saltos estilísticos o como la irresuelta convergencia entre técnica de composición y elementos folclóricos.⁶ Pero ninguno de estos autores, quizá con la sola excepción de Carpentier, quien hace alusiones a obras y autores de algunos países latinoamericanos ajenos a Cuba (menciona el *Guatimotzin* de Aniceto Ortega, por ejemplo) ve el surgimiento de

2 David P. Appleby: *La música de Brasil*, primera edición en español, México, FCE, 1983.

3 Rodolfo Arizaga y Pompeyo Campos: *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1990.

4 Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979.

5 Yolanda Moreno Rivas: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, FCE, 1989.

6 Enrique Pinilla: “La música en el siglo XX”, *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985, pp. 125-213.

una expresión artística nacional en concordancia con una necesidad común de encontrar la identidad de nuestro pueblos en momentos similares y coincidentes, aunque las condiciones materiales fueran distintas.

Tal vez entre los pocos estudiosos que intentaron entender nuestra música desde una perspectiva continental se encuentran el compositor panameño Roque Cordero y el compositor chileno Juan Orrego Salas. El primero, en su artículo “Vigencia del músico culto”, ve como concordante la obra de Villa-Lobos, del nicaragüense Luis A. Delgadillo, del chileno Pedro Humberto Allende, del colombiano Guillermo Uribe Holguín, del uruguayo Eduardo Fabini y del mexicano Manuel M. Ponce y juzga que el “aspecto nacionalista en la obra de estos compositores, pese a las limitaciones inherentes en la explotación del material folclórico, ya mostraba un gran progreso sobre las generaciones anteriores cuyo nacionalismo residía más en el título pintoresco de sus obras que en el contenido musical de las mismas...”⁷ El segundo asienta que la música latinoamericana sólo fue posible gracias a la fusión de las grandes tradiciones de la música erudita de Europa con el patrimonio del Nuevo Mundo.⁸

La idea de crear un arte “nacional” no fue asunto exclusivo de algún país latinoamericano en particular. El “nacionalismo”, esa postura que buscaba establecer principios de identidad para nuestros pueblos, vestido de tonalidad, de cromatismo, de impresionismo (eran los lenguajes afines a la estética del romanticismo), de politonalismo, de neomodalismo y aun de atonalismo (es decir, de “modernidad” en la más amplia acepción de la palabra) no sólo fue una tendencia que se desarrolló en Argentina, Brasil, Cuba y México (como lo ve Luis Heitor Correa de Azevedo⁹ en un orden que no es sólo alfabético, sino también

7 Roque Cordero: “Vigencia del músico culto”, *América Latina en su música*, relatora Isabel Aretz, México, Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980, pp. 154-173.

8 Juan Orrego Salas: “Técnica y estética”, *América Latina en su música*, relatora, Isabel Aretz, México, Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980, pp. 175-176.

9 Luis Heitor Correa de Azevedo: “La música de América Latina”, *América Latina en su música*, relatora, Isabel Aretz, 2º edición, México, Siglo XXI editores, 1980, p. 53.

cronológico), sino que respondió a la necesidad impostergable de consolidar el sello artístico de nuestros pueblos como fruto de un largo proceso de búsqueda de identidad que se remonta al siglo XIX (aunque no hubiera entonces un sustento ideológico en el cual pudiera apoyarse, sino que fuera más bien la expresión de un sentimiento nacional). La preocupación por crear un arte con sello propio, que encontrara sus raíces en la música prehispánica, en la canción popular, en el folclore, o en las reminiscencias y reinventiones de éstos, fue un hecho generalizado desde México hasta el Cono Sur, o viceversa.¹⁰

La pregunta que aún sigue ocupando el centro de las indagaciones es ¿cuánto parentesco tuvieron nuestros músicos con la labor de otros compositores latinoamericanos contemporáneos a ellos y que tenían las mismas inquietudes por la creación de un arte con sello americano? ¿Cuál fue el “grado de contemporaneidad” que los ubica en el panorama general de la música latinoamericana? ¿La tarea creadora de nuestros músicos fue sólo producto de una preocupación personal o de la reacción sensible a un aliento que flotaba en el ambiente, desde México hasta el Cono Sur, por darle a nuestra música un sabor y un color nacionales, similares a los que empezaba a plasmar la literatura? ¿Fue, en todos los casos, un arte epigonal de las corrientes nacionalistas europeas del siglo XIX? ¿O, como se ha repetido una vez y otra, resultó fruto de la influencia que ejercieron movimientos sociales y culturales como la guerra de Independencia; del surgimiento de los movimientos liberales del siglo XIX; del rechazo a las pretensiones españolas de volver a pisar suelo americano en la década de los sesenta del siglo XIX, que afirmó el espíritu independiente de nuestros pueblos; de la inserción del espíritu romántico en nuestra música; del descubrimiento de lo exótico por parte de artistas como Heinrich Herz o Louis Moreau Gottschalk que, de paso por ciudades como México o Lima, emplearon

¹⁰ La musicóloga argentina Ana María Locatelli de Pέργamo hizo un importante resumen de los elementos que conforman la música de América Latina provenientes de las tradiciones autóctona, americana, europea y africana con señalamientos muy precisos sobre cómo los compositores incorporan estos elementos en sus obras. Véase: Ana María Locatelli de Pέργamo: “Raíces musicales”, *América Latina en su música*, comp. Isabel Aretz, 2ª edición, México, Siglo XXI editores, 1980, pp. 35-52.

los “sones de la tierra” o los “aires nacionales” para crear fantasías pianísticas destinadas a encandilar al público; de la confrontación surgida a partir de la llegada a América de compañías de ópera que derivó en la puesta en escena de óperas creadas en México, Buenos Aires o La Habana; de la Revolución Mexicana; de la revolución socialista de 1917; del nuevo orden cultural de la posguerra de 1918; de los movimientos artísticos renovadores de los años veinte, dígame surrealismo, dadaísmo, expresionismo, y otros “ismos”? ¿No tuvieron resonancia en todo el continente algunos principios determinantes para la definición de lo americano, como el reconocimiento de “lo criollo” y “lo indiano” en la obra de Ricardo Rojas,¹¹ la postura antiimperialista de Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui,¹² la revaloración de la cultura popular en la obra de Mario de Andrade,¹³ la aparición del indigenismo que se manifestó en la literatura, en la plástica, en la música,¹⁴ la obra educativa y cultural de José Vasconcelos?¹⁵

11 El escritor argentino Ricardo Rojas (1882-1957), plasmó este pensamiento en obras como *La restauración nacionalista, Argentinidad, Eurindia y Blasón de Plata*.

