

LA MÚSICA Y EL ATLÁNTICO

Relaciones musicales
entre España y Latinoamérica

María Gembero Ustárroz y Emilio Ros-Fábregas
coordinadores y editores

GRANADA, 2007

Este libro ha sido cofinanciado con fondos del Grupo de Investigación *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América* (HUM 579) de la Universidad de Granada, perteneciente al Plan Andaluz de Investigación.

Reservados todos los derechos. Está prohibido reproducir o transmitir esta publicación, total o parcialmente, por cualquier medio, sin la autorización expresa de Editorial Universidad de Granada, bajo las sanciones establecidas en las leyes.

Ilustración de portada: proximidades del puerto de Bayajá, en la costa norte de la isla La Española. Aguada de la segunda mitad del siglo XVI (detalle). Archivo General de Indias de Sevilla, MP, Santo Domingo, 3. Reproducción autorizada por el Ministerio de Cultura de España.

© LOS AUTORES.
© UNIVERSIDAD DE GRANADA.
LA MÚSICA Y EL ATLÁNTICO.
ISBN: 978-84-338-4786-7. Depósito legal: GR./2.788-2007.
Edita: Editorial Universidad de Granada.
Campus Universitario de Cartuja. Granada.
Diseño de cubierta: Josemaría Medina.
Fotocomposición: TADIGRA S. L. Granada
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

ÍNDICE GENERAL

Introducción	7
MARÍA GEMBERO USTÁRROZ Y EMILIO ROS-FÁBREGAS	
Perspectivas del intercambio musical entre dos mundos	15
Migraciones de músicos entre España y América (siglos XVI-XVIII): estudio preliminar	17
MARÍA GEMBERO USTÁRROZ	
El mecenazgo musical de la Casa de Medina Sidonia y el Nuevo Mundo en el siglo XVI	59
LUCÍA GÓMEZ FERNÁNDEZ	
Patronazgo musical indiano en Granada: la familia Vaca de Castro y la Abadía del Sacromonte en el siglo XVII	69
MERCEDES CASTILLO FERREIRA	
Algunas conexiones musicales entre Cádiz y el Nuevo Mundo en los siglos XVII y XVIII	89
MARCELINO DÍEZ MARTÍNEZ	
<i>Todos los elementos</i> (1745), un villancico de Pedro Rabassa relacionado con México en la Colegiata de Olivares (Sevilla)	105
ROSA ISUSI FAGOAGA	
Nicolas Slonimsky (1894-1995) y sus escritos sobre música en Latinoamérica: reivindicación de un <i>'fishing trip'</i>	153
EMILIO ROS-FÁBREGAS	
La música en el marco urbano hispanoamericano	181
La ciudad colonial como escenario de la música en la América hispana	183
MIGUEL MOLINA MARTÍNEZ	

El repertorio para el recibimiento del virrey Diego Fernández de
Córdova en el *Cancionero Musical de Gaspar Fernandes*..... 199
AURELIO TELLO

Jugar armonías y ostentar elogios: la música en las fiestas limeñas de
proclamación real (1747-1790)..... 215
MARÍA J. DE LA TORRE MOLINA

Las catedrales y su música247

Los espacios de coro en las catedrales americanas: el caso de México..... 249
RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN

La música eclesiástica en Nueva España según documentos papales
y episcopales del siglo XVI 277
GONZALO ROLDÁN HERENCIA

Una desconocida colección de villancicos sacros novohispanos (1689-1812):
el Fondo Estrada de la Catedral de México 311
JAVIER MARÍN LÓPEZ

El esplendor de los maitines de México: sonoridad y estructura
arquitectónica en los *Maitines para la Virgen de Guadalupe* (1764)
de Ignacio de Jerusalem..... 359
CRAIG H. RUSSELL

Rosas decembrinas en el escenario barroco: mito y representación
en los maitines guadalupanos 397
RICARDO MIRANDA

José Antonio Caro de Boesi (1758-1814?), primer compositor de la
Ilustración musical de Venezuela 415
DAVID COIFMAN

El repertorio profano435

604 *Sonsonetes y cumbés*: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica
con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón
(ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)..... 437
JUAN PABLO FERNÁNDEZ-CORTÉS

La música en la prensa femenina de México: <i>La Semana de las Señoritas Mexicanas</i> (1850-1852)	455
BELÉN VARGAS LIÑÁN	
Ramón Guitart-Besangè y <i>El arte de desarrollar la voz y sus timbres</i> (ca. 1915): la escuela de canto de Manuel García en Buenos Aires	487
MARÍA DEL CORAL MORALES VILLAR	
Pasado reciente en la creación musical de Cuba: la canción y la música bailable después de 1959	505
VICTORIA ELI RODRÍGUEZ	
Una lectura de la práctica musical indígena en el altiplano boliviano durante la segunda mitad del siglo XX a partir del archivo de medidas de instrumentos de Walata Grande	521
GÉRARD BORRAS	
Anexos	541
Programa de las Primeras Jornadas de Investigación <i>Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica</i> (Granada, Universidad de Granada, 2002)	543
Programa de las Segundas Jornadas de Investigación <i>Relaciones Musicales entre España y Latinoamérica</i> (Granada, Universidad de Granada, 2004)	545
Índice onomástico, toponómico y de obras musicales citadas	547

NICOLAS SLONIMSKY (1894-1995) Y SUS ESCRITOS SOBRE MÚSICA EN LATINOAMÉRICA: REIVINDICACIÓN DE UN ‘FISHING TRIP’

EMILIO ROS-FÁBREGAS*

El polifacético musicólogo Nicolas Slonimsky (San Petersburgo, 1894-Los Ángeles, 1995) es muy poco conocido en España, por lo que no es extraño que en nuestras bibliotecas resulte difícil encontrar su libro de 1945 *Music of Latin America*, obra pionera en su género —traducida al español dos años más tarde— en la que por primera vez se presenta un compendio de la actividad musical en todos los países de Centro y Sudamérica¹. Desde la perspectiva del presente volumen sobre relaciones entre España y Latinoamérica, resulta particularmente apropiado acercarnos a esta obra para contagiarnos del entusiasmo libre de prejuicios con el que Slonimsky emprendió en 1941 desde Estados Unidos su periplo latinoamericano a la búsqueda incansable de partituras orquestales de compositores latinoamericanos para la Fleisher Collection de la Free Library de Filadelfia². En su afán enciclopédico, y superando con buen humor las múltiples vicisitudes del viaje, Slonimsky quiso documentar la producción musical del mayor número posible de compositores del siglo XX en cada uno de los países de Latinoamérica, y llegó a recoger más de trescientas partituras orquestales, haciendo oídos sordos a las recomendaciones de quienes le pedían que fuera selectivo. Además, el libro de Slonimsky contiene mucha información sobre la historia de la música y el folklo-

* Profesor Titular de la Universidad de Granada y miembro del Grupo de Investigación *Mecenazgo musical en Andalucía y su proyección en América* (HUM 579) de la Universidad de Granada.

1. Nicolas Slonimsky, *Music of Latin America*, Nueva York, Thomas Y. Crowell, 1945; versión en español: *La música de América latina*, Buenos Aires, El Ateneo, 1947. La versión en inglés fue reeditada con una nueva introducción y addenda del autor, Nueva York, Da Capo Press, 1972. Para el presente estudio he utilizado la versión en inglés publicada en Londres, George G. Harrap, 1946; la traducción al español de las citas es mía. El libro de Slonimsky fue la única obra en su género hasta la publicación de Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979. El presente trabajo es parte de los resultados del Proyecto de Investigación *Circulación de músicos y repertorio musical entre España y América* del Ministerio de Ciencia y Tecnología de España (BHA 2003-03487), financiado parcialmente con fondos FEDER.

2. La Fleisher Collection de Filadelfia, fundada por Edwin Fleisher, está considerada como la biblioteca de material orquestal de préstamo más importante del mundo. Véase Free Library of Philadelphia, *The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music in the Free Library of Philadelphia: A Cumulative Catalog, 1929-1977*, Boston, G. K. Hall, 1979.

re latinoamericanos que no ha sido recogida en obras de referencia posteriores, por lo que su lectura siempre depara alguna agradable sorpresa al investigador³. En el presente trabajo quiero destacar los aspectos más relevantes de ese libro olvidado de Slonimsky que, aunque en algunas cuestiones puntuales —especialmente las biografías de compositores— ha sido lógicamente superado por obras de referencia más recientes, no ha dejado de ser un testimonio muy valioso debido a su capacidad crítica y al contacto directo que Slonimsky tuvo con los músicos latinoamericanos. Resultará muy ilustrativo comentar aquí también otros escritos suyos —recogidos y editados por su hija en cuatro volúmenes— en los que destaca la lucidez del crítico musical que supo apreciar antes que nadie el valor de la música latinoamericana⁴. Por último, destacaré en el Apéndice la presencia de los músicos españoles del siglo XX en Latinoamérica cuya actividad fue comentada por Slonimsky, y mencionaré así mismo los músicos latinoamericanos que según Slonimsky estuvieron en España. De esa forma quedará también reflejada la importante relación musical entre ambos lados del Atlántico durante la primera mitad del siglo XX tal y como la presentó Slonimsky, de forma indirecta, en su *Music of Latin America*.

Para entender la obra de Slonimsky es imprescindible conocer a este músico polifacético, lexicógrafo y políglota, de curiosa, entrañable y genial personalidad, que llegó a vivir más de cien años y al que seguramente no le hubiera gustado que se le presentara de una forma convencional, mencionando rutinariamente algunas de sus obras y los hitos más importantes de su vida. Por eso, creo apropiado presentarle utilizando el artículo autobiográfico que él mismo escribió para el *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, diccionario biográfico de referencia del que fue editor entre 1958 y 1992⁵. En ese perfil autobiográfico —que presento traducido al español y al que tras la desaparición del músico se añadió el dato de su muerte— quedan plasmados no sólo los detalles de su vida y obra, sino también su forma tan particularmente humorística de contarlos. La gracia que desprenden sus escritos (y su propia producción musical también) pueden dar una falsa imagen de poca seriedad musicológica, pero nada más lejos de la realidad, como luego veremos. Así pues, y sin más preámbulos, Slonimsky según Slonimsky:

Slonimsky, Nicolas (en realidad Nicolai Leonidovich Slonimsky), legendario y polifacético musicólogo estadounidense nacido en Rusia, tío de Sergei Mikhailovich Slonimsky; nació en San Petersburgo el 27 de abril de 1894 y murió en Los

3. El libro de Slonimsky fue utilizado como fuente principal en la sección sobre Latinoamérica de José Subirá, *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*, Barcelona, Salvat Editores, 1953, pp. 937-1003.

4. Electra Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky. Writings on Music*, 4 vols., New York y Londres, Routledge, 2004-2005.

5. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, Nueva York, G. Schirmer Inc., 1900, 1905, 1919, 1940, 1958, 1971; Schirmer Books, 1978, 1984, 1992, 2001 (en 6 vols.). Slonimsky estuvo a cargo de la edición de este diccionario biográfico desde 1958 (5ª edición) hasta 1992 (8ª edición).

