

REGISTRADOR

MIS

MEMORIAS

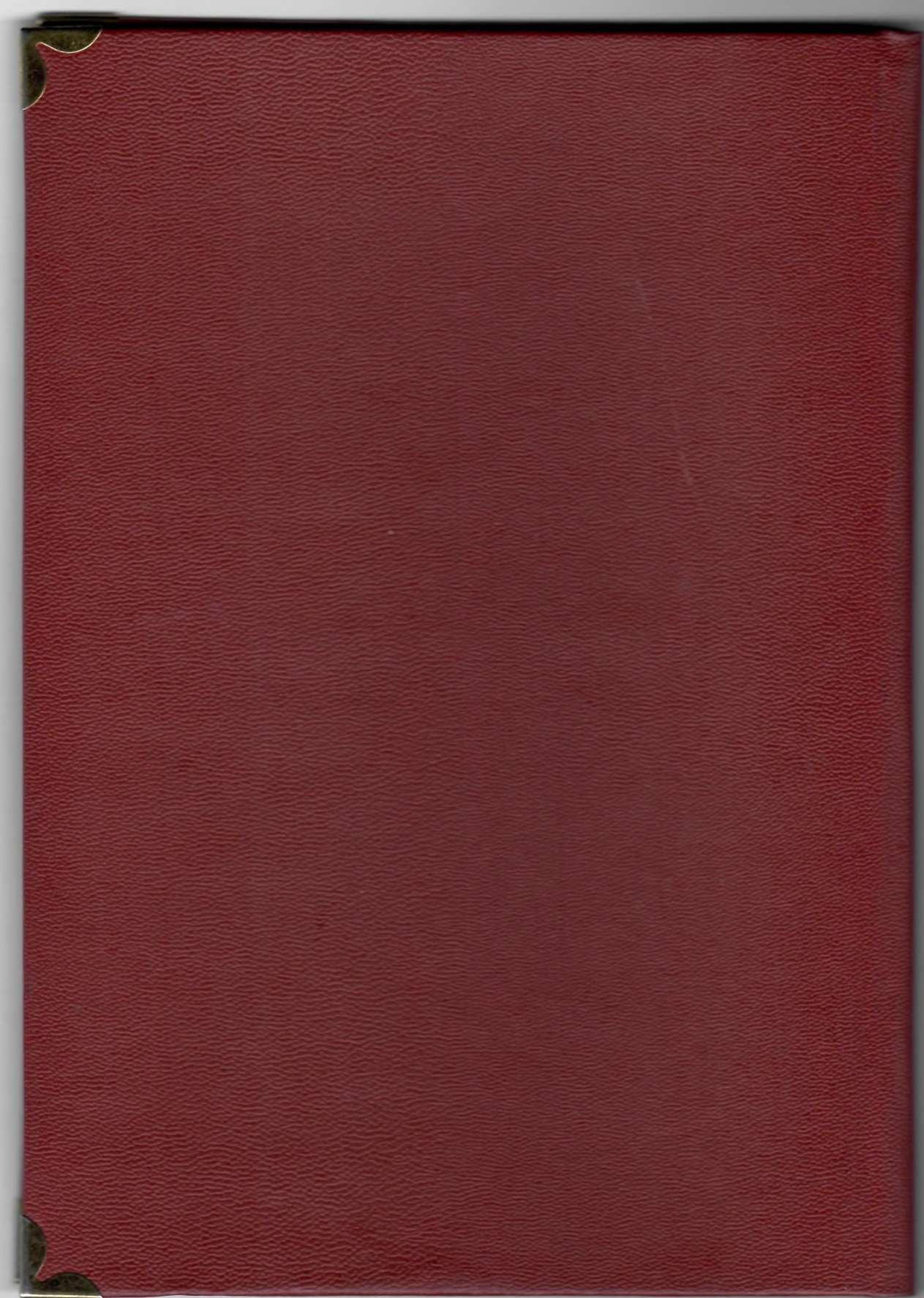
DE

J. A.

INDUSTRIA ARGENTINA



Dr. ISABEL DE BANCY IVERA



venezuela

Lo que anoté cuando llegué en 1947 a Ven

Urbanizaciones: Una ciudad en el campo y un campo en la ciudad. Reforestación en los cerros.

Casas de colores. Césped. Flores.

Calles con chaquaramos, palmas, acacias, tinería (papagallo)

Clima estupendo. Puestas de sol. Nubes. Lluvia.

Traáfico. No hay traovias ni tracción a sangre.

(había 2 líneas: a Coche y a Plaza Venaz.). Motocicletas.

Automóviles no tocan corneta sino en accidentes

Autos patrulla. Pocos agentes. Semáforos.

Calles angostas con doble vía, enormes estacionamientos.

La gente. Se conversa en los autobuses y carros por puesto: "Rochela" en todas partes; hasta en las oficinas públicas. En los autobuses ^{la gente} ~~habla~~ ^{habla} sola para q' la oigan. Si alguien contesta se establece el diálogo; de lo contrario sigue el monólogo.

Las casas. Hay máquinas, neveras, armarios metálicos. Nada falta. Carne de la mejor. Mercado Guacaipuro. Ropa hecha. No hay tiendas grandes ni zapaterías. Las boutiques tienen algunos pares.

Se construye mucho. Se destruye para construir Cerros para los poleros. Colinas para los juecos.

La Patria de Bolívar: orgullo. [¿Televisión?]

DDT en los ranchos. Pocos moscas.

Vida abundante. Nada falta.

Barrios antiguos: La Pastora. La Ciarneca. ^{89 Silencio. Nos cerca;} Nuevo y Coche País hermoso para el turismo, pero la moneda no lo permite.

Uso del inglés: Time is money. O key. Full.

Periódicos. Comentar lo bueno y lo malo. Critican. Señalan necesidades al Gobierno. Corrigen defectos del Pueblo. Humorismo.

Saludo. Las mujeres se dan el brazo. Los h. las manos.

En las reuniones beben mucho y al final comen. Serenatas. Los niños piden la bendición a padres y padrinos

Folklore: Pregoneros. Traje nacional: liqui-liqui. Venden comidas tí- →

picas. Carritos con dulces, refrescos, raspados.
Vendedores con cestas de cocos y otros dulces.
Raspados.

Cohetes y patines p. la Navidad.

Llevar los muertos a pulso, lentamente y les bailan.

Enseñan danzas típicas en la escuela. Danza na-
cional: El Toropo. Debilidad por Valses y Bambucas,
canciones románticas, Serenates, Instrumentos,
cuatro y maracas.

A los extranjeros les llaman mosú y mosine. Y
si un niño es rubio le dicen catire y también
lo llaman mosú.

RyR.

DARIA

REUNION INTERCONTINENTAL

INFLUENCIA DE LA MUSICA AFRICANA EN LA MUSICA DE LATINOAMERICA Y EL CARIBE

1) ¿Qué significa "racionalizar los recursos"?
¿Acaso es q' la anterior administración (Daria Hermondez) dispuso en forma desordenada echando mano de distintas fuentes (IADAP, OEA-UNESCO) del "requiso" colectivo q' utilizó esos recursos debe haber quedado mucha obra útil para el estudio y difusión del Fk. Nacional. ¿Cuáles serían ejemplos de una obra de esa naturaleza?

2) Cuando INIDEF efectuó invest. sobre el Fk. venez., no fue para añadir esquemas a los del INAF, sino como práctica del trabajo de campo de los alumnos... En cambio,

D.H. en el Museo de Fk. si intentó duplicar investigaciones de la música por lo que no le correspondían.
3) Lo que llama "optimización" de lo trabajo y ser- vicio" consistió en dar un sesgo publicitario al Fk. nacional (Bigatt) y un carácter definitivamente turístico a la labor de muchos años que se hizo para estudiar científicamente el Fk. nac. y difundirlo es- pecialmente en la escuela.

4) ¿De que manera podría indicarse...

REUNION INTERCONTINENTAL

INFLUENCIA DE LA MUSICA AFRICANA EN LA MUSICA DE LATINOAMERICA Y EL CARIBE

- el "desmasbromiento" de los equipos de trabajo?
- 5) En q' se enfatizarían los "méritos profesionales" de Camacho y de otros personeros destacados en el CCPT?
- 6) Ni Velázquez, ni Colina, ni González Ord. ~~son~~ son ingresados recientes.
- 7) Que señale cuáles son los "organismos internacionales q' califican al CCPT como modelo... etc.

No numerar antes de triple (presentación)

7/19 Subtítulos más separados
párrafos de creación y los demás igual tamaño grande de letra. Quitar el pie en pie - en blanco, fotos solas o títulos

p. 42. Decir: El ~~texto~~ ^{mito} siguiente fue tomado de Marc de Civieux
Todas las lám. y fotos con igual tamaño de letra.

4 Títulos iguales en pp. impares y pares.

? 78 ~~How~~ Freitas, Newton (comp.) y sigue cita bibl.
80-81-82 blanco inicial
83 repite incoherente (78)

Concepto del libro
Sección técnica
« de datos mítica

Montar ideas, no palabras.

libro vacío por los blancos y la técnica. No tiene sentido.

Blancos innecesarios - Aprovechables para dar sentido al libro Material gráfico de apoyo al texto.

Ver imagen en los blancos

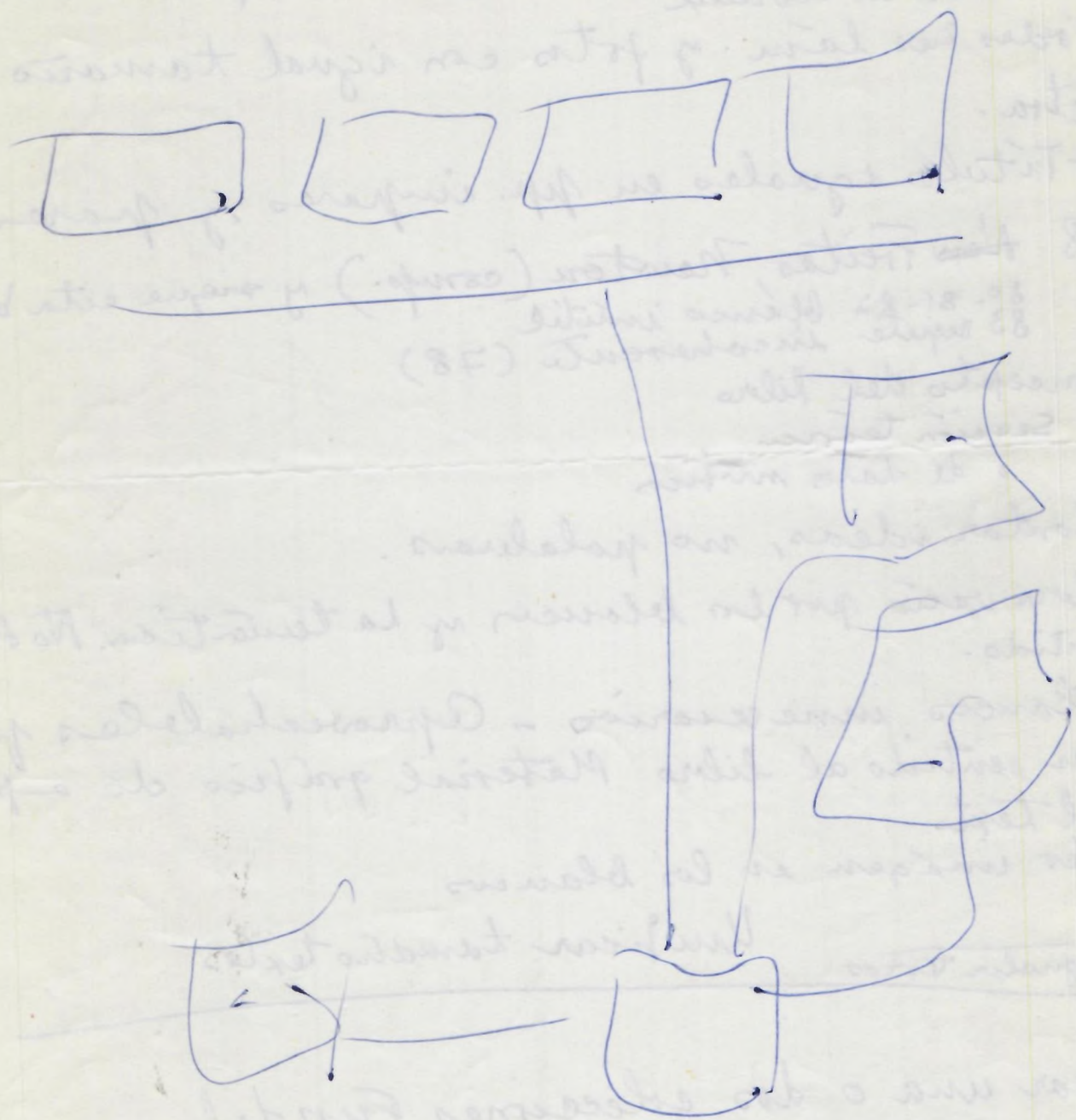
igualar textos Unificar tamaño textos

Crear una o dos colecciones Fundef
Buscar persona especial. en imprentas
Plantear en Junta Un proyecto

Por que apaisado, horizontal

literat. oral } mitos
~~liter~~ } folk
 Artesanía }
 Fuentes musicales }
 Artesanía }

crear colecciones
 divulgación
 descriptos
 nombre gancho



LOS CANCIONEROS MUSICALES DE VENEZUELA

Isabel Aretz
Transcripciones :
Luis Felipe Ramón y Rivera



Cantor de Galerón. Isla de Margarita.

♩ = 92
Silbado
Para arrear ganado (289)

mayorización

PER — Mi mu-jer y

mi ca-ba-llo se me mu-rie-ron a un tiem-po; u-jo!

mi mu-jer yo la perdo-no mi caballo

es lo que siento ; jo! Silbado

A-i-lante novi-lli-to

— si que el canto cabres-te-no; u-jo! ; jo!

que vamo a Guas-dua-li-to a cambiarte

por di-ne-no || eye nullo!
sigue con variantes Or final.

Afro (Venezuela)

Acotaciones y conclusiones

Los esclavos traídos a Venezuela durante la colonia procedían de mercados del Caribe en su mayoría. Y luego, en las luchas por la independencia, tuvieron oportunidad de liberarse.

Los negros de Venezuela muestran rasgos batúes, y en algunos casos dahomeyanos y de la Costa de Oro. (Juan Liscano, 1977).

En Venezuela no existe culto a los ancestros como en Africa, ni los muertos viven con el grupo, ni son eslabón con los dioses.

El sincretismo en Venezuela no dió lugar a la constitución de una religión estable; en cambio, los negros tratan a San Juan y a San Benito como a fetiches, habiendo perdido en gran parte su "inspiración religiosa", como dice Juan Liscano (Ob. cit.)

El culto afroamericano de San Juan y San Benito significó para los esclavos un ascenso en la sociedad y finalmente su integración en muchos casos. En consecuencia, sólo con una visión fragmentaria se podrían buscar cultos africanos en Venezuela.

En Venezuela no existe discriminación racial. Los africanos que vinieron a Venezuela funcionan en el país: incorporan elementos afros a la cultura oral tradicional ~~del país~~. Lo afro se aprecia en el folklore y se detecta inclusive en algunas culturas indígenas (de las que no nos ocupamos aquí).

En Venezuela no se conservan lenguas africanas. Solamente se recogen algunos fonemas y palabras sueltas en los cantos, en nombres de comidas y objetos, en la toponimia, etc.

