

CANCIONERO INFANTIL INÉDITO DE CARLOS VEGA: MÉTODO DE LECTO-ESCRITURA MUSICAL (VOL. I) RECONSTRUCCIÓN A PARTIR DEL BOCETO DEL AUTOR Y DE FUENTES BIBLIO-HEMEROGRÁFICAS

DIANA FERNÁNDEZ CALVO

1. Nacimiento del método y proceso de evaluación en la Argentina

En 1942, Carlos Vega presenta el primer esbozo de un nuevo método de lecto-escritura musical en el Seminario Guadalupe, de Santa Fe. En sus escritos personales¹ destaca el entusiasmo que generó el método en los alumnos, la reducción del tiempo en la enseñanza y el incentivo que proporcionaba para el estímulo creativo. Esta presentación genera gran entusiasmo en la comunidad educativa musical, ávida de nuevos aportes.

En los años siguientes, Vega continúa trabajando en este método, que en sus apuntes él denomina "Escuela de música", tomando la acepción de la palabra "escuela" en tanto método peculiar de enseñar. A su vez, en sus escritos, afirma que entrega a la docencia una serie de preceptos pedagógicos, "técnicas y principios nuevos producto del empeño personal del autor".

En 1961, la Dirección General de Enseñanza Artística de la Nación, en su Expediente 107699/60, recoge la iniciativa y resuelve plantear:

"Someter a consideración de esta Dirección General de Enseñanza Artística el método para la enseñanza de la lectura y escritura musical de Carlos Vega, significa una acción tendiente a darle sentido a las inquietudes dispersas de quienes trabajan en procura de otros niveles para el ejercicio de la música como docencia. La sola práctica del canto por audición, en la escuela primaria, no puede ser considerada como enseñanza musical y menos aún, como finalidad última del quehacer pedagógico del maestro. Deben intentarse otras realizaciones para alcanzar los auténticos fines de la

1. Notas manuscritas de Carlos Vega. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

educación estética y, entre ellos el que corresponde a la adquisición de técnicas precisas, tal como la lectura y escritura musical que tiene todavía un valor inexplorado. Es la escuela primaria, precisamente, el lugar en donde el niño debe comenzar el perfeccionamiento de su sensibilidad receptiva y de sus propios medios de expresión, pero en una forma responsable e intencionada. La lectura musical debe ser utilizada en la escuela como síntesis funcional y núcleo de todas las otras actividades que hacen a la educación musical, convirtiéndola en medio vivificador de la experiencia cotidiana, para que el niño alcance la posesión de una técnica interpretativa como coronación del desarrollo de su personalidad estética.”²

El expediente firmado por Ernesto Galeano (Inspector Técnico de la Dirección General de Enseñanza Artística), elevado ante Ernesto Rodríguez (Director General de Enseñanza Artística), y fechado el 28 de febrero de 1961, contiene una primera evaluación del método y las siguientes recomendaciones:

“Para hacer efectiva la experimentación del método Carlos Vega de acuerdo a las prescripciones que harán posible su valorización como instrumento de educación y cultura, deben consultarse también las opiniones que correspondan conforme a la competencia y jurisdicción de los distintos organismos que en ella intervengan. Por último, cabe esperar que este trabajo de Carlos Vega sirva de estímulo y de orientación para nuevas investigaciones, realizadas con el fin de eliminar muchas de las imperfecciones existentes en el campo de la didáctica musical, sometiendo a proceso de evaluación, experimentación y control, a todas las innovaciones de carácter metodológico, nacionales o extranjeras, que se pretendan introducir en el futuro.”³

El 14 de marzo de 1961, a través del Expediente N° 107699/60, la Dirección General de Enseñanza Secundaria, Normal, Especial y Superior se expide en un informe firmado por Olinda Liaudat (Inspectora secundaria) afirmando:

“Visto que el método para la enseñanza de la lectura y escritura musical del Profesor Carlos Vega, a mi juicio presenta valores que hacen al mejoramiento del quehacer musical en las Escuelas Primarias y Secundarias y considerando que un grupo de profesoras en actividad, que reconozco responsable y capaz, asiste al curso que el mismo profesor Carlos Vega dicta en el INSTITUTO DE MUSICOLOGÍA y al que asisto en carácter de inspectora supervisora, solicito al Sr. Director General la autorización correspondiente, para que ese grupo de profesoras pueda en el presente año lectivo, aplicar en la enseñanza este nuevo método, contemplando la posibilidad que

2. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

3. Ibid 1.

el profesor que dicta la materia en cursos paralelos, desarrolle como experimentación en alguno de ellos, el nuevo método y en los restantes el método tradicional, labor esta hecha bajo mi control y de cuyos resultados daría el informe correspondiente al finalizar el curso lectivo".⁴

El 5 de abril del mismo año, en expediente N° 107699/60, el Director general de enseñanza, Florencio Jaime, autoriza la implementación de esta prueba control solicitando un informe final. Los profesores, establecimientos y cursos afectados para esta prueba fueron los siguientes:

Nélida M de Gaito	Escuela Normal Prof N° 2 Colegio Nac. N° 3	1º y 2º año 2º y 3er año
Nélida Puente Bordegaray	Escuela Normal Lenguas Vivas N° 2	1º y 2º año
Cándida Valentini	Escuela Normal N° 3	4º, 5º y 6º grado Curso aplicación
Elisa Beatriz Saltarello	Escuela Normal N° 1	4º, 5º y 6º grado Curso aplicación
Elena Esther Proietto	Colegio Nacional Ramos Mejía	1º, 2º, 3º y 4º año
Violeta N. Arenas	Colegio Nacional de Morón Escuela Normal "General Belgrano"	1º 6º y 1º y 7º año 1º y 5º año

El 24 de agosto de 1962, la inspectora Olinda Liaudat de Arenas presenta un informe⁵ sobre la evaluación que han realizado sobre el método las siguientes profesoras: Violeta Arenas, Elena Proietto, Cándida Valentín, María Encarnación Caparrós, Nélida Puente Bordegaray de Fernández y, como invitada especial (por haber realizado estudios y experimentado con las diversas metodologías de pedagogos argentinos y extranjeros), Adelina Saccaggio.

En el informe se destacan las siguientes opiniones:

4. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

5. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

- “La Srta. Saccaggio, refiriéndose a la lectura, dice que el solfeo del profesor Vega aportó por primera vez *la forma* en la escritura de la música.”
- “El método puede aplicarse desde los comienzos de la educación en la escuela primaria. Tiene su continuidad en la escuela secundaria.”
- “Creen las profesoras que la ventaja sería mayor si se comenzara la enseñanza en la escuela primaria.”
- “Decimos que el niño puede leer y escribir perfectamente la música, con las enseñanzas de este sistema.”
- “Tiene este método una relación directa con la Historia, la Geografía y las Letras. Lleva en sí las vivencias espontáneas del ser humano.”
- “Desarrolla capacidad de creación y posibilidades para *poder fijar* esa creación, es decir, escribirla correctamente.”
- “La profesora se dará cuenta, aplicando este método, que está sacando del alumno una parte que está latente en su espíritu y esa parte tiene su proyección que trasciende, para la época de la escuela y su enseñanza y vivirá en el futuro.”