12 Julio Cotler afirma que “Víctor Raúl Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui sentaron las bases de un pensamiento y acción definitivamente antioligárquicos y antiimperialistas, orientados a la participación política de las capas populares y sectores medios urbanos... Las nuevas perspectivas políticas que abrieron Haya y Mariátegui tuvieron como antecedentes inmediatos a Manuel González Prada, uno de los primeros intelectuales que evidenciaron y denunciaron en forma tajante el carácter clasista de la dominación oligárquica. También preparó el terreno del movimiento indigenista, que se venía desarrollando en todo el país y que a través de sus variadas actividades procuraba reevaluar el pasado y el presente indígena...” Julio Cotler: *Clases, estado, nación en el Perú*, México, UNAM, 1982, p. 164.

13 La influencia del escritor paulista Mario de Andrade (1893-1945) en la orientación estética de Villa-Lobos se hizo patente a partir de la Semana de Arte Moderno realizada en tres sesiones en el teatro Municipal de Sao Paulo del 13 al 15 de febrero de 1922. Villa-Lobos coincidió con los postulados de los organizadores de dicho encuentro cultural –el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña y la estabilización de una conciencia creadora nacional– en tanto su obra se tildaba de “modernista” por su armonía avanzada, recogía elementos de la tradición popular brasileña y rompía los “clichés” del arte europeo. Véase: Vasco Mariz: *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985, pp. 105-106. La influencia de Andrade se dejó sentir también en la obra del nacionalista Camargo Guarnieri, quien consideraba que “de cualquier forma y por todas las formas tenemos que trabajar una música de carácter nacional”. Citado en Correa de Azevedo, p. 54.

14 Ejemplos clásicos del pensamiento indigenista son la novela *Raza de bronce* (1919) del boliviano Alcides Arguedas, los *Cuento andinos* (1920) del peruano Enrique López Albújar, *Huasipungo* (1934) del ecuatoriano Jorge Icaza, la obra plástica de los peruanos

Si buscáramos una coincidencia cronológica, el “nacionalismo pionero” de Manuel M. Ponce (1882-1948) tomó su curso de manera simultánea al de los argentinos Alberto Williams (1862-1952) y Julián Aguirre (1868-1924), del boliviano Simeón Roncal (1870-1953), del cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), del peruano Luis Duncker Lavalle (1874-1922), del colombiano Guillermo Uribe Holguín (1880-1971), del costarricense Julio Fonseca (1885-1950), del chileno Pedro Humberto Allende (1885-1959), del brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959), del nicaragüense Luis A. Delgadillo (1887-1962), del uruguayo Luis Cluzeau Mortet (1889-1957) aunque, aparentemente, no hubiera vínculos entre ellos. Pero tampoco este “nacionalismo pionero” llegó de la noche a la mañana. Fue la secuela de un conjunto de creaciones que vieron la luz desde mediados del siglo XIX: las contradanzas de Manuel Saumell (1817-1870) que se fundaban en la sabrosura del tresillo cubano; del *Jarabe* de José Antonio Gómez (1805-1870) y Tomás León (1826-1893), basadas en la entonces danza nacional mexicana; de la ya para entonces chilenísima *Zamacueca* de Federico Guzmán (1837-1885); de las *Danzas portorriqueñas* de Juan Morel Campos (1857-1896); de *A Sertaneja* de Brasilio Itibere da Cunha (1846-1913), sólo para citar unos pocos ejemplos.

Yo veo la obra de Williams y Aguirre, de Villa-Lobos y Mozart Camargo Guarnieri (1907-1985), de Amadeo Roldán (1900-1939) y

José Sabogal y Julia Codesido, así como la etapa inicial del muralismo mexicano de Rivera, Orozco y Siqueiros, y los trabajos de recopilación de música folklórica *La musique des Incas et ses survivances* (1925) de Raúl y Margarita D’Harcourt, *La música en el Ecuador* (1930) de Segundo Luis Moreno, “La musique des Araucans” (1925) de Carlos Lavin, publicado en la *Revue Musicale* de París. En forma paralela a esta corriente, se desarrolló una intensa recopilación y estudio de las músicas indígenas por parte de estudiosos europeos desde 1905, entre otros, por los integrantes del Instituto de Musicología Comparada de Berlín. Para este último punto véase: Isabel Aretz: *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, Monte Avila Editores, 1980.

- 15 José Vasconcelos (1882-1959) fue secretario de Educación durante el gobierno de Álvaro Obregón. Un motivo dominante en su obra lo constituyó la definición de la identidad iberoamericana en el marco de la cultura universal. En *La raza cósmica* (1925) e *Indología* (1926) se centró en la exaltación de los valores autóctonos iberoamericanos, inspirados en la tradición indígena y el mestizaje, «puente de razas futuras». Vasconcelos se cuenta entre los primeros que, en Latinoamérica, lucharon y actuaron para instaurar una cultura a la vez nacional, continental y popular.

Alejandro García Caturla (1906-1940), de Carlos Chávez (1899-1978) y Silvestre Revueltas (1899-1940), de Thedoro Valcárcel (1902-1940) y los cuatro grandes del Cusco, como parte de un movimiento que recorrió América desde principios del siglo XIX, que guardó la natural, aunque inconsciente, contemporaneidad con sus contrapartes norte, centro y sudamericanas. Ese movimiento se llamó, en un momento específico (de los años veinte a los cuarenta), el nacionalismo, con toda su pluralidad de alcances, lenguajes y resultados. Antes de los años veinte del siglo pasado, desde por lo menos una centuria, cuando nacimos repúblicas criollas, no tuvo etiquetas. Fue sólo una respuesta a la pregunta latente, sorda, no dicha, que invadió las conciencias de los hombres americanos cuando el continente (con la excepción de Cuba, o de Portugal en el caso brasileño) se separó de España en la década de los veinte del siglo XIX: ¿qué y quiénes éramos entonces, qué definía esa otredad, para tomar una palabra cara a Octavio Paz, que nos hacía diversos de los peninsulares, pero también de nuestros antepasados precolumbinos? Después de tres siglos de fundirse indios, europeos y negros, ¿en qué momento la vihuela o la guitarra barroca habían dejado de ser tales para convertirse en guitarras treseras, cuatros o charangos; bajo qué coartadas los arpistas dejaron de acompañar villancicos catedralicios para tocar sones, danzas de pascolas, joropos y pasajes, jarabes, zamacuecas, cashuas y huaynos?

