

DOS ESCRITOS SOBRE CARLOS VEGA (1898-1966)

POLA SUÁREZ URTUBEY Y YOLANDA VELO

Nota de la editora: Reproducimos aquí, con pequeñísimas fragmentaciones, dos escritos referidos a Carlos Vega, profesor de la FACM, fundador por voluntad testamentaria del IIMCV y eminente musicólogo argentino. Se trata de dos artículos ya aparecidos en números anteriores de esta Revista: el primero, de Pola Suárez Urtubey, es el prólogo al n° 1 de la Revista del IIMCV, en 1977; el segundo, una carta abierta a Carlos Vega escrita por Yolanda Velo, que se publicó en el n° 12, de 1992.

A MANERA DE PRÓLOGO (1977)

Cuando Carlos Vega muere, en 1966, deja cumplida una obra inmensa y aún no totalmente conocida, ni valorada en amplitud. Es cierto que recibió distinciones honoríficas y grandes satisfacciones en vida. Una de las mayores estuvo ligada a la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Y ello por una razón muy simple: se sentía distinguido por su real talento. Dio su saber y recibió la mejor gratificación a que puede aspirar un creador -porque investigar es crear- de su rango. Sus alumnos empezaron por deletrear su vocabulario. Después, asimilaron sus teorías. Vega recogía. Además copiaba afecto, calor y devoción.

Por eso, cuando tuvo la certeza -científicamente analizada por él mismo- de su muerte, tomó recaudos. Por voluntad testamentaria donó todos sus bienes, desde los modestos útiles de trabajo hasta sus monumentales investigaciones inéditas, con el objeto de que se creara con esa base, y en ese mismo lugar, un Instituto de Musicología. Y se creó.

Pero un instituto dedicado a indagar en cualquier ciencia de tipo histórico-cultural se queda a cuarto de camino cuando no se proyecta a través de una publicación. En ese orden de cosas, ella es el fruto más precioso del esfuerzo conjunto. El Instituto de Musicología "Carlos Vega" quedó fundado en 1966. Se necesitaron diez años de experiencias -e inexperiencias sobre todo- antes de llegar a tomar forma este primer número de la Revista.

Se pensó que nada mejor como destinar esta primera entrega a la publicación, es cierto que parcial, de algunos de aquellos temas que habían quedado inéditos a su muerte. Me refiero a sus estudios sobre el tango argentino y a la música de los trovadores. Lejos de esa elección una actitud meramente agradecida. Si el Instituto había nacido por aspiración del más grande musicólogo que ha dado el país hasta el momento, es natural que la Revista exhiba con orgullo tales antecedentes. Por otra parte, la difusión de esos trabajos contribuirá a subrayar, si era necesario, la asombrosa capacidad inquisitiva de Vega, su rigor metodológico, su sagacidad polémica.

La historia de este hombre se proyecta sobre un friso histórico de incomprendimientos para una ciencia casi inexistente en la Argentina. A él le tocaba inaugurarla. La incompreensión, allá por los años de 1920, puede ser explicable. Y para un hombre de su

temple, hasta pudo resultar estimulante. Porque sobre aquel fondo de indiferencia, se recorta, en perfiles casi cervantinos, ese torrente de fe, esa pasión salida de madre que se llamó, brevemente, Carlos Vega.

Nacido en Cañuelas, provincia de Buenos Aires, en 1898, inició su formación musical a partir de los doce años. Se familiarizaba con la ejecución de violín, piano y guitarra, aunque su vocación musical era compartida con otra no menos poderosa, la literaria. Desde 1926 se lo encuentra en la dirección de "La Revista Argentina de Arte"; escribe ensayos, ejerce la crítica musical y publica tres libros de contenido aún no musicológico. Porque es justamente ese mismo año cuando resuelve aproximarse a la Musicología a partir de su ingreso en el Departamento de las ciencias del hombre del Museo Argentino de Ciencias Naturales. Allí debía realizar sus estudios de antropología cultural e iniciar ulteriormente la compulsa de las fuentes etnológicas, folklóricas e históricas para consagrarse profesionalmente al problema de la música, las danzas, los instrumentos aborígenes y criollos argentinos.