Ángeles el 25 de diciembre de 1995. Autodescribiéndose como niño prodigio fracasado, recibió su primera clase de piano de su ilustre tía materna Isabelle Vengerova, el 6 de noviembre de 1900, según el antiguo calendario ruso. Poseído por una ambición desmedida, agravada por la intelectualidad endémica de los miembros de su familia por parte tanto paterna como materna (entre los que se encontraban novelistas, poetas revolucionarios, críticos literarios, profesores universitarios, traductores, maestros de ajedrez, economistas, matemáticos, inventores de idiomas artificiales inútiles, eruditos del hebreo y filósofos especulativos), se propuso destacar en todas esas disciplinas más allá de lo comúnmente decoroso. Cuando era todavía un adolescente, escribió su futura biografía, según esos planes estableciendo la fecha de su muerte en 1967, pero sobrevivió. Se matriculó en el Conservatorio de San Petersburgo estudiando armonía y orquestación con Kalafati y Maximilian Steinberg. También trató de involucrarse en el periodismo ruso sin éxito. Después de la Revolución emprendió viaje hacia el sur. Fue pianista acompañante en la Opera de Kiev, donde tomó algunas clases de composición con Glière en 1919 y luego en Yalta en 1920, donde se ganaba la vida como pianista acompañante de cantantes rusos desplazados y como profesor en el ruinoso Conservatorio de Yalta. Más tarde continuó su camino hacia Turquía, Bulgaria y París, donde se convirtió en secretario de Serge Koussevitzky para el que aporreaba el piano. En 1923 viajó a los Estados Unidos para trabajar como pianista acompañante del departamento de ópera de la Eastman School of Music en Rochester, Nueva York, donde tuvo la oportunidad de continuar estudios de composición con el profesor visitante Selim Palmgren y de dirección con Albert Coates. En 1925 estaba otra vez con Koussevitzky en París y Boston, pero fue despedido en 1927 por insubordinación. Aprendió a hablar en inglés polisilábico y empezó a escribir artículos sobre música para el *Boston Evening Transcript* y el *Christian Science Monitor* y era responsable en la revista *Etude* de una columna mensual sobre anécdotas musicales de cuestionable autenticidad. Enseñó teoría de la música en el Conservatorio Malkin de Boston y en el Boston Conservatory y también dirigía la orquesta Pierian Sodality en la Universidad de Harvard (1927-1929) y el Apollo Chorus (1928-1930). En 1927 organizó la Chamber Orchestra of Boston con el propósito de presentar obras modernas; con esa orquesta estrenó obras de Charles Ives, Edgar Varèse y Henry Cowell, entre otros. Obtuvo la nacionalidad estadounidense en 1931. En 1931 y 1932 dirigió conciertos especiales de música moderna norteamericana, cubana y mexicana en París, Berlín y Budapest, bajo los auspicios de la Pan-American Association of Composers, provocando muy poco entusiasmo; repitió estos programas con la Filarmónica de Los Ángeles (1932) y en el Hollywood Bowl (1933), creando tal consternación que su carrera como director experimentó un chirriante frenazo. Entre 1945 y 1947 fue profesor, por accidente (el jefe del departamento había fallecido de un ataque al corazón) de lenguas y literaturas eslavas en la Universidad de Harvard. En 1962-1963 viajó a Rusia, Polonia, Yugoslavia, Bulgaria, Rumanía, Grecia e Israel bajo los auspicios de la Oficina de Intercambio Cultural del Departamento de Estado de los Estados Unidos, como conferenciante en ruso nativo, en sustituto de polaco, en serbo-croata sintético, en búlgaro a lo ruso, en rumano latinizado, en griego arcaico, en francés pasable y en alemán tolerable. Al volver de sus viajes multinacionales, enseñó toda clase de asignaturas musicales en la Universidad de California en Los Ángeles, pero se retiró irremisiblemente después de un trienio

de servicio (entre 1964 y 1967), debido a su manifiesta obsolescencia irreversible y locuacidad infantil regresiva. Sin embargo, desdénando las estadísticas inexorables de las tablas de longevidad, continuó alborotando por ahí e incluso presentó largas y pesadas conferencias-recitales en instituciones tanto de dudosa como de no-dudosa reputación académica. En 1987 recibió una Fellowship Guggenheim. En 1991 fue nombrado miembro de la American Academy and Institute of Arts and Sciences por sus múltiples contribuciones a la música.

Como compositor, cultivó las formas en miniatura, normalmente con un esquema ingenioso, por ejemplo, *Studies in Black and White* [*Estudios en Blanco y Negro*] con «contrapunto consonante mutuamente exclusivo» para piano (1928; orquestado con el título de *Piccolo Divertimento* y estrenado por Los Angeles Philharmonic New Music Group el 17 de octubre de 1983); un ciclo de canciones, *Gravestones*, sobre textos en lápidas funerarias en un viejo cementerio del pueblo de Hancock en New Hampshire (1945); y *Minitudes*, una colección de 50 «quaquaversal» piezas para piano (1971-1977). Su única obra decente para orquesta es *My Toy Balloon* [*Mi globo de juguete*] (1942), un grupo de variaciones sobre una canción brasileña, que incluye en la partitura 100 globos de colores que se han de pinchar fortísimo (fff) en el momento culminante. También ideó un *Möbius Strip-Tease*, un canon perpetuo notado en una cinta Möbius que debe girar alrededor de la cabeza del cantante; tuvo su primera y última interpretación en el Arrière-Garde Coffee Concert de la University of California, Los Angeles (UCLA) el 5 de mayo de 1965, con el compositor al piano non-obbligato.

He de hacer aquí una breve pausa para aclarar el juego de palabras utilizado por Slonimsky en el título de esta obra. August Ferdinand Möbius (1790-1868), matemático y astrónomo alemán, fue conocido por haber creado la llamada «Möbius strip», cinta o banda Möbius cuyos extremos se han unido después de que uno de ellos se ha girado 180°. El título de la obra, «Strip-Tease» (combinación de las palabras cinta y molestar o irritar) nada tiene que ver con hacer «striptease» (desnudarse), pero en inglés ambos términos suenan igual y Slonimsky buscó el equívoco en el juego de palabras. Möbius Strip-Tease hace referencia a lo molesto que debe resultar para el cantante interpretar este canon perpetuo escrito en una cinta que gira alrededor de su cabeza. La peculiar autobiografía de Slonimsky continúa así:

Se le debe conceder a él la prioridad de haber escrito los primeros anuncios cantados con textos auténticos sacados del periódico *Saturday Evening Post*, entre los que destacan *Make This a Day of Pepsodent* [*Haz que éste sea un día Pepsodent*, marca de un dentífrico], *No More Shiny Nose* [*Nunca más una nariz que brilla*] y *Children Cry for Castoria* (1925) [*Los niños lloran pidiendo Castoria*, que no era ni más ni menos que un anuncio de aceite de ricino]. Más «académico», aunque no menos desafiante de las convenciones académicas, es su *Thesaurus of Scales and Melodic Patterns* (1947), que consiste en un inventario de todas las combinaciones tonales concebibles e inconcebibles de escalas, culminando en el abrumador «Grandmother Chord» [El Acorde Abuela] que contiene 12 sonidos diferentes y once intervalos diferentes. Atormentado por un crónico desasosiego por buscar lo novedoso, acuñó el término «pandiatonicism» (1937) [pandiatonicismo] que, me es grato comunicar, se

adoptó e incluso apareció en obras de referencia prestigiosas, incluyendo la decimoquinta edición de la *Enciclopedia Británica*.

En su búsqueda por información trivial pero de difícil acceso, Slonimsky se metió en el terreno pantanoso de la lexicografía musical. Publicó el libro ahora ya clásico titulado *Music since 1900 [Música desde 1900]*, una cronología de acontecimientos musicales, que también contiene algunos sorprendentes hallazgos no intencionados. La primera edición se publicó en 1937 y la última en la que trabajó fue la quinta edición revisada de 1994. Slonimsky se hizo cargo de la posición de editor (debido a la muerte súbita de su predecesor mientras dormía) de la conocida *International Cyclopedia of Music and Musicians* de Oscar Thompson, obra de referencia de la que preparó desde la cuarta hasta la octava edición, ambas inclusive, entre 1946 y 1958, y también aceptó hacerse cargo de la quinta, sexta, séptima y octava ediciones del prestigioso *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* publicadas entre 1958 y 1992. También abrevió ese venerable volumen titulándolo *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians* (Nueva York, 1988). En 1978 movilizó sus poderes de retrospectión al preparar su autobiografía titulada *Failed Wunderkind [Niño prodigio fracasado]*, subtitulada *Rueful Autopsy [Autopsia lamentable]* (en el sentido de auto-observación, no de disección del cuerpo); los editores encontraron estos títulos demasiado lúgubres y los cambiaron por el de *Perfect Pitch [Oído absoluto]*, publicando esa autobiografía Oxford University Press en 1988. También tradujo del ruso al inglés la biografía de Scriabin de Boris de Schloezer (Berkeley y Los Angeles, 1987), a la que siguió el libro titulado *Lectionary of Music*, un compendio de artículos sobre música (Nueva York, 1988). Entre sus otras obras encontramos el libro *Music of Latin America* (Nueva York, 1945 con varias reediciones y traducido al español, Buenos Aires, en 1947; [la versión en inglés posteriormente se amplió y revisó en una edición de 1972]). El libro *The Road to Music [El camino hacia la música]*, aparentemente para niños (Nueva York, 1947); *A Thing or Two about Music [Una o dos cosas sobre música]* (Nueva York, 1948), libro sin trascendencia alguna al que además le falta el índice; *Lexicon of Musical Invective [Diccionario del insulto musical]*, una colección aleatoria de críticas negativas de obras maestras (Nueva York, 1952); y numerosos artículos para enciclopedias. También escribió un artículo académico titulado *Sex and the Music Librarian [Sexo y el bibliotecario de música]* —valioso por la concienzuda investigación llevada a cabo— y que Slonimsky encargó a otra persona que lo leyera en su lugar en el congreso nacional de la Music Library Association (MLA) [Asociación de Bibliotecarios de Música] el 2 de febrero de 1968 en Chapel Hill, North Carolina. Richard Kostelanetz editó una colección de sus escritos titulada *Nicolas Slonimsky: the First Hundred Years* (Nueva York, 1994) [*Nicolas Slonimsky: los primeros cien años*].

Su muerte, muy sentida, tuvo lugar cuatro meses antes de su 102 cumpleaños, y puso fin a una de las carreras más notables en los anales de la música del siglo XX⁶.

6. Nicolas Slonimsky et al., «Slonimsky, Nicolas», en *Baker's Biographical Dictionary of Musicians, Centennial Edition*, 6 vols., Nicolas Slonimsky, Editor Emeritus y Laura Kuhn, Baker's Series Advisory Editor, New York, Schirmer Books, 2001, vol. 5, pp. 3362-3363.

Music of Latin America está dividido en tres partes que muestran el conocimiento enciclopédico de Slonimsky y su sorprendente capacidad para presentar una ingente cantidad de información de todo tipo con un estilo ligero y ameno. La primera parte, titulada «Panorama de la música latinoamericana», tiene cuatro secciones: «A Pan American Fishing Trip» [«Un viaje de pesca por toda América»], donde el autor describe las vicisitudes de su viaje por Latinoamérica; «Compositores y sociedad», donde comenta multitud de actividades musicales y la diversidad de compositores y estilos y concluye con una «fórmula de elegibilidad musicológica» que justifique la inclusión de un compositor latinoamericano en su diccionario; «Artless Folklore», dedicada a varios aspectos del folklore (instrumentos, escalas, ritmos y danzas, entre otros) en relación con la música culta latinoamericana; y «¿Es América Latina, latina?», donde se pregunta por las raíces de la música latinoamericana. Concluye esta primera parte estableciendo cuatro períodos en el desarrollo de la música en Latinoamérica correspondientes a: 1) Culturas precolombinas (antes de 1492); 2) Primeros siglos de la Conquista (1492-1750); 3) Formación de culturas nacionales (1750-1900); y 4) Edad moderna de la música de Latinoamérica (1900-1950). La segunda parte del libro, «Música en las veinte repúblicas», es la más extensa, y en ella se dedica a cada país una sección sobre aspectos de su historia musical y otra («Músicos de...») a sus músicos más destacados, sobre todo compositores del siglo XX por orden alfabético. La tercera parte es un diccionario abreviado de músicos, canciones, danzas e instrumentos latinoamericanos. Cierra el volumen un índice general.

Antes de iniciar un recorrido más detallado por *Music of Latin America* es necesario destacar que el libro fue muy mal recibido por el prestigioso hispanista Gilbert Chase⁷. No es posible calibrar hoy en día el efecto que pudo tener en el desarrollo de la musicología hispánica posterior, especialmente en Estados Unidos, esa crítica negativa de 1946 que concluía con la siguiente frase: «Es difícil entender cómo la reputación de Slonimsky por la precisión puede sobrevivir a la publicación de este libro»⁸. Hasta cierto punto es comprensible que Chase, tras haber publicado una detallada bibliografía anotada sobre música latinoamericana (*A Guide to Latin American Music*⁹) el mismo año en que apareció el libro de Slonimsky, sintiera que el tono de su com-

7. Gilbert Chase, «Nicolas Slonimsky: *Music of Latin America* (Book Review)», *Musical Quarterly*, 32/1 (1946), pp. 140-143. Otra recensión de Chase, igualmente negativa pero que no he podido consultar, apareció en *Saturday Review of Literature*, 28/44 (3-11-1945). Chase había publicado poco antes su ya clásico *Music of Spain*, New York, W. W. Norton, 1941; es interesante destacar que en este libro también hay una sección sobre música española en América, «Hispanic Music in the Americas», pp. 257-272.

8. Chase, «Nicolas Slonimsky», p. 143: «It is difficult to see how Slonimsky's reputation for accuracy can survive the publication of this book».