Los negros no trajeron consigo sus instrumentos musicales, sino los conocimientos para fabricarlos y utilizaron materiales semejantes a los de su región de procedencia, que encontraron en los lugares donde se asentaron. Los instrumentos musicales afrovenezolanos, como todos los instrumentos folklóricos, no se construyen en serie, sino en forma artesanal, uno por uno. Los tambores están personificados: pueden tener nombre propio (en 1947 en Caraballeda, un camión había pisado al ^{llamado} "Burro Negro". Las mujeres lo lloraron y los hombres lo llevaron a enterrar. Los tambores "ha -

blan, repican y campanean". Se les rocían los parches con caña, cuando beben los tocadores, con el fin de que 'entren en calor".

La música de los grupos afrovenezolanos tiene función social como en Africa: tratan de que todos participen. ~~No~~ se ejecuta para una audiencia. Y lo mismo ocurre con el baile: o bailan todos juntos, mezclados, (Tambor fina) o forman un coro y se suceden en el baile (Tambor redondo, Quichimba, etc.) *entrando y saliendo las parejas.*

Los africanos y sus primeros descendientes ascendieron en ^{la} posición social participando en los festejos del habitante nativo, del "folk", y luego - constituyéndose en músicos de las clases adineradas, inclusive en maestros de los jóvenes, para lo cual aprendieron tanto la música nacional o folklórica, como la música europea, de salón e inclusive la académica.

LA RESISTENCIA CULTURAL AFRICANA

Para hablar del continente africano debemos recordar dos hechos del pasado: 20 millones de esclavos vendidos y embarcados como ganado, en tanto 5 millones murieron en el trayecto. Al llegar a América fueron separados los de una misma lengua e impuesta una religión extraña. Sin embargo el negro se ~~adaptó~~ en América, y hoy está integrado.

En Africa, los europeos y los asiáticos invadieron sus tierras para colonizarlos, descubrir sus riquezas, instalar sus industrias, abrir parques naturales para el disfrute de los turistas, y se facilitó la caza y la pesca por placer.

En 1884-85, se realizó un Congreso en Berlin que reunió los países europeos que habían descubierto innumerables riquezas en el continente africano y mediante un tratado vejatorio, se repartieron el continente "como si fuese tierra de nadie". (Castro Carvalho, p. 17). Los africanos quedaron reducidos en su propio territorio, en tanto se cambió el nombre y status de sus países, sin tomar en cuenta cómo se dividían las culturas. Se trató de imponer el cristianismo o la religión de los países ocupantes, así como las lenguas. Se explotaron minerales abriendo las necesarias vías de comunicación: líneas férreas primero y de aviación después. Se trajo al Africa lo que se considera adelanto en los países industrializados. Se importaron telas y abalorios al gusto africano. (Hasta el jabón ACE dejaba la ropa "bien amarilla" cuando visitamos Africa la primera vez y ello en razón de que los africanos de Ghana prefieren el color amarillo al blanco!).

Finalmente, con el auge del disco, la radio y la televisión, se impuso la música de los países más poderosos y los sistemas de diversión se adaptaron a los gustos de inmigrantes y turistas. Pero en medio de todo esto, especialmente por razones de clima, en el Africa propiamente dicha, situada en el sur del Sahara y el norte de

la Unión Sud Africana, el hombre blanco sólo pudo actuar como dirigente, consejero y empresario. Y las obras de arte fueron disputadas por Museos del exterior y también por los turistas. Con ello cada vez hubo menos oro y menos marfil, pero las ricas maderas que emplean los tallistas no tienen fin.

La literatura oral, esta no es cuestión de analfabetismo

Da antes
Si la función de escribir es comunicar, se puede decir que Africa tiene su propia forma de escribir: los instrumentos de percusión permiten anunciar ^{desde lejos,} buenas y malas noticias a la distancia, pero para entenderlos hace falta estar iniciado. Son mensajes a ser descifrados a la distancia ^{pero} que no permiten largas conversaciones.

Para los africanos lo que está escrito es rígido, está muerto. Massamakan Diabaté escribió que quizás los occidentales son tan dados a escribir porque su filosofía cree que la muerte es el fin. El pensamiento africano reacciona de manera totalmente distinta: "la muerte es una innovación no un aniquilamiento", dice un proverbio malinés. Para el pensamiento africano tradicional, los muertos continúan viviendo una especie de vida menor: ellos son los que Birago Diap denomina "almas serenas", con las que uno puede comunicarse; y es esta comunicación con los ancestros que asegura la preservación de los conocimientos adquiridos. Solamente los viejos tienen la experiencia necesaria para controlar esta fuerza, que una vez liberada se hace todopoderosa. Los viejos son también, por medio de las palabras, los mediadores naturales entre los vivos y los muertos. Así, las palabras son todopoderosas en su forma verbal....La palabra trasmite en tanto crea. ¿Entonces, para qué requiere el pensamiento africano la escritura?

Hay grupos que conocen todos los ritos que se ~~necesitan~~ para controlar las palabras y convertirlas en una ~~fu~~erza benéfica. Antiguamente, los griots eran más poderosos que los reyes porque los reyes ejecutaban pero los griots tenían ~~el poder~~ de la palabra. ellos ordenaban las acciones.

Pero En nuestros días, el africano ha comprendido que tiene que mostrar su propia literatura, su música y su arte, pues en ello radica precisamente su fuerza; en tanto el europeo se afana por europizar el Africa y con ello sólo logra el concenso de los turistas o de ciertos africanos que son turistas en su propia tierra.

Y aquí llegamos a la conclusión de que la historia se repite en todas partes, pero que siempre hay una resistencia que enaltece y permite conservar lo propio, lo que identifica, como es el caso al que nos estamos refiriendo.

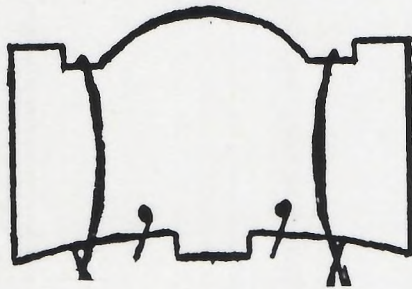
San Lorenzo 71

Un denominador común identifica ~~aquella~~ ^{la} música afroecuatoriana ~~que nos referimos~~ su acompañamiento instrumental, que tiene como base melódico-rítmica a la marimba. Este instrumento define no sólo el carácter peculiar de dicha música por su sonoridad rica en armónicos y su timbre, sino define también una función social vinculada a esa música y a ese instrumento, la función devocional-recreativa enmarcada dentro de la tradición propia de toda la colectividad de San Lorenzo. Que existan otras implicaciones de carácter psíquico como aseguran antropólogos de larga permanencia y estudio de la región¹, o síntomas de transformación y hasta posible extinción de dicha música en el presente, no modifica su grado de importancia cultural en lo que respecta a la música, afortunadamente bien conservada todavía. Nuestra investigación, aunque breve, nos permitió conocer ciertos detalles importantes en lo que a los instrumentos musicales se refiere, así como anotar algunas de las peculiaridades de la danza y registrar de paso notables coincidencias culturales a las que nos referimos al final de este trabajo.

Para entrar de lleno en el aspecto técnico empezaremos por dar a conocer el conjunto de instrumentos estudiado y sus características, de acuerdo con las anotaciones efectuadas por Isabel Aretz:

El conjunto instrumental de San Lorenzo se guarda en la "casa de la marimba". Lo componen además de la marimba que constituye la base del conjunto, dos bombos, dos cununos, una guacharaca (o alfandoque o guasá) y una o más maracas. Estos ejecutantes —llamados marimberos— se sitúan en forma de semicírculo, frente a la marimba.

La Marimba. Este idiófono por percusión constaba originariamente de veintidós planchas de madera de chonta (una madera sumamente dura), pero cuando lo estudiamos le faltaba una. Dos anchos listones horizontales paralelos, apoyados sobre dos puentes o cabeceras de chanul, sirven de apoyo a las planchas. Estas están aseguradas con una larga y fina cabuya que rodea a cada plancha, partiendo de los lados donde están atadas a dos clavos que sobresalen por la parte exterior de las cabeceras, cerca del borde superior, como se ve en nuestro rudimentario dibujo:



ECUADOR

EC.

16) Canto con acomp. de marimba

AFRO

Uno de los aspectos más apreciables de la música folklórica del Ecuador, es lo que se agrupa dentro del aspecto cultural afro. La costa de la provincia de Esmeraldas, sobre el Pacífico, es uno de los lugares en donde predomina este tipo de cultura. En el presente ej., el canto a varias voces se acompaña con una marimba ejecutada por dos hombres (en los diferentes registros), uno o dos tambores llamados cununo, y el sonajero de bambú llamado guasá. El conjunto, tanto por el timbre de los instrumentos como por el carácter quejumbroso de la melodización, es algo sumamente original.

COLOMBIA

En Colombia se distinguen cinco áreas geográficas con músicas particulares. En lo que concierne a la música ^{afro} se reconocen dos:

La región de la Costa Pacífica tiene música afroide que se manifiesta en la música de marimba y el currulao, música totalmente semejante a la de San Lorenzo, en Ecuador, que acabamos de escuchar. Y tiene otras músicas con reconocibles rasgos afros como el Porro y la Cumbia.

La región de la Costa Atlántica: posee un enclave afro en el Palenque de San Basilio, donde se ejecuta música de raíz africana, traída por los esclavos que huyeron del fuerte de Cartagena, al mando del Rey africano Benkos y se internaron en la selva formando el palenque mencionado, donde se atrincheraron en el Siglo XVII, y cuyos descendientes vivieron aislados hasta fines del siglo pasado en que establecieron contacto con el resto de los nacionales.

Los negros conservaron allí sus ritos y costumbres, sus cantos y toques instrumentales, su lengua, y cuando los visité en 1959 las mujeres usaban sus trajes y peinados típicos.

Escucharemos aquí a una de ellas entonando la leyenda de María Catalina Luango, que la rapto el Moján, un ser sobrenatural que vive en el fondo de una laguna.

Forma musical de recitado libre que alterna con sonidos alargados de la voz. El estribillo dice: chimbumbé.

1. Música:

Los negros se reunían por entonces en un Cabildo que presidía un negro viejo, llamado Batata. El convocaba a los habitantes para las reuniones, y especialmente cuando moría alguien.

Los asistentes rodeaban al muerto y le cantaban, contando su historia y bailándole alrededor.

Canto y toque funeral
con breve recitado y
gritos alusivos a la muerte y
expresiones de alegría.

Los negros se alegraban con la muerte porque dejaban de sufrir -decían- y lloraban cuando nacía un niño porque venía a sufrir.

13. 2. Canto funeral (muy corto)

Los rituales se denominaban Lumbalú. Aquí escucharemos dos breves trozos con voces y tambores. El canto fue denominado "Angola fina". En él alterna el solista con el coro, que cubre -como es corriente- el vigoroso golpeteo de un par de tambores con cuñas que sirven para templar el parche, tambores que denominaban llamador y Pechiche.

14. 3. Lumbalú.

En otros pueblos de este mismo distrito, que tiene por capital Cartagena, se ejecutan muchas otras especies musicales, y danzas, entre ellas el bullerengue, de fuerte sabor afro, y la Cumbia, que se ha popularizado, inclusive fuera de Colombia, y a la que nos referiremos al hablar de la música popular de América Latina y el Caribe.

El Bullerengue es una de las herencias africanas más características, como música y como coreografía.

Introducción

Es sabido que desde los primeros momentos de la Conquista, junto a los blancos, llegaron negros a América. Pero la población afro se acrecentó en forma intensa con los contingentes de esclavos importados desde el Africa, du rante varios siglos. A Venezuela fueron traídos negros sobre todo del área bantú, importados a través del Fuerte El Mina; pero más aún -tal como dice Acosta Saignes-, los esclavos ingresaron a este país desde las islas del Ca ribe.

La música que trajeron no puede conocerse; pero hoy se detectan rasgos afri canos en el folklore de sus descendientes. Lo que sí podemos comparar son los instrumentos musicales afrovenezolanos con los que fueron documentados en Africa, sobre todo durante el Siglo XVII, y con los instrumentos que se encuentran en la actualidad en uso en ese continente. Es por esta razón que aquí pondremos el énfasis principal en el estudio organológico.

A continuación señalamos los principales instrumentos, entre los cuales los membranófonos están reservados para acompañar las procesiones folklóricas de los santos, San Benito y San Juan, así como los bailes de tambor que se realizan en honor de San Juan.

Los tambores para San Juan varían en las diferentes regiones, y siempre van acompañados del canto (generalmente responsorial). Los tambores de San Be nito (Chimbangueles") no llevan voces, pero alternan con invocaciones reci-
tadas.

En cuanto a la música, posee un carácter muy particular cuando va acompañada de baterías de tambores. Es responsorial: Inicia el canto un solista (hombre o mujer) que se acompaña con una maraca, y le contesta un coro, del cual participan los bailarines, sea que bailen en conjunto (Tambor grande), o que bailen por parejas sucesivas, (Tambor redondo) dentro de un gran círcu lo formado por la concurrencia. Esta tiene un papel activo, por cuanto, can ta, grita, bate palmas y se mueve en el lugar, esperando participar en la danza cuando se trata del Baile de Tambor redondo. La música tiene giros ca racterísticos -sea o no pentatónica- y una expresión, un estilo particular.

INSTRUMENTOS AFROVENEZOLANOS

IDIOFONOS						
Denominación	Construcción	Localización geográfica	Ejecución, ocasión, repertorio, creencias	Dispersión en América	Documentación en Africa y otra	Bibliografía
	El mayor tiene dos zonas de ejecución y hace de bajo.					
<p><u>Quitiplás</u></p> <p>Batería de tubos de entrechoque y percusión</p> <p>"Macho" o "Pujao" el mayor.</p> <p>"Hembra" o "Prima" el menor.</p> <p>"Quitiplás" el par o los pares restantes.</p>	<p>Batería de tubos de bambú cortados junto a un nudo para que sirva de base.</p>	<p>Edo. Miranda: Barlovento</p>	<p>Cuatro o más tubos de bambú cortados en menguante.</p> <p>Entrechoque y percusión contra el suelo: Mayor "Macho o Pujao", menor "Hembra o Prima".</p> <p>Un par más llamados "Quitiplás" como la batería completa. Requieren tres ejecutantes.</p> <p>Ahora bailan una especie de cuadrilla al son de los Quitiplás. Antes bailaban como tambor redondo y los usaban para aprender a bailar.</p>	<p>En Trinidad los denominan tambóu bamboo y quá quá y acompañan la Kalenda.</p> <p>En Haití se usan golpeados contra la tierra o contra un tubo ^{de} madera: "tubos pisones" o "graboes"</p>	<p>Nigeria: se usan pares de tubos decorados.</p> <p>Norte Ghana</p> <p>Africa francesa, tribu Badouma</p> <p>en Gabon del Congo: 4 tubos de bambú de diferente tamaño acompañado con lamelofon y maracas.</p> <p>(Indonesia id. en película pasada en Caracas en 1956 "El Continente perdido".</p> <p>Id. Borneo Célebes Siam Malaya)</p>	<p>Kubik, 1977</p> <p>Courlander, 1960</p> <p>Liscano, 1950</p> <p>Aretz, 1967</p> <p>Gardi, 1958</p>

INSTRUMENTOS AFROVENEZOLANOS

IDIOFONOS

Denominación	Construcción	Localización geográfica	Ejecución, ocasión, repertorio, creencias	Dispersión en América	Documentación en África	Bibliografía
Palitos o Claves	Usan dos palitos de tambor	Edo. Miranda: Curiepe Mérida: La Parroquia	Golpean dos palitos. Los tocaba "Toca palitos" de Curiepe. Cuando la gente los oía creía que era el diablo. Acompañan Aguinaldos a veces.	Cuba	Pigmeos	Madriz Galindo, 1964 Ortiz, 1952 Aretz, 1967
Narímbola	Caja con laminatas de madera aseguradas a la tapa.	Edos. Miranda y Anzoátegui. Guayana	Puntean las laminatas. Acompañan Fulías, Aguinaldos, etc.	Cuba (yoruba) Introducción reciente a Venezuela	Lamelofón Angola (instrumento muy difundido con diferentes nombres). Africa Central (occidental y oriental actualmente)	Bebey, 1969 Kubik, 1970 Zemp, 1971 Tracey, 1970 Kubik, 1977 Ortiz, 1952 Courlander, 1960 Alvarenga, 1947 Aretz, 1967
Steel-Band "Estilbán" Tambarín	Tambores de acero, de petróleo, con los que reemplazan los tambores de madera desde la prohibición de cortar árboles. Cada tapa lleva afinaciones determinadas.	Edo. Sucre: Guiria. Edo. Bolívar	Se percuten las tapas y se ejecutan melodías conocidas. Durante el carnaval acompañan un calipso amerengado y otras piezas regionales folklóricas y populares (tradicionales y modernas)	Trinidad (desde 1955 salen bandas callejeras para el carnaval) Entre 1938/45 el Steel band reemplaza el "tambo-r bamboo".		Elder, 1972

INVESTIGACION DE LA MUSICA AFROAMERICANA. Por Isabel Aretz

Divido esta ponencia en dos partes:

La primera está dedicada a "La Investigación afro en Venezuela", y la segunda a "La investigación afro en América Latina (Sur y Centroamérica e Islas del Caribe).