El 21 de diciembre de 1964, se eleva al Director de Enseñanza Secundaria, Normal Especial y Superior (Dr. Enrique Granados) la aprobación final de la implementación del método⁶ y se le solicita a Carlos Vega la organización de cursos que apuntan a la formación de formadores. Vega responde:

“Me ha sido grato conocer los trámites y experiencias a que ha dado lugar la presentación del nuevo método para lectura y escritura de la música y estoy muy satisfecho de los resultados obtenidos y de los honrosos términos en los que se expide el personal superior de esa Dirección General y de la Dirección General de Enseñanza Artística. Mi satisfacción es mayor por la severidad con que se han realizado estas experiencias, eso me place especialmente ahora porque adquiere valor definitivo la unánime afirmación de que todo en el nuevo método es ventajoso y nada es desfavorable [...] Vistos los resultados recibo con agrado la solicitud de cursillos míos a los profesores para un conocimiento del método en gran escala y es superfluo decir que colaboraré en todo lo posible. La idea de esta aplicación intensiva merece la mayor atención y yo me permitiría alentarla encareciendo la intervención de las mejores profesoras elegidas de entre las que yo preparé para la experiencia anterior, a fin de que, a su vez, preparen a las nuevas colegas para la aplicación del método. Creo que hasta lo harán mejor que yo.”⁷

6. Copia del Expediente citado. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA

7. Carta de Carlos Vega. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

Dentro de la carta enviada, Vega propone a las siguientes docentes como posibles formadoras: Adelina Saccaggio (Esc. para Adultos N° 5 CE 9), Encarnación Caparrós de Bakún (Escuela Normal N° 4, Colegio Nacional N° 4 y Escuela 14 del CE 14), Nélide Puente de Bordegaray, Elena Proieto, Victoria Arenas, Elisa Saltarello, Rosa Anapios, Dora Sabione de Fuxon.

2. Concepción analítica del método

El 30 de junio de 1961, Carlos Vega presenta, en el Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires, un Curso-conferencia titulado "Introducción a un nuevo método abreviado de teoría y solfeo para las escuelas primarias y secundarias". Dentro del plan del nuevo método hace hincapié en el estudio de la fraseología, la notación y el canto coral sin notación.

En el desarrollo de esta presentación, Vega denuncia que la teoría musical que se enseña en los Conservatorios "enseña música sin música", proponiendo como reforma posible usar las formas tradicionales para el aprendizaje de la música. El fundamento de esta propuesta es que la enseñanza teórica del momento: "es un método indirecto, aburrido, pesado e ineficaz".

La concepción didáctica del método de Vega centra el aprendizaje de la música en el alumno, que él llama "el personaje". A este alumno "no se le impone la música", sino que la misma se hace "consciente" en el momento en que se le ayuda a convertir la percepción en imagen gráfica. Desde esta óptica, la metodología de introducción al lenguaje musical, destaca el soporte de la "representación" como recurso de internalización del material musical.

Este pensamiento de Vega es coincidente con las teorías de Edgar Willems, quien ponía énfasis en "...el concepto de educación musical y no el de instrucción o de enseñanza musical, por entender que la educación musical es, en su naturaleza, esencialmente humana y sirve para despertar y desarrollar las facultades humanas"⁸

Vega nos dice:

"El método "Lectura y escritura de la música" es un método coordinador de vivencias, desarrollador de experiencias preexistentes, animador de elementos que se conservan en la preconciencia del niño (y del adulto) [...] Nuestra enseñanza es una simple traslación, la realización de una extensa metáfora. Y su carácter es *instrumental*, en el sentido de *medio*, de medio indispensable para el conocimiento, la apreciación, el desenvolvimiento de las dotes correlativas, la intervención activa del alumno como creador, como ejecutante, como director del grupo coral. Nuestros ejercicios iniciales

8. Willems, E. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Eudeba. Buenos Aires (1961).

son casi canciones, por lo menos, tienen la rítmica de las canciones. Los otros, más adelantados, son ya canciones francas, aunque sometidas a su objetivo pedagógico. Pero el profesor debe evitar con tenacidad que esta *enseñanza de las altitudes en relación con su grafía* se convierta en un simple aprendizaje de canciones "de oído". Todo esto quiere decir que el método está dedicado a la lectura y la escritura como paso previo para mayores conquistas de orden espiritual. El método es *activo* por excelencia, pero la actividad está dirigida y condicionada por su objeto primero."⁹

Es interesante destacar que, para Carlos Vega, la notación reflejaba una dimensión de aprehensión del discurso que hacía a la música factible de análisis. La grabación (pese a ser utilizada por él en los trabajos de campo) no consistía en un soporte válido analítico en cuanto a preservación del material musical sino que representaba una mera herramienta de transición entre el material musical vivo y su notación final.

Décadas más tarde, se afirmarían que, tanto las partituras como la ejecución (grabada o en vivo) constituyen parciales representaciones de la transmisión del mensaje al oyente, siendo el desafío determinar qué infiere el auditor a partir de la señal física.¹⁰

Vega afirma: "Se enseña lectura y notación como instrumento para la apreciación y la intervención activa del alumno como creador, ejecutante y director".

Coincidiendo con Vega y desde la concepción filosófica del aprendizaje musical, durante el siglo XX, posteriores investigadores dentro de la línea de Elliot y Langer defenderían un currículo integrado sobre la base del hacer, ligado a la cultura, que contempla la práctica desde el primer momento.

Cuando Eunice Boardman¹¹ —ya entrado el siglo XXI— se plantea por qué enseñar música o qué enseñar, las respuestas siempre remiten al currículo por tradición, mientras que frente al planteo dónde, cuándo y cómo, las decisiones corresponden al terreno de la instrucción. Son enfoques que no pretenden contemplar *el qué* ni *el cómo* sino que se interpretan como un artefacto construido y adquirido culturalmente, dado que el qué, el cómo y el cuándo lo establece la cultura y los mandatos culturales. Desde esta óptica de formación musical —avalada por el Ministerio en 1960—, Vega introduce un nuevo aspecto a considerar que décadas más tarde va a ser valorizado por Blackien (2001): "hay que destacar el énfasis del sonido humanamente organizado alrededor de experiencias con fuerte significado social".

9. Vega, Carlos. "El método Lectura y escritura de la música". Conferencia del Ateneo Ibero-Americano de Buenos Aires, 30 de junio de 1961. Material documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

10. Lerdhal, F. and Jackendorf, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press. (1983)

11. Boardman, Eunice. "Generating a Theory of Music Instruction". En *Music Educators Journal*, Septiembre 2001.

En apuntes personales de Vega, adjuntos a la conferencia antes citada,¹² podemos leer las siguientes observaciones:

"El niño sabe música como sabe su lenguaje. No va a la escuela a aprenderla sino a escribirla y a leerla [...] aspiremos a enseñar a leer y a escribir la música materna [...] Todo lo que se oye forma en el espíritu un enorme *Capital potencial y subconsciente de formas*". Según Vega: "En las clases, el niño empieza por coordinar, a los fines gráficos, los elementos rítmicos y tonales que atesora por obra de propias experiencias anteriores. Ni aun en esta etapa su intervención es pasiva. El alumno canta los ejercicios *alternando*. [...] unos cantan la mitad, otros la otra mitad, estos un cuarto, algunos sólo una frase y otros tantos la siguiente, como si se leyera una octava por versos. Un profesor hábil puede incluso hacer cantar por separado –en ocasional alarde analítico– cada uno de los pies rítmicos en exacta continuidad, y llegar al juego sin malograr la disciplina. Estas técnicas están destinadas a conducir la atención del alumno hacia la escritura y se emplearán con la mayor mesura para evitar –a la inversa– la formación de lectores obstinados. Apenas cumplida la breve etapa inicial, todos los niños, pueden crear melodías sencillas y tal vez ponerles texto. La actividad se ramifica y multiplica entonces. Se forman pequeños grupos corales cuyos integrantes se asocian por sí mismos y uno de los niños –el que haya demostrado aptitudes– toma, prepara y dirige las obritas de sus discípulos compositores..."¹³

En la última década del siglo XX, Blackien nos dice que la función mayor de la música es envolver a la gente en experiencias compartidas en el marco de su experiencia cultural. Carlos Vega venía reflexionando sobre el tema desde su trabajo de transcripción y análisis del material folklórico argentino.