9. Gilbert Chase, *A Guide to Latin American Music*, Washington, D. C., U.S. Government Printing Office, 1945. Para un recensión favorable de los libros de Chase y Slonimsky por parte de Charles Seeger y Henry Cowell, respectivamente, véase *Notes*, 2/3 (1945), pp. 170-171 y pp. 171-172.

petidor no fuera lo suficientemente académico¹⁰. Carleton Sprague Smith, musicólogo y jefe de la sección de música de la New York Public Library desde 1931 hasta 1959, en una reunión de la Asociación de Bibliotecarios de Música que tuvo lugar en 1947, comentó en tono despreciativo que el libro de Slonimsky «era muy entretenido», que los bibliotecarios no deberían ser muy críticos con él, y que si se tomaba con un poco de buen humor uno encontraría «algo» sobre música en Latinoamérica; a continuación Smith recomendaba entusiásticamente el libro de Chase y lo describía como la mejor narración corta sobre el tema y una verdadera mina de información bibliográfica¹¹. Sin embargo, es reconfortante leer que el no menos prestigioso Robert Stevenson muchos años más tarde salió en defensa de Slonimsky, corrigiendo los errores de Chase en las reseñas del *Musical Quarterly* y del *Saturday Review of Literature*, y afirmando que «las citadas reseñas dicen más acerca del propio Chase que del libro»¹². A Stevenson, cuya preocupación por la precisión es también proverbial, le honra especialmente su generosidad al haber minimizado los posibles

10. Chase, «Nicolas Slonimsky», p. 143, critica especialmente el hecho de que la amplísima bibliografía citada por Slonimsky se encuentre diseminada por todo el volumen de forma poco sistemática. Slonimsky cita la bibliografía pertinente a medida que va tratando cada tema, y dado que la sección más amplia del libro está organizada por países (en orden alfabético) no resulta tan difícil localizarla.

11. Carleton Sprague Smith, «Music Publications in Brazil», *Notes*, 4/4 (1947), pp. 425-430, en p. 426: «*Music of Latin America* is a most entertaining document. [...] Well, you can laugh at Baron von Münchhausen Slonimsky; but if you take this book with a grain of humor, as of course it was intended, you will find out something about music in the lands to the south of us. Besides, music librarians should not be too severe critics. In our own time, and in our fathers' and forefathers' times before us, many librarians have thrown away musical *basura*, only to find that this was just what the grandchildren wanted most. [...] I should like to recommend strongly Gilbert Chase's *Guide to Latin American Music*. It is undoubtedly the best short account and a mine of bibliographical information». El propio Slonimsky comenta que el musicólogo Otto Mayer-Serra le dijo que la mayor parte de las partituras que había recogido eran «basura» (véase más adelante) y Carleton Smith, que en esa reunión de bibliotecarios aconsejaba acerca de la adquisición de música y bibliografía latinoamericana, citaba ese pasaje del libro para afirmar que la «basura» de hoy puede ser lo que busquen nuestros nietos; en el contexto en el que aparece «basura» es posible que Smith no se refiriera exclusivamente a las partituras recogidas por Slonimsky, sino también al propio libro.

12. Robert Stevenson, «Muses and Lexicons», *Inter-American Music Review*, 1/2 (1979), pp. 117-131; en p. 122: «the just-cited reviews tell more about Chase than they do the book». Encontré las reseñas negativas de Gilbert Chase y Carleton Sprague Smith, así como la defensa de Slonimsky por parte de Robert Stevenson después de iniciar el presente trabajo. Me alegra constatar que coincido con Stevenson, si bien mi intención no es contrarrestar la crítica de Chase, objetivo de Stevenson, sino resaltar otros aspectos del libro de Slonimsky. Véase también Stevenson, «Nicolas Slonimsky: Centenarian Lexicographer and Musicologist», *Inter-American Music Review*, 14/1 (1994), pp. 149-155, especialmente p. 151 y su conclusión, p. 155: «Lacking the earned degrees that conventionally preceded a tenured university post, he nonetheless leaves us a body of books, articles, reviews, and encyclopedias not equalled in bulk, variety, and accuracy by any professional musicologist active in the twentieth century». [«A pesar de no tener los títulos académicos que normalmente preceden a un puesto de profesor universitario, nos deja un corpus de libros, artículos, reseñas y enciclopedias que no ha sido igualado en cantidad, variedad y precisión por ningún musicólogo del siglo XX»].

errores de Slonimsky señalados por Chase, que con la perspectiva que da el tiempo parecen todavía más insignificantes hoy en día¹³. Lo que realmente debió de sentar mal a los críticos de Slonimsky fue el tono jocoso utilizado —especialmente en la primera parte del libro donde narra sus experiencias personales del viaje a Latinoamérica—, algo que parecería poco digno de un musicólogo o bibliotecario serio, así como su negativa a seleccionar unas partituras en detrimento de otras. Son precisamente estos aspectos los que en cierta medida han contribuido más a convertir este libro en un clásico de la musicología.

Slonimsky inicia *Music of Latin America* describiendo las vicisitudes de su viaje al que graciosamente denomina «A Pan American Fishing Trip»; la expresión «fishing trip» tiene la connotación de que uno no sabe a ciencia cierta qué es lo que puede encontrar o pescar. De hecho, actualmente esa expresión en ciertos ambientes suele entenderse de forma peyorativa, pues se supone que el investigador debería saber qué es lo que busca y no dar palos de ciego¹⁴. Sin embargo, esa expresión resulta muy apropiada al aproximarnos a la música de Latinoamérica y mucho más en la época en la que lo hizo Slonimsky, en la que prácticamente partía de cero. El autor inicia su relato recordando el viaje realizado a principios del siglo XIX por la fragata *Congress*, enviada por el gobierno de los Estados Unidos para explorar América del Sur. Los resultados de aquella expedición los publicó el secretario de la misión H. M. Brackenridge en 1819, quien nos dice:

El estudio de los asuntos de América del Sur todavía no se ha puesto de moda; las personas que tienen el conocimiento más minucioso de los diferentes países de

13. Entre los errores numéricos señalados por Chase, «Nicolas Slonimsky», p. 142, se encuentran, por ejemplo: 1) durante los cinco primeros años de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima (1938-1943) no fueron 44 ó 38 (Slonimsky da dos cifras en dos páginas distintas) las obras interpretadas de compositores peruanos, sino 31, menos del 11% de las 290 piezas interpretadas, y por tanto no se puede afirmar (como hace Slonimsky) que las orquestas promovieran el talento autóctono; 2) según Chase, «Nicolas Slonimsky», p. 142, el compositor venezolano Juan Lecuna nació en 1899 y no en 1889; en realidad, Chase se equivocó doblemente, ya que la fecha que dio Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 293, era 1898, y fue él mismo quien más tarde averiguó que Lecuna en realidad había nacido el 20 de noviembre de 1894 (citado por Stevenson, «Muses and Lexicons», p. 122); y 3) según Slonimsky, el musicólogo argentino Carlos Vega había recogido «miles de canciones folclóricas», pero Chase afirma que cuando estuvo con Vega en Buenos Aires éste le dijo que tenía entre quinientas y seiscientas melodías.

14. En los años ochenta del siglo XX, al participar en un proyecto de catalogación de iconografía musical llevado a cabo por el Research Center for Music Iconography (RCMI) de City University of New York (CUNY), tuve ocasión de comprobar que un bibliotecario de la New York Public Library se negó a que el equipo investigador realizara su labor de búsqueda y catalogación de iconografía musical argumentando que él no permitía «fishing trips» en su colección; no sería extraño que esa expresión, en un contexto musicológico, pudiera tener su origen en el libro de Slonimsky. El proyecto, financiado por el «National Endowment for the Humanities» (NEH), fue mejor recibido por otros y, gracias al mismo, se publicaron varios inventarios de iconografía musical en la National Gallery de Washington, el Art Institute de Chicago, la Biblioteca Pierpont Morgan Library de Nueva York y otras instituciones; véase Terence Ford, Emilio Ros-Fábregas et al., eds., *Inventory of Music Iconography, Nos. 1, 2, 3*, New York, RCMI, 1986-1988.

Europa apenas muestran interés por familiarizarse ni siquiera con los límites geográficos de nuestro gran continente del sur [...]. Lo que ahora se necesita no es tanto el trabajo de abarcar toda la información necesaria sobre América del Sur en general, sino la labor de crear el deseo de ser informado al respecto¹⁵.

Slonimsky comenta que desde entonces se habían publicado muchos volúmenes sobre geografía, política y economía de Latinoamérica, pero el terreno de las artes, y en concreto el de la música, continuaba siendo en gran parte *terra incognita*. Así pues, el propósito de Slonimsky era buscar qué es qué y quién es quién en la música de Latinoamérica, y según él encontró un verdadero El Dorado. Sin embargo, el músico guatemalteco José Castañeda aconsejó a Slonimsky que su «pesca panamericana» fuera con caña de pescar y no con red; es decir, que fuera selectivo y no se dejara influenciar.

Qué gratificante sería encontrar evidencia, en las páginas de su futuro libro, que el autor ha desechado el lastre de la producción mediocre. No podemos esperar otra cosa de Nicolas Slonimsky, sutil comentarista de la música moderna¹⁶.

Afortunadamente Slonimsky no le hizo caso y por eso en su libro encontramos «todo tipo de peces, peces tropicales multicolores retozando bajo el sol y peces ordinarios que no gustarán al paladar del gourmet ictiológico. Pero ahí están todos juntos entre las tapas del libro y quién sabe si alguno producirá caviar que incluso el exigente Castañeda pueda encontrar estimulante»¹⁷.

Durante su viaje por toda Latinoamérica, Slonimsky daba conferencias-recitales en cada país, programando música contemporánea, incluida la de compositores locales¹⁸. El tema de sus conferencias (en español o portugués españolizado)

15. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 1: «The study of South American affairs has not yet become fashionable; persons who possess the most minute acquaintance with the different countries of Europe have scarcely given themselves the trouble to become familiar with the mere geographical outlines of our great Southern Continent [...]. What is wanted at present is not so much a work embracing the necessary information on the subject of South America as one that should create a desire to be informed».

16. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 2, cita, traduciendo al inglés, del artículo «La pesca Panamericana» publicado en el periódico guatemalteco *El Liberal progresista* (17-01-1942): «How gratifying it would be to find evidence, on the pages of his future book, that the autor has jettisoned the ballast of mediocre production, and rejected all compromises! We cannot expect anything else from Nicolas Slonimsky, the subtle annotator of modern music».

17. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 2: «And now that my book is here, there are found in it all shorts of fish, multi-colored tropical fish cavorting in the southern sun, and common ordinary fish that will hardly excite the palate of an ichthyological gourmet. But here they are, all assembled between covers, and —who knows?— some of them may yet spawn significant caviar, which even the fastidious Castañeda will find stimulating».

18. Entre las instituciones que auspiciaron los conciertos de Slonimsky se encuentran: Escola Nacional y Conservatorio Brasileiro, en Río de Janeiro, y Conservatorio Dramatico e Musical en Sao Paulo (Brasil); Grupo Renovación y Amigos del Arte en Buenos Aires (Argentina); Instituto de Bellas

era la música moderna, incluyendo politonalidad, neoclasicismo y expresionismo. En muchas ocasiones las obras que presentaba constituían verdaderas primicias (Stravinsky, Varèse, etc.) y, dado que la mayoría de sus conferencias se emitía por radio, Slonimsky se pregunta, por ejemplo, cuál pudo ser la reacción psicológica de un habitante de los Andes ecuatorianos o de los indios de Nicaragua, al escuchar el *Klavierstück*, Opus 33a, de Schoenberg que incluía en todos sus programas como un ejemplo de técnica dodecafónica¹⁹.