I. Las investigaciones afro en Venezuela

Como se sabe, lo africano en América no es simple trasplante del continente negro, es una nueva elaboración del folklore traído, con expresiones de la nueva tierra, con la cual terminaron los esclavos por consustanciarse. Por lo menos eso es lo que ocurrió en Venezuela, donde el negro concluyó por ser aceptado: Algunas mujeres fueron ayas y los hombres maestros de música y de baile, ejecutantes de guitarra y arpa, y de contradanzas, sin que por ello dejaran de practicar su propia música y bailes dedicados a sus propias deidades, pero ya sincretizadas. Primero por necesidad y luego el sincretismo se hizo carne: San Juan San Pedro y San Benito se convirtieron en santos negros, a los cuales se les bailaba como se les baila hoy, al son de los tambores, réplica de los membranófonos africanos construídos en Venezuela con materiales semejantes a los de sus tierras de origen y con las técnicas traídas en la memoria, ya que los negros vinieron sin equipaje.

Ellos dedican a los santos sirenas y cantos de tambor, al son de los cuales se baila para festejar al santo negro, que es "compadre del alma". En Bobures, San Benito acepta que lo rocíen con aguardiente, y le cante coplas como una que registramos:

.../..

San Benito es bueno
 pero muy delicao;
cu San Benito le gusta
 cuando está rascao

Los cantos responsoriales y los toques de tambor hablan de la pervivencia musical africana, que en todos los casos tiene antecedentes regionales en el continente negro.

Como es sabido, la población esclavista comienza en Venezuela en el S. XVI, se extiende por el XVII, pero es en el S. XVIII en que se intensifica el comercio negrero. En 1817 la corona de España prohíbe la trata de negros y la guerra a la Independencia contribuye a poner fin a la misma. Y ya en 1854 queda abolida la esclavitud. Los esclavos en Venezuela "estuvieron siempre bien mantenidos" y existió gran armonía entre los esclavos y los dueños, aunque *habría* excepciones, desde luego. Los negros fueron aceptados y pudieron adaptarse. En este país no hay *macumbas* ni potencias ñañigas, ni tampoco hay panteones de dioses. (Me estoy refiriendo desde luego a posibles resabios coloniales, no a una inmigración actual). Juan Liscano, que inició la grabación de la música y el estudio de las culturas *agro* en Venezuela, nos dice que los Bailes de los chimbangueleros son de procedencia bantú, tanto por "los instrumentos usados cuanto en el ámbito general de la fiesta y en sus danzas", manifestaciones que se clasifican como negras, lo mismo que las correspondientes de la costa venezolana, aunque aquí son muy diferentes los tambores. No así los tambores redondos de dos parches, atados en zig-zag, que se tocan en Barlovento, los cuales proceden de lo que fuera el Congo belga. Igualmente los membranófonos de 1 1/2 metro hasta 2 metros, *de burgo* con parche clavado, que se ejecutan desde Caraballeda

.../...

hasta Tarma, y en Lara como parte de la orquesta criolla del Tamunangue, son tipo loango del Congo. Aquí se denominan cumacos los de la costa y tamunango el de Lara.

El mina colosal de Barlovento, con tacos de madera para templar las *cuerdas* con que se asegura el parche de la boca del tambor, tiene acusado origen dahomayo. Para San Benito, en la zona del Lago de Maracaibo, se usan tambores de procedencia Bantú. Estos llevan cuerdas aseguradas a un aro, que lleva tacos de madera que las ajustan, prensando así el parche único.

Juan Liscano realizó grabaciones en Barlovento, con las que pudo captar improvisaciones libres de tambores, que luego se perdieron al meter los músicos los toques en compás, probablemente por influencia europea del folklore. En cuanto a los estudios científicos a cargo del Instituto creado por Liscano en 1946, este se encargó desde 1947 en investigar las culturas afrovenezolanas no sólo en lo que respecta a los instrumentos, la música, los textos cantados, el baile y las creencias en el contexto en que se producen, sino también en lo que se refiere a la pervivencia en Venezuela de diferentes aspectos de cultura regional africana, tanto material, como social y espiritual-mental. Existe extensa bibliografía que va desde la trata negrera y el destino de *los negros* en Venezuela, hasta el estudio de rasgos culturales y de la asimilación por la población criolla de elementos culturales africanos. Una buena muestra de ello se encuentra, dentro de nuestro tema, en el Tamunangue que se baila en el Edo. Lara en honor de San Antonio, baile que antiguamente se denominó "Baile de Los Negros", donde la orquesta criolla incorporó al tamunango, un tambor afro, semejante a los cumacos de la costa. A Juan Liscano, le seguimos Luis Felipe Ramón y Rivera y yo desde 1947 como investigadores del INAF, en que trabajamos entre las culturas afro de Naiquatá y

../...

Caraballeda en el Dto. Federal; y en 1953, en Curiepe, Edo. Miranda. En 1954 en Ocumare de la Costa, Edo. Aragua y en Boburata y Patanemo, Edo. Carabobo. En 1955, en Cúpira del Edo. Miranda. Todo ésto en relación con las fiestas de San Juan y los toques de tambor. Entre tanto el 1955 iniciamos los estudios de la fiesta de San Benito en Bobures, Edo. Zulia. En 1957 los estudios fueron dirigidos al San Juan de Boburata y Patanemo, y al San Benito de Chejendé. Al año siguiente (1958) nos ubicamos en Tarma del Dto. Federal, donde asistimos a la fiesta de San Juan y asistimos a su pase a San Pedro. En 1959, Ramón y Rivera estudió el San Juan de La Sabana, Dto. Federal. En 1960 analizamos los tambores de Yaguaraparo, Edo. Sucre. En 1962 insistimos en los estudios en Naiguatá, Dto. Federal. En 1962, volvimos a investigar el San Benito en Escuque y Betijoque de Trujillo y lo seguimos a Chachopo, Edo Mérida. En 1963 volvimos a Curiepe. Entre 1967 y 1971 el INAF, con nuevos investigadores bien formados, como Alvaro Fernaud, etnomusicólogo y folclorólogo, y Gustavo Silva en materia coreográfica, entre otros, cumplieron misiones en diferentes pueblos de cultura afro, cuyo materiales obtenidos tienen validez, ya que están debidamente procesados y conservados en los archivos del INAF.

Un producto de todas estas investigaciones fue plasmado en el libro de Luis Felipe Ramón y Rivera, "La música afro de Venezuela", editado en 1971, que incluye un panorama de la música que ejecuta la población afrovenezolana, debidamente transcrita y analizada.

La fiesta de San Benito fue estudiada en su libro de 1983, y antes, en diciembre de 1953, en un amplio artículo publicado en el Boletín del Instituto de Folklore, escrito en colaboración con José Clemente Laya, Miguel Cardona y Abilio Reyes, se apreció el producto de una investigación en equipo.

Por mi parte, preparé un trabajo para el libro "Africa en América Latina", sobre la música afro de América Latina continental, excepto Brasil, que publicó la UNESCO en 1977.

El trabajo más completo sobre Barlovento lo realizó un ex-becario del INIDEF, Max Brandt, quien preparó su tesis de doctorado defendida en la Queen's University de Irlanda en 1978, pero esto pertenece ya a la historia del INIDEF que expondremos a continuación.

ISABEL ARETZ

AFRICA EN AMERICA

I

La música en Africa: Viajeros de los Siglos XVI y XVII y Los estudios etnomusicológicos de la actualidad.

II

Africa en América: Resistencia cultural Integración musical. Impacto de la música africana en los EE.UU.

III

La música afroamericana del Caribe: Cuba, Jamaica, Haití, República Dominicana, Martinica, Trinidad-Tobago.

IV

La música afroamericana de Sur y Centroamérica: Suriname, Brasil, Ecuador, Colombia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Honduras.

V

Proyecciones de la música afro en la música académica de América. Una resultante. Proyecciones de la música popular americana en la música popular africana.

Con ejemplos musicales e ilustraciones.

IARR/bar.

04/5/92

5. Congo de Goiabera

Toque y canto de procesión para San Benito y otros santos. Lo ejecuta una de las llamadas Banda de Congos del Litoral del Esopiritu Santo. En estas procesiones llevan al santo en una carroza, precedida de los grupos de baladores y músicos, en lo que llaman "la empujada del maestro de San Benedito". Hay textos que dicen: Mi San Benedito

que vino de Lisboa,

con su bandera y su corona;

¿qué santo es aquel, que viene en la
charola?

Brasil - Cuba]

AFRO

[2ª conf.]

~~100~~
①

14
rece

Negros en América antes de Colón

"Se ha discutido y escrito ya sobre la presencia de negros en América antes de la llegada de los españoles, sea a través de una legendaria expedición, efectuada por el sultán de Guinea, Mohamed Gao, en el año de 1300, o por otras causas aún desconocidas".

(Nota de Rolando Mellafe en: "La Introducción de la Esclavitud Negra en Chile". p. 10.

[A. Ramos]

... las investigaciones realizadas por el profesor Leo Weiner, de la Universidad de Harvard, tienden a demostrar que mucho antes del primer viaje de Colón, los negros africanos habían emigrado ya al continente americano. Supone que muchas prácticas religiosas, ritos, ceremonias y palabras de los indios antillanos son de origen africano. Palabras como canoa, las designaciones de batata, ñame, serían de origen africano, como también la costumbre de fumar. Los africanos habrían cruzado por lo tanto el Atlántico, procedentes de Guinea, mucho antes que Colón. Otras autoridades creen que Pedro Alonso, piloto del navío

La Niña, de la expedición de Colón, era un negro".

Nota de A. Ramos en "Las Culturas Negras en el Nuevo Mundo". p.66

BIBLIOGRAFIA

- Acosta Saignes, Miguel. Vida de los Esclavos negros en Venezuela. Caracas, Hesperides, 1967.
- Alvarenga, Oneyda. Música popular brasileña, México, Fondo de C.E., 1947.
- Aretz, Isabel. Instrumentos musicales de Venezuela. Venezuela, U.D.O., 1967.
- Bebey, Francis. Musique d' l' Afrique, París, Ed. Horizons de France, 1969.
- Boone, Olga. Los tambours du Congo Belge et du Ruanda-Urundi, Tervueren, Belgique, 1951.
- Courlander, Harold. The Drum and the Hoe, Life and Love of the Haitian People, Berkeley a. Los Angeles, U. of C.P., 1960.
- Dias, Margot. "Os Instrumentos Musicais de Mozambique", en Revista Geográfica 6, Lisboa, abril, 1966.
- Elder, Dr. J.D. "From congo drum to steelband", Trinidad, U. of the W.I., St. Augustine, 1972.
- Gardi, René. Sepik, Bern, Stuttgart, Wien, A. Scherz Verlag, 1958.
- Hirschberg, Walter. "Early Historical Illustrations of West and Central African Music", en African Music, v. 4, n° 3, Benrose, Johannesburg, African Music Society, 1969. 16/185.
- Jones, Arthur M. Studies in African Music (2 v.) London, Oxford, University Press, 1959.
- Kubik, Gerhard. Música Tradicional e Aculturada dos Ikung' de Angola, Estudios de Antropología Cultural, n° 4, Lisboa, 1970.
- Kubik, Gerhard. Comunicación verbal, Caracas, 1977.
- Liscano, Juan. Folklore y Cultura, Caracas, Col. Nuestra Tierra, 1950.
- "Lugar de origen de los Tambores Redondos Barloventeños", en Revista Shell, Año 8, n° 35, Caracas, Junio, 1960.
- La fiesta de San Juan Bautista, Caracas, Monte Avila Editores, 1977.
- Madriz Galindo, Fernando. Folklore de Barlovento, Cumaná, UDO, 1954.
- Ortiz, Fernando. Los Instrumentos de la Música afrocubana. 5 vol. La Habana, M. de E., 1952/55.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe - Aretz, Isabel. Cuadernos de viajes, 1947-1967.
- "Consideraciones sobre un Instrumento y Música de los Indios guajiros", En Acta venezolana, T. II, n° 1-4. Caracas, Julio 1946 - Junio 1947.
- La Música afrovenezolana. Caracas, Venezuela, U.C.V., 1971.
- "El Tema del Negro en el Teatro español". Su Proyección en América, Separata de Cuadernos Afroamericanos, Año 1, n° 1, Caracas, U.C.V., 1975.
- Tracey, Andrew. How to play the Mbira (Danza Madzimu), Roodepoort, Transvaal, South Africa, International Library of African Music, 1970.
- Zárate, Manuel F. Tambor y Socavón, Panamá, Imprenta Nacional, 1962.
- Zemp, Hugo. Musique Dan, La Haye, Mouton et Co., 1971.

... Vida de los esclavos negros en Venezuela. Caracas, Resistencia, 1957.

... Música popular brasileña. México, Fondo de C.E., 1947.

... Instrumentos musicales de Venezuela. Venezuela, U.D.V., 1957.

... Musique d'Afrique. Paris. Ed. Horizons de France, 1955.

... Los tambores de Congo. Tervuren, Tervuren, 1951.

... The drum and the hoe. Life and love of the Haitian people. Los Angeles, U. of C.A., 1953.

... OS instrumentos musicais de Mozambique, en Revista Etnográfica. Lisboa, abril, 1955.

... From Congo drum to steelband. Trinidad, U. of the W.I., 1955.

... Soit, Jean, Stuart, Hen, A. Schatz Verlag, 1955.

... Early historical illustrations of West and Central Africa. African Music Society, 1955.

... Studies in African Music (2 v.). London, Oxford, University Press, 1955.

... Música Tradicional e Aduitudo dos Kuna. Revista de Etnología, Lisboa, 1955.

... Comunicação verbal. Caracas, 1955.

... Folklore y Cultura. Caracas, Col. Nuestra Tierra, 1955.

... Revista Etnológica. No. 8, 1955. Caracas, Junio, 1955.

... La fiesta de San Juan Bautista. Caracas, Willy Edito, 1955.

... Folklore de Parícuta. Willy Edito, 1955.

... Los instrumentos de la música afrocaribeña. 2 vol. La Habana, 1955.

... Cuadernos de viajes, 1955-1957.

... Consideraciones sobre un instrumento y música de los indios guajiros. En Actas venezolanas, T. II, No. 1-4. Caracas, Julio 1955 - Junio 1957.

... La música afrovenezolana. Caracas, Venezuela, U.C.V., 1957.