En 1932, Vega comenta:

"Ocurrió una novedad de importancia mientras pasaba al pentagrama las melodías de mis discos, comprobé que las canciones y las danzas folklóricas estaban sujetas a rigurosas leyes de forma; que nada en el mundo popular está librado al albedrío del creador y que la simetría es un principio psicológico que determina y establece la existencia de estructuras regulares. Publiqué entonces una "primera noticia" en la revista "Crócalos" de Buenos Aires e inicié mi libro "Fraseología", que terminé nueve años después y publicó en seguida la Universidad de Buenos Aires".¹⁴

12. Ibid 5.

13. Ibid 5

14. Vega, Carlos. Introducción del libro *Notación de la música de Trovadores* (inédito), material documental obrante en el Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

Si bien, según Machabey,¹⁵ “la historia de la teoría musical es la historia de las prácticas musicales empíricas recogidas por la tradición para después pasar y cristalizarse en las fórmulas de los teóricos, antes de que sufran los cambios y las transformaciones que la música práctica constantemente impone”, vemos que, a su vez, dichas prácticas no están ajenas a la filosofía de esa sociedad productora del fenómeno artístico. Lo mismo puede decirse de la filosofía educativa implícita en el método.

Ya en el 2001, Boardman reflexiona:

“Si el propósito de la educación es iniciar al joven en los usos de los sistemas simbólicos utilizados en el marco de una cultura, entonces el propósito de la Educación Musical debe ser el de introducir al joven en el sistema simbólico musical de tal modo que pueda utilizar este sistema como ejecutante, creador u oyente y así adquirir la habilidad en el uso de la música como un vehículo para dar voz a la vida interior del sentimiento, para expresar lo inefable”.

En esta cita Boardman toma como eje la revelación del signo (en cuanto símbolo de una estructura), definiendo la educación como la revelación de signos que sirven para crear otros. Dentro de esta concepción se inscribe el objetivo general del método de Carlos Vega quien nos dice en sus apuntes:

“El método es *analítico-global*. Es analítico cada vez que procure la aprehensión, el conocimiento y el uso de los elementos gráficos –emprende la marcha sólo con cinco signos– en cuanto a agentes gráficos, es global en cuanto enseña a percibir y a escribir ideas, es decir, frases enteras. Las ideas son totalidades de pensamiento, utilizan series fijas de elementos y se perciben globalmente”¹⁶

En este párrafo, Vega adelanta –en cierta forma– el concepto de jerarquías métricas y tonales como organizadoras de la comprensión musical. Décadas más tarde, los investigadores en cognición musical van a sostener que adscribir la configuración métrica y tonal a un sistema internamente consistente es una herramienta fundamental para analizar auditivamente la música tonal.

Dentro de esta línea, Silvia Malbrán sostiene:

“Seleccionar los organismos más salientes que conforman la estructura de una obra es lo que permite comparar entre la música entrante, como nueva información y los esquemas que hemos acuñado en nuestra memoria cultural. Si bien estos prototipos

15. Machabey, *Historia y trayectoria de los teóricos musicales*, Oxford, quinta edición, 1998.

16. *Ibid* 5.

están presentes en los auditores, es necesario dar cuenta de ellos, proceder a su objetivación y análisis para que resulten susceptibles de ser abstraídos como elementos de una relativa permanencia en nuestro sistema tonal y posibles de ser transferidos al lenguaje del siglo XX".¹⁷

Vega describe:

"El método *es individual y colectivo*. El tratamiento personal de cada niño es inevitable, toda vez que cada uno debe aprender a leer y escribir la música y, sobre todo, a expresarse individualmente como creador de música. Pero el coro es, por excelencia, el instrumento de la educación social mediante la expresión en colaboración, la solidaridad en el logro de los resultados, la responsabilidad individual en el trabajo conjunto."¹⁸

Años más tarde, Elliott¹⁹ va a proponer un nuevo concepto del desarrollo del currículo musical para la enseñanza y aprendizaje de la música, que servirá a su vez como un catalizador para el pensamiento crítico y la construcción de una filosofía individual. Este currículo propuesto está integrado sobre la base del hacer, absolutamente consustanciado con la práctica musical como disparadora de la reflexión posterior. Este es el ángulo de pensamiento que Vega sostenía en su trabajo.

Si nos preguntamos por qué Vega decide denominar *Método* a la presentación de estas concepciones musicales que acabamos de describir, el texto de su presentación (24-07-1961) ante la Asociación de Docentes de Música²⁰ permite aclararlo a través de sus propias palabras:

"Ante todo, debo confesar sin protestas de falsa modestia, mi creencia de que este nuevo método es realmente *nuevo* y no uno de los muchos [...] Nuestro método tiene nuevos *fundamentos* y yo voy a dedicar estas disertaciones a explicarlo lo mejor posible."

Es interesante la reflexión que Vega realiza sobre los "nuevos métodos" –muchos de los cuales llegaban a la Argentina destinados a iniciar en la lecto-escritura musical– aparentemente basados en simplificaciones o acercamientos a la representación musical, pero íntimamente insertos en las tradicionales ideas de la teoría musical occidental.

17. Malbrán, Silvia. *El oído de la mente. Teoría Musical y Cognición*. La Plata, Ed FEM, 2004.

18. *Ibid* 5.

19. Elliott, David, *Music Matters, A new philosophy of Music Education*, New York, Oxford University Press, 1995, p.6.

20. Material original. Apuntes personales de Carlos Vega. Fondo documental "Carlos Vega" del IIMCV UCA.

Sobre la enseñanza de la teoría de la música del momento nos dice Vega:

“La teoría musical enseña sobre la *desforma* nosotros enseñamos las alturas desde las *formas*. La aproximación tradicional trae hastío e ineficacia. Hoy una legión de teóricos procura atenuar con flautas, colores, figuras y canciones el hastío esencial y sobre todo su INEFICACIA”.²¹

Esta reflexión permite entender la concepción profunda del método, que no intentaba envasar los contenidos tradicionales desde un acercamiento simplificado o sustitutivo de la notación tradicional, sino que se replanteaba una revisión del acercamiento a la lecto-escritura desde diferentes vivencias de inmersión musical.

Por eso agrega en sus notas personales:

“ Nuestro método se llama, no Teoría y Solfeo, sino Método de Lectura y notación de la música [...] Los niños saben música, casi todos saben cantar y basta con proponerles una melodía para que sus mecanismos mentales se pongan en movimiento y a poco reproduzcan el modelo y retengan lo aprendido [...] El lenguaje materno en música es el 95% de la música que se oye en el mundo: la música de salón, la que se oye en radio, en cafés, en bailes, en fiestas, en las calles por altoparlantes, en las discotecas en los aparatos automáticos de los bares. Esta es la música ambiental del niño [...] aprovechando esas experiencias es postulado el nuevo método. Niños, adolescentes, hombres, todos conservan las formas en el espíritu. La mejor prueba de su existencia y de su paso espontáneo a la menor incitación son los estribillos callejeros políticos, sociales, guerreros, que *ritman* de pronto los grupos.”

3. Algunas reflexiones del autor sobre música y educación anteriores a la publicación del Volumen 2 del método

En 1938, la preocupación de Carlos Vega sobre “nuevos sistemas musicales” lo hacía mantener correspondencia con distintos especialistas como José Castro, de Perú (discípulo de Julián Carrillo, autor del sistema musical “del sonido 13”). José Castro (investigador que trabajaba con sistemas de relación entre altura y gama de color) revela el sistema de Julián Carrillo en una carta dirigida a Vega.²²

21. Material original. Apuntes personales de Carlos Vega. Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

22. Cartas a Carlos Vega. “La revolución del Sonido 13” Al ilustre historiador argentino Don Carlos Vega. Por José Castro. Cuzco Perú, julio 1938. Material original. Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

"En 1925 anoté, por vez primera, el nombre del distinguido profesor mejicano Julián Carrillo. Venía gemelizado (sic) a muy interesantes estudios sobre la posibilidad de establecer un nuevo sistema musical.

A merced de referencias descabaladas (sic) y deficientes, apenas me fue posible exprimir estos dos conceptos: el cromatismo desenvolviéndose a mayor número de unidades y la extraña denominación de ese sistema: "El sonido 13".

Proponíame seguir atentamente el curso de la novedosa teoría y discriminar dificultades en su aplicación al Arte pero no tuve más noticias.