Uno de los fenómenos que más sorprendió a Slonimsky fue la importancia que la prensa otorgaba a la vida musical de las ciudades por las que pasaba y, en particular, a sus recitales-conferencias sobre los que nos cuenta múltiples anécdotas con su particular sentido del humor²⁰. En Cuba dirigió *Ionization* (obra que Varèse le había dedicado) y *Accompaniment to a Cinema Picture*, obra dodecafónica de Schoenberg; por su actuación un crítico le calificó de «verdadero Rey de la Batuta», mientras que otro le llamó «doco», acusándole de reírse del público²¹. Durante su estancia en Sao Paulo, Slonimsky comentó a los reporteros del *Diario da Noite* la estupenda impresión que le habían causado las *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos y en concreto el «Chorale» de la cuarta suite de las *Bachianas*, que contiene un pedal recurrente con la nota *si* bemol agudo. Villa-Lobos explicaba que ese *si* bemol reproducía exactamente el grito de un pájaro de la selva llamado araponga. Naturalmente Slonimsky comentó a los periodistas que nunca había visto un araponga y que, si había alguno en cautividad, le gustaría mucho verlo. Cuál no se sería su sorpresa cuando al día siguiente los titulares de los periódicos anunciaban con grandes letras de molde: «Vino a Brasil a ver el araponga. Al compositor americano se le ha enseñado hoy el pájaro que inspiró el *si* bemol en las bachianas brasileiras». El reportero incluso se inventó una visita de Slonimsky a una tienda de pájaros (de la que incluso se indicaba la dirección) para confirmar la exacta afinación del pájaro. Por supuesto, Slonimsky nunca llegó a ver el araponga ni tampoco pudo confirmar que el grito de ese pájaro fuera un *si* bemol agudo²².

Artes de la Universidad de Chile en Santiago de Chile; Instituto Cultural Peruano Norte-Americano en Lima; Radio Nacional en Quito (Ecuador); Conservatorio Nacional de Panamá; Asociación de Cultura Musical en San José, Costa Rica; Universidad de Managua (Nicaragua); Secretaría de Instrucción Pública (El Salvador); Conservatorio Nacional en Guatemala; y Universidad de México.

19. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 3.

20. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 4, compara la recepción que tuvo su concierto en un país tan pequeño como El Salvador con lo que, a proporción, habría sido en Nueva York. En San Salvador asistieron 400 personas a su concierto, lo que según Slonimsky equivalía proporcionalmente a una asistencia de 32.000 personas en el Madison Square Garden de Nueva York para escuchar una conferencia sobre vibraciones sinusoidales presentada en inglés elemental adornado con vocabulario internacional polisilábico. El periódico más importante de El Salvador, *El Diario Latino*, dedicó cuatro columnas a la crítica de su concierto, lo que equivaldría a treinta y seis columnas del *The New York Times*.

21. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 5.

22. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 5-6. El encuentro de Slonimsky con Villa-Lobos dio lugar a que el brasileño le mostrara su técnica de «milimetrización», con la que a partir del contorno de las imágenes en una fotografía y papel milimetrado componía obras musicales. Villa-Lobos estrenó una de estas obras, basada en el contorno de los edificios de Nueva York, en su visita a

Tal y como dice el propio Slonimsky, uno de los objetivos más importantes de su viaje fue obtener partituras orquestales de compositores latinoamericanos para la colección Fleisher de la Free Library de Filadelfia. Las partituras iban a ser copiadas gracias a un proyecto denominado WPA Music Copying Project, bajo la supervisión del músico Arthur Cohn. Cuando desapareció este proyecto en marzo de 1943, la propia organización de la Fleisher Collection (con ayuda de la ciudad de Filadelfia) continuó con la tarea de copia de partituras. Sin embargo, Slonimsky se encontró con la sorpresa de que muchos compositores latinoamericanos eran remisos a prestarle partituras debido a las pérdidas que se habían producido con anterioridad²³. El autor comenta las importantes adquisiciones que realizó, entre las que se encuentran obras de compositores ya fallecidos en aquella época y que pudo obtener a través de sus familiares, como en el caso de los brasileños Alberto Nepomuceno y Barrozo Netto, del argentino Ernesto Drangosch, y del mexicano Silvestre Revueltas²⁴. Resultan particularmente amenas las descripciones de los encuentros de Slonimsky con diversos compositores para pedirles su música; entre otros, menciona: de Argentina, Alberto Williams; de Brasil, João Gomes de Araujo, Francisco Mignone y Heitor Villa-Lobos; de Chile, Humberto Allende y Alfonso Leng; de El Salvador, María de Baratta; de Nicaragua, Luis A. Delgadillo; de México, Carlos Chávez y Manuel Ponce; y de Panamá, el violinista Alfredo de Saint-Malo. Slonimsky llegó a recoger alrededor de trescientas partituras orquestales, pero el musicólogo Otto Mayer-Serra, amigo de Slonimsky, escribió que, aunque esa colección de partituras era desde el punto de vista de la información lexicográfica un verdadero triunfo, al examinarlas desde el punto de vista estético, el 40% podían considerarse ejercicios de conservatorio, otro 40% estaba constituido por obras convencionales y sólo un 20 ó un 10% eran obras de verdaderos compositores con algo que decir²⁵. Slonimsky comenta que en una conversación con Mayer-Serra éste fue mucho más explícito al referirse a la

esa ciudad en 1945. También escribió la melodía surgida de una fotografía del propio Slonimsky, su esposa y su hijo; Slonimsky atribuyó a su falta de «fotogenia musical», no al compositor, lo poco inspirado del resultado.

23. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 6-7, menciona pérdidas de obras por diversas circunstancias: la partitura original de *Escenas campesinas* del chileno Humberto Allende la perdió el embajador chileno en Washington, por lo que el compositor tuvo que reescribirla; se perdieron obras sin identificar de los también chilenos Próspero Bisquertt (en el asalto a un tren entre Santiago y Buenos Aires, el 7 de junio de 1927, con la consiguiente pérdida del correo que transportaba la partitura) y René Amen-gual (de éste último sus obras se traspapelaron ¡en la Guggenheim Foundation de Nueva York!); el original del *Concerto Grosso* (1936) del argentino José María Castro se perdió al caer en el Atlántico el avión que transportaba la partitura y las *particellas* para su estreno en Praga.

24. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 11, recogió un cuarto de tonelada de todo tipo de partituras, incluyendo canciones populares y piezas de salón; los duplicados los depositó en la Boston Public Library.

25. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 9, cita un artículo de Otto Mayer-Serra en la *Revista Musical Mexicana* de 7 de junio de 1942. Mayer-Serra (Barcelona, 1904-México, 1968), aunque de padre alemán, fue adoptado por la familia Serra y realizó una importante actividad musicológica en Barcelona, pero tras la Guerra Civil se instaló en México en 1940; véase Emilio Casares Rodicio, «Mayer-Serra, Otto»,

música recogida como «basura». Sin embargo, Slonimsky, con fina ironía, explica que el olfato de Mayer-Serra era mucho menos sensible a la «basura» cuando se trataba de obras musicales del pasado. En concreto, Slonimsky cuenta que en una librería de viejo en Ciudad de México encontró un montón de obras de salón de Hermann Roessler que él consideraba basura de primera categoría, pero que a Mayer-Serra le resultaron fascinantes²⁶. Slonimsky se las regaló como prueba de «solidaridad intermusicológica».

En su peregrinaje por toda Latinoamérica, Slonimsky describe lo difícil que resultaba encontrar ediciones de música y que a menudo obras aparentemente agotadas se encontraban en los sitios más insospechados. Con este motivo dedica la última subsección de su pesca latinoamericana («Elusive Editions») a comentar una bibliografía muy amplia y variada, los editores más importantes en cada país, y la labor de musicólogos como Francisco Curt Lange y Gilbert Chase, del que destaca su *A Guide to Latin American Music* como «la más satisfactoriamente completa bibliografía sobre música de Latinoamérica»²⁷. Entre los libros citados está *Recordings of Latin American Songs and Dances* (1942) del compositor español Gustavo Durán Martínez (Barcelona, 1906–Alones, Grecia, 1969); esta obra, fruto de su trabajo en el exilio, no aparece en la bibliografía de la voz dedicada a Durán en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*²⁸. Slonimsky con-

en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* [=DMEH], 10 vols., dir. Emilio Casares Rodicio, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999-2002, vol. 7 (2000), p. 379. Slonimsky cita a menudo a Mayer-Serra, y especialmente su libro *Panorama de la música mexicana desde la independencia hasta la actualidad*, Ciudad de México, El Colegio de México, 1941 (reed: CENIDIM, 1996) y el artículo «Silvestre Revueltas and Musical Nationalism in México», *Musical Quarterly* (1941).

26. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 10, Roessler era un compositor alemán que fue a México en compañía del Emperador Maximiliano. Siempre según Slonimsky, las dedicatorias de las obras de Roessler indican el grado de deterioro de su carrera profesional, ya que algunas están dedicadas a personajes de la Corte Imperial de México, más adelante a los generales victoriosos de la Revolución y por último al inspector de una Escuela de Señoritas. Los títulos de dos Nocturnos de Roessler (*Para el cumpleaños de Mamá* y *Para el cumpleaños de Papá*), así como la iconografía en la portada (niña al piano con sus padres escuchando atentamente) son característicos de este repertorio de salón. Roessler no aparece en los diccionarios musicales de referencia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* y *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sobre la música de salón en México, véase Ricardo Miranda, «A tocar, señoritas: una mirada al repertorio mexicano para piano durante el siglo XIX», en *Música Iberoamericana de Salón*, 2 vols., coord. José Peñín, Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, vol. 1, pp. 131-171; y la contribución de Belén Vargas en este volumen.

27. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 14: «The most satisfyingly complete bibliography of Latin American music is now available in *A Guide to Latin American Music* compiled by the havana-born American music scholar Gilbert Chase».

28. Emilio Casares Rodicio, «Durán Martínez, Gustavo», en *DMEH*, vol. 4 (1999), pp. 568-569. Durán estuvo después de 1939 en Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, Buenos Aires, Washington y finalmente Atenas. *Recordings of Latin American Songs and Dances: An Annotated Selected List of Popular and Folk Music*, Washington, Music Division, Pan American Unión, 1942, es un librito de 62 páginas publicado por la sección de música de la Pan American Union de Washington que dirigía Charles Seeger. El catálogo de la Library of Congress de Washington también incluye una segunda edición de 1950, con 92 páginas, revisada y aumentada por Gilbert Chase.

sideraba esa publicación de Durán «muy valiosa» y dice que contiene mucho más de lo que el título sugiere, pues en realidad es un glosario detallado de formas de danza latinoamericanas²⁹.

En la sección «Compositores y sociedad» Slonimsky aporta una visión panorámica y a la vez muy personal de la actividad musical en Latinoamérica y describe los diversos premios e incentivos que tenían los compositores, con muchos ejemplos concretos y anécdotas referentes a los mismos en diversos países³⁰. Dedicó espacio a las orquestas, sus directores, sociedades corales, ópera, radio y discografía, enfatizando el repertorio autóctono y la relativa frecuencia de su programación³¹. Como lexicógrafo, Slonimsky se interesa por infinidad de detalles relativos a fechas de nacimiento y defunción de músicos, la correcta ortografía de los nombres en español o en portugués y otras profesiones ejercidas por compositores³². También es muy interesante el énfasis que pone Slonimsky en la diversidad de orígenes de los compositores latinoamericanos (además de América, España, Italia, Portugal, Alemania y Francia), así como en la variedad de técnicas compositivas y estilos utilizados, que sería demasiado prolijo detallar aquí. Pero considero especialmente importante desde la perspectiva de España que Slonimsky incluyera músicos españoles del exilio en el magnífico conglomerado sociológico-cultural que describe:

Después de la caída de la España republicana, algunos compositores españoles buscaron refugio en Latinoamérica. Rodolfo Halffter, medio alemán por parte de padre, está ahora en México. Julián Bautista se ha establecido en Buenos Aires. Casal Chapí, nieto del famoso compositor español de zarzuela Ruperto Chapí, está en Ciudad Trujillo en la República Dominicana. Jaime Pahissa, el catalán modernista, dejó España antes del inicio de la Guerra Civil y se asentó en Argentina, como también lo hizo un músico español de una generación anterior, Alberto Villalba-Muñoz, que ahora dirige un conservatorio en Jujuy, Argentina. El gran

29. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 14: «A very valuable publication of the Pan American Union is the annotated list *Recordings of Latin American Songs and Dances*, compiled by the Spanish musician, Gustavo Duran. The booklet contains much more than the title indicates, and is in fact a detailed glossary of Latin American dance forms».

30. Por ejemplo, Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 20-22, se detiene a explicar los detalles de un concurso de composición en Santiago de Chile en 1941 (con Aaron Copland en el jurado), que en principio había ganado Domingo Santa Cruz por su *Cantata de los Ríos de Chile*, pero posteriormente se anuló el veredicto, organizándose un gran escándalo.

31. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 24, también hace referencia al vicio endémico en Latinoamérica de llegar tarde, poniendo por ejemplo que cuando en 1933 dirigió la Filarmónica de La Habana, convocaba los ensayos una hora antes («Hora Cubana») de lo previsto («Hora Americana»), y aún así algunos músicos llegaban tarde.

32. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 29, menciona las siguientes profesiones ejercidas por compositores: juez (Alejandro García Caturla), abogado (Domingo Santa Cruz), pintor (Carlos Isamitt), diseñador de sellos de correos (Francisco González Gamarra), cafetero (Guillermo Uribe-Holguin), dentista (Alfonso Leng); éste último arregló una muela a Slonimsky en Santiago de Chile.

Manuel de Falla dejó España en 1939 y ahora vive recluido en Córdoba, Argentina³³.

Esta breve pincelada sobre autores españoles se amplía en la segunda parte del libro, donde tanto en la sección dedicada a la historia musical de cada una de las veinte repúblicas latinoamericanas, como en la sección biográfica de compositores de cada país, Slonimsky menciona aportaciones españolas (entre otras aportaciones europeas y, en menor medida, africanas) a la historia musical de Latinoamérica, e incluye la producción de compositores españoles entre la de los compositores de sus países de adopción³⁴. Teniendo en cuenta la influencia europea, y dado que también muchos compositores latinoamericanos viajaron a Europa para visitarla o recibir formación musical, la lectura del libro de Slonimsky muestra una Latinoamérica muy rica y dinámica musicalmente, pero no ensimismada, sino conectada con el resto de la tradición «occidental». Éste es para mí uno de los aspectos más importantes del libro, que hoy en día adquiere todavía más relevancia a la vista de la reciente obra *The Oxford History of Western Music* de Richard Taruskin, donde la música «occidental» incluye la de Europa y «América» (ésta entendida sólo como Estados Unidos, sin Latinoamérica)³⁵. Aunque el propio Taruskin admite que no es su intención hacer un recorrido exhaustivo por toda la historia de la música, y que muchos compositores importantes han quedado fuera, resulta difícil entender que en una historia de occidente que, según él, se propone explicar por qué y cómo las cosas sucedieron de la manera que sucedieron (él la denomina «verdadera historia») no aparezca Latinoamérica³⁶.

33. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 29: «After the fall of Loyalist Spain, a number of Spanish composers sought refuge in Latin America. Rodolfo Halffter, himself half German on his father's side, is now in México. Julian Bautista has settled in Buenos Aires. Casal Chapí, the grandson of the famous Spanish composer of light opera Ruperto Chapí, is now active in Ciudad Trujillo, in the Dominican Republic. Jaime Pahissa, the Catalan modernist, left Spain before the outbreak of the civil war and settled in Argentina, as did a Spanish musician of the older generation, Alberto Villalba-Muñoz, who now conducts a conservatory in Jujuy, Argentina. The great Manuel de Falla left Spain in 1939 and now lives in seclusion in Córdoba, Argentina».

34. En el Apéndice a este trabajo presento una lista de compositores españoles en Latinoamérica o latinoamericanos que viajaron a España citados por Slonimsky en las secciones de *Music of Latin America* dedicadas a músicos de cada país latinoamericano.

35. Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, 6 vols., Oxford, Oxford University Press, 2005, vol. 1, p. xxi: «(That is what we still casually mean by 'the West', although the concept is undergoing sometimes curious change: a Soviet music magazine I once subscribed to gave news of the pianist Yevgeny Kissin's 'Western debut'—in Tokio.)» [«Eso es lo que todavía se entiende informalmente por 'Occidente', aunque el concepto sufre a veces un cambio curioso: una revista soviética a la que estuve suscrito anunció el 'debut en Occidente' del pianista Yevgeny Kissin—en Tokio».]

36. Taruskin, *The Oxford History*, vol. 1, p. xxi-xxii: «Most books that call themselves histories of western music, or of any of its traditional 'style periods', are in fact surveys, which cover—and celebrate—the relevant repertoire, but make little effort truly to explain why and how things happened as they did. This set of books is an attempt at a true history». [«La mayor parte de los

El problema de a quién incluir y a quién dejar fuera de una historia de la música, ya sea universal, occidental, oriental, nacional o local, es realmente difícil. Evidentemente no debería confundirse el problema del historiador con el de un bibliotecario (que debe seleccionar la adquisición de libros, partituras y grabaciones musicales de acuerdo con un presupuesto limitado), o con el de un editor preocupado por el número de páginas que debe tener el libro en cuestión³⁷. Slonimsky tomó la valiente decisión de ser incluso más «generoso» de lo que los propios latinoamericanos habrían sido en aquella época³⁸. Además, con un «espíritu de frívola profundidad», llegó a imaginar una fórmula matemática de «elegibilidad musicológica» que justificara la inclusión de doscientas noventa biografías de compositores en la segunda parte de su *History of Latin America*³⁹. En dicha

libros de historia de la música occidental, o de cualquiera de sus ‘períodos estilísticos’, son de hecho un recorrido que cubre —y ensalza— el repertorio más relevante, pero no hace mucho esfuerzo por explicar realmente por qué y cómo las cosas pasaron de la forma en que pasaron. La presente colección de libros es un intento por presentar una verdadera historia.] La obra de Taruskin tiene un innegable mérito desde muchos puntos de vista, y por eso señalo con una mezcla de admiración y frustración la ausencia de Latinoamérica en su reflexión histórica. En otro trabajo ya he señalado lo inadecuado que en la obra de Taruskin resulta también el tratamiento que recibe la música española, especialmente del siglo XVI. Véase Emilio Ros-Fábregas, «Cristóbal de Morales: A Problem of Musical Mysticism and National Identity in the Historiography of the Renaissance», en *Cristóbal de Morales* *«The Light of Spain in Music: Sources, Influences, Reception»*, ed. Owen Rees y Bernadette Nelson, Woodbridge, Reino Unido, The Boydell Press, 2007, pp. 215-233, especialmente 232-233.

37. Se da la coincidencia de que Carleton Sprague Smith, «Music Publications in Brazil», pp. 426-427, en la misma sesión en la que criticó a Slonimsky (11 de enero de 1947), aconsejaba a los bibliotecarios acerca de la música que se debía y no se debía comprar en Latinoamérica: «I think, in purchasing music from Latin America, the first rule is not to buy arrangements. That automatically takes care of a large percentage of the pieces. The next thing is to eliminate, except in a very few cases, European compositions; and what remains is the national product, both popular and serious. [...] One of the best ‘buys’ for a library that purchases carefully is in the field of popular music—the samba, rumba, tango, etc. Ephemeral material—yes—but important for posterity. [...] In buying popular pieces, purchase the voice-piano versions, not instrumental arrangements, although a few sample orchestrations are advisable.» [«Pienso que al comprar música de Latinoamérica, la primera norma es no comprar arreglos. Eso automáticamente elimina un alto porcentaje de obras. Lo siguiente es eliminar, excepto en muy pocos casos, composiciones europeas; y lo que queda es el producto nacional, tanto popular como serio. [...] Una de las mejores ‘gangas’ para una biblioteca que compra con criterio está en la música popular—sambas, rumbas, tangos, etc. Material efímero—sí—pero importante para la posteridad. [...] Al comprar música popular, adquirid versiones para voz y piano, no arreglos instrumentales, aunque es aconsejable tener algunos ejemplos de orquestaciones»].

38. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 35-36, cita a Francisco Curt Lange, traduciendo de alguno de sus varios escritos titulado «Americanismo musical»: «It is a Latin-American habit to belittle the native achievements, and to dismiss with a gesture of specious candor not only the positive values already gained, but even the potentialities of cultural achievements.» [«Es un hábito latinoamericano empequeñecer los logros nacionales y rechazar con un gesto de aparente franqueza, no sólo los valores ya adquiridos sino incluso el potencial para alcanzar logros culturales»].

39. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 36-37.

fórmula, además de la popularidad y calidad del compositor, se tiene en cuenta la envergadura de las obras, asignando un coeficiente distinto según los géneros; Slonimsky considera la elegibilidad inversamente proporcional al desarrollo musico-cultural del país o región de donde procede el compositor, es decir, a menor desarrollo musical, mayor elegibilidad de un compositor aunque no tenga mucho talento (véase Tabla 1).

Tabla 1. «Fórmula de Elegibilidad Musicológica», según Slonimsky, para incorporar un compositor a un diccionario, donde P = Popularidad y Q = Calidad

$$\text{Elegibilidad} = \frac{\text{PQ (100 x Ópera + 50 x Sinfonía + 25 x Música de cámara + 5 x Piano + 1 x Canción)}}{\text{Cultura musical del país o región del compositor}}$$

Si esta «Fórmula» entra dentro de lo anecdótico en el universo slonimskiano, la filosofía con la que planteó el problema de la «elegibilidad» dio un magnífico resultado, y no solamente cuantitativo. La extensa red con la que Slonimsky «pescó» en Latinoamérica proporciona una visión caleidoscópica, que huye de la concentración exclusiva en los grandes compositores, para ofrecernos un complejo y atractivo panorama que invita a descubrir la música de cada país y de muchos compositores olvidados. Las secciones «Artless Folklore» y «Is Latin America Latin?», desarrollan la temática etnomusicológica, la música popular (como el tango) y, por último, la identidad de la música Latinoamericana en la confluencia de culturas y razas diversas. La segunda parte del libro, «Music in the Twenty Republics» es la más extensa del volumen y en ella se resume la actividad musical en veinte países y se comenta la vida y obras de muchos de sus compositores⁴⁰.

Un criterio diferente de inclusión fue utilizado por Gerard Béhague en su *Music in Latin America: An Introduction* (1979), libro que significativamente está dedicado a Gilbert Chase en su setenta cumpleaños:

Este volumen desenfatisa estadísticas biográficas. Se ha evitado la presentación de información detallada sobre la vida de los compositores, historias de instituciones musicales o actividades de asociaciones musicales para favorecer el examen de algunas de las obras importantes de los compositores más representativos de varios períodos, corrientes y países.

[...]

40. La distribución por países de las 290 biografías de compositores incluidas en Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 37, es la siguiente: Argentina (60), Brasil (41), México (33), Perú (22), República Dominicana (22), Chile (20), Cuba (15), Uruguay (12), Guatemala (12), Colombia (10), Costa Rica (7), Panamá (7), Bolivia (6), Venezuela (5), El Salvador (4), Honduras (4), Ecuador (3), Paraguay (3), Haití (3), Nicaragua (1). En la tabla presentada por Slonimsky también se incluye la proporción del número de compositores por habitantes y extensión de cada uno de los veinte países.

Con tantísimos compositores y obras por tratar, la selección de ejemplos representativos no fue fácil, y la falta de espacio no ha permitido incluir muchos ejemplos musicales. El éxito, o falta de reconocimiento, de los muchos compositores activos en las repúblicas de Latinoamérica en distintos períodos se ha debido en ocasiones a razones no musicales. Solamente las figuras más importantes podían ser tratadas aquí, y aunque admito que otros criterios para la selección de esas figuras podrían dar como resultado una valoración diferente, mi preocupación básica ha sido reflejar las opiniones latinoamericanas junto con mi propia valoración de los méritos relativos de las obras de los compositores, visto desde una perspectiva esencialmente histórica. Por eso, he prestado especial atención a los tres compositores más conocidos de Latinoamérica: Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez y Alberto Ginastera⁴¹.

Aunque es muy útil contar con una síntesis tan magnífica como la de Béhague, no debería arrinconarse el libro de Slonimsky, y menos describirlo despreciativamente como el simple resultado de un «fishing trip», aunque sea utilizando la expresión del propio Slonimsky⁴². Hoy en día sería prácticamente imposible actualizar una obra de ese tipo, no sólo debido a la ingente cantidad de material existente —como dice Béhague—, sino porque Slonimsky, gracias al conocimiento directo que tenía de los compositores y del repertorio latinoamericano de su tiempo, supo imprimir un carácter muy personal y cercano a su obra. Curiosamente, sus errores concretos de fechas o apreciaciones más o menos exageradas o inexactas van perdiendo relevancia con el paso del tiempo; «datos» más actualizados y abundantes pueden encontrarse en los recientes diccionarios de

41. Gerard Béhague, *Music in Latin America: An Introduction*, Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice-Hall, 1979, pp. ix-x: «This volume de-emphasizes vital statistics. Presentation of detailed information on the lives of composers, histories of musical institutions, or activities of musical associations has been avoided in favor of a closer examination of some of the main works by the most representative composers of the various periods, trends, and countries [...].