Conviene advertir que antes de él la Musicología carecía de continuidad y sistematización en nuestro país, aunque contaba con varias décadas de intentos aislados. En efecto, si los antecedentes de la musicología argentina son más abundantes de cuanto podría suponerse (me refiero a una pre y proto-musicología) no había una conciencia madura acerca de la posibilidad de encarar su práctica con métodos y técnicas científicos. Es a comienzos de este siglo [se refiere al siglo XX] cuando empezamos a encontrar en letras de imprentas nacionales el vocablo musicología, a veces unido a supuestos erróneos, negativos; otras, usado con bastante precisión respecto del status quaestionis en Europa. La revista Música, aparecida en Buenos Aires en 1906, habla desdeñosamente de la nueva disciplina; sin embargo, esa misma publicación registra artículos de Felipe Pedrell (Spencer y la música), los de José Ingenieros sobre patología musical o el de Francisco López Anón sobre La música árabe y su influencia en la música española, donde los resultados positivos de la ciencia resultan rotundamente explícitos. Asimismo, apenas dos años después, hallamos el vocablo ligado a una verdadera concepción científica.

En esa primera década del siglo [XX], período en el cual (1904 a 1913) el impulso inmigratorio alcanza en nuestro país su mayor índice, varios hechos demuestran que la musicología hace esporádicas apariciones en estas latitudes. En terreno etnomusicológico se realizan en esos años las primeras grabaciones de cantos indígenas. En 1907 y 1908, el coronel C. Wellington Furlong recoge música de los onas y yaganes de Tierra del Fuego, aunque el estudio y pautación de esos registros escapa a las posibilidades del país. Los registros emigran en manos del jefe de la expedición norteamericana y será el gran musicólogo vienés Erich von Hornbostel quien, años más tarde, tome a su cargo la tarea. En aquella misma época, Robert Lehmann-Nitsche, radicado entre nosotros, recogía en cilindros fonográficos cantos y melodías del Koolo (arco musical) de boca de individuos de grupos patagónicos, así como música del área chaqueña. La música de los patagones fue estudiada por el alemán Erich Fischer (*Patagonische Musik*, en la revista *Anthropos*, Viena, 1908), pero en cambio los cantos de tobas, chorotis y chiriguanos fueron puestos a disposición de Juan Álvarez, quien pautó y transcribió cinco ejemplos en su folleto titulado *Orígenes de la música argentina* (Rosario, 1908). Es cierto que la confrontación de uno y otro trabajo resulta francamente imposible y desalentadora. Aquél era un musicólogo de sólida formación; Álvarez, un intuitivo de buena voluntad. Pero interesa un solo hecho y es que Juan Álvarez, en su vinculación directa con un antropólogo de la medida de Lehmann-

Nitsche, debió estar bien informado sobre los avances en el centro de Europa en torno de la por entonces llamada Musicología Comparada.

Pues bien. Otros pocos nombres y acciones, aisladas, se añaden a las ya citadas, hasta que irrumpe, hacia fines de la década del 20, Carlos Vega.

Su ensayo *Teorías del origen de la música* aparece en 1929, año en que se incentiva su interés por la música europea medieval y empieza a reunir fotografías de las obras y teorías que se conservan en archivos y bibliotecas de Europa. Es que el repertorio de canciones, danzas e instrumentos musicales americanos le resulta insuficiente para llegar al esclarecimiento total de sus orígenes. En plena pasión heurística, encuentra que es preciso recorrer más de diez mil kilómetros, a través del Atlántico, para encontrar en los documentos europeos anteriores al Descubrimiento la fuente original de la música tradicional americana.