Esto y mi ligereza en prejuizar como irrealizable –sobreentiéndose en terreno musical– la división del semitono y como problema simplemente especulativo a través del prisma acústico, determináronme a rezagar el asunto. [...] Ahora bien, el gran problema planteado por el señor Carrillo –problema que me parecía fantástico– volvió a interesarme ya en posesión de datos más precisos, en substanciosa interview (sic) facilitada por Rafael Eliodoro Valle e inserta en la Revista Universidad de México (octubre de 1936). [...] Veamos ahora qué es el flamante "SONIDO 13". He aquí cómo lo define el señor Carrillo: "Es el que cronológicamente sigue a los 12 que integran la cromática actual en extensión de una octava". Dice además: "Páreceme la nominación más clara y correcta para el problema estético que he planteado ante el mundo, porque en verdad se trata de un nuevo sonido al cual le corresponde lógicamente el número 13". Su explicación ampliatoria –que condensaré en breves líneas– arranca del sistema musical de los chinos, históricamente remontado a más de 2600 años antes de la era cristiana [...]

El profesor Carrillo refiérese también a que mucho después en Roma se descubre el octavo sonido (si bemol) y sucesivamente los otros que completaron la escala de 12 como sigue: sib (8), lab (9), solb (10), mib (11) y reb (12). Y que de esta manera, en el nuevo sistema del maestro mexicano, el sonido correspondiente al primer dieciseisavo de tono debe llevar en orden cronológico el número 13 y así progresivamente. [...] Es decir, parece que el nuevo sistema en ciernes está en marcha, por supuesto con relativa lentitud. Las investigaciones del profesor Carrillo diz (sic) que datan desde el año 1895 y recién, después de sobreponerse a mil dificultades, alcanza a vislumbrar arcos triunfales Multitud de artículos y conferencias sobre su bulladora teoría del "sonido 13", resolviéndola prácticamente en varios instrumentos contruidos por él mismo, gran número de conciertos que ofreciera a los públicos de México, Cuba y Estados Unidos y últimamente audiciones radiadas a Europa, han consagrado en valores de alto prestigio –que constituyen motivo de orgullo no sólo para su patria sino para todo el continente americano– la figura del notable indio azteca. Mas de cuarenta años de labor científica y artística, sólo a fuerza de voluntad, de energía y aun de abnegados sacrificios, para tender los rieles que faciliten el impulso de su gran locomotora que ostenta este audaz cartel: "LA REVOLUCIÓN DEL SONIDO 13". Verdad que todavía transcurrirán muchos años más –tal vez cien, tal vez mil– antes de culminar, si culmina, las alturas del dominio mundial. Porque la meta se halla aún a enorme distancia. ¿La salvará el atrevido innovador o sus discípulos? "That is the question". José Castro, Cuzco, Perú, Julio, 1938"

Es durante este mismo año (1938) que Vega comienza a reflexionar sobre problemáticas relacionadas con la enseñanza musical en los distintos niveles. A este año pertenece su escrito: “La enseñanza de la música criolla en las escuelas argentinas”,²³ el cual permite un eficaz acercamiento a la concepción que el autor tenía de la estructura musical, la pertenencia de la misma al cancionero popular y la función de la enseñanza dentro del proceso descripto.

Decía Vega en este texto:

“La enseñanza de la música en las escuelas es pedagógicamente indiscutible. Ahora, la idea de que esa música sea la propia del país —en todo caso sin excluir la universal— no añade sino limita las proyecciones estéticas de la enseñanza, pero entraña sutilísimas posibilidades extraestéticas de gran importancia para la formación de la conciencia nacional. Es por eso que en los últimos lustros. Nuestros gobernantes han incidido en el propósito de enseñar la vieja música popular argentina en las escuelas de Capital Federal. Entendamos bien; se trata de “enseñar” la música popular argentina a niños argentinos que, por lo visto no la conocen ¿no hay en ello un contrasentido? O la música no es popular o los niños no son argentinos. La música popular no se le enseña al pueblo, porque el pueblo es, precisamente, maestro de maestros.”

“Puede enseñársele, sin contradicción, tal o cual página “de su música”, tal composición particular, pero no “la música suya”. Como entidad caracterizada. La idea, librada antes a la iniciativa de algunos profesores, se formaliza y reglamenta ahora. Han intervenido buenos pedagogos y técnicos pero esta enseñanza, impuesta por decreto, ha tropezado con un primer escollo: los profesores de música, salvo esta o aquella excepción, no sienten ni conocen la música popular argentina. ¿No se advierte un nuevo contrasentido? O la música no es popular o los maestros no son argentinos.”

“La cuestión de enseñar al pueblo su música es paradójica. Merece algunas reflexiones. Dentro de los límites territoriales de nuestro país coexisten dos grandes núcleos de población que responden a estímulos emocionales de distinto carácter y origen. Uno está integrado por la gente de la vieja Argentina, genealógicamente hispánica, y en las provincias del norte y del oeste se encuentran las principales masas de sus individuos. Otro se compone de los descendientes inmediatos de inmigrantes europeos y domina en las zonas del este y el lejano sur. Cada núcleo siente de acuerdo a sus preferencias determinadas por el ambiente cultural en que vive. “Cultural” en sentido lato. Aquellos tienen hoy por suyas, las antiguas danzas picarescas y las canciones que llamamos “criollas”, estos cultivan las de reciente importación europea, alguna acriollada entre ellas.”

“El estrato o núcleo moderno ha tomado ya casi todo el litoral, está conquistando el centro y coloca sus fuertes avanzadas en las ciudades mismas del núcleo antiguo

23. Material Documental obrante en el Fondo documental “Carlos Vega” del IIMCV UCA.

(Santiago, Tucumán, Salta, Jujuy). El exterminio de la vieja Argentina (de su hacer, de su pensar, de su sentir) es un hecho demasiado conocido. Lo han auspiciado los gobiernos desde Sarmiento, con Rivadavia en los albores. Pero a los estadistas modernos les importa mucho salvar algo de lo que se va: la música. No advierten, en general, que por simple cuestión de coherencia, la eliminación de la música es consecuencia automática de la eliminación premeditada y estimulada de todo el bloque de disponibilidades mentales y materiales de la Argentina tradicional. Confían, con razón, en los recursos de la inteligencia para la conducción y encauzamiento de las preferencias colectivas, pero la ausencia de un claro planteo del problema no les ha permitido entrever los lineamientos de las soluciones posibles. Un pueblo es la suma de individuales "conciencias de pueblo". La falta de conciencia de pueblo hace de la colectividad un montón de personas que viven en determinado territorio y nada más. Los individuos de un pueblo necesitan sentirse distintos de los individuos de otros pueblos, pero distintos todos al mismo tiempo y por las mismas razones sentimentales. La música es el más eficaz de los estimulantes sentimentales. La música de un pueblo es el estimulante particular de un sentimiento local que crea por audición desde la cuna."

"Música nativa es la música de la infancia y de la adolescencia, la música de toda la vida. A su conjuro, torna y se mueve oscuramente en el alma –ligado al ambiente y al escenario natural– todo el pasado afectivo. La música, elemento de orden cultural, no nace del suelo propio, simplemente evoca y representa el solar por asociaciones antiguas. La nacionalidad tiene en ella su más profundo símbolo, porque obra en los planos del sentimiento. Nada comparable a la unidad de la fuente emocional para dar a los hombres conciencia de su participación en una entidad superior y abstracta llamada Pueblo. Por ese camino se han orientado los gobernantes más intuitivos que reflexivos. Los himnos nacionales son consecuencia de tal orientación."

"El carácter de un cancionero popular resulta del empleo de un limitado número de fórmulas rítmicas, melódicas y armónicas. Ya hemos dicho que tenemos varios cancioneros en la Argentina, pero que sólo uno de ellos, el peruano colonial, reúne las condiciones necesarias para el caso. Si un cancionero emplea determinado número de fórmulas para todas sus canciones, es claro que las fórmulas se están repitiendo. Hecho de observación diaria. Hay que destacarlo por su importancia. Las fórmulas son como las palabras de un idioma, se repiten siempre, pero la particular manera de ordenarlas produce diversos pensamientos. Cada canción es una y única, sin embargo, conserva cierto parentesco, cierto "aire de familia" con las demás de su cancionero porque está construida con idénticas fórmulas. El milagro de la "variedad en la unidad" se produce en los cancioneros populares."