... El tema del negro en el teatro español. Su proyección en América. Revista de Cuadernos Afroamericanos, Año 1, No. 1. Caracas, U.C.V., 1955.

... How to play the mbira (Danza mbira). South Africa International Library of African Music, 1955.

... Tambores y Sacaes. Willy Edito, 1955.

Carpetas N° 34

H. Silbato

5. Toque de flautas y carnaval, con acomp.
de tambores y cencerros. Se agregan voces.
(S.C.) (Base pentatónica en el coro)

6. Min yo

D. 144

vaccine

Las trompetas en Africa. Lo que vimos en Ghana.

Una trompeta inicia este trozo. Se le suman en seguida otras vaccine graves y los tambores. Se aprecia una diafonía entre las dos trompetas al comienzo, pero en seguida se añade otra trompeta, varios idiófonos de metal y las voces, que resaltan sobre todo el conjunto. Es una rica polifonía perfectamente organizada. El estribillo coral es siempre el mismo.

4,10 (reducir)

D 145

Tbor de pino

En Haití se ejecutan también flautas con acompañamiento de tambor. Tienen largas flautas traveseras que se pueden soplar igualmente por la nariz. Y poseen un cordófono o tambor de piso, llamado meringouin, al cual nos referiremos al hablar de la música de República Dominicana, ya que allí también se conoce.

Tbor de caña

Tambores (ataduras de parche)

Palos de tambor

Tambor meringouin del Zaire. Se denomina Babakungu en Haití y se usa también en República Dominicana.

Guarura

7. Fiesta de Carnaval. Tambores, voces, bocinas, pitos. Hacia la mitad de la grabación se destaca un toque de trompeta. El total: polifonía-heterofonía.

Festejos populares Carnaval.

Ej. Mus. 7

2'30

Festejos populares; Carnaval

La pasión por la música es una cualidad indudable del negro. La música haitiana resulto así, ni africana, ni europea. Es auténticamente haitiana. Allí el Merengue se constituye en danza nacional. Piensan que la palabra merengue viene de Merry ring, danza alegre, ronda alegre.

H. Gilbert

2. Tipo de Financiamiento, con apoyo de la OEA y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) (Banco Interamericano de Desarrollo)

6. Sin yo

Las propuestas en África. Lo que viene en Ghana.

D. 104
v. 104

Una propuesta inicia esta tarea. Se le suenan en seguida otras vacantes graves y los trabajos. Se agreden una historia entre las dos propuestas al comienzo, pero en seguida se agreden otra propuesta, varias historias de metal y las voces, que resalten sobre todo el conjunto. En una rica política perfectamente organizada. El estruendo coral es siempre el mismo.

4.10 (reducir)

En Haití se estudian también plantas con acompañamiento de trabajo. Tienen largas plantas frías que se pueden seguir igualmente por la noche. Y poseen un colorido o sabor de pino, limoncello, al cual nos referimos al hablar de la música de República Dominicana, ya que allí también se conoce.

7. 145
T. 145

T. 145

Trabaja (trabaja de parte)

País de trabajo

Trabajo participativo del país. Se denomina trabajo en Haití y se usa también en República Dominicana.

Guarra

7. Fiesta de Carnaval. Trabaja, voces, botinas, pino. Hace la lista de la producción se destaca un tipo de trabajo. El total: política heteronómica.

Trabajos populares Guayana

7. No. 7

2.30

4. Saque 4 Maculelé

La pasión por la música es una cualidad inherente del negro. La música política resulta así, en África, al surgir. Es auténticamente política. Allí el lenguaje se constituye como racial. Piensan que la pasión musical viene de muy lejos, desde África, desde siempre.

I y XIV Mi historia 1933 búsqueda

1939-2003.3 64 años dedicados a la investigación etnomusicológica y a la creación musical.

Investigación 1939-1970

32 años

1958 electrónica
1954 dodecafonía

DIRECCION. ~~1971-1985~~
1971-1985 INIDEF - OEA
Creación musical,

INIDEF VEN-OEA

1936-2003

Conferencias y cursos

Selección 1941

Beca 1941-44

Publicaciones 24 libros

1946-2003

1939-2003 - 64 años

(1966 Beca Gugg
1968

Investigación - ~~1939-1970~~

1967 Doctorado
Curso UCA

Docencia, 1971-1985

Conferencias

+ 1993 - FEUN. MEX.

Buenos Aires 1995 - Cursos
Conferencias

- La Rioja
- Tucumán
- Sgo del Estero
- Mexico
- Chile

Par síntesis de líbrax

IX

Investigación de síntesis de líbrax
1973-1974
1975-1976
1977-1978
1979-1980
1981-1982
1983-1984
1985-1986
1987-1988
1989-1990
1991-1992
1993-1994
1995-1996
1997-1998
1999-2000
2001-2002
2003-2004
2005-2006
2007-2008
2009-2010
2011-2012
2013-2014
2015-2016
2017-2018
2019-2020
2021-2022
2023-2024
2025-2026
2027-2028
2029-2030

Investigación de síntesis de líbrax
1973-1974
1975-1976
1977-1978
1979-1980
1981-1982
1983-1984
1985-1986
1987-1988
1989-1990
1991-1992
1993-1994
1995-1996
1997-1998
1999-2000
2001-2002
2003-2004
2005-2006
2007-2008
2009-2010
2011-2012
2013-2014
2015-2016
2017-2018
2019-2020
2021-2022
2023-2024
2025-2026
2027-2028
2029-2030

GENEROS (FUNCIONES) Y ESPECIES DE LA MUSICA FOLKLORICA VENEZOLANA

<u>Géneros</u>	<u>Especies</u>	<u>Géneros</u>	<u>Especies</u>
1. FESTIVO	{ Pasajes { aragüeño apureño Golpes (líricos, de salón) Guasas Merengues Danzas y contradanzas } { Corridos Décimas Puntos }	5. RELIGIOSO-PROFANO	{ Golpes de tambor Gaitas Aguinaldos de parranda Galerones Fulías Sirenas El Tamunangue Las locainas El San Pedro Las Turas }
2. GALANTE	{ Canciones de estilo medieval Canciones de origen teatral (jota, malagueña, polo) Canciones románticas de estilo teatral Vals-canción Bambuco-canción }	6. LABORAL	{ Cantos de arrear ganado Cantos de ordeño Cantos de lavanderas Cantos de labranza Cantos de cosecha Cantos de pilar maíz Cantos de molienda Pregones Toques de aviso (en las haciendas, en las ciudades) }
3. TEATRAL	{ Diversiones pascuales (Carite, Guarandol, etc.) Los Pastores Representaciones de carnaval (Entierro de la Sardina, Sambarambulé, tangos de Curiepe, etc.) Representaciones diversas (La Llorá, el Mare-Mare indígena, etc.) }	7. INFANTIL	{ Canciones de cuna Canciones de entretenimiento Canciones de ronda }
4. RELIGIOSO	{ Toques de procesión (en El Espuntón, San Benito, Paradura del Niño, etc.) Tonos Salves. <i>Gozos</i> Rosarios: <i>Ave Maria, Padre Nuestro</i> Romances Estribillos Cantos de Nochebuena (aguinaldos, cantos diversos al Niño Dios) Danceros de La Candelaria (toques) <i>Gaita</i> <i>Las Turas</i> }	8. FUNERARIO	{ Tonos Décimas Canto de el gritón Otros cantos (El mampulorio) }

1.3
Caese

LA MUSICA AFROVENEZOLANA

<u>Nombres</u>	<u>Región</u>	<u>Instrumentos</u>	<u>Ritmo y/o compás</u>	<u>Carácter</u>
Golpes de tambor. a) Redondo b) Grande (1)	Barlovento →	3 tambores	Polirritmia (improvisación libre de un tambor: el "cruzao". <i>pujao libre</i>)	Profano-religioso
Tonada de tambor (en desuso)	" →	Tubos de bambú →	Monorritmia	" "
Los quitiplá				" "
Golpes de tambor cumaco	Costas del Dto. Federal.	2 tambores	Monorritmia (6x8)	" "
Golpes de tambor cumaco	Aragua-Carabobo-Yaracuy	Uno o dos tambores	" "	" "
Sirenas	Yaracuy	Sin instrumentos	Libre (como cantos de trabajo).	Religioso-popular
Chimbangles Golpes de camino (o "chocho") De agé Sangorongó, Etc.	Estado Zulia	6 tambores (Arriero, o T. Mayor, 2º tambor mayor, Medio golpe, 2 Requintas, Una Media requinta.)	Polirritmia sujeta al compás. Distintas fórmulas de pies rítmicos y combinaciones de acentos en isocronía vertical.	" "
De la botella	Estado Trujillo	6 tambores (como los de Zulia)	Polirritmia	" "
Chocho belezé	" "	" "	" "	" "

DERIVADOS DE LA MUSICA AFROVENEZOLANA

<u>Nombres</u>	<u>Región de Barlovento</u>	<u>Instrumentos</u>	<u>Ritmo y/o compás</u>	<u>Carácter</u>
Fulía	Barlovento	Tambora, cuatro, charrasca.	Monorritmia (6x8)	Profano-religioso
Merengue	Dto. Federal, Barlovento.	Idem	" (5x8)	Profano
Canto para velorio de angelito ("Mampulorio") (En desuso)	Barlovento	Idem	"	Profano-religioso
Tamunangue	Lara-Yaracuy	Cuatro, Cinco, tambor	Monorritmia	Religioso-popular
Cantos de trabajo (algunos rasgos afro.)	Llanos	Sin instrumentos	Libre	Profano

TEATRO POPULAR

Sambarambulé (o "canto para matar la culebra")	Barlovento	Cuatro, tambora	Monorritmia (5x8)	Profano
Los Negritos	Edo. Apure	Cuatro	" (2x4)	Profano
Tangos (en desuso)	Barlovento	Cuatro, tambor	" (5x8)	"

1) Antes tenían nombres propios, como "El egio".

Prof. L. F. RAMÓN Y RIVERA

LA MUSICA AFROVENEZOLANA

<u>Nombres</u>	<u>Región</u>	<u>Instrumentos</u>	<u>Ritmo y/o compás</u>	<u>Carácter</u>
Golpes de tambor. a) Redondo b) Grande (1)	Barlovento →	3 tambores	Polirritmia (improvisación libre de un tambor: el "cruzao". <i>pujao libre</i>)	Profano-religioso
Tonada de tambor (en desuso)	" →	Tubos de bambú →	Monorritmia	" "
Los quitiplá				
Golpes de tambor cumaco	Costas del Dto. Federal.	2 tambores	Monorritmia (6x8)	" "
Golpes de tambor cumaco	Aragua-Carabobo-Yaracuy	Uno o dos tambores	" "	" "
Sirenas	Yaracuy	Sin instrumentos	Libre (como cantos de trabajo).	Religioso-popular
Chimbangles Golpes de camino (o "chocho") De agé Sangrongó, Etc.	Estado Zulia	6 tambores (Arriero, o T. Mayor, 2º tambor mayor, Medio golpe, 2 Requintas, Una Media requinta.)	Polirritmia sujeta al compás. Distintas fórmulas de pies rítmicos y combinaciones de acentos en isocronía vertical.	" "
De la botella	Estado Trujillo	6 tambores (como los de Zulia)	Polirritmia	" "
Chocho belezé	" "	" "	" "	" "

DERIVADOS DE LA MUSICA AFROVENEZOLANA

	<u>Región de Barlovento</u>			
Fulía		Tambora, cuatro, charrasca.	Monorritmia (6x8)	Profano-religioso
Merangue	Dto. Federal, Barlovento.	Idem	" (5x8)	Profano
Canto para velorio de angelito ("Mampulorio") (En desuso)	Barlovento	Idem	"	Profano-religioso
Tamunangue	Lara-Yaracuy	Cuatro, Cinco, tambor	Monorritmia	Religioso-popular
Cantos de trabajo (algunos rasgos afro.)	Llanos	Sin instrumentos	Libre	Profano

TEATRO POPULAR

Sambarambulé (o "canto para matar la culebra")	Barlovento	Cuatro, tambora	Monorritmia (5x8)	Profano
Los Negritos	Edo. Apure	Cuatro	" (2x4)	Profano
Tangos (en desuso)	Barlovento	Cuatro, tambor	" (5x8)	"

(1) Antes tenían nombres propios, como "El agío".

Prof. L. F. RAMÓN Y RIVERA

VENEZUELA

CUADRO FUNCIONAL DE NUESTRA MUSICA FOLKLORICA

NACIMIENTO e INFANCIA

(Canciones de arullo
" de entretenimiento
" de ronda)

MAGIA-FERTILIDAD

Las Turas
Mare-Mare Indígena

CULTO

a) VELORIOS

De Niño
" Cruz
" Santo

Tonos, Romances
Cante acomodao
Fulía, etc.

De San Benito

" " Juan
" " Antonio
" " Isidro

Golpes y bailes
de tambor
Tamunangue

El Espuntón

Diablos

b) PROCESIONES

TRABAJO:

Arrear ganado
Ordeñar vacas
Labranza
Recolectar café
Moler caña
Pilar maíz
Lavar ropa
Pregones

c) LA NAVIDAD

1) Aguinaldos

De Parranda
Cultos
Villancicos

Paradura del Niño
Robo y Búsqueda del
(Niño)

a) Festejos
Diversos

Gaitas
Los Pastores
San Baltasar
Velorio de Niño
Locainas
La Candelaria

DIVERSION

RELACION CON EL DESCANSO

a) Bailes

Joropo Pasaje apureño, Pasaje aragueño,
Golpe, Corrido, Zumba que zumba
Manzanares, Pajarillo; Seis por
derecho, Seis Numerao; La Pava

Galerón

Galerón de dos
Galerón de tres

Bailes
diversos

Valse, Pasillo
Bambuco

Merengue o Guasa

Estribillo (Oriente)

Lumbarda (Táchira)

etc.

b) Canciones Líricas

c) Teatro y Representaciones Callejeras:

- 1- La Culebra
- 2- La Llorá
- 3- Los Negritos
- 4- Palo de Cintas
- 5- Procesión de Posadas

RELACION CON LA RELIGION:

- El San Pedro
- Diversiones Pascuales
- Mare-Mare Criollo

MUERTE

Velorio de Angelito
El Manpulorio
Velorio de Animas

Cantos id.
Velorio

Los etnomusicólogos se abren paso

Las Dos Caras de la Musicología en Venezuela

Emilio Mendoza

emiliomendoza@cantv.net

Web: <http://prof.usb.ve/emendoza>

Fotos: Katrin Lengwinat,
Emilio Mendoza



Estudios del Folklore Musical

Todos los que tenemos que ver con música en Venezuela debemos haber oído hablar de los esposos Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera. Por más de cuarenta años le dedicaron su vida al estudio de nuestro folklore y especialmente a la música de nuestro país. Luis Felipe murió en 1992 e Isabel dolorida se devolvió a la Argentina para allá fundar una nueva institución de Etnomusicología y Folklore. Asombroso. Nos sirve de lección, que esta señora ya cerca de los noventa años empiece su vida profesional de cero una vez más en una patria olvidada. La ausencia de su acompañante de pensamiento, de expediciones de campo en burro donde nadie había pisado, de edición prolífica de libros sobre el folklore (los únicos que todavía existen), de malabarismos políticos para fundar instituciones estables, la desaparición de su gocho poeta le hizo perder el sentido de continuar luchando por la investigación etnomusicológica en Venezuela, que después de tantos años de esfuerzos por institucionalizarlo, parecía que estaba en su peor estado.