With so many composers and works to deal with, the selection of representative examples was not an easy one, and lack of space did not allow the inclusion of many musical examples. The success, or the lack of recognition, of the many composers active in the Latin American republics at various periods has been at times due to nonmusical reasons. Only the major figures could be considered here, but while I admit that other criteria for the choice of such figures might yield quite a different appraisal, my basic concern has been to reflect Latin American opinions in conjunction with my own assessment of the relative merits of composers' works, viewed from an essentially historical perspective. I have, therefore, given special attention to the three best-known composers of Latin America—Heitor Villa-Lobos, Carlos Chávez, and Alberto Ginastera».

42. Béhague, *Music in Latin America*, p. ix, inicia su libro con la siguiente frase: «Since the publication in 1945 of Nicolas Slonimsky's *Music of Latin America*—the result of what he called a 'Pan American fishing trip'—factual and interpretative data on all aspects of the so-called art-music tradition in Latin America have substantially increased, both in quality and quantity». [«Desde la publicación en 1945 de *Music of Latin America* de Nicolas Slonimsky—resultado de lo que él llamó un 'Viaje de pesca panamericano'—datos de todo tipo sobre todos los aspectos de la tradición conocida como música culta en Latinoamérica se han incrementado sustancialmente, tanto en calidad como en cantidad»].

referencia, pero la variopinta visión de conjunto que ofrece *Music of Latin America* después de más de sesenta años bien merece una relectura. La comparación que Stevenson hace entre Slonimsky y François-Joseph Fétis (1784-1871) parece muy apropiada: «ambos compusieron, ambos escribieron prolíficamente sobre los más variados temas musicales, ambos nunca dudaron en ofrecer sus opiniones personales, y ahora son especialmente valorados por sus artículos biográficos relacionados con sus contemporáneos»⁴³.

La labor de promoción de la música moderna en general, y de la latinoamericana en particular, que llevó a cabo Slonimsky fue emblemática. Su carrera como director se vio truncada precisamente por programar música moderna y, además, en los años 30 y 40 del siglo XX, no parece que hubiera muchos críticos anglosajones dispuestos a apoyar la música latinoamericana. Por ejemplo, el prestigioso compositor y crítico musical estadounidense Virgil Thomson parece jactarse en sus memorias de haber ridiculizado «toda la música de Latinoamérica, la de Villa-Lobos en particular,» en una de sus primeras contribuciones para el *Herald Tribune* de Nueva York en 1940.

En mi segunda semana, al comentar dos programas brasileños en el Museum of Modern Art, ridiculicé la imagen pública de esa institución, los cultos folclóricos en general, toda la música de Latinoamérica, la de Villa-Lobos en particular, y señalé un error en la traducción que el museo hizo de un título en portugués⁴⁴.

A diferencia de Virgil Thomson, Slonimsky apoyó la música latinoamericana, incluso mucho antes de la publicación de *Music in Latin America* en 1945, y no sólo como intérprete. Por ejemplo, Slonimsky dedicó mucha atención a, precisamente, Heitor Villa-Lobos⁴⁵, y publicó sendos artículos en *The Musical Record*

43. Stevenson, «Nicolas Slonimsky», p. 150: «both composed, both wrote prolifically on the widest possible variety of musical topics, both never hesitated to offer their personal opinions, and both are now especially valued for their biographical articles having to do with close contemporaries».

44. Virgil Thomson, *Virgil Thomson: An Autobiography*, New York, Dutton, 1966; ed. de 1985, p. 329: «In my second week, reviewing two Brazilian programs at the Museum of Modern Art, I poked fun at the public image of that institution, at folklore cults in general, at all music from Latin America, that of Villa-Lobos in particular, and found an error in the museum's translation of a title from the Portuguese».

45. Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 3, «Heitor Villa-Lobos: A Visit», pp. 217-221 (publicado originalmente en *Music America*, 10 de octubre de 1941) y «The Flamboyant Chanticleer», pp. 221-228 (publicado originalmente en la revista *Show*, noviembre de 1962). Fue el propio Slonimsky quien determinó el año de nacimiento de Villa-Lobos, ya que el compositor no lo sabía a ciencia cierta, y no se conservaba documentación del siglo XIX en la iglesia donde fue bautizado. Slonimsky averiguó la fecha de nacimiento de Villa-Lobos tras realizar una consulta al *Colegio Pedro II* de Sao Paulo al que asistió el compositor; dado que éste fue admitido el 3 de abril de 1901 a la edad de 13 años, pudo deducir que Villa-Lobos nació en 1887. Slonimsky comunicó su hallazgo al propio Villa-Lobos en 1949 en París y recibió un sincero elogio por parte del compo-

(1933) y en el *Boston Evening Transcript* (1934) sobre la música en Cuba en los que ensalzó a Amadeo Roldán, Alejandro García Caturla y al catalán afincado en Cuba José Ardévol. Resulta realmente sorprendente que además, en fecha tan temprana, compare favorablemente la música cubana con la de los mejores compositores europeos y estadounidenses, algo que desgraciadamente no se ha podido leer en inglés con tanta contundencia desde entonces.

El hecho esclarecedor es que Cuba ha producido sus propios compositores que pueden resistir comparación con los mejores de Europa y Estados Unidos. Encontramos con mucha admiración en la música de los compositores cubanos de hoy en día un estilo muy trabajado y maduro. Este estilo se elabora a partir de ritmos y melodías autóctonos, no como meras citas sino como evolución creativa de un cierto modelo. Además este estilo está presentado con un ropaje exquisitamente modernista. La música cubana nació en el siglo XX, y asume las características del siglo XX: libertad armónica, independencia rítmica y riqueza en la paleta orquestal⁴⁶.

Por eso, encuentro que los músicos jóvenes en Cuba están mucho más atentos a las posibilidades de la nueva música que sus esterilizados colegas de otros lugares. La Orquesta Filarmónica de La Habana bajo la dirección de Amadeo Roldán ha interpretado más música moderna, incluyendo estadounidenses modernos, que la que nunca llegará a tocar la New York Philharmonic. Un joven compositor cubano, Alejandro Caturla, dirige una orquesta de cámara caribeña en pequeñas comunidades alrededor de La Habana, y un compositor español, José Ardévol, asentado ahora en Cuba, ha fundado una sociedad de música de cámara cuyos programas incluyen Mozart y Stravinsky, Gluck y Malipiero [...]. La Habana tiene su propia revista de música, espléndidamente publicada bajo la dirección editorial de Antonio y María Quevedo⁴⁷.

sitor. Véase, Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 3, p. 222. Es bien conocido el interés de Slonimsky por averiguar (y en su caso corregir) las fechas de nacimiento y defunción de compositores pero, una vez adoptadas, en las obras de referencia posteriores ya no queda reflejado el origen de esa información. Sin embargo, resulta sorprendente constatar que en la bibliografía de la voz Villa-Lobos en la segunda edición revisada del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* no se incluya ni siquiera el artículo de Slonimsky sobre su visita al compositor en 1941.

46. Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 3, «Music in Cuba», pp. 6-11, en p. 7: «The illuminating fact is that Cuba has produced its own composers that can stand comparison with the best of Europe and America. And it is with great wonder that we find in the music of Cuban composers of today a highly seasoned, individual and mature style. This style elaborates on native rhythms and melodies, not as mere quotation, but as a creative evolution of a certain pattern. This style, moreover is presented in an exquisite modernistic attire. Cuban music was born in the twentieth century, and it assumes the quality of the twentieth century —harmonic freedom, rhythmic independence and richness of orchestral palette». Publicado originalmente en *The Musical Record* (agosto, 1933).

47. Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 1, p. 138: «Thus we find that young musicians in Cuba are much more alert to the possibilities of new music than their sterilized colleagues elsewhere. The Philharmonic Orchestra of Havana under Amadeo Roldan has performed more modern music, including modern Americans, than the Philharmonic of New York ever will. A young Cuban composer,

El estilo directo, entusiasta y a la vez técnico cuando es necesario de la prosa de Slonimsky resulta ameno y original; sus escritos son ricos en aportaciones fruto de experiencias personales con los compositores (o sus allegados) y de su contacto directo con las partituras o interpretaciones musicales que en muchos casos pueden considerarse ya históricas. Particularmente impresionante es el párrafo que en 1933 dedicó Slonimsky a José Ardévol, compositor de origen español asentado en Cuba:

El joven compositor José Ardévol, nacido en Barcelona el 13 de marzo de 1911, se ha establecido ahora más o menos permanentemente en La Habana. Estudió con su padre que dirige una orquesta de cámara en Barcelona. Como pianista ha tenido apariciones muy notables; como compositor sorprende por su atrevido espíritu de modernidad. Sus *Seis poemas sintéticos* para orquesta de cámara, sólo por su título, implican una aversión a toda música programática, de hecho, a toda música que no sea música por la música misma. Su orquestación es clara, y su dominio es tan firme como el que cabría esperar de todo un modernista, es decir, un artesano honesto que sigue su propio camino a su manera. Ardévol no es tan dogmático como para seguir una determinada forma de religión musical, pero tiende bastante hacia la atonalidad. Su última obra sinfónica, llena de estridentes segundas menores en el metal, es admirable por su maestría. No es éste el momento de discutir si la atonalidad «durará», o si está en contra de las verdades de la música. La música es un arte en movimiento, gracias a Dios, y ninguna supresión retrógrada la parará —al menos en aquellos lugares donde hay libertad[...]. Y, al fin y al cabo, quién sabe, New York todavía puede tomar valiosos consejos de la ciudad de El Vedado [La Habana] [...]⁴⁸.

Alejandro Caturla, conducts a Caribbean chamber orchestra in small communities around Habana, and a Spanish composer José Ardevol, now settled in Cuba, has founded a society of chamber music, whose programs list Mozart and Stravinsky, Gluck and Malipiero [...]. Habana has its own musical periodical, splendidly put out, under the editorship of Antonio and Maria de Quevedo». Apareció con el título «Cuba cultivates moderns», en la sección «Ranging around the world of music» del *Boston Evening Transcript* (3 de noviembre de 1934). Slonimsky también dedicó un artículo monográfico a Alejandro García Caturla; véase Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 3, «Caturla of Cuba», pp. 134-137, que apareció en *Modern Music* (enero-febrero, 1940).

48. Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 3, «Music in Cuba», pp. 6-11, en p. 10: «The youthful composer Jose Ardevol, born in Barcelona on March 13, 1911 has now more or less permanently established himself in Habana. He studied with his father, who is leader of a chamber orchestra in Barcelona. As pianist he has had many notable appearances; as composer he astonishes by his fearless spirit of modernity. His *Six Synthetic Poems* for chamber orchestra, by the title alone, imply an aversion to all program music, to all music, in fact, which is not music for music's sake. His scoring is clear, and his command is as firm as could possibly be expected from an out-and-out modernist, i.e., an honest craftsman pursuing his own aims in his own way. Ardevol is not dogmatic enough to follow a definite brand of musical religion, but he leans rather heavily towards atonality. His latest symphonic work, full of strident minor seconds in the brass, is remarkable in its mastery. There is no occasion to discuss whether atonality will 'last', whether it goes against the established verities of music. Music is an art in motion, thank Heavens, and no amount of retrograde supression will stop it—at least not in parts where musical freedom exists [...]. And, then, who knows, New York may yet take valuable tips from the town of Vedado...». Publicado originalmente en el *The Musical Record* (agosto de 1933).

En los artículos sobre Cuba y México se aprecia el interés de Slonimsky por situar la música moderna de ambos países en el contexto de la música «occidental» y por destacar la libertad estética de la que gozan los artistas y el público de ambos países, lo que facilita la creación musical. En este sentido, son muy ilustrativos los siguientes párrafos de Slonimsky sobre México y la actividad educadora de Carlos Chávez para con el público, lo que redundó en la recepción favorable de la música moderna:

En la mente de un turista musical, México es una especie de país sub-musical, de la misma forma que es sub-tropical [...] Música, en el sentido Occidental de la palabra, se supone que no tiene⁴⁹.

Como director de la Orquesta Sinfónica, Chávez empezó a educar al público tanto en repertorio clásico como moderno. Jóvenes comunidades musicales son sorprendentemente receptivas a la música moderna, por la sencilla razón de que al público en esas comunidades no se le dice por parte de críticos y educadores qué es lo que se supone que hay que disfrutar como música buena o rechazar como música mala (léase «moderna»). El resultado es que el público disfruta de una estupenda obra musical incluso cuando está llena de disonancias. La lista de compositores modernos presentados por Chávez con la Orquesta Sinfónica es realmente asombrosa; no sólo Debussy y Ravel, sino el politonal Milhaud, el «jazzy» Copland, y el terrorífico Varèse. Y, por supuesto, compositores mexicanos, ya que, animados por Chávez, muchos mexicanos modernistas empezaron a desarrollar su talento, libres de las miradas de críticos intransigentes⁵⁰.