En 1929 inicia Vega su trascendental correspondencia con Julián Ribera [...]. El lector podrá obtener a través de su lectura una radiografía asombrosamente lúcida de la transformación progresiva, vertiginosa diría, de su espíritu científico. Es una inquietud arrolladora, quemante, que a duras penas puede contener, desde el otro extremo epistolar, el sabio arabista don Julián. Vega arde. Es un volcán.

En junio de 1930, ya está preparado para elaborar su *Proyecto para la recolección de la música tradicional argentina*, piedra fundamental de la folkmusicología nacional. "El cancionero popular argentino -escribe- es el producto de una extraña convergencia: la tradición indígena pentatónica, procedente del Asia, por una parte; la tradición española postmedieval, por la otra. Aquellos elementos que la canción indígena ha podido introducir en la española dominante, son los que han dado al cancionero argentino inconfundible personalidad. Esas canciones se pierden. Circunstancias adversas lo determinan: la cultura, que universaliza; el comercio, que explota la producción artificial y la precipita; la técnica, que introduce aportes extraños a la intuición nativa; la difusión de la música superficial en boga, todo, en fin, colabora en la desaparición del antiguo cancionero argentino [...]. Se pierden nuestras canciones. Y con ellas, lo más raro y difícil en la música popular: el carácter, la estructura que las define como emanación local; la forma particular lograda por la emoción del pueblo [...]. Lo que se va con las canciones populares es el alma de las razas en su expresión más aromada y profunda."

Tras hacer referencia a sus contactos con la nueva escuela española de musicología y con las investigaciones antropológicas, etnológicas y lingüísticas de la escuela histórico-cultural, señala que "Hasta hace cincuenta años a nadie le había preocupado la notación del canto popular argentino. Hay que confesar -continúa- que pocos años antes se habían iniciado en Europa las actividades folklóricas y se habían publicado los primeros cuestionarios bien meditados; no se debe, pues, desconocer que la despreocupación fue en cierto modo lógica. Pero después del Cancionero Bonaerense [su título original es *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, Buenos Aires, 1883] de Ventura R. Lynch, circunscripto, como se sabe, a la provincia de Buenos Aires, han pasado cuarenta años de indiferencia completa [...]. Hoy, en fin, sólo tenemos pequeñas y escuetas colecciones de cantos [...]: se trata de ponderables esfuerzos iniciales".

Pero, tras señalar que tienen apenas un valor aproximativo, asegura que no son esas colecciones verdaderos documentos folklóricos y que, por lo tanto, "la recolección del cancionero argentino no se ha hecho todavía". Y a continuación traza, por primera vez en el país, un plan básico completo para la recolección y estudio de la música, articulado en siete

partes y once puntos. Refiriéndose a las técnicas y métodos por emplear, así como al instrumental imprescindible para el trabajo de campo, Vega demuestra su actualidad en el conocimiento del proceso desplegado por la musicología en Inglaterra, los países centroeuropeos y Estados Unidos. Enumera primero las condiciones ideales, es decir, la posibilidad de utilizar aparatos mecánicos de grabación, filmación y diagramas de la música; pero llevado por la urgencia de empezar, se conforma en su pedido de apoyo al gobierno nacional, no sólo con el simple fonógrafo de cilindros de cera sino con el más económico de "lápiz, papel y oído". "No se requieren pingües emolumentos -aclara hacia el final del Proyecto- o magníficos destinos. El suscripto es persona de hábitos modestos, que no aspira sino a vivir sin estrecheces para llevar adelante la obra que constituye la más vieja aspiración de su vida".