Miro las partituras, cotejo datos, comparo fechas de nacimiento y muerte de nuestros músicos, encuentro hitos en el calendario que dan cuenta de creaciones, composiciones, publicaciones, estrenos, y observo que en todo el continente se desarrolló un vehemente esfuerzo por dejar constancia de la identidad americana, con las consiguientes diferencias regionales, con heterogéneos alcances estéticos y técnicos y con proyecciones y trascendencias distintas que no dependieron tanto de los propios compositores cuanto de las posibilidades materiales y las circunstancias políticas, económicas o sociales de cada país. Propongo aquí una cronología, una suerte de rompecabezas imposible, al que le faltan muchas piezas para completar el mapa musical de América Latina, pero que quizá sea útil para pensar cuál fue el curso que siguió nuestra música mientras pasaban las hojas del calendario y corría,

indetenible, el agua bajo los puentes. Un apretado recuento de personajes, obras y fechas en los años que van de 1809 a la década de los cincuenta del siglo XX nos indica lo siguiente:

1809. El compositor austriaco Sigismund Neukomm (1778-1858) compone *O amor brasileiro*, capricho para piano sobre un *lundú* brasileño, durante su estancia en el Brasil. Es la más antigua pieza latinoamericana sobre un tema local.

1840. Hacia este año, Manuel Saumell (1817-1870) difunde sus contradanzas en Cuba.

1841. El mexicano José Antonio Gómez (1805-1870) compone sus *Variaciones sobre un jarabe nacional*

1843. Henry Price (1819-1863) compone en Colombia su *Vals al estilo del país*, un estilizado pasillo, una de las más difundidas danzas populares colombianas.

1849. Actúa en México el virtuoso pianista Heinrich Herz (1803-1888), contemporáneo de Liszt y Chopin. Cultivador de las fantasías (improvisaciones sobre temas de óperas o sinfónicos de otros autores), incluye en sus conciertos el *Jarabe* y arreglos de sonos populares con lo que asegura su triunfo.

1851. Heinrich Herz actúa en Lima y toca obras con alusiones a motivos populares como *Regreso a Lima*, *Los encantos del Perú*, *Las gracias de la tapada* y otras.

1855. El chileno Federico Guzmán (1837-1885) compone su *Zamacueca* para piano.

1860. El mexicano Tomás León (1826-1893) compone su *Jarabe nacional*, que incluye elementos de corte nacionalista.

1868. Claudio Rebagliati (1843-1909), el restaurador del Himno Nacional Peruano, escribe su rapsodia peruana *Un 28 de julio* estrenada por la Sociedad Filarmónica de Lima.

1869. Se publica en el Brasil *A Sertaneja* para piano de Brasílio Itibere da Cunha (1846-1913), que puede ser considerada la primera obra “nacionalista” del Brasil, ya que se basa en la modinha, el tango brasileño y la naciente maxixe.

1870. Basado en cantos indígenas y canciones folklóricas, Claudio Rebagliati da a conocer su *Álbum Sud Americano* para piano.

1870. Antonio Carlos Gomes (1836-1896) estrena su ópera *Il Guarany*, primero en Milán y luego en el Brasil con enorme éxito. Esta es una de las óperas latinoamericanas más significativas del siglo XIX.

1870. Dalmiro Costa (1836-1901) compone este año una de sus primeras habaneras en Uruguay, *La pecadora* para piano.

1871. Aniceto Ortega (1825-1875) estrena su ópera *Guatimotzin* con la compañía de Ángela Peralta en el Teatro Nacional.

1875. Ignacio Cervantes (1847-1905) inicia la composición de sus veintiuna *Danzas cubanas* para piano muchas de las cuales son verdaderas contradanzas y que son el mejor aporte al temprano estilo nacionalista.

1877. A los 14 años de edad, Ernesto Nazareth (1863-1934), brasileño, estrena su primera composición, una polka-lundú titulada *Voce bem sabe*.

1877. El músico italiano vecindado en Lima Carlo Enrico Pasta (1817-1898) estrena su ópera *Atahualpa*, basada en la historia del último inca.

1879. El compositor portorriqueño Juan Morel Campos (1857-1896) es autor de danzas para piano que recogen el sabor popular.

1880. Julio Ituarte (1845-1905) da a conocer sus *Ecos de México*, una serie de aires nacionales que incluyen piezas como *El palomo*, *El perico*, *Los enanos*, *El butaquito*, *El guajito* y *Las mañanitas*.

1880. Francisco Hargreaves (1849-1900), compositor de ópera y uno de los primeros músicos argentinos en acercarse a las fuentes de la música folklórica, da a conocer sus *Aires nacionales* para piano que incluyen *la vidalita, el gato, el estilo, la décima y el cielito*.

1881. José María Ponce de León (1846-1882) escribe su *Sinfonía sobre temas colombianos*.

1885. La compositora brasileña Francisca Hedwiges Gonzaga “Chiquinha” (1847-1935) estrena su opereta *A corte na roça* que presenta rasgos de índole nacionalista.

1887. Alberto Williams (1862-1952), argentino, publica en París sus primeras obras y dos años después emprende un viaje al interior de su país en busca de los cantos y danzas de los gauchos que incorpora a su música.

1887. Alberto Nepomuceno (1864-1920) estrena su *Dança de negros*, la primera danza negra del repertorio nacionalista brasileño.

1888. Julián Aguirre (1868-1924) compone sus *Aires nacionales argentinos*.

1890. Alberto Williams estrena *El rancho abandonado*, la primera de sus obras inspirada en el folklore gauchesco.

1890. Alberto Levy (1864-1892) compone su *Tango brasileiro*, la primera pieza nacionalista de un compositor profesional. Ese mismo año estrena su *Suite brésilienne*, cuyo último movimiento, *Samba*, puede ser considerado el paso decisivo hacia el nacionalismo musical brasileño.

1893. Aparece el primer álbum de los *Aires de la pampa* de Alberto Williams.

1897. José Castro (1872-1945) da a conocer en el Cuzco su trabajo *Sistema pentafónico en la música indígena y precolonial*, uno de los primeros aportes musicológicos para conocer la música prehispánica.

1901. José María Valle Riestra (1859-1925) estrena su ópera *Ollanta* en Lima, ambicioso intento de crear una ópera nacional.

1902. El compositor chileno Remigio Acevedo Gajardo (1863-1911) escribe su ópera *Caupolicán* sobre motivos del folklore chileno.

1905. Manuel M. Ponce (1882-1948) compone su *Arrulladora mexicana* para piano.

1908. Domenico Brescia (1866-1911) compone su *Sinfonía ecuatoriana*.

1909. Luis Duncker Lavalle (1874-1922) compone su vals de salón *Quenas*, en el que usa aires pentáfonicos.

1909. Manuel M. Ponce compone su *Scherzino mexicano* para piano.

1910-22. El uruguayo Eduardo Fabini (1893-1950) compone su poema sinfónico *Campo* con elementos del folklore uruguayo como el *triste* y el *pericón*.