Las apreciaciones críticas que hizo Slonimsky sobre la música latinoamericana de su época, tanto en sus artículos como en *Music of Latin America*, forman parte de su privilegiada capacidad para acercarse a la nueva música, viniera de donde

49. Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 1, «Visitor from México to Symphony Concerts», pp. 176-178, en p. 176: «To the mind of a musical tourist México is a sort of sub-musical country, just as it is sub-tropical [...] Of music in the Western sense of the word, México is supposed to possess none.» Originalmente publicado en el *Boston Evening Transcript* (9 de abril de 1936).

50. Slonimsky Yourke, «Visitor from México», p. 177: «As conductor of the Orquesta Sinfónica, Chavez began to educate the public both in the classical and modern repertoire. Young musical communities are uncommonly hospitable to modern music, for the excellent reason that the public in such communities is not told by the critics and educators what it is supposed to enjoy as good music and what it is supposed to reject as bad (read «modern») music. As a result, it enjoys a jolly piece of music even when it is leaded with dissonance. The list of modern composers presented by Chavez with the Orquesta Sinfónica is quite astounding; not only Debussy and Ravel, but polytonal Milhaud, jazzy Copland and horrified Varese. And of course, Mexican composers, for, encouraged by Chavez, many Mexican modernists began to develop their talents, free of frowning fogeys». Slonimsky menciona también a Silvestre Revueltas, del que dice que tiene un gran talento, y cita una pléyade de compositores y educadores mexicanos: Daniel Ayala, Pablo Moncayo, Salvador Contreras, Luis Sandi, Ángel Salas, Eduardo Moncada, Vincente Medoza [sic], Manuel Mariscal, Julio Bachmeister, Roberto Oropeza, José Ríos y Manuel Ponce.

viniera. De hecho en 1967, al describir las características que debía reunir un crítico musical, Slonimsky ponía el acento en «la habilidad para acercarse a una obra contemporánea en sus propios términos estilísticos sin miedo».

Ni los conocimientos musicales ni el talento periodístico cualifican a un crítico musical para su trabajo si le falta la tercera dimensión de la crítica musical: la habilidad para acercarse a una obra contemporánea en sus propios términos estilísticos sin miedo, para captar su significado para el futuro y apreciar sus logros técnicos e impacto psicológico. En nuestro mundo musical modernista, en el que los críticos musicales están dispuestos a ensalzar una ópera o sinfonía simplemente por la novedad de su lenguaje musical, se necesita mucho coraje para alabar algo escrito en un idioma conservador. Un crítico verdaderamente ilustrado tiene que ser capaz de juzgar valores duraderos independientemente del estilo e idioma de la música, y tiene que ser capaz de presentar su opinión en un lenguaje que pueda entender todo el mundo, a la vez rico en imágenes verbales y preciso en referencias técnicas⁵¹.

Seguramente, esa capacidad de Slonimsky para acercarse a la música de su tiempo como compositor, intérprete e historiador fue lo que le facilitó traspasar fronteras geográficas y barreras culturales, estableciendo de forma natural relaciones musicales entre Europa y «toda» América. Recientemente, con ocasión de una exposición del artista brasileño Hélio Oiticica (1937-1980) en la galería Tate Modern de Londres, su director, Vicente Todolí, declaraba acertadamente: «El arte no es sólo un diálogo entre Europa y Norteamérica [...] La razón de que se haya creado un grupo latinoamericano de adquisiciones [para la Tate Modern] es porque no se adquiriría arte latinoamericano. En circunstancias normales no haría falta crearlo, si se ha hecho es porque un arte creado en una parte del mundo ha sido oscurecido»⁵². Curiosamente, en el ámbito musical, a pesar de las importantes adquisiciones de partituras y libros latinoamericanos por parte de bibliotecas europeas y estadounidenses a lo largo del siglo XX, las relaciones musicales de Latinoamérica con «Occidente» han permanecido con frecuencia oscurecidas. Redescubrir Slonimsky y su «Pan American fishing trip» puede servir de viaje iniciático para los que estamos interesados en estudiar los vínculos musicales entre Europa y Latinoamérica.

51. Slonimsky Yourke, ed., *Nicolas Slonimsky*, vol. 4, «On Music Criticism», pp. 308-313, en pp. 312-313: «Neither knowledge of music nor journalistic talent will qualify a music critic for his job if he lacks the third dimension of music criticism: the ability to approach a contemporary work fearlessly on its own stylistic terms, to grasp its significance for the future, and to estimate its technical achievement and psychological impact. In our modernistic musical world, when music critics are apt to hail an opera or symphony simply because of the novelty of its musical language, it may take a considerable courage to praise something written in a conservative idiom. A truly enlightened critic must be able to judge durable values regardless of the style and idiom of the music, and he must be able to frame his opinion in a language understandable to everyone, both rich in verbal imagery and precise in technical reference.» Publicado originalmente en «libro programa» de Los Angeles Philharmonic de marzo de 1967.

52. María Luisa Blanco, «Vicente Todolí», en suplemento *Babelia* de *El País* (2-06-2007), p. 18.

APÉNDICE 1

Compositores españoles en Latinoamérica o latinoamericanos que viajaron a España citados por Slonimsky en las secciones de *Music of Latin America* dedicadas a músicos de cada país latinoamericano. De muchos de ellos se aportan en las notas al pie de página datos mencionados por Slonimsky que no aparecen en el *DMEH*, especialmente sobre las partituras en la Fleisher Collection de Filadelfia⁵³. Se incluyen datos biográficos mínimos para situar las fechas aproximadas de las estancias de los compositores en América o España⁵⁴.

Argentina

Julián Aguirre (Buenos Aires, 1868-Buenos Aires, 1924). Estuvo en España entre 1873 y 1887; estudió composición con Emilio Arrieta en el Conservatorio de Madrid⁵⁵.

Julián Bautista Cachaza (Madrid, 1901-Buenos Aires, 1961). Tras la Guerra Civil se trasladó a Argentina (después de un breve período en Bruselas)⁵⁶.

Manuel de Falla (Cádiz, 1876-Alta Gracia, Córdoba, Argentina, 1946). Abandonó España en 1939, tras la Guerra Civil⁵⁷.

José Gil (Haro, La Rioja 1886-Buenos Aires, 1947). Aunque de origen español, llegó a América con tres años y posteriormente adoptó la nacionalidad argentina⁵⁸.

53. Las informaciones que presento sobre la Fleisher Collection se han tomado del libro de Slonimsky. Para cotejar las informaciones que aporta éste con dichos fondos, véase Free Library of Philadelphia, *The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music in the Free Library of Philadelphia: A Cumulative Catalog, 1929-1977*, Boston, G. K. Hall, 1979.

54. Un repaso exhaustivo al índice de *Music of Latin America* de Slonimsky podría servir para completar o incorporar voces al *DMEH*, como por ejemplo las de los compositores Esther Rodríguez (Cuba), Augusto Vega, Fernando A. Rueda y Rafael Petitón Guzmán (República Dominicana), entre otros.

55. Carmen García Muñoz, «Aguirre, Julián», en *DMEH*, vol. 1 (1999), pp. 126-130. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 82, Ansermet orquestó las danzas de Aguirre *Huella* (no mencionada en la lista de obras en *DMEH*) y *Gato*, dirigiéndolas en Buenos Aires el 6-04-1930. Las partituras de las danzas orquestales de Aguirre (versiones originales y el arreglo de Ansermet), así como la suite sinfónica *De mi país* se encuentran en la Fleisher Collection de Filadelfia.

56. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 82, la partitura de la *Suite all'Antica* de Bautista se publicó en edición limitada en Barcelona en 1938 y se encuentra en la Fleisher Collection de Filadelfia. En la lista de obras de este compositor que presenta Emilio Casares, «Bautista Cachaza, Julián», en *DMEH*, vol. 2 (1999), p. 309, esta obra aparece como inédita.

57. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 29, no dedica un epígrafe a Falla en la sección sobre compositores activos en Argentina, pero en la sección «Composers and society» menciona en un párrafo algunos compositores que abandonaron España debido a la Guerra Civil, y sobre Falla dice: «The great Manuel de Falla left Spain in 1939 and now lives in seclusion in Córdoba, Argentina» [«El gran Manuel de Falla dejó España en 1939 y ahora vive recluso en Córdoba, Argentina»].

58. Roberto García Morillo, «Gil, José», en *DMEH*, vol. 5 (1999), p. 603.

Jaume Pahissa (Barcelona, 1880-Buenos Aires, 1969). Se trasladó a Argentina debido a la Guerra Civil⁵⁹.

Alberto Villalba-Muñoz (Valladolid, 1872-Jujuy, Argentina ?). En 1906 viajó a Lima, donde estuvo varios años, y más tarde se trasladó a Argentina⁶⁰.

Bolivia

Eduardo Caba (Potosí, 1890-La Paz, 1953). Estudió en Argentina y en España, con Turina y Pérez Casas en fecha desconocida⁶¹.

Chile

Pedro Humberto Allende Sarón (Santiago 1885 – Santiago, 1959). En 1922 visitó España y estrenó algunas de sus obras en Madrid; en 1929 estuvo en Barcelona con ocasión de la Exposición Internacional⁶².

Pablo Garrido (Valparaíso, 1905 – Santiago, 1982). Viajó a España en 1931 y ca. 1952⁶³.

Carlos Lavín Acevedo (Santiago de Chile, 1883 – Barcelona, 1962). Entre 1934 y 1942 vivió en Barcelona; se estableció en Barcelona después de 1958⁶⁴.

Domingo Santa Cruz Wilson (La Cruz, 1899 – Santiago, 1987). Viajó a España como segundo secretario de la legación diplomática de Chile, residiendo en Madrid en 1922-1923; en esa época estudió con Conrado del Campo⁶⁵.

59. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 95, copias de las partituras de *El Camí, Suite Intertonal* y *Sinfonietta* de Pahissa están en la Fleisher Collection de Filadelfia. Sobre la presencia musical catalana en América, véase Xosé Aviñoa, «Presència musical catalana a América», en *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans: octubre 1990*, Barcelona, Comissió América i Catalunya, 1992, pp. 157-164.

60. Juan Carlos Estenssoro y Juan Bautista Varela de Vega, «Villalba Muñoz, Alberto», en *DMEH*, vol. 10 (2002), p. 913. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 95, Alberto Villalba nació en 1878.

61. M^a Eugenia Soux, «Caba, Eduardo», en *DMEH*, vol. 2 (1999), pp. 819-820. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 107, la obra *Leyenda Keshua* para piano, no mencionada en el artículo del *DMEH*, se incluyó como suplemento musical en el vol. 4 del *Boletín Latino-Americano de Música*.

62. Raquel Bustos Valderrama, «Allende Sarón, Pedro Humberto», en *DMEH*, vol. 1 (1999), pp. 290-293. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 154-155, Allende recibió en 1910 un premio de composición (por su Sinfonía en Si bemol) y con los 1500 pesos chilenos que recibió viajó a Europa (España, Italia, Suiza, Alemania y Francia), volviendo a Chile en 1911; según Slonimsky, Felipe Pedrell, al conocer las *Escenas campesinas chilenas* de Allende, dijo que el autor era «el primer compositor futuro de su patria». Las siguientes obras de Humberto Allende están en la Fleisher Collection de Filadelfia (según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 156): *Tres tonadas*, *La voz de las calles*, Concierto para violoncello y Concierto para violín; estas dos últimas obras aparecen con el título *Concierto sinfónico* en la lista de obras del compositor en el *DMEH*.

63. Fernando García Arancibia, «Garrido, Pablo», en *DMEH*, vol. 5 (1999), pp. 523-525. El *Divertimento* (1953) para violín y piano de Garrido se estrenó en Madrid. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 95, copias de la *Fantasia submarina* y *Rapsodia chilena* de Garrido se encuentran en la Fleisher Collection de Filadelfia.

64. Santiago Vera Rivera, «Lavín Acevedo, Carlos», en *DMEH*, vol. 6 (2000), pp. 800-802.

65. Luis Merino, «Santa Cruz Wilson, Domingo», en *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 721-724. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 162-164.