"El ejemplo del Himno Nacional es ilustrativo. Se trata de una música de filiación universal (hace cien años). Carecía de carácter vernáculo. Es decir, que tuvo que crearse en el alma del pueblo una resonancia que no tenía al principio. Se impuso por decreto, se enseña hoy por vigencia del mismo decreto. ¿No es verdad que sentimos entrañablemente la música del Himno? Como que está tendido a lo largo de nuestras vivencias desde la infancia. ¿Cuál sería la eficacia del mismo Himno repetido a to-

da hora? Ninguna, por simple reacción reflexiva de la psiquis contra el estímulo; por desgaste del estímulo, por saturación, por cansancio. Pues bien, un cancionero popular puede darse en mil, dos mil, cinco mil, expresiones que a pesar de ser distintas coinciden en promover todas las asociaciones creadas en el espíritu por los demás. Y es que la canción se dirige a dos sectores del alma, como totalidad particular y distinta se define en el acto consciente de la aprehensión, mejor. De la comprensión; descompuesta en las fórmulas comunes a todo el cancionero, obra de la subconciencia.”

“Hace doce años escribí en la Revista “Nosotros” (N° 210) “...nadie sabe lo que puede representar para el adolescente del porvenir, un puñado de hermosas canciones desgranadas en el patio de los niños”. Es necesario pues que se oficialice y formalice el cultivo de la música nativa. Pero no hay “una música nativa popular” sino “varias músicas” de distinta naturaleza. Si la música criolla antigua, familiar al niño provinciano, es extraña al niño porteño ¿cual es la música del niño porteño? ¿Es verdad que los niños del litoral no tienen música? Sería caso único en el mundo el de un pueblo sin música. El niño de Buenos Aires carece de música folklórica, tradicional —entendiendo por tal la que pertenece al patrimonio sostenido por el cultivo de varias generaciones. La ciudad del puerto no compartió jamás el ambiente del interior, aunque no haya marchado en total divorcio, pero a partir de la época en que avanza la ola de inmigrantes europeos, aquella débil conexión queda totalmente destruida. La música del niño porteño es el tango, además el tango penetra rápidamente en las provincias. Ya podemos decir con absoluta verdad, que la música popular argentina de todas las ciudades del interior es el tango ¿entonces?...”

En marzo de 1962, Carlos Vega mantiene un intercambio epistolar con Hermann Kock (Chile), a través de la *Revista Musical Chilena*, a fin de conocer el resultado de la implementación del método Tonic- Sol-Fa (desarrollado por Kock) aplicado en las Escuelas públicas chilenas. El 27 de marzo de ese año Kock le informa:

“Con todo gusto he accedido a su pedido y con este mismo correo le he enviado in ejemplar de mi Método. Desgraciadamente es uno de los últimos ejemplares de la segunda edición, impresa defectuosamente y, por lo tanto, algo difícil de leer, sin embargo espero que usted pueda conocer de tal manera siquiera superficialmente a este singular cuan eficaz método, Desde la publicación de este método, hemos seguido trabajando intensivamente en diversas escuelas públicas y privadas. El resultado de su aplicación es siempre sorprendente. Sin embargo no se me oculta el hecho de que no es posible “explicar” tal método mediante palabras y “métodos”. Para conocerlo en su verdadero alcance es indispensable “verlo”. En los diversos cursos que he dictado a través de 5 o 6 años en las Escuelas de Temporada de la universidad de Concepción, he tenido a menudo alumnos-profesores del exterior y, también de Argentina. Lamentablemente no recuerdo sus nombres, Pero si usted desea conocerlo de cerca y si hay alguna posibilidad de organizar un cursillo concentrado para

profesores, creo que podría ir a esa en las vacaciones de invierno. Necesitaría para las clases demostrativas, un curso de niños o niñas de Escuela Primaria."²⁴

Este acercamiento a las nuevas metodologías lo lleva también a publicar sus opiniones sobre los métodos en la educación musical. En la sección "La Fonografía y el arte musical Sección Educación"²⁵ podemos leer los siguientes comentarios sobre el método Dalcroze:

"Opina don Carlos Vega. El autor de "Campo", don Carlos Vega, espíritu amplio, sutil y comprensivo; poeta, músico y crítico, expresa su opinión acerca de la educación estética del niño, como sigue: 1º la utilización de la música como base estética es muy antigua. Queda dicho que su antigüedad encarece su excelencia. Como contribución a la educación rítmica, y a la disciplina del sentido rítmico muscular y psíquico, es una concepción muy reciente, un descubrimiento contemporáneo de gran importancia adoptado en los países directores de nuestra civilización y encarecido por todos los grandes pedagogos y críticos modernos. 2º la necesidad de adoptar la música en la educación del niño es una cuestión urgente en que deben colaborar todos los esfuerzos. 3º Soy partidario incondicional de la excelencia de las concepciones de Dalcroze. Por otra parte, mi opinión personal no puede gravitar hoy en uno u otro sentido, pues la adopción de la gimnasia rítmica es un hecho felizmente consumado en Francia, Italia, Inglaterra, Alemania, Suiza y con fecha reciente, en Estados Unidos y otras naciones. En la Argentina, si bien no se ha impuesto aún, cuenta con muchos partidarios y se la practica parcialmente por falta de colaboración del ambiente. En Buenos Aires se edita una revista titulada "El Lenguaje Musical" exclusivamente dedicada a la difusión de las nuevas teorías pedagógicas de Dalcroze. Su director, D. Lorenzo Spena, es un fervoroso partidario de la gimnasia rítmica aplicada a la enseñanza de la música y practica sus principios en su propio conservatorio y en numerosos establecimientos particulares adscriptos a su tendencia. Es indispensable hacer los mayores esfuerzos por que nuestro gobierno adopte el nuevo sistema de enseñanza. 4º De ningún modo puede desdeñarse el concurso de colaboradores mecánicos, en función educativa, tales como el disco fonográfico y el cinematógrafo."

4. El plan de publicación

La edición del Volumen 2 del método sale en 1965. En el plan original de publicación Vega establece 3 libros. El objetivo: la educación musical a través del desa-

24. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

25. Recorte periodístico sin referencia de publicación ni fecha. Hemeroteca. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

rollo y del perfeccionamiento de las aptitudes congénitas del alumno. Desde esta óptica fija entre los 9 y los 11 años el proceso de iniciación a la notación en lo que él llama "objetivación de las invisibles fórmulas sonoras", medio indispensable para la interpretación instrumental, la creación y la dirección.

Esta división de Vega es coincidente con lo que enunciaba Edgard Willems en su libro *Bases psicológicas de la Educación Musical*.²⁶ Willems afirma en ese escrito que entre los 6 y los 8 años se debe amplificar lo trabajado en la etapa anterior, a través de la exploración del movimiento corporal natural y la práctica auditiva con la ayuda de diversos instrumentos sonoros y de entonación. Dispone entonces para la etapa de 9 a 11 años "el solfeo propiamente dicho, que viene después de un adiestramiento cerebral activo, basado en el instinto rítmico y el oído". Dado que Willems²⁷ visitó la Argentina durante la década 1960-70 y sus libros fueron traducidos y publicados aquí, es probable que Carlos Vega conociera su trabajo (pese a no existir registro documental escrito que lo demuestre) y que él mismo hubiera influido en su consideración de las edades adecuadas para la formación musical. Por otra parte, tal como hemos descripto más arriba, Carlos Vega venía preocupándose desde la década del treinta por los resultados de la aplicación de los distintos métodos educativos.