Y al año siguiente, en 1931, creado el Instituto de Musicología del Ministerio de Educación de la Nación, que dirigió hasta su muerte, Vega inicia una serie de viajes por todas las provincias argentinas, Chile, Bolivia, Perú y Paraguay, donde graba miles de melodías y acumula observaciones sobre danzas e instrumentos. En 1933 se incorpora asimismo al Instituto de Literatura Argentina, que dirige Ricardo Rojas. Vicente Forte había asumido la función de técnico de folklore musical, pero al alejarse este último, Vega ingresa como auxiliar docente y técnico del folklore. *Danzas y canciones argentinas*, de 1936, será su primer aporte fundamental hasta que en su *Panorama de la música popular argentina* (1944) concreta en casi todos sus puntos el proyecto de 1930. La recolección de campo y la documentación histórica que busca en archivos y bibliotecas lo llevan a penetrar en la historia de las danzas, a localizar en el continente los focos de radiación y a formular una dinámica del proceso folklórico estupenda, aunque muy discutida. Así aparecen con posterioridad a la citada obra de 1936, sus *Bailes tradicionales argentinos* (dos volúmenes, 1948); *Las danzas populares argentinas* (1952); *El origen de las danzas folklóricas* (1956) o sus *Danzas argentinas* de 1962. Análogo criterio aplica para su investigación en torno de *Los instrumentos aborígenes y criollos de la Argentina* (1946). Con una producción que llega a sumar 349 asientos bibliográficos, Vega sitúa a la musicología argentina en un nivel del cual no será permisible descender en adelante.

Los trabajos que integran esta primera entrega de la *Revista del Instituto de Musicología "Carlos Vega"* ilustran parte de la temática que lo absorbió durante sus cuarenta años de investigador. El que aquí se publica con el título de *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas*, se hallaba entre sus papeles, sin título, aunque con la aclaración de "Inédito", de su puño y letra. Se trata de una prieta síntesis de teorías largamente amasadas, que conocemos bien a través de la lectura de trabajos editados, mucho más explícitos.

Los otros dos son capítulos cerrados de sendas obras de gran envergadura. Con *La música de los Trovadores, Troveros, Minnesänger, las Laudes, las Cantigas*, Vega se inscribe en el panorama mundial de la Musicología histórica. No tuvo la suerte de verlo editado en los dos volúmenes de dos mil páginas cada uno que, según su propia estimación, habría de abarcar. Su intención era la de dar a conocer esta obra, con sus dos mil ejemplos musicales, en edición bilingüe. Hasta el momento sus deseos no pudieron ser materializados.

Mayor es el problema en torno de *Los orígenes del Tango argentino*. Un ensayo sobre la dinámica de las danzas universales, del cual se da aquí a conocer un capítulo. Lauro Ayestarán, el distinguido musicólogo uruguayo tan vinculado a Carlos Vega, dio su veredicto en carta del 4 de mayo de 1966, consultado sobre una posible publicación de esta

obra inconclusa. Al haber dejado el autor el índice completo de la misma, Ayestarán pudo afirmar que sólo la tercera parte del libro sobre el Tango podía considerarse terminado. El resto existe en apuntes sueltos y gran parte sólo tenía vida en la mente del autor. Ayestarán recomendó entonces su edición con el posible título de "Estudios para los orígenes del Tango argentino", dado el inmenso valor de esa parcialidad.¹

[...] Queda en evidencia que Vega abarcó en sus investigaciones las ramas más importantes de la ciencia musical: la Folk y la Mesomusicología y la Musicología histórica. Con sus indagaciones etnomusicológicas completa las diversas posibilidades de la disciplina, al menos en sus aspectos fundamentales. No es común en otros investigadores tal amplitud. Manejó las "fuentes secas" y las "fuentes vivas" con similar maestría, desde aspectos a menudo inesperados y originalísimos. Ello lo convirtió en figura polémica. Lo fue y lo sigue siendo. Con su talento y su pasión, dominaba al medio. Cuando escribía, al final de un largo y paciente recorrido de años y décadas, lo hacía con olímpica altivez. Desde las alturas de su ingenio y su laboriosa erudición. Porque era altivo, sí. Pero no soberbio. Careció del peor de los pecados.