1911. Manuel M. Ponce compone su *Rapsodia mexicana* para piano.

1912. Manuel M. Ponce estrena su *Concierto para piano y orquesta*, y edita su serie de *Canciones mexicanas*.

1913. Ponce dicta su conferencia sobre “La música y la canción mexicana”, que constituyó un manifiesto en torno al estilo nacional cultivado por Ponce.

1913. Daniel Alomía Robles (1871-1942) estrena en Lima su zarzuela *El cóndor pasa*, que a su temática indigenista aúna un fuerte contenido político de matiz antiimperialista.

1914. Pedro Humberto Allende (1885-1959) concluye sus *Escenas campesinas chilenas*, la primera obra nacionalista chilena de tipo sinfónico.

1914. Francisco González Gamarra (1890-1972), uno de los “cuatro grandes” de la escuela cusqueña publica sus *Paisajes musicales (Noche de luna en el Cusco)* para piano.

1917. Heitor Villa-Lobos (1887-1959) compone en este año sus poemas sinfónicos y ballets sobre argumentos nativos *Uirapurú, Saci-Pererê y Amazonas*.

1917. El colombiano Antonio María Valencia (1902-1952) compone su *Pasillo en mi bemol mayor* para piano.

1917. El compositor guatemalteco Jesús Castillo (1877-1946) inicia la composición de su ópera *Quiché-Vinak*, en la cual usa música indígena de su país.

1918. Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944), compositor cubano, estrena su ópera *Doreya*, de estilo verista, pero basada en la música caribeña.

1918. Heitor Villa-Lobos da a conocer su primera serie de *A prole do bebe* para piano.

1920. Heitor Villa-Lobos inicia la composición de serie de *Choros* que culmina en 1929 con el *Choro N° 14* para orquesta, banda y coro.

1921. Carlos Chávez (1899-1978) compone su ballet *El fuego nuevo*, en el que se aparta de la tendencia romántica de sus obras juveniles hacia un estilo indigenista.

1922. Simeón Roncal (1870-1953) compone sus *Veinte cuecas* para piano utilizando ritmos folklóricos de Bolivia.

1922. Pedro Humberto Allende da a conocer sus *Tonadas de carácter popular chileno*, para piano, algunas de las cuales fueron estrenadas en la década de los veinte por Ricardo Viñes en París.

1922. El compositor brasileño Francisco Mignone (1897-1986) estrena su obra *Congada* para orquesta, basada en ritmos populares brasileños.

1922. Carlos López Buchardo (1881-1948) estrena su poema sinfónico *Escenas argentinas*, suite orquestal que consta de tres partes (*Día de fiesta, El arroyo y Campera*) apelando al uso de aires folklóricos.

1923. Se funda en La Habana el grupo Minorista, donde se congregaban poetas, artistas plásticos y músicos, y cuya acción derivó en la investigación de las raíces de la música afrocubana. El afrocubanismo llegó a ser la más apropiada fuente de expresión nacional para los representantes del nacionalismo cubano: Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940).

1923. Heitor Villa-Lobos viaja a Europa, inmediatamente después de escribir su *Nonetto* con el subtítulo de *Impressao rápida de todo o Brasil*. La instrumentación exige percusiones típicas brasileñas.

1923. En el Brasil, Francisco Mignone inicia la composición de sus *Lendas sertanejas* para piano.

1924. Guillermo Uribe Holguín (1880-1971) estrena su 2^{da} sinfonía, *Del terruño*, basada en temas del folklore colombiano.

1924. Eduardo Fabini, uruguayo (1893-1950) escribe su *Isla de los ceibos*.

1925. Amadeo Roldán estrena su *Obertura sobre temas cubanos*.

1925. Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) estrena su *Suite sinfónica sobre tres temas brasileiros*.

1925. El mexicano José Rolón (1876-1945) estrena su *Festín de los enanos*.

1925. Estreno de *Maxixe* para orquesta de Francisco Mignone.

1926. Amadeo Roldán estrena sus *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón y Fiesta negra)* que muestra la asimilación de elementos de la música folklórica cubana.

1926. El compositor venezolano Juan Bautista Plaza (1898-1965) estrena su poema sinfónico *El picacho abrupto*.

1926. Monseñor Pablo Chávez Aguilar (1898-1950), peruano, compone sus *Ocho variaciones sobre un tema incaico* para piano.

1926. Heitor Villa-Lobos dedica a Arturo Rubinstein su *Rudepoema*, una de las más significativas obras de este compositor elaborada sobre motivos que recuerdan aires populares o folklóricos del Brasil.

1927. Ocurre el estreno de las *Tres danzas cubanas* de Alejandro García Caturla.

1927. Se estrenan las *Tres danzas (Joropo, Pasillo y Bambuco)* del colombiano Guillermo Uribe Holguín.

1927. De este año son las *Tres estampas de Arequipa* de Roberto Carpio (1900-1990), los *Cinco preludios incaicos* de Pablo Chávez Aguilar (1898-1950) y la *Canción india* de Andrés Sas (1900-1967), los tres, compositores peruanos.

1928. Carlos Chávez dicta una conferencia en la Universidad de México elogiando las virtudes de la música indígena que expresaba “lo más profundo del alma mexicana”. Ese mismo año funda la Orquesta Sinfónica de México.

1928. Amadeo Roldán estrena *La rebambaramba*, ballet basado en la música ritual de los lucumí y abakuá.

1928. El compositor peruano Carlos Sánchez Málaga (1904-1986) compone *Caima* y *Yanahuara*, ambas para piano.

1928. El compositor y etnomusicólogo chileno Carlos Lavín (1883-1962) da a conocer sus *Lamentaciones huilliches* para contralto y orquesta basado en cantos de los indios mapuches.

1928. Camargo Guarnieri (1907-1985) estrena su *Dança brasileira* para piano (más tarde orquestada).

1928. Luis Gianneo (1897-1968) compone su poema sinfónico *Turay turay*, basado en la música folklórica de Tucumán, Argentina.

1928. Andrés Sas compone sus *Cantos del Perú* para violín y piano.

1929. Se funda en Buenos Aires el grupo Renovación por obra de Juan Carlos Paz y los hermanos Juan José y José María Castro.

1929. José Rolón estrena su poema sinfónico *Cuauhtémoc*, cuyos temas principales son pentafónicos.

1929. Candelario Huízar (1883-1970) estrena su poema sinfónico *Imágenes*.

1929. Antonio María Valencia compone su *Chirimía y bambuco sotareño* para piano que estrena al año siguiente en Popayán. Fue orquestada en 1942.