Dentro del plan expuesto, Vega dedica su primer volumen a la educación empírica —que enuncia en el prólogo— aclarando que el volumen contempla "cuarenta canciones originales" de su autoría en música y letra. Estas canciones están concebidas dentro de un ámbito melódico interválico que oscila entre la quinta y la sexta, utilizando los modos mayor y menor y fórmulas rítmicas usuales. Sugiere en este prólogo que al enseñarlas se trabaje con movimientos *analógicos diastemáticos*, a fin de facilitar una relación entre ideas sonoras y elementos gráficos sin pretender acceso alguno a la notación occidental.

Aquí cabe señalar la interesante coincidencia de pensamiento de Carlos Vega con Edgard Willems con respecto a la visión de la grafía analógica diastemática como paso introductorio a la notación tradicional. En su libro *Educación Musical. Guía didáctica para el maestro*,²⁸ Willems realiza una breve reseña histórica sobre la escritura musical en donde habla de los signos inspirados en la quironomía. Esta aproximación del signo en la historia, fundamenta su graficación del ascenso y descenso de altura, a través de la flauta de embolo acompañada por la voz, en donde el alumno mueve la mano y grafica el movimiento sonoro utilizando grafías analógicas. Vega y Willems coinciden²⁹ también en la utilización de la significación (corto

26. Ibid 4.

27. Willems, E. *La preparación musical de los más pequeños*. Eudeba. Buenos Aires, 1964.

28. Willems, E *Guía didáctica para el maestro*, Buenos Aires, Ed. Ricordi., 1966.

29. Nota: La publicación en castellano del libro de Willems en la Argentina es posterior a la publicación del Método de Carlos Vega.

largo corto) para introducir a las problemáticas rítmicas. Según Willems, "Estos gráficos permiten pasar insensiblemente a la escritura musical".³⁰

Otra reflexión importante de Vega en su método es la que refiere al acceso a las "músicas del mundo" en función de una formación auditiva estéticamente más amplia. Recién en abril del 2002, el International Music Council (Consejo Internacional de la Música) en el documento de trabajo llamado "Muchas Músicas: un programa de acción del IMC que promueve la diversidad musical" afirma:

"La diversidad musical se refiere al universo de la música y a su rico cuerpo de conocimiento musical que debe ser alimentado como un recurso para la creatividad, la comprensión intercultural, la paz y el desarrollo humano. El IMC está preocupado por el futuro de la diversidad musical y cultural del mundo. Por lo tanto, la organización se ha propuesto apoyar los esfuerzos para incrementar la toma de conciencia, la valoración y la protección de la diversidad musical, ofreciendo su experiencia en el trabajo sobre los dilemas de la diversidad musical a través de la investigación y la consultoría. [...] A veces se dice que la música es un *lenguaje universal*. Argumentamos que esta perspectiva puede obstaculizar la diversidad. Creemos que nos conduce más lejos si consideramos la música un *fenómeno universal*, un vehículo para la expresión y la comunicación utilizado por todos los pueblos del mundo tanto en el pasado como en el presente. Pero, por la misma razón que las comunidades han desarrollado diferentes lenguajes verbales a través de los cuales han podido y pueden comunicar aquello que es relevante e importante para ellas, también han desarrollado lenguajes musicales que llenan sus necesidades particulares de expresión y comunicación. En consecuencia, existe una multitud de lenguajes musicales –una *multitud de músicas*– en el mundo".

Vemos que Carlos Vega, anticipándose en casi cuarenta años a este documento, utilizando su experiencia como investigador musicológico, comprende con claridad la importancia que tiene, para la educación musical, la inmersión en la diversidad de lenguajes. El método contemplaba la publicación de tres volúmenes (en algunos apuntes personales considera la posibilidad de extenderlo a cuatro) que incluían –además de los dos descriptos– los siguientes aspectos: la música indígena, la antigua música africana, la historia colonial, la histórica nacional, los compositores, la ópera, los conciertos, el ballet, los bailes de salón y de carácter en el teatro, las danzas y la música folklórica argentina, los instrumentos musicales aborígenes y criollos.

Vega fallece en 1966. En sus cartas y anotaciones personales deja consignada una aproximación al contenido de este primer libro.³¹

30. Willems, E, *L'Oreille musicale*. Tomo I, Genève Suiza, Ed. Promusica, 1965.

31. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

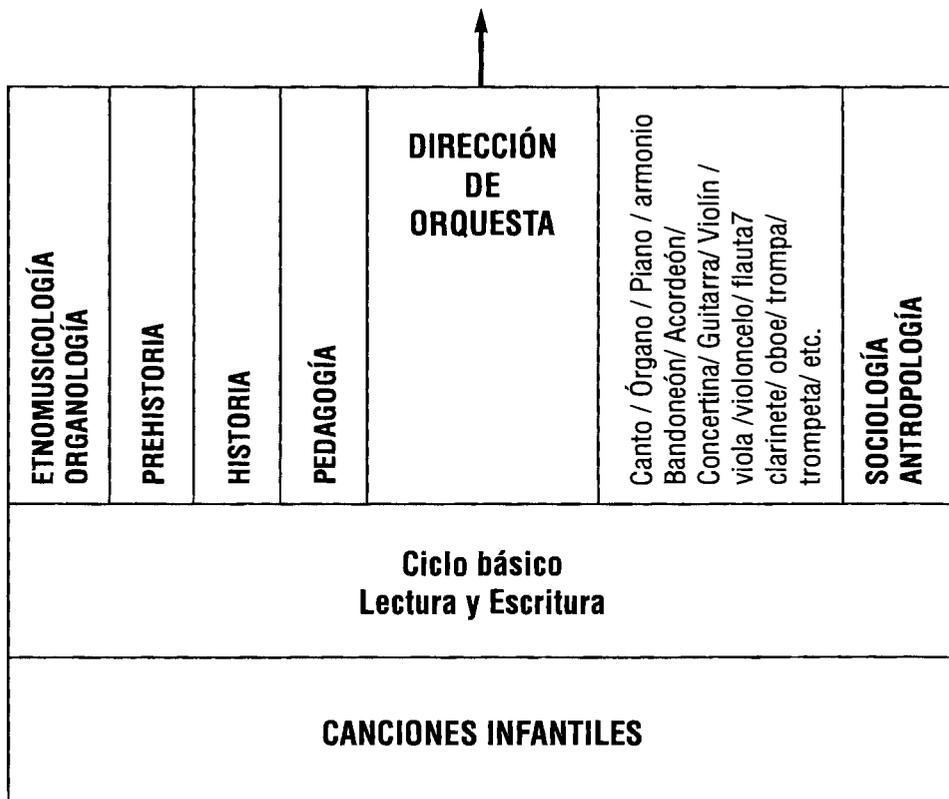
Tal como hemos descrito anteriormente, el volumen estaba destinado a la educación "sin notación" aún cuando, desde la concepción del autor, esta etapa preparatoria no era indispensable.

Esta afirmación de Vega, en un apunte personal de boceto manuscrito, explica el porqué de la aparición del Volumen 2, privilegiado en la edición dentro de la Colección: "Se puede emplear en forma independiente y se pueden estudiar los que siguen o el anterior sin comenzar por éste".

La etapa de formación encarada en el Volumen I recibe el nombre de "educación básica" que, según Vega, es común a todas las actividades musicales superiores y se funda en la voz.

Dentro de este plan, el siguiente paso es la adquisición de elementos básicos de notación comunes a la formación general de todo individuo desde la óptica de la experimentación de un lenguaje sin la pretensión de enseñar música profesionalmente.

En un dibujo manuscrito del método, Vega realiza el siguiente gráfico para aclarar su concepción de formación básica y superior. Dice al respecto: "nos dará buena idea de la posición del Ciclo básico en el conjunto de las especialidades"



Según el autor: "al finalizar esta Serie de la "Escuela de Música" tanto los escolares como los estudiantes libres, habrán adquirido cierta cultura musical y sólidos conocimientos técnicos básicos de la música".

En el esbozo del primer volumen –como ya se ha visto, base del sistema– se fundamenta el abordaje de las canciones propuestas.