Aretz nos dejó una institución que fundó y dirigió por casi su medio siglo de existencia, la Fundación de Etnomusicología y Folklore, Fundef, en Caracas, unos de los tesoros más apreciados en Latinoamérica por sus colecciones de cintas, videos, diapositivas, películas, fotos, libros, artesanías, provenientes de culturas mestizas e indígenas de todo el continente y del Caribe. Es un tesoro irrepitible ya que las culturas de donde se obtuvo todo este material único, han cambiado y se han transculturizado.

El vacío que deja un líder máximo al mudarse o ausentarse es el peor momento de cualquier ente social que lo haya redeado. Sobre todo porque estas personas de grandes capacidades como lo es Aretz olvidan crear relevo o preparar seguidores, y sus súbditos serán siempre insuficientes por mínima comparación con el maestro. El vacío creado por el declive de Bolívar en 1830 que volcó al país en una anarquía de caudillos separatistas, lo siente cualquier familia al morirse los padres para dejar a sus hijos en vil pelea vergonsoza, inimaginable cuando en vida, por la herencia de sus ascendientes. Aretz no preparó su líder a seguir, aunque apostó a uno de sus más cercanos protegidos, Ronny Velázquez, pero ni él ni nadie en el ambiente parece poder continuar la labor que el duo Aretz-Ramón y Rivera forjaron.

Fundef se encuentra en su momento más grave. En sus paredes no existe ni un solo investigador etnomusicólogo acreditado ni programas externos o auspicios a líneas de investigación musicales. Su presidenta actual, Yolanda Salas, no tiene ningún conocimiento de música ni la acreditación académica necesaria para dirigir un instituto de investigación del nivel como lo ideó Aretz. Salas, todavía en "tesis-pendiente" aunque se hace llamar Doctora, no lleva a cabo ninguna investigación musical en el instituto que preside, para lo cual fue hecho y para lo cual el estado lo administra. ¿Dónde están los investigadores del folklore musical, los etnomusicólogos? ¿Cómo hacen para ir al campo por semanas a investigar si no hay ninguna institución que pueda brindarles el apoyo necesario? Si las instituciones del estado se convierten en armazones que apenas sirven para pagarse su nómina y el aire acondicionado y se desvinculan de su propósito inicial, en este caso la investigación, los investigadores tienen que encontrar otras soluciones, así como lo hizo Aretz.

Se acaba de crear, hace un mes, el "Círculo de Investigadores" como respuesta a este vacío. Los etnomusicólogos, todos especialistas devotos y acreditados en su campo, se han organizado fuera y aparte de Fundef, y se reúnen los segundos domingos de cada mes a discutir temas escogidos anticipadamente para los cuales se reparten fotocopias de los artículos y lecturas referentes al tema para ir preparados. Se reúnen en la casa del investigador que propone el tema y se van rotando. El "Círculo de Investigadores" fue iniciativa de la Dra. Katrin Lengwinat, especialista en arpa y joropo central, quien trabajaba en Fundef como investigadora y fue removida por Salas a pesar de ser la única persona en todo el territorio nacional que cuenta con un Ph.D. en Etnomusicología, (Berlín). Hacía falta reunirse. Hacía falta discutir inteligentemente y en grupo. Los temas que se han puesto en la mesa han sido hasta ahora "Definiciones sobre música popular/folklórica/mesomúsica" y "La transcripción musical". El Círculo se constituye por ahora de Katrin Lengwinat, Ruth Suniaga, Mariana Delgado, María Teresa Henández, Carolina Rodríguez, Carlos Suárez, y el que suscribe. Para información sobre el próximo tema y el lugar del encuentro, por favor ver en el web abajo indicado o mándenos un correo-e. Están bienvenidos.



La Investigación Musicológica

El pensamiento actual reúne estas dos disciplinas conceptualmente, es decir, la etnomusicología y la musicología son la misma ciencia en fundamento. Hasta unas décadas la musicología se refería solamente a la música histórica, y la historia de la música es básicamente la música occidental académica. La etnomúsica se refería a todo el resto, la música de tradición oral, la música de los pueblos, comunidades indígenas, folklore, Africa, India, Latinoamérica, etc., utilizando aportes interdisciplinarios de la antropología y la sociología para entender que las músicas del mundo no son iguales porque sus culturas no son las mismas. Estas definiciones por supuesto, no podían abarcar

la realidad ya que cualquier lugar del mundo y especialmente la ciudad, es un pote de culturas entremezcladas y en desarrollo. Se está decantando finalmente la aserción de que la música como objeto de estudio tiene que entenderse indivisiblemente dentro de una contexto cultural complejo y no es simplemente un grupo de notas como Re, Fa#, Do. Esta línea de pensamiento convierte la ciencia, sea para la música de los pueblos o para la música clásica escrita, en que TODO es etnomúsica, porque toda música es un fenómeno cultural y así hay que entenderla.

En Venezuela el pensamiento oficial mantiene todavía separadas las dos ramas en dos instituciones que nada tienen que ver o hacer una con la otra: Fundef para la etnomusicología (si realmente lo hiciera, ver arriba), y la Fundación Vicente Emilio Sojo, Funves, para la musicología histórica. Incluso operan en dos recintos diferentes. La proposición acuñada por el que suscribe, apoyada publicamente por José Peñín, el actual presidente de Funves, es que estas dos instituciones deberían ser una sola, como por ejemplo Instituto Venezolano de Investigaciones Musicales (IVIM), que albergue las dos fundaciones en una. El Estado se ahorraría gran parte de presupuesto de ambas fundaciones, cuyos montos son los dos más bajos de todos los entes tutelados del CONAC, al no tener que duplicar como actualmetne en las partidas de alquileres, servicios y adminsitación. Esta plata podría ir más bien hacia la investigación y difusión.

El problema presupuestario de estos institutos "pobres", tan miserable que sólo sirve para mantener la adminsitación y la casa funcionando pero para más nada, lo ha resuelto Peñín de una manera inteligente. Con un personal muy eficiente, polifacético y con vocación, reducido al máximo en números, puede dedicar el flaco presupuesto a la publicación de resultados de investigaciones en la *Revista Musical de Venezuela*, en partituras y discos compactos. Es una hazaña loable que un instituto diminuto como Funves haya podido publicar en 1999, un título cada quince días, record que le está pisando los talones muy de cerca a MonteAvila Editores.

Hoy se concluye el Congreso Venezolano de Musicología 2000, en conjunto con la Escuela de Artes de la Facultad de Humanidades y Educación de la UCV, donde han expuesto 31 investigadores sus trabajos, para lo cual se les pagó una suma representativa a su esfuerzo y además se publicará una selección de estos artículos en la próxima edición de la Revista. A pesar de que no se puede financiar todavía una línea de investigación a priori, por lo menos el Sojo tiene la iniciativa de pagarles a los investigadores por sus resultados, lo cual ha causado un compromiso en entregar un resultado que llene los requisitos exigidos, y lo hemos visto exitosamente en el Congreso. La plataforma de encuentro generada por el Congreso resulta como un oasis dentro de la desidia general de la investigación musicológica en el país. ¡Bravo, Funves!





MENDOZA

Monumento al Ejército
de Los Andes
en el Cerro de la Gloria

The logo consists of the letters 'FOL' in a bold, stylized, italicized font with a thick black outline.

Reproducción Prohibida
Impr. Tall. Graf. OESTE Argentino
Industria Argentina

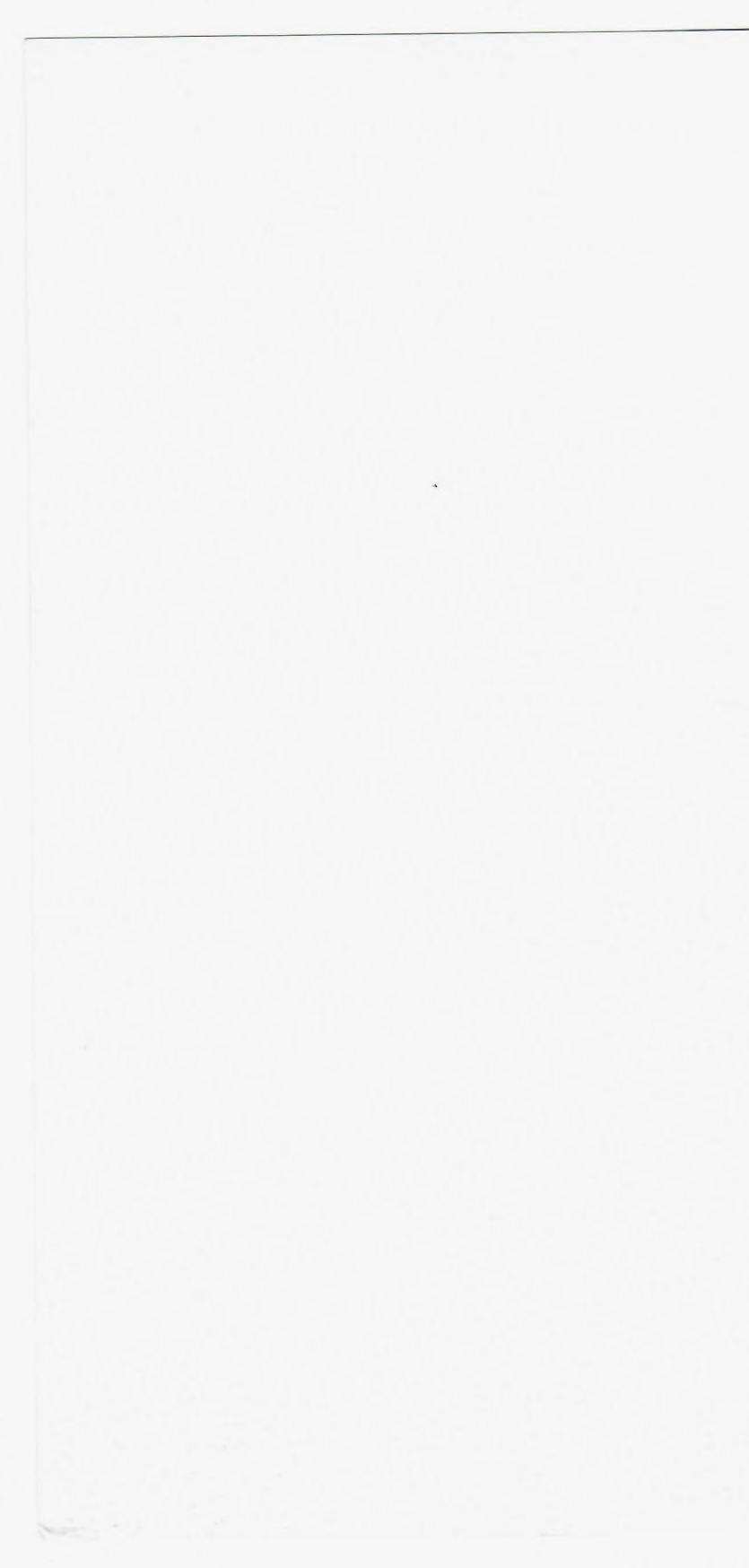
Nº 145

II Encuentro
para la
promoción
y difusión del
patrimonio
folclórico de los
países andinos

Influencias
Africanas en las culturas
tradicionales
andinas



Santa Ana de Coro
4-10 de noviembre 2001
Venezuela



El Ministro de Educación Cultura
y Deportes de Venezuela

El Viceministro de Cultura,
y Presidente del Consejo Nacional de la Cultura

El Gobernador del Estado Falcón

La Directora General del Consejo Nacional
de la Cultura, CONAC

El Presidente del Instituto del Patrimonio Cultural

La Secretaria Ejecutiva del Convenio Andrés Bello

El Secretario General de la Organización
de Estados Iberoamericanos

El Presidente de la Corporación Andina de Fomento

El Director General de la Fundación Bigott

e Isadora de Norden
directora general del II Encuentro,

Tienen el gusto de invitar a ustedes
a la instalación del

II Encuentro para la promoción y difusión del patrimonio folclórico de los Países Andinos

Teatro Armonía

Domingo 4 de noviembre de 2001

11:00 a.m.

Santa Ana de Coro

invitación



Imagen viva
Fotografías de Miguel Acosta Saignes
curador: Carlo Armas

Casa del Tesoro
Calle Zamora y Calle
Urdaneta
Santa Ana de Coro

Máscaras Negros en Perú
curador: Luis Repetto

Hacia el origen: ocho pintores afroalcañoneros
curador: Nicasio Duno

Lunes 5 de noviembre
de 2001
Coctel, 8:00 p.m.

San Benito, el color
en los altares
curadora: Ester Frediani

Palabras del profesor Gabino Matos

Galería La Colmena
Calle Comercio entre
Garcés y Paseo Talavera

Lunes 5 de noviembre
de 2001

Coctel
Santa Ana de Coro

Bibliografía afrovenezolana
curadora: Floralba Cabrera
Palabras del profesor
José Marcial Ramos Guedez

Museo Diocesano
Calle Zamora cruce
Avenida Miranda

Martes 6 de
noviembre de 2001
7:00 p.m.

Coctel
Santa Ana de Coro

Forma sonido y color de la
percusión afrovenezolana
curador: Carlos Cañas

Iconos
Pinturas de Nicasio Duno

Teatro Armonía
Calle Falcón cruce con
calle Ayacucho

Domingo 4 de noviembre
de 2001, 12:00 m

Santa Ana de Coro

Artesanías, instrumentos y
trajes de Venezuela
curadoría: FUNDEF

Museo de Arte
Contemporáneo
Paseo Talavera entre
calles Comercio y Bolívar

Domingo 4 de noviembre
de 2001 - 5:00 p.m.

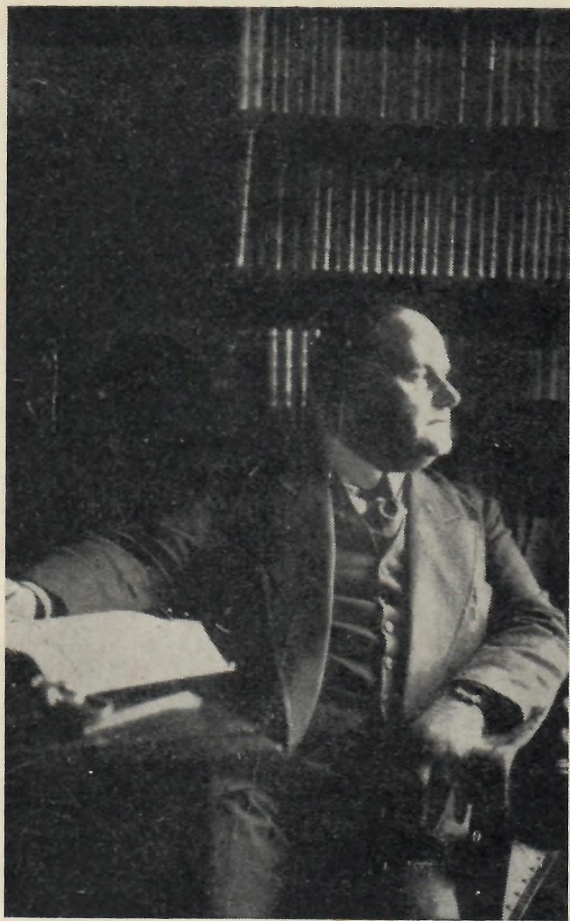
Santa Ana de Coro



INSTITUTO
DEL PATRIMONIO CULTURAL

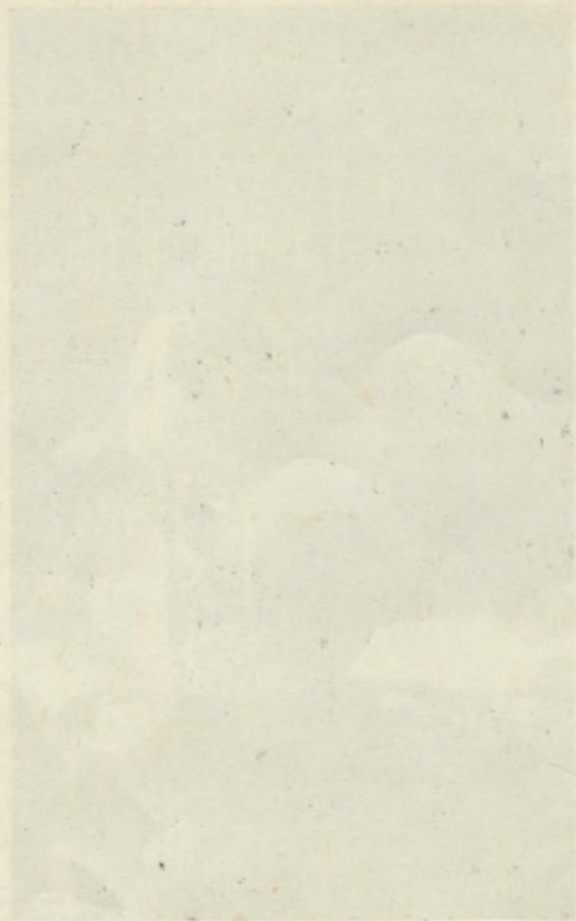
El Instituto del Patrimonio Cultural,
tiene el gusto de invitarle al
*II Encuentro para la promoción y difusión
del patrimonio folclórico de los países andinos*

Pedro Romero
Presidente



HOMENAJE AL MAESTRO ATHOS PALMA

*en ocasión de otorgársele su nombre
a la Escuela Jardín de Infantes Nº 2
del Consejo Nacional de Educación.*



Palabras de Athos Palma a las Maestras de Música de las Escuelas Primarias (1) :

Tenga siempre presente el profesor de música que su materia es la que con más poder interviene en la educación espiritual del niño, la que con su influencia despierta los más nobles y puros sentimientos y la que con más fuerza estrecha los lazos entre todos los argentinos.