1929. Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) compone su ópera *Malazarte*, representada recién en 1941, en el cual cada uno de los personajes principales tiende a ser asociado con un género folklórico o popular dado: amerindio, afrobrasileño, lusobrasileño y urbano popular.

1929. Luciano Gallet (1893-1931) compone su *Suite sobre temas negro-brasileiros* para flauta, oboe, clarinete, fagot y piano.

1929. Felipe Boero (1884-1958) estrena en el Teatro Colón de Buenos Aires su ópera *El matrero*, basada en el folklore de las pampas.

1930. José Rozo Contreras (1894-1976) estrena su suite orquestal *Tierra colombiana*.

1930. Theodoro Valcárcel (1902-1940) estrena sus *Cuatro canciones incaicas* para voz y piano.

1930. Heitor Villa-Lobos inicia la composición de la serie de *Bachianas brasileiras* para diversos medios instrumentales y vocales que adaptan ciertos procedimientos contrapuntísticos barrocos a la música de raíz brasileña, sobre todo de la *modinha*.

1930. Agustín Barrios *Mangoré* (1885-1944) escribe su *Danza paraguaya* para guitarra.

1930. Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) compone en Uruguay su *Tríptico criollo* para voz y piano y *La siesta* para orquesta.

1931. Silvestre Revueltas estrena su pieza para orquesta *Cuauhnahuac*, que marca el sello del resto de su producción orquestal.

1931. Andrés Sas estrena su *Suite peruana* para piano.

1931. Carlos Isamitt (1887-1974) estrena su *Friso araucano* para voces y orquesta.

1931. Radamés Gnatalli (1906-1988) estrena su *Rapsodia brasileira*.

1931. El uruguayo Eduardo Fabini estrena su *Melga sinfónica*.

1931. Juan Bautista Plaza (1898-1965), venezolano, estrena su *Fuga criolla, para orquesta de cuerdas*, basada en los ritmos tradicionales del joropo.

1932. Theodoro Valcárcel compone su obra *Estampas de la cordillera* para piano.

1932. Eduardo Fabini escribe su poema sinfónico *Mburucuyá* (originalmente un ballet).

1932. Juan Bautista Plaza compone sus *Siete canciones venezolanas* para soprano y piano.

1933. Se da el estreno de la *Rumba* de García Caturla.

1933. Luis H. Salgado (1903-1977), compositor ecuatoriano, estrena su suite sinfónica *Atahualpa o el ocaso de un imperio*.

1933. Candelario Huízar estrena su poema sinfónico *Pueblerinas*, basado en la música de su natal Zacatecas.

1933. Francisco Mignone estrena su ballet *Maracatu de Choco Rei*, basado en danzas folklóricas y populares estilizadas.

1934. Se estrenan los *Motivos de son* de Amadeo Roldán, ocho canciones para voz y pequeño conjunto instrumental, sobre textos de Nicolás Guillén.

1934. Gilardo Gilardi (1889-1963) compone su pieza sinfónica *El gaucho con botas nuevas* utilizando aires como la chacarera y el malambo.

1934. Juan José Castro (1895-1968) estrena su *Sinfonía argentina*, en cuyo primer movimiento explora elementos del tango.

1934. El costarricense Julio Fonseca (1885-1950) escribe su *Suite tropical* para piano.

1935. Carlos Chávez compone la *Sinfonía india*, una de las obras de mayor significación dentro de la escuela nacionalista mexicana, en la cual el autor emplea melodías yaquis y seris.

1935. Carlos Isamitt (1887-1974) concluye su obra *Mitos araucanos* para orquesta.

1935. Primer concierto en México del Grupo de los Cuatro: Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), Blas Galindo (1910-1994) y José Pablo Moncayo (1912-1958).

1936. Andrés Sas estrena sus *Tres estampas del Perú (Himno y Danza, Triste, Tondero)*.

1936. Luis Gianneo (1897-1968) compone su *Cuarteto criollo n° 1* para cuerdas.

1936. Eduardo Caba (1890-1953) compone su *Leyenda quechua* para piano.

1936. Luis Cluzeau-Mortet (1889-1957) compone su *Soledad campestre* para orquesta.

1937. Alberto Ginastera (1916-1983) compone su ballet *Panambí*, para orquesta, y sus *Tres danzas argentinas* para piano.

1937. Camargo Guarnieri estrena su obra *Flor de tremembé* para quince instrumentos solistas y percusión típica brasileña.

1937. Julio Fonseca, de Costa Rica, compone su *Gran fantasía sinfónica sobre motivos folklóricos* para piano.

1937. Eduardo Fabini termina su obra *Mañana de Reyes*, basada en el cancionero infantil rioplatense.

1938. Estreno de *Sensemaya* de Silvestre Revueltas.

1938. Estreno de los *Tres preludios en conga* del compositor cubano Hilario González (1920-1997).

1938. Estreno de *Emociones caucanas*, para violín, cello y piano de Antonio María Valencia, acaso la obra más significativa del estilo nacionalista de este compositor colombiano.

1938. José María Velasco Maidana (1900-?), el principal compositor nacionalista boliviano, estrena en Berlín su ballet *Amerindia*.

1939. Rosa Mercedes Ayarza de Morales (1881-1979) da a conocer sus *Antiguos pregones de Lima* para canto y piano.

1939. Luis Gianneo (1897-1968) compone sus *Tres danzas argentinas* para piano.

1939. Theodoro Valcárcel publica sus *Estampas del ballet Suray Surita*, basadas en cantos folklóricos peruanos.

1939. El compositor panameño Roque Cordero (1917) escribe su *Capricho interiorano* para orquesta usando ritmos tradicionales de su país.

1939. José María Velasco Maidana compone su obra orquestal *Estampas de mi tierra*.

1940. Carlos Chávez escribe su *Xochipilli-Macuilxóchitl*, para una “orquesta mexicana”. En ella, los ritmos y melodías “son, más que cualquier otra cosa, el resultado de mis prolongadas reflexiones sobre tópicos de la antigüedad mexicana”, según sus propias palabras.

1940. Luis H. Salgado estrena su ópera *Cumandá*, basada en la novela de Juan León Mera. La acción tiene lugar en las provincias del oriente del Ecuador (Amazonas).

1940. Miguel Bernal Jiménez (1912-1956) estrena su *Suite Michoacana*.

1940. Francisco Mignone estrena su *Festa das Igrejas*, unas “impresiones sinfónicas” con la orquesta de la NBC bajo la dirección de Arturo Toscanini.