Colombia

Jesús Bermúdez Silva (Bogotá, 1883 – Bogotá, 1969). Viajó a Europa en 1929 y estudió en el Conservatorio de Madrid con Conrado del Campo; volvió a Colombia en 1935⁶⁶.

Guillermo Espinosa Grau (Cartagena de Indias, 1905 – Washington, 1990). Visitó España como director de orquesta en fecha desconocida, alrededor de 1929⁶⁷.

Costa Rica

César Nieto Casabo (Barcelona, 1892 – San José de Costa Rica, 1969). Emigró con sus padres a Costa Rica en 1896; entre 1903 y 1911 estudió música en España⁶⁸.

Cuba

José Ardévol (Barcelona, 1911 – La Habana, 1981). Se trasladó a Cuba en 1930⁶⁹.

Ernesto Lecuona (Guanabacoa, La Habana, 1895 – Santa Cruz de Tenerife, 1963)⁷⁰.

Joaquín Nin y Castellanos (La Habana 1879 – La Habana, 1949). Al poco de nacer, su familia se trasladó a Barcelona; tras una carrera internacional volvió definitivamente a Cuba en 1939⁷¹.

Julián Orbón de Soto (Avilés, Asturias, 1925 – Miami, Estados Unidos, 1991). Estudió en Oviedo y especialmente en La Habana a partir de 1940; visitó España en 1967 (con ocasión del estreno en Madrid de su cantata *Monte Gelboé*) y en 1986, al ser nombrado hijo predilecto de Avilés⁷².

66. Carlos Barreiro Ortiz, «Bermúdez Silva, Jesús», en *DMEH*, vol. 2 (1999), p. 395. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 169-170, Jesús Bermúdez nació en 1884 y fue a Madrid en 1931; la obra *Torbellino*, estrenada por él en Madrid el 24 de marzo de 1933, está en la Fleisher Collection de Filadelfia.

67. Carolina Iriarte, «Espinosa Grau, Guillermo», en *DMEH*, vol. 4 (1999), p. 785. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 170, Francisco Curt Lange publicó un extenso estudio sobre Espinosa y la orquesta en el volumen 4 del *Boletín Latino-Americano de Música*, no mencionado en el artículo del *DMEH*.

68. Bernal Flores, «Nieto Casabo, César», en *DMEH*, vol. 7 (2000), p. 1034. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 177, Nieto adoptó la ciudadanía costarricense en 1936; la partitura de su ballet *La piedra del Toxil* está en la Fleisher Collection de Filadelfia.

69. M^a Encina Cortizo y Victoria Eli Rodríguez, «Ardévol Gimbernat, José», en *DMEH*, vol. 1 (1999), pp. 618-621. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 183-184, un *Scherzo* para orquesta de Ardévol (no mencionado en el *DMEH*) fue estrenado por la Orquesta Filarmónica de La Habana el 23-10-1932; las partituras de *Seis poemas sintéticos para pequeña orquesta* (1932) y de la *Suite* para treinta instrumentos de percusión (1934) se encuentran en la Fleisher Collection de Filadelfia.

70. Juan Manuel Villar Paredes, «Lecuona, Ernesto Sixto», en *DMEH*, vol. 6 (2000), pp. 831-837. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 185-186.

71. Ana V. Casanova Oliva, «Nin Castellanos, Joaquín», en *DMEH*, vol. 7 (2000), pp. 1039-1040. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 186.

72. Ramón García Avello, «Orbón de Soto, Julián», en *DMEH*, vol. 8 (2001), pp. 129-132. Véase también Gemma Salas Villar, «La confluencia de dos culturas en la música de Julián Orbón», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6 (1998), pp. 17-33. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 186, Orbón compuso música incidental para *La Gitanilla* de Cervantes, obra no mencionada en el *DMEH*.

Amadeo Roldán (París, 1900 – La Habana, 1939). Estudió en Madrid con Conrado del Campo; en 1919 se trasladó a Cuba⁷³.

Eduardo Sánchez de Fuentes (La Habana, 1874 – La Habana, 1944)⁷⁴.

República Dominicana

Enrique Casal Chapí (Madrid, 1909 - ¿? 1977). Nieto de Ruperto Chapí, estudió con Conrado del Campo. Tuvo mucha influencia en la República Dominicana (1941-1945) y más tarde en Argentina y Uruguay; en los años sesenta regresó a España⁷⁵.

Esteban Peña Morell (Santo Domingo, 1894 – Barcelona, 1939). Se trasladó a España en 1933; acabó su zarzuela *La canción del cafetal* en Barcelona, estrenándola en el Teatro Victoria en 1936⁷⁶.

México

Rodolfo Halffter Escriche (Madrid, 1900 – México, 1987). Se estableció en México en 1939, tras la Guerra Civil⁷⁷.

Jaime Nunó Roca (San Juan de las Abadesas, Girona, 1824 – Nueva York, 1908). Tras estudiar con Mercadante en Roma y trabajar en Barcelona, se trasladó primero a Cuba en 1851 y luego a México en 1853; su obra *Dios y libertad* ganó el concurso para elegir el himno de México. Posteriormente residió en los Estados Unidos⁷⁸.

73. Zoila Gómez García, «Roldán Gardes, Amadeo», en *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 344-350. El hermano del compositor, Alberto Roldán, era violonchelista y también se trasladó a Cuba en 1919. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 187, las partituras de *Obertura sobre temas cubanos* y *La Rebambaramba* están en la Fleisher Collection de Filadelfia.

74. Zoila Gómez García, «Sánchez de Fuentes, Eduardo», en *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 676-679. En 1911 la obra sinfónico-coral *Serenata española* de Sánchez de Fuentes fue premiada en España. El compositor viajó a España y dio conferencias en Madrid y Avilés. En 1929 fue como delegado, junto con Alejandro García Caturla, a los festivales Sinfónicos Hispano-Americanos celebrados en Barcelona, donde se interpretó su cantata *Anacaona*. También viajó a Sevilla, Málaga y Santander para impartir conferencias y conoció a Falla en Granada. Una conferencia suya publicada bajo el título *Influencia de los ritmos africanos en nuestro cancionero* obtuvo gran premio en la Exposición de Sevilla de 1930. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 187-188, el gobierno cubano designó el 3 de abril, cumpleaños de Sánchez de Fuentes, como «Día de la Canción Cubana», para celebrarse anualmente con interpretaciones de canciones cubanas.

75. Emilio Casares Rodicio, «Casal Chapí, Enrique», en *DMEH*, vol. 3 (1999), pp. 566-569. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 193.

76. Bernarda Jorge, «Peña Morell, Esteban», en *DMEH*, vol. 8 (2001), p. 584. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 196, la cronología de Peña Morell es 1894-1939.

77. Emilio Casares Rodicio, «Halffter Escriche, Rodolfo», en *DMEH*, vol. 6 (2000), pp. 183-192. Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 237-238.

78. Juan S. Garrido, «Nunó Roca, Jaime», en *DMEH*, vol. 7 (2000), p. 1085. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 244, el estreno del himno de Nunó tuvo lugar en el Teatro Santa Ana de México el 15-09-1854. El cuerpo de Nunó fue exhumado y trasladado desde Buffalo (Nueva York) a México en noviembre de 1942; según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 19, en 1943 el Gobierno de México pagó a los descendientes de Nunó 368 pesos por los gastos que había tenido el compositor [en 1854] por la copia del himno.

Silvestre Revueltas Sánchez (Santiago Papasquiari, Durango, 1899 – México, 1940). Viajó a España en 1937 como miembro de la Delegación de Intelectuales Antifascistas; dirigió obras suyas en Valencia, Madrid y Barcelona⁷⁹.

Adolfo Salazar Palacios (Madrid, 1890 – México, 1958). Entre 1936 y 1939 fue agregado cultural en Washington del Gobierno republicano; se estableció en México en 1939⁸⁰.

Panamá

Alberto Galimany (Villafranca?, España, 1889 - ¿?). Estudió en el Conservatorio Municipal de Barcelona. Se trasladó a Panamá en 1911, adoptando la nacionalidad panameña en 1923⁸¹.

Santos Jorge Amatriain (Peralta, Navarra, 1870 – Panamá, 1941). Estudió en la Escuela de Música y Declamación de Madrid con Emilio Arrieta; se trasladó a Panamá en 1889. Es autor del himno nacional panameño⁸².

Perú

Theodoro Valcárcel Caballero (Puno, 1900 – Lima, 1942). En 1914 viajó a Europa, y estudió en París y en Barcelona con Pedrell. Fue delegado de Perú en la Exposición Iberoamericana de 1929, presentando sus obras en el Palau de la Música Catalana (Barcelona) y en el Instituto Iberoamericano de Madrid⁸³.

79. Luis Jaime Cortez y Xochiquetzal Ruiz Ortiz, «Revueltas Sánchez, Silvestre», en *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 140–149. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 247-251, las siguientes obras de Revueltas están en la Fleisher Collection de Filadelfia: *Alcancías*, *Cuanababuac*, *Esquinas*, *Homenaje a Federico García Lorca*, *Música para charlar*, *Planos*, *Redes*, *Sensemayá*, *Tocata* y *8 x Radio*. Slonimsky dirigió *Colorines* con la Pan American Orchestra en Nueva York el 4-11-1933, un año después de su estreno.

80. Emilio Casares Rodicio, «Salazar Palacios, Adolfo», en *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 577-584. Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 252, menciona dos poemas sinfónicos de Salazar, *Estampas y Don Juan de los infernos* [sic], que no aparecen en la lista de obras del *DMEH*.

81. Leslie R. George e Inés V. Sealy, «Galimany, Alberto», en *DMEH*, vol. 5 (1999), p. 336. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 261, un arreglo teatral de la obra patriótica *Panamá* se publicó en Barcelona y se encuentra en la Fleisher Collection de Filadelfia.

82. Leslie R. George, «Jorge Amatriain, Santos», en *DMEH*, vol. 6 (2000), p. 593. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 261-262, la revista *Armonía* del Conservatorio Nacional de Panamá publicó en noviembre de 1943 una semblanza biográfica de Santos Jorge.

83. Edgar Valcárcel, «Valcárcel Caballero, Teodoro», en *DMEH*, vol. 10 (2002), pp. 627-628. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, pp. 277-278, Valcárcel viajó a Europa a los quince años y volvió en 1920, antes de su segundo viaje en 1929; las partituras del Concierto indio para violín y orquesta y ocho de los movimientos para ballet (orquestrados por Rudolph Holzmann) se encuentran en la Fleisher Collection de Filadelfia. El catálogo completo de las obras de Valcárcel, preparado por Holzmann, se publicó en el *Boletín Bibliográfico* (diciembre 1942) de la Universidad de San Marcos de Lima. Holzmann también presentó un análisis de la música de Valcárcel en la revista argentina *Eco musical* (marzo de 1943).

Uruguay

Carlos Pedrell (Minas, Uruguay, 1878 – París 1941). Se trasladó muy joven a Europa para estudiar con su tío Felipe Pedrell en Madrid y con d'Indy en París. Residió en Buenos Aires entre 1906 y 1920, trasladándose posteriormente a París⁸⁴.

Estados Unidos (Washington)

Gustavo Durán Martínez (Barcelona, 1906 – Alones, Grecia, 1969). Después de 1939 estuvo en Inglaterra, Estados Unidos, Cuba, Buenos Aires, Washington y finalmente Atenas⁸⁵.

Pedro Eugenio Sanjuán Nortes (San Sebastián, 1886 — Washington, 1976). Estudió en Madrid y París. Tuvo una importante actividad como director de orquesta en Cuba, México y Estados Unidos; después de 1939 se exiló a Estados Unidos⁸⁶.

84. Mario García Acevedo, «Pedrell, Carlos», en *DMEH*, vol. 8 (2001), pp. 559-560. Las siguientes obras mencionadas por Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 287, no aparecen en el *DMEH*: las canciones *Hispaniques*, *As Orillas del Duero*, *Cantigas del Buen Amador* y *Caballitos*; y *Montmartre*, para voz y orquesta.

85. Emilio Casares Rodicio, «Durán Martínez, Gustavo», en *DMEH*, vol. 4 (1999), pp. 568-569. Según Slonimsky, *Music of Latin America*, p. 14, Durán publicó *Recordings of Latin American Songs and Dances: An Annotated Selected List of Popular and Folk Music*, Washington, Music Division, Pan American Unión, 1942, que no es citada en el *DMEH*. Ver más detalles sobre esta obra en las notas 28 y 29.

86. Amaia Gorasabel Garai, «Sanjuán Nortes, Pedro Eugenio», en *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 707-709.