Dentro de cada escuela, es necesario crear un ambiente musical que rodee y complemente todas las actividades del niño... que cada uno sea el portador involuntario, pero entusiasta, de los cantos vernáculos aprendidos en la clase de música que llene su casa de estas joyas genuinamente argentinas, y así con tesón y constancia, como la gota de agua que horada la piedra, llegaremos a obtener un pueblo con fisonomía propia, que cantará y bailará y sobre todo sentirá el inmenso tesoro espiritual que su Patria y la Escuela le han legado.

A sus alumnos (2) :

Os pido queridos alumnos que en los momentos de desaliento, en los momentos de angustia que son tantos, busquéis afanosamente y sin tregua el mejoramiento de vuestras propias obras y esto lo obtendréis reconcentrando todas vuestras actividades en la crítica severa de la propia labor cumplida y no en la inútil y árida misión de vituperar el trabajo ajeno.

Si lográis alcanzar la perfección en la autocrítica habréis ganado la principal batalla. Lo restante quedará librado al talento y a la ciencia de cada uno.

(1) De su programa de Rítmica Musical, adoptado por el Consejo Nacional de Educación.

(2) De sus palabras a sus amigos, colegas y alumnos, con motivo del homenaje recibido en ocasión del estreno de su ópera "Nazdah" en el Teatro Colón.

CURRICULUM VITAE
DEL MAESTRO ATHOS PALMA

Nace en Buenos Aires el 7 de Junio de 1891.

Fallece en Miramar (Prov. Bs. As.) el 10 de Enero de 1951.

ESTUDIOS CURSADOS

De Música con el Maestro Cayetano Troiani.

De Medicina y Filosofía y Letras.

OBRAS DE ATHOS PALMA

OPERAS

Nazdah (1924)

El Príncipe Pastor (inédita) (1931)

POEMAS SINFONICOS

Jardines (1923)

Los Hijos del Sol (1928)

Aclla Kuranko (inédita) (1929)

SUITE PARA ORQUESTA

Cantares y danzas de la llanura (1914)

CUARTETO

Cuarteto para cuerdas (1915)

PIANO

Sonata (1921)

Preludio (1918)

Vidala

SONATAS

Para violoncelo y piano (1912)

Para violín y piano (1920)

CANTO Y PIANO

Cantique a la Vierge (1918)

Gloria (religioso) (1918)

El viento (1920)

Mi canción y escuela de las flores (1921)

Sueño del atardecer (1924)

Ocho canciones salteñas (1924)

Mala (yaraví) (1946)

CANTOS ESCOLARES

Impresión, a 2 voces (zamba) (1921) Letra *Raúl Vila*

Zamacueca, a 3 voces

Vidala, a 2 voces

Caperucita, a 3 voces

Letra de *Villaespesa*

Las tres toronjas

Letra de *Villaespesa*

Tres canciones de cuna

Letra de *Ida Réboli*

HIMNOS

Oración a la Bandera

Canción a la Paz

Al General San Martín

A Mariano Moreno

Al Pueblo

OBRAS TEORICAS

Bajos y Cantos dados. Realización de los ejemplos del Tratado completo de Armonía.

Curso de Teoría razonada. Libro 1º

Idem, 2º

Idem, 3º

Tratado completo de Armonía. Libro 1º

Idem, 2º

Idem, 3º

PREMIOS OBTENIDOS

MUNICIPALES

A la Opera: Nazdah (1924)

A los Poemas Sinfónicos:

Jardines (1923)

Los Hijos del Sol (1928)

A la Sonata: para violín y piano (1920)

A la Suite: Cantares y danzas de la llanura (1916)

A la Canción Escolar: Caperucita, Premio de la Asociación Wagneriana (1922)

A la Canción Escolar: Impresión (zamba), Premio de la Asociación Wagneriana (1921)

CARGOS DOCENTES

Maestro especial de Música en las siguientes Escuelas Primarias:

Escuela 3 D.E. 13

Escuela 20 D.E. 16

Escuela 6 D.E. 1

Inspector General de Música del Consejo Nacional de Educación (1942-1950).

En el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico Carlos López Buchardo, titular de las Cátedras de:

Pedagogía

Armonía

Composición

Profesor de Armonía y Contrapunto en el Conservatorio Santa Cecilia.

Profesor de Música en el Colegio Nacional Mariano Moreno.

Secretario del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico Carlos López Buchardo.

CARGOS HONORIFICOS

- Vicepresidente del Directorio del Teatro Colón (1932).
Interventor en el Teatro Colón (1933).
Director General del Teatro Colón (1934-1937).
Miembro y Vicepresidente del Directorio del Teatro Colón (1942-1943).
Elegido en Viena para representar a los Compositores de Música en el Congreso de Música Internacional (1934).
Representante en las Sociedades Musicales en la Comisión Nacional de Cultura (1942-1945).
Consejero de la Dirección Nacional de Bellas Artes (1931).
Presidente de la Sociedad Nacional de Música en los períodos 1931-1933 y 1946-1948.
Secretario de la Sociedad Nacional de Música (1919).
Secretario de la Asociación Wagneriana (1918).
Invitado por el Instituto Popular de Conferencias de La Prensa disertó sobre el tema Las Teorías Armónicas (1938).
Dictó Cursos de perfeccionamiento docente para el Magisterio en Santa Fe y Rosario (1948).
Dictó Conferencias en el Curso Cultural de Música en el Colegio Nacional Central Buenos Aires (1945).
Miembro integrante de la Comisión de Asuntos Artísticos de la Sociedad de Autores y Compositores (S.A.D.A.I.C.) (1936-1950).
Invitado por la Escuela Superior de Música de la Universidad de Cuyo, dio conferencias sobre temas musicales y pedagógicos (1941-1950).
Enviado por el Consejo Nacional de Educación, dictó dos conferencias en la Universidad de Cuyo, sobre música nativa y sobre teoría armónica. En esa oportunidad dirigió un Coro de 1.500 alumnos en el Parque de la Ciudad de Mendoza (1941).
Al crearse el Liceo Militar General San Martín, organizó el desarrollo del programa de música en ese instituto e inició la formación de sus coros (1939).

ALGUNOS JUICIOS SOBRE ATHOS PALMA

Se ha revelado un verdadero maestro en la instrumentación que es colorida, equilibrada, variadísima en matices y acentos.

JULIÁN AGUIRRE

... junto a un sólido saber una emoción íntima y decorosa para expresarse donde vibra una sensibilidad afinada cuando nos habla en tono confidencial o un acento vigoroso y amplio si nos dice de cosas intensas. La elevación de sus ideas acusan el músico que tiene un concepto digno de su misión.

JOSÉ ANDRÉ

Toda su obra estaba presidida por una ley armónica, su tónica era la vocación artística; su dominante lo que podríamos llamar su "realce rey" era su valor intelectual como hombre. La sola presencia daba la sensación de esa integración.

ANTONIO CUNIL CABANELLAS

Su obra refleja con sobriedad de acentos y variedad de recursos técnicos el alto significado de su inspiración realizada dentro de un marco arquitectural de jerarquía.

NICOLÁS LAMURAGLIA

Un verdadero artista creador de belleza, maestro lleno de autoridad, expositor elocuente de sanas doctrinas estéticas, generoso descubridor de muchos jóvenes valores que luego triunfaron gracias a su apoyo oportuno y desinteresado.

GUSTAVO MARTÍNEZ ZUVIRÍA

Noble figura de maestro y compositor que honra la música y la cultura argentina.

GHERARDO MARONE

Athos Palma el gran músico, Ramón Columba... Arturo Capdevila... a estos tres talentosos ex discípulos de mi cátedra yo los presioné para que abandonaran sus estudios médicos, realizados con éxito y entusiasmo y prosiguieran en sus rutas vocacionales.

PEDRO BELOU,
en su libro "Del Uruguay a la Argentina"

Gran pedagogo y artista.

CARLOS VEGA

Fue un amigo de la canción popular. Se acercó hacia ella con su condescendiente aplauso y llegó hasta su ámbito con una prestancia de señor, con una modestia de sabio.

CÁTULO CASTILLO

Athos Palma gran maestro y mejor artista ocupará un lugar de preferencia en la Historia de la Música Argentina.

QUINQUELA MARTÍN

Espíritu selecto, corazón de oro.

JUAN ALFONSO CARRIZO

Es un calificado cultor del arte, profesor y compositor destacado.

RAFAEL ALBERTO ARRIETA

Su obra es de alta jerarquía estética.

IDA RÉBOLI

Enseñar a cantar a los niños como lo hacía Athos Palma con devota predilección es enseñar a amar a la vida.

ALEJANDRO BERRUTI

El Himno del Colegio Nacional Mariano Moreno es el fruto exquisito de sus inspiraciones de maestro eximio y ya consagrado.

MANUEL DERQUI

Siempre se han de destacar, por su indiscutible valor artístico, las temporadas del Teatro Colón que dirigió con tanta actividad y celo.

ATILIO DELL'ORO MAINI

La personalidad de Athos Palma quedará para siempre como una de las más nobles y representativas dentro del arte musical argentino y su irreprochable figura moral perdurará en el recuerdo de quienes lo han conocido.

GUIDO VALCARENGHI

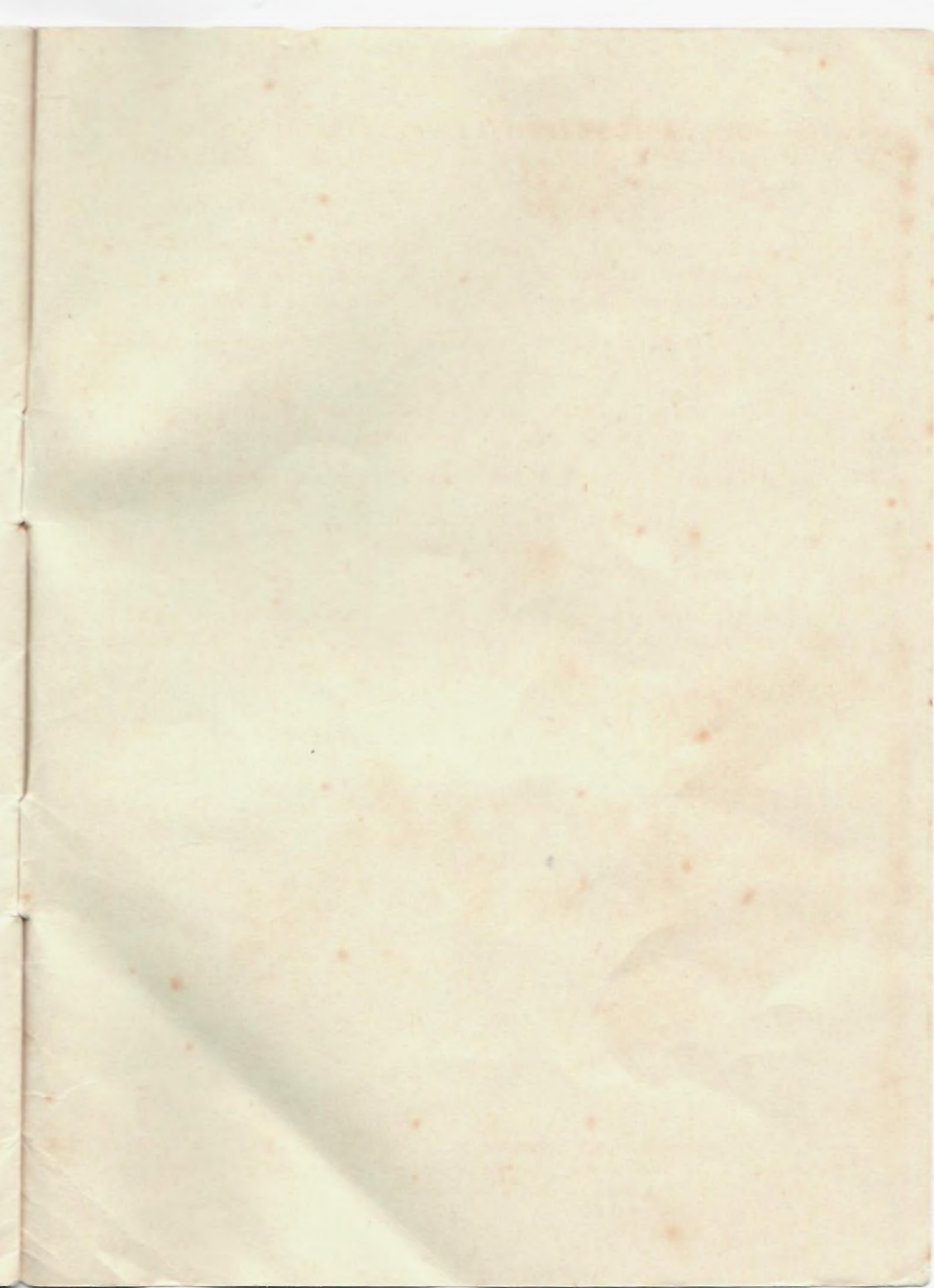
La Escuela Superior de Música de la Universidad de Cuyo ha tenido en Athos Palma su más firme sostén, gracias a su voluntad y prestigio.

JULIO PERCEVAL

DESDE SU CARGO DE INSPECTOR GENERAL DE MUSICA, SUS PRINCIPALES PROYECTOS REALIZADOS FUERON:

- Composición de los siguientes programas: canciones nativas; villancicos populares argentinos; repertorio hispánico-religioso; danzas nativas; banda rítmica, etc., etc.
- Creación de los Coros de Adultos en los distintos barrios de la Capital denominados "Coros populares mixtos".
- Creación de Escuelas de Orquesta, Banda y Coros para enseñanza de los alumnos de las Escuelas Primarias.
- Creación del Coro integrado por maestros de escuela dirigidos por el mismo Athos Palma.
- Introducción de la Banda Rítmica en los Jardines de Infantes.
- Publicación de trabajos y álbumes musicales de cuentos y leyendas nativas por intermedio de la Comisión de Folklore y Nativismo ⁽¹⁾ del Consejo Nacional de Educación presidida por Athos Palma.
- Unificación de la versión del Himno Nacional según Pedro Esnaola (1860) adaptada y grabada como definitiva.
- Organización de audiciones de piano o de discos de música clásica y argentina, con detalles biográficos de la vida y las obras de los autores.