1940. Moisés Moleiro (1904-1979), de Venezuela, compone su *Joropo* para piano.

1941. José Pablo Moncayo estrena su *Huapango*, Blas Galindo sus *Sones de Mariachi* y Salvador Contreras sus *Corridos* para coro y orquesta en el concierto de música mexicana que dirige Carlos Chávez con la Orquesta Sinfónica de México.

1941. Alberto Ginastera (1916-1983) compone el ballet *Estancia* “sobre escenas de la vida rural de Argentina”.

1941. Miguel Bernal Jiménez estrena su obra *Noches en Morelia*.

1941. Juan José Castro estrena sus *Tangos* para piano.

1942. Candelario Huízar estrena su 4ª sinfonía *Cora*, cuyos temas principales derivan de melodías de la comunidad indígena de los coras del norte de México.

1942. Luis Gianneo compone sus *5 piezas para violín y piano* basadas en aires folklóricos argentinos.

1942. Antonio Estévez (1916) estrena su *Suite llanera* para orquesta.

1942. Juan Bautista Plaza estrena su *Sonatina venezolana* para piano.

1943. Ginastera estrena su *Obertura para el “Fausto” criollo*, para orquesta y las *Cinco canciones populares argentinas* para canto y piano.

1944. Moisés Moleiro compone su *Joropo* para piano.

1944. El compositor brasileño José Siqueira (1907-?) escribe sus *4 poemas indígenas* y sus *5 danzas brasileiras*.

1944. Roque Cordero escribe su *Obertura panameña n° 2* para orquesta.

1944. El compositor guatemalteco Ricardo Castillo (1894-1966) escribe su poema sinfónico *La doncella Ixquic*.

1944. Evencio Castellanos estrena su *Concierto para piano y orquesta*.

1945. Ricardo Castillo escribe su ballet *Estelas de Tikal*.

1946. Evencio Castellanos estrena su poema sinfónico *Río de las siete estrellas*, sobre melodías de los indios taurepanes.

1947. Alberto Ginastera inicia la composición de su serie de *Pampeanas* con las que transita de un nacionalismo “objetivo” a uno “subjetivo”.

1947. Evencio Castellanos estrena su *Suite Avileña*, en la que hay alusiones melódicas al *Himno Nacional* venezolano.

1948. Radamés Gnatalli estrena su *Brasiliana N° 2* para piano, una estilización de los diferentes ritmos de samba.

1948. Juan José Castro estrena su *Sonatina campestre* para bandoneón.

1949. Rodolfo Holzmann (1910-1991) presenta su *Concierto para la Ciudad Blanca*, para piano y orquesta.

1949. Estreno de la *Suite venezolana* de Antonio Lauro (1917-1986) para piano.

1950. Camargo Guarnieri compone su *Suite brasiliana* para orquesta.

1952. Inicio de la composición de la *Cantata criolla* de Evencio Castellanos, la obra más significativa del nacionalismo venezolano.

1953. José Pablo Moncayo escribe *Cumbres* para orquesta.

1954. Inocente Carreño (1909-?) estrena su *Suite margariteña* para orquesta.¹⁶

No están aquí anotados ni todos los compositores ni todas las obras creadas en esos años y he incurrido en una flagrante, pero voluntaria, omisión: no aludo a compositores que escribieron innumerables piezas de salón que reproducían los esquemas de la música europea de entretenimiento (valeses, mazurkas, shotises, o danzas varias, a pesar de que el vals cobrara matices regionales en nuestro continente), ni a quienes escribieron óperas “a la Verdi” o “a la Massenet” o zarzuelas y sainetes sobre argumentos “no americanos” (¡qué difícil decir esto!), ni a creadores tan genuinos como Juan Carlos Paz (argentino), Domingo Santa Cruz y Alfonso Leng (chilenos), Alfonso de Silva (peruano) o Hans Joachim Koellreuter (brasileño) que buscaban crear una obra ajena al nacionalismo.

¹⁶ Mucha de esta información puede ser consultada en los siguientes trabajos: *América Latina en su música*, compiladora Isabel Aretz, 2ª edición, México, Siglo XXI, 1980; Rodolfo Arizaga: *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971; *Compositores venezolanos*, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, s/f; Helio Orovio: *Diccionario de la música cubana*, 2ª edición, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992; *Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center*, Compiled and Edited by Ricardo Lorenz, Luis R. Hernández and Gerardo Diríé, Bloomington, Indiana University Press, 1995; Mariano Pérez: *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Editorial ISTMO, 1985; Vasco Mariz: *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985; David P. Appleby: *La música de Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985; Yolanda Moreno Rivas, *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989; Gerard Béhague: *La música en América Latina*, Caracas, Monte Avila Editores, 1983; Alejo Carpentier: *La música en Cuba*, 3ª edición cubana, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988; *La música en el Perú*, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985; Dieter Lehnhoff: “Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX”, *Cultura de Guatemala*, año XV, vol. III, septiembre-diciembre 1994, pp. 31-52; Graciela Paraskevaidis: *Eduardo Fabini*, Montevideo, Ediciones TRILCE, 1992; José Antonio Calcaño: *La ciudad y su música*, Caracas, Monte Avila Editores, 1985; José Maria Neves: *Música contemporánea brasileira*, Sao Paulo, Ricordi Brasileira, 1977.

La actividad creadora de nuestros compositores se halla, pues, inserta en un amplio movimiento que abarcó a la América Latina de punta a punta. Sólo que no nos hemos detenido en la identificación de los elementos que hagan posible establecer las ligas de la creación musical con los movimientos culturales de América Latina ni de los vasos comunicantes que, sin duda, existen entre ellos. La “interignorancia musical”, de la que alguna vez habló el musicólogo Walter Guido,¹⁷ tendría aquí plena justificación si no nos hiciéramos la pregunta acerca de cómo se dieron los vínculos de compositores de tan diversos territorios con sus colegas y con la vida musical del continente.

Como esta es una historia no escrita y, acaso, ni siquiera lo suficientemente documentada, sólo quiero concluir con algunas observaciones o llamadas de atención:

- 1) Es un reto para la musicología contemporánea establecer el nacimiento de la música latinoamericana, ya como una proyección de las prácticas musicales que provenían de la Colonia, ya como la síntesis de la asimilación de diversas influencias indígenas, europeas y africanas que convergieron en América desde el siglo XVI hasta el siglo XIX. En realidad ¿cuál era el estado de la música durante el tránsito de la Colonia a la Independencia? ¿Cuál es, en territorios de importancia política como, Bogotá, Lima y Buenos Aires, cabezas de virreinos al momento de producirse la guerra libertadora, la figura musical equivalente a la de José Mariano Elízaga en México, que transitó de la Colonia al país nuevo como el emblema del músico profesional? ¿Lo fue Virgilio Rabaglio en Argentina? ¿Lo fue Andrés Bolognesi en el Perú? ¿Lo fue Juan Antonio de Velasco, el de los homenajes a Nariño y Bolívar, en la naciente Colombia? ¿O lo fueron Juan París en Cuba, José María Alzedo en Chile y José Eulalio Samayoa y su Sociedad Filarmónica del Sagrado Corazón en Guatemala? ¿Quién en Panamá, en Quito, en Managua?