CARTA ABIERTA AL PROF. CARLOS VEGA (1993)²

Estimado maestro:

Permítame que vuelva a llamarlo así, como en aquel año de 1965, cuando por última vez dictó clases en la Facultad de Música de la UCA. Era entonces un tratamiento de cortesía propio del ámbito de una actividad musical, pero -aunque sabíamos que nos encontrábamos frente a una gran personalidad, a un estudioso e investigador- es hoy, pasados ya más de 27 años, cuando el término *maestro*, a ud. referido, cobra su más precisa significación.

Evoco sus clases, su excelente oratoria y su histrionismo en el aula, ante alumnos que lo seguíamos con interés y atención, aunque percibíamos algún egocentrismo y cierta falta de objetividad en la valoración de otras posiciones teóricas... Pero lo más importante no es esto, sino el que cada vez sea mayor el reconocimiento a su actitud docente profundamente formadora, que se ponía de manifiesto con más intensidad en el campo, durante los trabajos de investigación que Ud. realizaba y en los que nos permitía acompañarlo. Allí, sus alumnos parecíamos participar de las antiguas escuelas de artesanos: aprendimos viéndolo hacer y haciendo con Ud. todas y cada una de las tareas en un clima de trabajo y cordialidad. No se necesitaban explicaciones; "vivíamos" su metodología y sus

¹ Publicado por el IIMCV finalmente en 2008, bajo la edición de Coriún Aharonián. Véase página X.

² Yolanda Velo. Etnomusicóloga, su especialidad es la Organología. Es Licenciada en Música, especialidad Musicología y Crítica, graduada de la FACM de la UCA. Técnica Principal del CONICET, se desempeña actualmente en el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. En UCA, es miembro investigador del IIMCV, teniendo a su cargo el Archivo de Música Litúrgica y Devocional. Ha sido directora del Museo de Instrumentos Musicales "Emilio Azzarini" de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente coordina la Carrera de Etnomusicología, en el Conservatorio Superior de Música 'Manuel de Falla' dependiente del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Ha sido Presidenta de la AAM por dos periodos consecutivos (2003-2004 y 2005-2006) y jurado en numerosos concursos en diferentes universidades. Trabajó por extenso periodo en el Instituto Nacional de Musicología.

técnicas en lo que hoy considero uno de los mayores legados que un profesor puede brindar: desinteresadamente y sin mezquindades, permitir a sus alumnos participar en algunos aspectos de su labor de investigación. Su actitud puede ser considerada un modelo.

Hoy somos concientes de nuestros sentimientos contradictorios hacia Ud.: a medida que pasan los años, por un lado nos atrevemos a criticarlo más, mientras que, al mismo tiempo, más lo admiramos. Su obra es bibliografía básica e imprescindible que en su conjunto no ha sido superada; su terminología y sus clasificaciones son utilizadas aún cuando en algunos aspectos no responden a la realidad actual. Nadie ha aportado hasta hoy una propuesta global más coherente. Los que fueran los entretelones de su obra, sus ficheros, son consultados periódicamente: ¡cientos de registros manuscritos, cuidadosamente organizados sin ayuda de computadoras! Releemos los apuntes de sus cuadernos de viajes, donde apreciamos facetas virtualmente desconocidas, no sólo en lo que respecta al aspecto formal de sus descripciones -correctas y hábiles aún en la redacción espontánea- sino porque nos revelan cuáles fueron sus focos de interés. Junto a las observaciones específicamente musicales, elaboradas luego en sus publicaciones especializadas, figuran una importante cantidad de páginas destinadas a referencias a la vida cotidiana, los informantes, la arquitectura, las celebraciones, las costumbres, a veces ilustradas con dibujos. Es curioso que en su obra no haya integrado referencias a estos datos, que lo muestran como un observador interesado en el contexto de las manifestaciones musicales.

Querido maestro: por todo esto, por la admiración que siento también frente a las muestras innegables de su capacidad de trabajo, de su permanente deseo de superación, de su talento como organizador, de su tesón frente a la burocracia y a la incompreensión, de su apasionamiento en la tarea intelectual, y con la plena conciencia del honor que significa haber sido su discípula, quiero transmitirle hoy lo que no pude decirle hace años: gracias.