(1) Integraron esta comisión: J. T. Wilkes, Juan Alfonso Carrizo, Ismael Moya, Carlos M. A. Arrastía, Berta E. V. de Battini, Angélica V. de Basaldúa, Ernestina Azlor y Mercedes Pilar Torres.



2

2

Reunir conferencias en
una carpeta, comenzando
por las últimas S. XXI y XX
en Argentina.

ACADEMIA NACIONAL DEL TANGO

La Academia Nacional del Tango tiene el agrado de invitar a Ud. a la reunión que se realizará el próximo 23 de setiembre a las 19.30 hs. en las salas del Museo Mundial del Tango, Av. Rivadavia 830.

En la misma, les serán entregados sus diplomas a los alumnos recientemente egresados del Liceo Superior del Tango.

Recibirá su diploma de Académica Titular la Prof. Sonia Ursini.

El Académico Correspondiente en Cipolletti, Rio Negro, maestro Miguel Ángel Barcos, se referirá a sus "Vivencias con el Tango"

Durante el acto, debutará el dúo musical de Miguel Ángel Barcos y Sonia Ursini, presentando parte de su espectáculo "Somos un Tango" ... Dos pianos para una voz.

Esperando contar con su presencia, lo saludan atentamente.

Eduardo Rubén Bernal
Secretario

Horacio Ferrer
Presidente

LA MUSICA TRADICIONAL DE UNA AMÉRICA QUE CANTA

CONFERENCIA CAECE - 5 de Noviembre de 2004
PARA LA MAESTRÍA EN DIDÁCTICA DE LA MÚSICA

Sres. representantes de la Universidad Caece,

Sra. Dra. Ana Lucía Frega,

Sres. alumnos,

La cultura es uno de los haberes formales de los pueblos, que los distinguen. Y en la cultura ingresan todos sus bienes tangibles y no tangibles. Hoy distinguimos en primer lugar la universal que reúne a todas las personas que han realizado estudios superiores. Y llamamos popular a la citadina que se televisa y difunde impresa diariamente.

Pero a su lado, es usufructo de todo el pueblo una cultura más exclusiva de cada quien, que recibe calificativo especial: sea popular, folklórica o aborígen, cuando es de transmisión oral, o sea docta, académica o sencillamente “cultura” –así, entre comillas-, cuando no tiene detrás un rótulo que la caracterice, pero que intelectualmente está caracterizada por lo que significa en sí.

A cada ser humano le inculcan la cultura que tienen sus padres, y desde corta edad, la que el Estado está obligado a darle a sus nuevos ciudadanos. Esta última va a caracterizar a cada uno de acuerdo a su receptividad y la suerte que le asiste en su posible adjudicación. La cultura letrada es aquella en la que nos inicia la escuela y va seguida por la posibilidad futura de cada uno. Pero es sin lugar a dudas la primera, la letrada, la que nos dará la formación básica. A ella llegamos todos, pero

—se supone—, cada quien pone lo que trae de su casa, y lo que trae de su casa será siempre lo básico, lo esencial.

A eso le irá agregando experiencias que tienen que hacer con la sociedad en la que se mueven y con la de su pueblo-nación. Ésta es la que los une a su país, a su gente toda que tiene cimientos, que constituyen lo que llamamos tradición. Pero la tradición puede ser grande o pequeña. La grande se adquiere con lo que nos da la cultura letrada y la artística. Y aquí entra la música que nos da fundamento auditivo: sensible, académico, tradicionales o populares. El académico es restringido y se adquiere en escuelas especializadas e institutos: llámense universidades, academias, conservatorios, etc. etc.

Estas instituciones del saber, tienen siempre un fundamento documental. Y éste se inicia en la escuela. Pero la escuela está en contacto con muy diversas fuentes de documentación: nacionales y regionales. Una de ellas nos une a todos los connacionales, ciudadanos y provinciales. Los ciudadanos, formados en grandes espacios preferenciales y los provinciales, muchas veces al amparo de las tradiciones milenarias que nos dan piso para poder ser nosotros mismos.

Nuestros miles de aborígenes tienen en cambio solamente la música que Dios les dio, que son suyas y les permiten todavía sobrevivir.

Nuestra “gente de la tierra”, nuestros criollos tienen a veces la suya, que les da la nacionalidad.

La ciudad impone lo que viene de afuera, el interior nos da lo propio: lo que da la tierra y lo que da su gente si está formada en esa tierra. Eso es lo que tenemos que rescatar para ser nación con fundamentos y con raíces propias. Ésa es cultura de ayer y de hoy, todavía viva, cimentando la vida de nuestro pueblo, al que se agregan los

que pervivieron, herederos de muchos cientos de generaciones en las selvas, que les son propias, porque nos precedieron. Y que son de ellos, porque están todavía aquí.

Y bien, la disciplina que yo abracé me unió a todas esas culturas que pertenecen desde siempre a estas tierras, mucho antes de que les dieran el nombre de Argentina. Son todas esas culturas las que nos dan el fundamento que nuestras disciplinas musicales y antropológicas han rescatado. Este fundamento es el que nuestras ciencias musicales y letradas deben dar a la escuela para que sean usufructo de todos los argentinos (nativos y nacionalizados).

Como compositora he iniciado la creación de obras musicales enraizadas en Argentina y América aborigen, porque considero que debemos argentinizar y latinoamericanizar aún más nuestro arte, y en mi caso, el musical, y creo fervientemente que a Uds. les corresponde argentinizar la educación, como docentes, como músicos, y en general como profesionales, ya que nos debemos a un gran país en formación.

En momentos en que el país ingresa a una globalización material y cultural, el sentir de patria se debilita, en tanto se reemplaza por una unificación que se impone desde afuera y armoniza con las generaciones nuevas que no han vivido el proceso de nuestra formación como nación.

Cuando se cumplió el primer centenario de la independencia Argentina, el país contaba con una pléyade de argentinos que asentaban la cultura en las acciones de nuestros próceres y llevaban bien en alto la bandera. Poco a poco ese sentir de patria se fue opacando: por nuevas generaciones ingresadas y no aleccionadas debidamente por un país cosmopolita, en el que las juventudes en las grandes ciudades afloran con la vista puesta en valores foráneos, en tanto los hombres y mujeres nativos de tierra adentro responden a sus tradiciones.

Un santiagueño como el Dr. Ricardo Rojas, un tucumano como el Dr. Ernesto Padilla, un catamarqueño como el Maestro Juan Alfonso Carrizo, un salteño como el Dr. Augusto Raúl Cortazar, un provinciano bonaerense como Carlos Vega, e infinitos tradicionalistas más, creadores todos de valederas instituciones, se convirtieron en paladines en defensa de la cultura nacional y del trabajo que la sustentaba.

Guerra y políticas ajenas trajeron a nuestro país juventudes foráneas, con diferente formación y ansia de escalar posiciones, sobre todo, políticas y económicas.

Modificaron rumbos y se enseñorearon del país buscando nuevos horizontes donde afincarse, por cuanto les faltaban auténticas raíces.

En pocos años, inmigrantes con la vista puesta en un mundo convulsionado, nos penetraron, haciéndonos muchas veces olvidar quiénes éramos. Las más antiguas civilizaciones europeas, antes unidas con las criollas, nos están dejando sin embargo un legado que por una parte nos llega para apaciguar destinos inciertos, haciéndonos ver cómo debemos nosotros hoy, en esta más nueva América, recuperar la cultura de nuestros ancestros para ayudar a labrar con ella algo propio que nos sostenga y que nos permita tener identidad.

Por nuestra parte, hoy los integrantes de nuestro IDECREA nos constituimos por fuerza en un punto de partida nacionalista y americanista, al que muchos jóvenes argentinos en nuestros días comienzan a prestar atención.

La música de América es, de todos los bienes culturales probablemente, la que habla mejor a los sentimientos, y es una de las expresiones que debemos rescatar antes de su extinción total. Pero no para quedarnos solamente en ella, sino para tomarla como punto de arranque, creando nuevos sonidos que representen a nuestra Argentina y a nuestra América. La música puede hablar a los espíritus juveniles, si la ponemos en

funcionamiento, para crear un lenguaje sonoro propio, como el que poseen ya otros continentes.

Argentina, como América toda, posee tierra adentro un granero musical que nos llega en parte desde antes del llamado descubrimiento. A éste se agregó el ingreso de los instrumentos musicales de cuerda, traídos por los españoles y europeos en general, que se multiplicaron con arpas y guitarrillas, como el charango, hoy propio del llamado mestizaje cultural.

La llegada de los conquistadores, coincidió en su tiempo con el desarrollo europeo de una notación musical que separó la música desde el siglo XV en dos corrientes: la de los compositores que pudieron arribar a la creación de las grandes formas, gracias a la fijación de los pensamientos musicales, y la continuidad de lo espontáneo musical del llamado folklore, que no requiere enseñanza académica porque sigue siendo la expresión oral tradicional del pueblo que la hereda de anteriores generaciones. Ésta cumple una función muy específica cuando es ejecutada desde la primera infancia con el tradicional arrullo, seguido por las rondas y juegos infantiles, que lamentablemente la televisión ha desplazado.

En cambio, la música siguió acompañando los festejos en el interior del país, sean dedicados a la Madre Tierra o a los Santos, en los días que el santoral les tiene asignados. El pueblo conservó para ello un rico cancionero musical tradicional, que hemos podido grabar en el país, para su conservación y difusión. Vuelve a ofrecer así ahora algunos ejemplos de nuestras grabaciones, obtenidas a lo largo del siglo pasado:

Nº	NOMBRE DE LA PIEZA	INTÉRPRETES	LUGAR	TIEMPO
1	Pasacalle para el niño Jesús	Daniel y Anastasio Kalisaya <i>Mis mezcla</i> (Quena y Tambor) Anón.	Jujuy. La Quiaca.	0'52''
14	Carnavalito "Si <i>señalada</i> way si"	Dalmacio Castillo (Canto con charango) Anón. <i>Mestizado</i> +	Jujuy. Humahuaca.	1'04''
16	Toque de corneta	Martín Birasati (Erke). Anón.	Jujuy. Yavi.	0'53''
19	Coplas de invierno <i>aborigen</i>	Polonia Cruz. (Caja con chirlera) Anón. <i>FRITONIA Aborigen</i> <i>Diapirita calchaquí</i>	Jujuy. Santa Ana.	1'54''
23	Bailecito <i>criollo</i>	Robustiano Ovando y su conjunto. (Quena, charango, guitarra, bombo). Anón.	Jujuy, Abrapampa	2'45''
24	Baguala "No me escribe" <i>Diapirita</i> <i>criollo</i>	Carmelo Rueda (Con caja) Anón.	Salta, Chicoana	0'55''
29	Escondido <i>Danzas argentinas</i> <i>origen español</i>	Juan B. Fernández (Arp. y guit.) Anón	Tucumán. Hierbabuena.	2'00''
31	Zamba de Vargas <i>Batalla.</i> <i>No march. esp.</i>	Nachi Gómez (Voz y guitarra) Anón.	Santiago del Estero	2'46''
32	Chacarera	Nachi Gómez (Voz y guitarra) Anón.	Santiago del Estero	2'30''
34	Vidala <i>argentinizada</i>	Pedro Argüero y compañeros (Canto con caja). Anón.	Santiago del Estero	1'10''
37	Canto de los Ayllis	Ramón F. Molina Torres. (Canto) Anón.	La Rioja	2'24''
39	Gato <i>Danza criolla</i>	Pedro Molina y Cándido Flores (Guitarra y acordeón) Anón.	La Rioja. Solca	1'10''
43	Jota <i>Yo pandereta</i>	Ramón González (Acordeón y guitarra) Anón.	Córdoba. La Higuera.	1'11''

PROBLEMA DOCENTE

RECESO

CREACIÓN: Kwaltaya

Y ahora pasemos a considerar nuestro problema docente.

En primer lugar, hay que reconocer que no se puede dictar una misma música a niños pertenecientes a diferentes culturas. En todos los casos se debería partir de su propia música tradicional, con una simple explicación para información de todos los educadores y educandos asistentes.

En nuestro país, tenemos tres tipos de música tradicional que se adaptan para diferentes casos: la correntina, la jujeña y la centrana o criolla, que son el chamamé, ^(guarini) ^{criolla} ^{zambo.} el huaino, y la zamba, junto con el gato y otras danzas de la misma promoción.
incaica *criolla*

Y tenemos además una especie popular porteña, ya casi universalizada, el tango, que no se folklorizó porque no condice su ritmo en 2 x 4 con el ritmo en 6 x 8 de las danzas criollas, popularizado hace más de 200 años.

Pienso que no se debería comenzar la clase de música solo con la folklórica argentina, cuando hay niños pertenecientes a diferentes culturas. En la actualidad, la Untref con su dirección de IDECREA, está en condiciones de preparar un CD con ejemplos de música folklórica propia de los niños procedentes de los países vecinos, que se les haría escuchar en su primera clase con una mínima explicación entregada al docente. De esta manera, los niños se unirían a través de la música. Nuestras especies más adecuadas son el huaino, ^{ya citadas} para los andinos, el chamamé, para los paraguayos y la zamba para los argentinos, acostumbrados muchas veces, solo a escuchar música popular que les llega de la capital...

Las escuelas son el lugar de formación de las juventudes y no pueden permanecer ajenas a la enseñanza de este arte que tiene varios cauces: el académico, de alta cultura, el popular que va de la ciudad al campo y el tradicional que viene del campo a la ciudad y que es el que representa a los países y en cuyo repertorio americano nos vamos engarzando para poder decir también: América canta. Pero nuestro arte –

como todas las artes – debe salir de una gran Escuela cuyas bases se ponen en la infancia y la adolescencia.

Ha llegado el momento de considerar la música como la gran asignatura que debe entrar por los oídos juveniles para colmar el espíritu y elevarnos por los Buenos Aires de nuestra tierra llamada poéticamente: Argentina.

ETNODRAMA

El Etnodrama, como género teatral, no es nuevo en otras regiones del mundo; se trata sencillamente de la expresión dramática propia a una etnia, es decir, a aquellas temáticas basadas en los mitos y leyendas que revelan el espíritu metafísico de un grupo racial determinado.

Este tipo de teatro fue particularmente cultivado desde sus formas primitivas en Asia, tanto por su contenido religioso, como por el deseo de transmitir de generación en generación los valores éticos y estéticos de una raza.

En la actualidad Asia cuenta con países que han alcanzado el más alto refinamiento expresivo de su teatro primitivo, en tanto que en América Latina nos hallamos en el punto inicial; vale decir en la fase de recopilación y valoración de las formas dramáticas que ponen en movimiento y dan vida a lo sagrado, lo trascendente y lo sobrenatural.