¹⁷ Walter Guido: “Interignorancia musical en América Latina”, *América Latina en su música...* pp. 286-314.

- 2) ¿Cuál es el peso real de músicos como el argentino Amancio Alcorta, el mexicano Juventino Rosas, el vasco-cubano Sebastián Iradier, el brasileño Ernesto Nazareth y la peruana Rosa Mercedes Ayarza, que siempre tuvieron un pie en lo clásico y otro en lo popular?
- 3) Hacia 1934, el nacionalismo musical estaba en su periodo de apogeo en varios países cuando el doctor Francisco Curt Lange, director del SODRE, publicó en Montevideo un folleto titulado *Americanismo musical*¹⁸ que hacía explícitos los principios de un movimiento tendiente a integrar los esfuerzos y actividades aislados de músicos, compositores e investigadores del continente que coadyuvara a la investigación de la música indígena, folklórica y popular, a la publicación, el análisis y la divulgación de la creación musical y a la aplicación de los modernos métodos de la pedagogía musical contemporánea. Una de las vías para hacer realidad estos propósitos fue la creación de la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, destinada a publicar partituras de creadores musicales de las tres Américas. ¿Cuál fue la respuesta latinoamericana al respecto? ¿Qué opinaban los compositores de esta propuesta que encontró amplio eco en diversos países del Hemisferio y que llevó a la creación, desde Bogotá, del Instituto Interamericano de Musicología con sede en Montevideo y al respaldo continental a este proyecto refrendado en la VIII Conferencia Internacional Americana de Lima de 1938?¹⁹
- 4) Para abordar el ámbito mexicano (un espacio que conozco por mi estadía de muchos años en este país), Carlos Chávez, el *factotum* de la música de México, tuvo noticias de Francisco Curt Lange a través de su amigo Moisés Sáenz, en ese entonces embajador de México en el Perú.²⁰ Este le contó, en unas cartas de 1936, del musicólogo alemán afincado en Uruguay y de su *Boletín Latinoamericano de Música*

18 Francisco Curt Lange: *Americanismo musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, 1934.

19 Fue, quizá, el intento más serio de organizar la difusión de la música de todo el continente, nunca repetido en años posteriores.

20 Moisés Sáenz había ocupado la presidencia del Consejo Directivo de la Orquesta Sinfónica de México cuando ésta se fundó en 1928.

que ese año ya iba en el segundo volumen y lo instó a ponerse en contacto con el organizador del Americanismo Musical.²¹ Pero Chávez, me imagino que entusiasmado con los conciertos que ofrecía en Estados Unidos con la Liga de Compositores de Edgard Varése, Aaron Copland y Henry Cowell y el apoyo de la Fundación de Elizabeth Sprague Coolidge, no tuvo mayor interés en una organización de similares propósitos.²² No he hallado ninguna evidencia de que Chávez se comunicara con el artífice de la musicología sudamericana y Lange no guardaba, me lo confesó en una larga tarde de té y galletas en Caracas, un buen recuerdo de su encuentro con el autor de la *Sinfonía india* en México en 1938,²³ pero, en cambio, evocaba con cariño a Manuel M. Ponce y Miguel Bernal Jiménez. En el *Boletín Latinoamericano* de 1938 (volumen IV), Lange se lamentaba de que las relaciones con México no fueran, hasta ese momento, lo suficientemente sólidas.²⁴ La voluminosa correspondencia de Curt Lange, depositada en la Universidad de Bahía, en Brasil, quizá dé cuenta de esta etapa de gestación de un movimiento, el Americanismo Musical, que respecto a México presenta serias

- 21 Carta de Moisés Sáenz del 31 de octubre de 1936. Aunque no se indica así, la carta debe haber sido escrita en Lima, donde Sáenz era embajador de México. *Epistolario...* p. 243.
- 22 Cuando Chávez recibió noticias de Francisco Curt Lange, en 1936, era un compositor reconocido en los medios musicales americanos. La intensa correspondencia de Chávez con Claire R. Reis de The League of Composers de Nueva York, con la señora Elizabeth Sprague Coolidge, con el compositor Henry Cowell, fundador de la editora New Music Quarterly y directivo de la Pan American Association of Composers, revela la consideración que se tenía por la obra de Chávez. Además, éste había organizado en 1937, en México, el Festival Panamericano de Música con el patrocinio de la Fundación Coolidge.
- 23 Quien hizo la presentación de Lange a Chávez fue el compositor argentino Juan Carlos Paz, en una carta enviada desde Buenos Aires el 6 de diciembre de 1938. Paz trató de interesar a Chávez en la presentación de obras mexicanas en Argentina y delegó en Lange –“en viaje a México”, le decía– la gestión de establecer contacto con Chávez. *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989, p. 280.
- 24 Lange escribió en el prefacio del mencionado *Boletín*: “Digamos que la ausencia de colaboradores del hemisferio norte y del continente europeo es dolorosa...” Y refiriéndose a México precisaba: “México queda muy distante del Uruguay y las relaciones no han sido, hasta el presente, lo suficientemente sólidas como para que el Americanismo Musical pudiera ocuparse con conocimiento de causa de la vida musical y de la producción de los amigos mexicanos”. Véase *Boletín Latinoamericano de Música*, vol IV, Bogotá, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo, 1938, p. 18.

lagunas de información. Por lo mismo, es fundamental analizar la divergencia o coincidencia entre el Americanismo Musical de Curt Lange, que provenía del extremo de Sudamérica (de Uruguay) y alcanzaba a los Estados Unidos, y el Panamericanismo de Chávez y sus amigos compositores y patrocinadores de Nueva York que extendieron su campo de acción hacia la obra de los compositores del Sur, y entender las causas por las que el autor de la *Sinfonía india*, con todo el prestigio que alcanzó en su larga carrera, dejara en el aire la mano tendida de Francisco Curt Lange.