Dentro de los apuntes manuscritos de Vega, las cuarenta canciones compuestas están ordenadas de la siguiente manera:

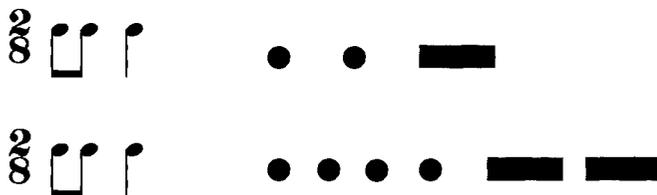
1- Un jazmín (2/8) Andante	11-Pobre mi muñeca (4/8) Andante	21-Arroyito claro (4/8, 2/8) Andante	31-Lucero del cielo (6/8) Moderato
2- Una gata (2/8)	12-Pastores de Jerusalén (6/8) Moderato	22-El pescador (3/8) (4/8) Moderato - Percusión al final	32-Dame la mano (3/8, 6/8) Moderato
3- Siento un ruidito (4/8) - Moderato	13-El caballo con un gallo (2/8) Allegro	23-Cielo gris oscuro (6/8) - Moderato	33-Lan, larán, lan (6/8 3/8) Allegro- por grupos - percusión
4- Unos angelitos (4/8) Moderato	14-Cochecito, caballitos (4/8) Moderato	24-Quiero enseñar (3/8, 6/8) Moderato	34-Luego me voy del valle (Vidala 6/8, 3/8) Moderato – Percusión
5- Tengo en el campo (3/8) Moderato	15-Ya la Navidad se acerca (6/8 binario) Moderato	25-Mamita me trajo una rosa (6/8,3/8) Moderato	35-Cuántos años tienes, abuelita (4/8, 2/8) andante – por grupos
6- Dos palomitas (3/8) Moderato	16-Mamá, traeme una estrella (6/8) Andante	26-Una quinta (2/8) Moderato	36-Ay Ratón Pérez (3/8, 6/8) Moderato
7- Ya la tarde cae (6/8) Moderato	17-Mis ovejitas (4/8) Andante – bocca chiusa- percusión	27-Palomita, palomita (2/8) Allegro	37-Chola, cuando te fuiste (Yaraví -6/8) Andante- por grupos
8- Las abejas llegan (6/8) Moderato	18-Una paloma (2/8) Allegro	28-Marchen, marchen (4/8) Allegro- bocca chiusa – en grupos	38-Ya las ovejas se van (Baguala 8/8, 4/8) Andante – por grupos
9- Voy por la sierra (Baguala 3/8) Andante	19-Tengo una vieja guitarra (4/8) Moderato	29-Luna clara (2/8, 4/8) Andante	39-Vacas, ovejas, cabritas (Baguala, (8/8, 4/8) Moderato – por grupos- con acompañamiento de caja
10-El lorito del vecino (2/8) Allegro	20-Vidalitay (Huaino, 2/8, 4/8) (4/8) Moderato	30-Un, dos, tres (3/8) Moderato – percusión al final (ejercicio para la individualización de sonidos)	40-Blanco maíz (Huaino, 2/8, 4/8) Allegro – por grupos.

Vega sugiere en estos escritos que las indicaciones de velocidades pueden interpretarse dentro del siguiente marco: Andante (120, corcheas 144), Moderato (144, corcheas 156), Allegro (156, corcheas 184), aclarando que no existen tiempos “naturales” sino “ambientales” (sociales) o circunstanciales. Entendiendo que: “las pequeñas formas rítmicas, cuando se asocian al sonido, cobran sentido y se convierten en *pensamientos musicales*”, decide comenzar el trabajo perceptivo desde los llamados elementos primos.

Al respecto amplía en un apunte manuscrito:³²

“Son ocho primarios y sus combinaciones. Todos han sido estudiados en nuestra obra “Fraseología”, en este volumen vamos reproducir solamente los que nos interesan. Pero antes tenemos que dedicar un párrafo a la entidad básica del orden rítmico: el pie. El pie –simple asociación de dos o de tres unidades.– está presente en todas las páginas musicales escritas. Viene de antaño por tradición oral. Su identificación y utilización nos han resultado extraordinariamente fecundas para la comprensión de las ideas y para la clarificación de la escritura, en la realización del análisis. Hay dos formas de “pie”. Si se agrupan en dos unidades el pie es binario y si se agrupan en tres el pie es ternario. El pie se representa por dos o tres unidades “normales”, pero todas las variantes internas de sus valores son también “pies” con igual título [...] Hemos tomado una de esas fórmulas, la más sencilla, para ponerla sobre todas y asignarle la representación del pie. La fórmula de dos unidades (corcheas) sin alteración significa el pie binario y sintetiza todas las otras fórmulas o variantes. La fórmula de tres unidades (corcheas) limpias representa que en nuestros ejemplo entraña todas las otras fórmulas.”

También sugiere que las fórmulas Rítmicas de 2/8 (Aserrín) y 4/8 (Arrorró) puedan ser representadas analógicamente con puntos para las corcheas, y rayas para las líneas (coincidencia descripta con el método de Willems), en función de cumplir un estímulo visual para la creación de pequeñas composiciones:



32. Material personal de Carlos Vega. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica de la UCA.

Todas las fórmulas rítmicas utilizadas son de pie binario o ternario, incluyendo valores irregulares (dosillos, tresillos), sustitución de valores por silencios y ligaduras de prolongación. La fórmula de dos unidades (corcheas) significa el pie binario que sintetiza las otras fórmulas y preside el grupo. La fórmula de tres corcheas representa el pie ternario y entraña en sí misma a todas las otras fórmulas de este pie.

Este criterio de agrupación rítmica es el generador de las canciones de este primer volumen.

"Estas pequeñas "formas rítmicas" (que son las mismas de las melodías) son aquellas que hallamos primero en las canciones folklóricas y después en todas partes. Son el producto de una antigua técnica de simetría que divide la idea musical en dos partes: una parte es –brevemente– la del movimiento, la otra la del reposo."

La combinación de estos pies rítmicos originarios determina la idea o frase, constituyendo la figura de la negra el reposo y la de la corchea el movimiento.

Vega denomina "frases perfectas" a aquellas constituidas por "movimiento y reposo" con igual suma de valores e "imperfectas" aquellas en las que el movimiento y el reposo son desiguales (uno el doble que el otro).



Ejemplo de Frase imperfecta

Por eso utiliza las cifras 2/8 y 4/8 unidas, dado que esta indicación "...le dice al lector que en el curso de los pentagramas encontrará compases de 2/8 y de 4/8. De igual manera cuando aparecen en el orden inverso." También explica de esta manera cualquier yuxtaposición de cifras futuras, como por ejemplo 3/8 mas 6/8. Para ampliación remite a la consulta de su *Fraseología*.

En este volumen advierte que la enseñanza funcional de los intervalos, las duraciones y las formas a través del cancionero "en la melodía", no deben convertirse en un simple aprendizaje auditivo de nuevos cantos.

"Para llegar a la lectura global, nos interesa, primero, la enseñanza de los elementos que se enlazan y funden en las melodías siempre en relación con su escritura. Es previo que el alumno reconozca en la idea escrita la grafía de cada intervalo, su distancia y su entonación, así como la duración de las figuras en su pie y su frase. El enfoque analítico de la idea musical debe conducirnos a la lectura sintética. Por lo demás el alumno no debe creer que esta música simétrica es la única. Aunque en el mundo de la música predomina la melodía simétrica, los ambientes superiores producen generalmente el discurso no simétrico."

Las reflexiones de Vega sobre las condiciones que debía tener un cancionero para poder ser enseñado datan de 1938. Al respecto escribía en apuntes manuscritos:

"En primer término debe haber sido compilado. Bien, hay numerosas compilaciones. Hemos llegado al fondo de esta cuestión. La casi totalidad de las piezas recogidas no sirven porque:

1. No son versiones fieles y están mal escritas. Por eso el maestro de música, a pesar de su técnica no puede comprenderlas y ejecutarlas correctamente.
2. Pertenecen a "otras escuelas" populares y entonces da lo mismo que enseñar "la bandera azul y blanca"
3. Están pésimamente armonizadas. Los maestros se resisten y con razón a difundir esas rudimentarias y grotescas componendas.
4. Los autores de las más nutridas colecciones están animados por una "inspiración" de carácter comercial
5. Las autoridades han querido sustituir el verdadero canto popular con extraños engendros llamados "estilizaciones" con las que se pretende "ennoblecere" el canto popular.
6. Los músicos cultos han formado su espíritu desde la infancia en la audición del repertorio didáctico europeo (Heller, Hensen, Cramer, Clementi, etc.)"