Tal como el International Theatre Institute dependiente de la UNESCO lo hiciera notar en su publicación de 1978, el Etnodrama existe en América Latina y es necesario sacarlo a la luz. KWALTAYA asume ese compromiso ofreciendo la primera expresión teatral, convirtiendo un lenguaje en un nuevo género típicamente latinoamericano

KWALTAYA

Este nombre tomado de la mitología de los miskito (Honduras), significó mucho para mí: por primera vez llevaba yo a la realización la idea que me movió a buscar el corazón musical de América Latina para que latiera fuerte en una creación dramática de aliento. De ahí el nombre específico que le di a la obra: etnodrama musical. La idea consistía en plasmar dentro de la misma, timbres y colores del Caribe en este

caso, dejando correr el canto sobre todos esos sonidos mágicos de las selvas y los ríos, de pájaros y susurros, donde las potentes voces de chamanes parecen surgir del fondo de los tiempos para hablarnos de una realidad diferente, la de los pueblos que nos precedieron en estas tierras de dios – el dios de ellos –, y que asistieron al drama de la conquista primero, y al drama de “nuestra civilización” ahora. Música y drama conjugados, llevados al plano de nuestro arte, para mostrar una realidad diferente de la que vemos todos los días.

Concebí la obra con un canto que se desliza, cambia siempre, sobre un mundo de sonidos tomado de la realidad sonora: despertar del mundo, aerófonos solos –muy distintos de los de una orquesta-, conjuntos musicales, voces ancestrales, tambores afro, cantos a los dioses negros, voces de pájaros y voces femeninas, miedos y llantos, almas en pena...

LA MUSICA TRADICIONAL DE UNA AMÉRICA QUE CANTA

CONFERENCIA CAECE - 5 de Noviembre de 2004
PARA LA MAESTRÍA EN DIDÁCTICA DE LA MÚSICA

Sres. representantes de la Universidad Caece,
Sra. Dra. Ana Lucía Frega,
Sres. alumnos,

La cultura es uno de los haberes formales de los pueblos, que los distinguen. Y en la cultura ingresan todos sus bienes tangibles y no tangibles. Hoy distinguimos en primer lugar la universal que reúne a todas las personas que han realizado estudios superiores. Y llamamos popular a la citadina que se televisa y difunde impresa diariamente.

Pero a su lado, es usufructo de todo el pueblo una cultura más exclusiva de cada quien, que recibe calificativo especial: sea popular, folklórica o aborígen, cuando es de transmisión oral, o sea docta, académica o sencillamente “cultura” –así, entre comillas-, cuando no tiene detrás un rótulo que la caracterice, pero que intelectualmente está caracterizada por lo que significa en sí.

A cada ser humano le inculcan la cultura que tienen sus padres, y desde corta edad, la que el Estado está obligado a darle a sus nuevos ciudadanos. Esta última va a caracterizar a cada uno de acuerdo a su receptividad y la suerte que le asiste en su posible adjudicación. La cultura letrada es aquella en la que nos inicia la escuela y va seguida por la posibilidad futura de cada uno. Pero es sin lugar a dudas la primera, la letrada, la que nos dará la formación básica. A ella llegamos todos, pero

—se supone—, cada quien pone lo que trae de su casa, y lo que trae de su casa será siempre lo básico, lo esencial.

A eso le irá agregando experiencias que tienen que hacer con la sociedad en la que se mueven y con la de su pueblo-nación. Ésta es la que los une a su país, a su gente toda que tiene cimientos, que constituyen lo que llamamos tradición. Pero la tradición puede ser grande o pequeña. La grande se adquiere con lo que nos da la cultura letrada y la artística. Y aquí entra la música que nos da fundamento auditivo: sensible, académico, tradicionales o populares. El académico es restringido y se adquiere en escuelas especializadas e institutos: llámense universidades, academias, conservatorios, etc. etc.

Estas instituciones del saber, tienen siempre un fundamento documental. Y éste se inicia en la escuela. Pero la escuela está en contacto con muy diversas fuentes de documentación: nacionales y regionales. Una de ellas nos une a todos los connacionales, ciudadanos y provinciales. Los ciudadanos, formados en grandes espacios preferenciales y los segundos, muchas veces al amparo de las tradiciones milenarias que nos dan piso para poder ser nosotros mismos.

Nuestros miles de aborígenes tienen en cambio solamente la ^{música} que Dios les dio, ~~que~~ son suyas y les permiten todavía sobrevivir.

Nuestra “gente de la tierra”, nuestros criollos tienen a veces la suya, que les da la nacionalidad.

La ciudad impone lo que viene de afuera, el interior nos da lo propio: lo que da la tierra y lo que da su gente si está formada en esa tierra. Eso es lo que tenemos que rescatar para ser nación con fundamentos y con raíces propias. Ésa es cultura de ayer y de hoy, todavía viva, cimentando la vida de nuestro pueblo, al que se agregan los

que pervivieron, herederos de muchos cientos de generaciones en las selvas, que les son propias, porque nos precedieron. Y que son de ellos, porque están todavía aquí.

Y bien, la disciplina que yo abracé me unió a todas esas culturas que pertenecen desde siempre a estas tierras, mucho antes de que les dieran el nombre de Argentina. Son todas esas culturas las que nos dan el fundamento que nuestras disciplinas musicales y antropológicas han rescatado. Este fundamento es el que nuestras ciencias musicales y letradas deben dar a la escuela para que sean usufructo de todos los argentinos (nativos y nacionalizados).

Como compositora he iniciado la creación de obras musicales enraizadas en Argentina y América aborígenas, porque considero que debemos argentinizar y latinoamericanizar aún más nuestro arte, y en mi caso, el musical, y creo fervientemente que a Uds. les corresponde argentinizar la educación, como docentes, como músicos, y en general como profesionales, ya que nos debemos a un gran país en formación.

En momentos en que el país ingresa a una globalización material y cultural, el sentir de patria se debilita, en tanto se reemplaza por una unificación que se impone desde afuera y armoniza con las generaciones nuevas que no han vivido el proceso de nuestra formación como nación.

Cuando se cumplió el primer centenario de la independencia Argentina, el país contaba con una pléyade de argentinos que asentaban la cultura en las acciones de nuestros próceres y llevaban bien en alto la bandera. Poco a poco ese sentir de patria se fue opacando: por nuevas generaciones ingresadas y no aleccionadas debidamente por un país cosmopolita, en el que las juventudes en las grandes ciudades afloran con la vista puesta en valores foráneos, en tanto los hombres y mujeres nativos de tierra adentro responden a sus tradiciones.

Un santiagueño como el Dr. Ricardo Rojas, un tucumano como el Dr. Ernesto Padilla, un catamarqueño como el Maestro Juan Alfonso Carrizo, un salteño como el Dr. Augusto Raúl Cortazar, un provinciano bonaerense como Carlos Vega, e infinitos tradicionistas más, creadores todos de valederas instituciones, se convirtieron en paladines en defensa de la cultura nacional y del trabajo que la sustentaba.

Guerra y políticas ajenas trajeron a nuestro país juventudes foráneas, con diferente formación y ansia de escalar posiciones, sobre todo, políticas y económicas. Modificaron rumbos y se enseñorearon del país buscando nuevos horizontes donde afincarse, por cuanto les faltaban auténticas raíces.

En pocos años, inmigrantes con la vista puesta en un mundo convulsionado, nos penetraron, haciéndonos muchas veces olvidar quiénes éramos. Las más antiguas civilizaciones europeas, antes unidas con las criollas, nos están dejando sin embargo un legado que por una parte nos llega para apaciguar destinos inciertos, haciéndonos ver cómo debemos nosotros hoy, en esta más nueva América, recuperar la cultura de nuestros ancestros para ayudar a labrar con ella algo propio que nos sostenga y que nos permita tener identidad.

Por nuestra parte, hoy los integrantes de IDECREA nos constituimos por fuerza en un punto de partida nacionalista y americanista, al que muchos jóvenes argentinos en nuestros días comienzan a prestar atención.

La música de América es, de todos los bienes culturales probablemente, la que habla mejor a los sentimientos, y es una de las expresiones que debemos rescatar antes de su extinción total. Pero no para quedarnos solamente en ella, sino para tomarla como punto de arranque, crear ^{de} nuevos sonidos que representen a nuestra Argentina y a nuestra América. La música puede hablar a los espíritus juveniles, si la ponemos en

funcionamiento, para crear un lenguaje sonoro propio, como el que poseen ya otros continentes.

Argentina, como América toda, posee tierra adentro un granero musical que nos llega en parte desde antes del llamado descubrimiento. A éste se agregó el ingreso de los instrumentos musicales de cuerda, traídos por los españoles y europeos en general, que se multiplicaron con arpas y guitarrillas, como el charango, hoy propio del llamado mestizaje cultural.

La llegada de los conquistadores, coincidió en su tiempo con el desarrollo europeo de una notación musical que separó ^{la música} desde el siglo XV ~~la música~~ en dos corrientes: la de los compositores que pudieron arribar a la creación de las grandes formas, gracias a la fijación de los pensamientos musicales, y la continuidad de lo espontáneo musical del llamado folklore, que no requiere enseñanza académica porque sigue siendo la expresión oral tradicional del pueblo que la hereda de anteriores generaciones. Ésta cumple una función muy específica cuando es ejecutada desde la primera infancia con el tradicional arrullo, seguido por las rondas y juegos infantiles, que lamentablemente la televisión ha desplazado.

En cambio, la música siguió acompañando los festejos en el interior del país, sean dedicados a la Madre Tierra o a los Santos, en los días que el santoral les tiene asignados. El pueblo conservó para ello un rico cancionero musical tradicional, que hemos podido grabar en el país, para su conservación y difusión. Vuelve a ofrecer ~~así~~ ahora algunos ejemplos de nuestras grabaciones, obtenidas a lo largo del siglo pasado:

Nº	NOMBRE DE LA PIEZA	INTÉRPRETES	LUGAR	TIEMPO
1	Pasacalle para el niño Jesús	Daniel y Anastasio Kalisaya (Quena y Tambor) Anón.	Jujuy. La Quiaca.	0'52''
14	Carnavalito "Si way si"	Dalmacio Castillo (Canto con charango) Anón.	Jujuy. Humahuaca.	1'04''
16	Toque de corneta	Martín Birasati (Erke). Anón. pop.	Jujuy. Yavi.	0'53''
19	Coplas de invierno	Polonia Cruz. (Caja con chirlera) Anón.	Jujuy. Santa Ana.	1'54''
23	Bailecito	Robustiano Ovando y su conjunto. (Quena, charango, guitarra, bombo). Anón.	Jujuy, Abrapampa	2'45''
24	Baguala "No me escribe"	Carmelo Rueda (Con caja) Anón.	Salta, Chicoana	0'55''
29	Escondido	Juan B. Fernández (Arp. y guit.) Anón.	Tucumán. Hierbabuena.	2'00''
31	Zamba de Vargas	Nachi Gómez (Voz y guitarra) Anón.	Santiago del Estero	2'46''
32	Chacarera	Nachi Gómez (Voz y guitarra) Anón.	Santiago del Estero	2'30''
34	Vidala	Pedro Argüero y compañeros (Canto con caja). Anón.	Santiago del Estero	1'10''
37	Canto de los Ayllis	Ramón F. Molina Torres. (Canto) Anón.	La Rioja	2'24''
39	Gato	Pedro Molina y Cándido Flores (Guitarra y acordeón) Anón.	La Rioja. Solca	1'10''
43	Jota	Ramón González (Acordeón y guitarra) Anón.	Córdoba. La Higuera.	1'11''

CREACIÓN: Kwaltaya

TRACK 1, comenzar desde 10'11"

Y ahora pasamos a considerar nuestro problema docente.

En primer lugar, hay que reconocer que no se puede dictar una misma música a niños pertenecientes a diferentes culturas. En todos los casos se debería partir de su propia música tradicional, con una simple explicación para información de todos los educadores y educandos asistentes.

En nuestro país, tenemos tres tipos de música tradicional que se adaptan para diferentes casos: la correntina, la jujeña y la centrana o criolla, que son el chamamé, el huaino, y la zamba, junto con el gato y otras danzas de la misma promoción.

Y tenemos además una especie popular porteña, ya casi universalizada, el tango, que no se folklorizó porque no condice su ritmo en 2 x 4 con el ritmo en 6 x 8 de las danzas criollas, popularizado hace más de 200 años.

Pienso que no se debería comenzar la clase de música solo con la folklórica argentina, cuando hay niños pertenecientes a diferentes culturas. En la actualidad, la Untref con su dirección de IDECREA, está en condiciones de preparar un CD con ejemplos de música folklórica propia de los niños procedentes de los países vecinos, que se les haría escuchar en su primera clase con una mínima explicación entregada al docente. De esta manera, los niños se unirían a través de la música. Nuestras especies más adecuadas son el huaino, para los andinos, el chamamé, para los paraguayos y la zamba para los argentinos, acostumbrados muchas veces, solo a escuchar música popular que les llega de la capital...

Las escuelas son el lugar de formación de las juventudes y no pueden permanecer ajenas a la enseñanza de este arte que tiene varios cauces: el académico, de alta cultura, el popular que va de la ciudad al campo y el tradicional que viene del campo a la ciudad y que es el que representa a los países y en cuyo repertorio americano nos vamos engarzando para poder decir también: América canta. Pero nuestro arte –

como todas las artes – debe salir de una gran Escuela cuyas bases se ponen en la infancia y la adolescencia.

Ha llegado el momento de considerar la música como la gran asignatura que debe entrar por los oídos juveniles para colmar el espíritu y elevarnos por los Buenos Aires de nuestra tierra llamada poéticamente: Argentina.

como todas las artes – debe salir de una gran Escuela cuyas bases se ponen en la infancia y la adolescencia.

Ha llegado el momento de considerar la música como la gran asignatura que debe entrar por los oídos juveniles para colmar el espíritu y elevarnos por los Buenos Aires de nuestra tierra llamada poéticamente: Argentina.

ETNODRAMA

El Etnodrama, como género teatral, no es nuevo en otras regiones del mundo; se trata sencillamente de la expresión dramática propia a una etnia, es decir, a aquellas temáticas basadas en los mitos y leyendas que revelan el espíritu metafísico de un grupo racial determinado.

Este tipo de teatro fue particularmente cultivado desde sus formas primitivas en Asia, tanto por su contenido religioso, como por el deseo de transmitir de generación en generación los valores éticos y estéticos de una raza.

En la actualidad Asia cuenta con países que han alcanzado el más alto refinamiento expresivo de su teatro primitivo, en tanto que en América Latina nos hallamos en el punto inicial; vale decir en la fase de recopilación y valoración de las formas dramáticas que ponen en movimiento y dan vida a lo sagrado, lo trascendente y lo sobrenatural.

Tal como el International Theatre Institute dependiente de la UNESCO lo hiciera notar en su publicación de 1978, el Etnodrama existe en América Latina y es necesario sacarlo a la luz. KWALTAYA asume ese compromiso ofreciendo la primera expresión teatral, convirtiendo un lenguaje en un nuevo género típicamente latinoamericano

KWALTAYA

Este nombre tomado de la mitología de los miskito (Honduras), significó mucho para mí: por primera vez llevaba yo a la realización la idea que me movió a buscar el corazón musical de América Latina para que latiera fuerte en una creación dramática de aliento. De ahí el nombre específico que le di a la obra: etnodrama musical. La idea consistía en plasmar dentro de la misma, timbres y colores del Caribe en este caso, dejando correr el canto sobre todos esos sonidos mágicos de las selvas y los ríos, de pájaros y susurros, donde las potentes voces de chamanes parecen surgir del fondo de los tiempos para hablarnos de una realidad diferente, la de los pueblos que nos precedieron en estas tierras de dios – el dios de ellos –, y que asistieron al drama de la conquista primero, y al drama de “nuestra civilización” ahora. Música y drama conjugados, llevados al plano de nuestro arte, para mostrar una realidad diferente de la que vemos todos los días.

Concebí la obra con un canto que se desliza, cambia siempre, sobre un mundo de sonidos tomado de la realidad sonora: despertar del mundo, aerófonos solos –muy distintos de los de una orquesta-, conjuntos musicales, voces ancestrales, tambores afro, cantos a los dioses negros, voces de pájaros y voces femeninas, miedos y llantos, almas en pena...