- 5) De una manera muy amplia y muy general se podría afirmar que la obra de nuestros compositores tempranos del XIX, de los “pioneros del nacionalismo” y de los declaradamente nacionalistas de la primera mitad del siglo XX gravitó dentro del universo técnico y estilístico de algunos compositores europeos y americanos más significativos del momento en que la preocupación por lo nacional se afianzó: Chopin, Liszt, Rossini, Wagner, Massenet, Verdi, Debussy, Stravinsky, Copland, Prokofiev, Honegger, Hindemith, Bartók. Así, nuestra “música nacional”, en su momento, fue romántica, italianizante, wagneriana, impresionista, atonal, politonal, según coincidiera con cierta tendencia prevaleciente, adquirida por nuestros creadores de primera mano (si viajaban a estudiar a Europa) o de segunda, si derivaba de la lectura de partituras. En el aspecto técnico, y aun en el estético, nuestra música necesitó buscar referentes en los modelos creados en los centros hegemónicos de la cultura con respecto a los cuales nuestras manifestaciones artísticas se pudieran legitimar.
- 6) Es evidente la necesidad de ubicar la gestación de músicas nacionales y el surgimiento del nacionalismo, en cuanto corriente estética, más allá de un estrecho localismo, para facilitar la apreciación de su dimensión histórica y musical a nivel continental.
- 7) En alguna ocasión –lo cito de memoria–,²⁵ el compositor brasileño Marlos Nobre afirmó que la música latinoamericana como tal no

²⁵ Encuentro Latinoamericano de Compositores en Morelia, México, 1990.

existía: “Sólo hay compositores latinoamericanos”, dijo, con una certeza que me ha dejado pensando por casi quince años, “pero música latinoamericana, no”. ¿Será, será?

BIBLIOGRAFÍA

Almeida, Renato: “Carta de Río de Janeiro”, *Boletín de la OSM*, N° 3, mayo de 1940, pp. 52-55.

América Latina en su música, relatora Isabel Aretz, México, Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980.

Appleby, David P.: *La música de Brasil*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Aretz, Isabel: *Síntesis de la etnomúsica en América Latina*, Caracas, Monte Avila Editores, 1980.

Arizaga, Rodolfo: *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.

Arizaga, Rodolfo y Pompeyo Campos: *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1991.

Béhague, Gerard: *La música en América Latina*, Caracas, Monte Avila Editores, 1983.

Boletín Latinoamericano de Música, Vol IV, Bogotá, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo, 1938.

Boletín Latinoamericano de Música, Vol V, Montevideo, Instituto Interamericano de Musicología, 1941.

Boletín de la OSM, Vol II, N° 4, diciembre 1941, pp. 107-108.

Calcaño, José Antonio: *La ciudad y su música*, Caracas, Monte Avila Editores, 1985.

José Maria Neves: *Música contemporánea brasileira*, Sao Paulo, Ricordi Brasileira, 1977.

Carlos Chávez 1899-1978. *Iconografía*, investigación iconográfica y documental de Gloria Carmona, México, INBA, 1994.

Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*, 3ª edición cubana, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1988.

Compositores venezolanos, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, s/f.

Cordero, Roque: “Vigencia del músico culto”, *América Latina en su música*, comp. Isabel Aretz, 2º edición, México, Siglo XXI editores, 1980, pp. 154-173.

Correa de Azevedo, Luis Heitor: “La música de América Latina”, *América Latina en su música*, comp. Isabel Aretz, 2º edición, México, Siglo XXI editores, 1980, pp. 53-70.

Cotler, Julio: *Clases, estado, nación en el Perú*, México, UNAM, 1982.

D’Urbano, Jorge: “Carta de Buenos Aires”, *Boletín de la OSM*, N° 1, abril de 1940, pp. 13-16.

El Instituto Interamericano de Musicología. Montevideo. Su labor de 1941 a 1947, Montevideo, Ministerios de Relaciones Exteriores y de Instrucción Pública y Previsión Social de Uruguay, 1948.

Epistolario selecto de Carlos Chávez, selección, introducción, notas y bibliografía de Gloria Carmona, México, FCE, 1989.

Guido, Walter: “Interignorancia musical en América Latina”, *América Latina en su música*, comp. Isabel Aretz, 2º edición, México, Siglo XXI editores, 1980, pp. 286-314.

La música en el Perú, Lima, Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985.

Lange, Francisco Curt: *Americanismo musical*, Montevideo, Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, 1934.

Lehnhoff, Dieter: “Tendencias en la creación musical centroamericana durante el siglo XX”, *Cultura de Guatemala*, año XV, vol. III, septiembre-diciembre, 1994, pp.31-52.

Locatelli de Pérgamo, Ana María: “Raíces musicales”, *América Latina en su música*, comp. Isabel Aretz, 2ª edición, México, Siglo XXI editores, 1980, pp. 35-52.

Mariz, Vasco: *Historia de la música en el Brasil*, Lima, Centro de Estudios Brasileiros, 1985.

Moreno Rivas, Yolanda: *Rostros del nacionalismo en la música mexicana. Un ensayo de interpretación*. México. Fondo de Cultura Económica, 1989.

Musicología en Latinoamérica, prólogo, selección y notas de Zoila Gómez García, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984.

Orovio, Helio: *Diccionario de la música cubana*, 2ª edición, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1992.

Orrego Salas, Juan: “Técnica y estética”, *América Latina en su música*, relatora, Isabel Aretz, México, Siglo XXI editores, segunda edición en español, 1980, pp. 174-198.

Palacio de Bellas Artes. 50 años de música. México, INBA, 1985.

Paraskevaidis, Graciela: *Eduardo Fabini*, Montevideo, Ediciones Trilce, 1992.

Pérez, Mariano: *Diccionario de la música y los músicos*, Madrid, Editorial Istmo, 1985.

Revueltas, José: “Apuntes para una semblanza de Silvestre Revueltas”, *Cartas íntimas y escritos de Silvestre Revueltas*, México, SEP/80-FCE, 1982, p. 9-51.

Revueltas, Silvestre: “Informe sobre España”, *Silvestre Revueltas por él mismo*, recopilación de Rosaura Revueltas, México, Editorial Era, 1989, pp. 119-124.

Sas, Andrés: “Carta de Lima. El Perú musical contemporáneo”. *Boletín de la OSM*, N° 5, noviembre, 1940, pp. 83-86.

Scores and Recordings at the Indiana University Latin American Music Center, compiled and edited by Ricardo Lorenz, Luis R. Hernández and Gerardo Dirié, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

Tello, Aurelio: “Los vínculos, o no vínculos, de Chávez y Revueltas con América Latina: premisas para futuras investigaciones”, *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. Editores: Yael Bitrán y Ricardo Miranda, México, CENIDIM, 2002, pp. 193-213.

impreso en:

Hueso húmero. Revista de artes y letras. Lima : Mosca Azul Editores, No. 44 (mayo 2004), p. 212-239