5. Las canciones del Volumen 1 (inédito)³³

Nº 1 Un Jazmín

Carlos Vega

Andante

Un jazmín Del jardín Un clavel Del vergel
Y una rosa Del rosal para el día De mañana
una nuez Del nogal Una pera Del peral
Y unas uvas Del parral para el día De papá

33. Se agradece la colaboración de los alumnos de la cátedra Computación Aplicada I (Comisiones A, B, C, 2006) por la pauta en "Finale" de las Fichas manuscritas de Carlos Vega.

Nº 2 UNA GATA

Carlos Vega

Moderato FIN

1 U na ga ta Se co mió un sal món Yu na pa ta Se co mió un li món

2 Ga ta. ga ta Yo quie ro pla ta Ga ta. ga ta Yo quie ro ron
4 Ga ta. ga ta Yo quie ro pla ta Ga ta. ga ta Yo quie ro ron

3 U na ra ta Se co mió un te rrón Yu na Pa ta se co mió un me lón.

Percusión

Nº 3 SIENTO UN RUIDITO

Carlos Vega

Moderato

1 Sien - toun rui di to en la ca lle ja. Son los pa ja ri tos

Vue la que te vue lan Vue la que te vue lan.

2 Sien - toun rui di to Jun toa la ca sa. Son mis dos ga ti tos
3 Sien - toun rui di to To das las no ches Son mis dos pe rri tos

Sal ta que te sal tan Sal tan que te sal tan.
Co rre que te co rren Co rre que te co rren

Nº 4 UNOS ANGELITOS

Carlos Vega

Moderato

U nos an ge li tos Ba jan de las nu bes
Ne gros los o ji tos Las mi ra das dul ces Ba jan de las nu bes.
Vie nen a tra er nos Flo res y per fu mes
pa ra que so ñe mos Mu chas co sas dul ces Ba jan de las nu bes

Detailed description: This is a musical score for the song 'Unos Angelitos' by Carlos Vega. It consists of four staves of music in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The melody is simple and repetitive, with a consistent intervallic structure. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The lyrics describe angels descending from the clouds, looking down with sweet eyes, and bringing flowers and perfumes for the children.

Nº 5 TENGO EN EL CAMPO

Carlos Vega

Moderato

1Tengo en el cam po Cua tro pe rri tos Dos son blan cos
2Tengo en mi ca sa Cua tro ga ti tos Dos son gri ses
Dos ne gri tos Sal tan y co rren sin pa rar
Dos bar ci nos*
Jue gan y bai lan Sin ce sar. 3Cua tro pe rri tos
Cua tro ga ti tos To dos a le gres Van a ju gar
*Pelo blanco y pardo, a veces rojizo

Detailed description: This is a musical score for the song 'Tengo en el Campo' by Carlos Vega. It consists of four staves of music in a single system. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The melody is simple and repetitive, with a consistent intervallic structure. The lyrics are written below the notes, with some words split across lines. The lyrics describe a scene in a field with four black sheep, two grey sheep, and two white sheep. The sheep are playing and dancing. The lyrics also mention 'Sin ce sar' and 'Van a ju gar'. A footnote indicates that the white sheep have white, brown, or reddish wool.

Nº 6 DOS PALOMITAS

Carlos Vega

Moderato

Dos pa-lo - mi - tas Co-men-mi - gui - tas Co-men mi - gui-tas En el pa lo mar

Dos pa ja ri tos Co men bi chi tos Co men bi chi tos en el o li var Ay

pa lo mi tas ven gan al ri o ay pa ja ri tos Ven gan al mar

Fin

DC

Detailed description: The musical score for 'Dos Palomitas' is written in 3/8 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is simple and repetitive, with lyrics 'Dos pa-lo - mi - tas Co-men-mi - gui - tas Co-men mi - gui-tas En el pa lo mar'. The second staff continues the melody with lyrics 'Dos pa ja ri tos Co men bi chi tos Co men bi chi tos en el o li var Ay'. The third staff concludes the piece with lyrics 'pa lo mi tas ven gan al ri o ay pa ja ri tos Ven gan al mar' and a double bar line with 'Fin' above it. A 'DC' (Da Capo) instruction is placed at the end of the third staff.

Nº 7 YA LA TARDE CAE

Carlos Vega

1Ya - la tar de ca e ya se po ne el sol
3Ya se a cer ca el di a Se le van ta el sol

ya se pin ta el cic lo De sua ve co lor
ya se llc na to do De luz y co lor

2Ya la no che ca e Nc gro el cic lo es tá

Y to dos los pá ja ros Se van a so ñar

FIN

DC

Detailed description: The musical score for 'Ya la Tarde Cae' is written in 3/8 time with a key signature of two flats (Bb, Eb). It consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The melody is simple and repetitive, with lyrics '1Ya - la tar de ca e ya se po ne el sol' and '3Ya se a cer ca el di a Se le van ta el sol'. The second staff continues the melody with lyrics 'ya se pin ta el cic lo De sua ve co lor' and 'ya se llc na to do De luz y co lor'. The third staff concludes the piece with lyrics '2Ya la no che ca e Nc gro el cic lo es tá'. The fourth staff continues the melody with lyrics 'Y to dos los pá ja ros Se van a so ñar' and a double bar line with 'FIN' above it. A 'DC' (Da Capo) instruction is placed at the end of the fourth staff.

Nº 8 LAS ABEJAS LLEGAN

Carlos Vega

1. Las a - be jas lle gan A los ro se da les
2. Las pa lo mas lle gan. Bus can los te rro nes
y se van lle van do Dul ce miel a sus pa na les
Y se van lle van do Ri co pan a sus pi cho nes.
3. Vue la vo lan do Bus can las flo res Vue la vo lan do Por sus pi cho nes

Nº 9 VOY POR LA SIERRA (BAGUALA)

Carlos Vega

Andante

Voy por la sic - rra Voy por la sic - rra Siem - pre can - tan - do Con li - ber - tad.
Mis o - ve ji - tas - Mis o - ve - ji - tas Siemp - pre - ba - lan - do Van al co - rral.
Sol que se po - nc Luz que se va LLe - ga la no - che Vic - ne la paz.
Percusión

Nº 10 EL LORITO DEL VECINO

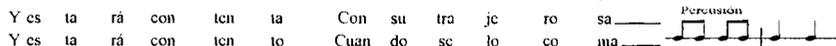
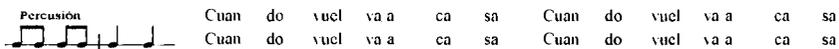
Carlos Vega

Allegro



Nº 11 POBRE MI MUÑECA

Carlos Vega



Nº 12 PASTORES DE JERUSALEN

Carlos Vega

Moderato

Na Pas to res de Je ru sa lén La Je sús na ció en Be lén

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Pastores de Jerusalem'. It is written in a single system with four staves. The first staff begins with the tempo marking 'Moderato'. The music is in a 6/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Na na na'. The second line is 'na na na na na na na na Pas to res de Je ru sa lén La'. The third line is 'la la la'. The fourth line is 'la la la la la la la la Je sús na ció en Be lén'. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and a double bar line at the end.

Nº 13 EL CABALLO CON EL GALLO

Carlos Vega

Allegro

El ca - ba - llo Con el ga - llo Y la ca - bra Con la cu - le bra
El po - tri - llo Y el no - vi - llo La con - ne - ja Con una o - xc - ja

Van a bai - lar Percusión Van a bai - lar En car - na - val.

To dos van Percusión Van a bai - lar En car - na - val.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'El caballo con el gallo'. It is written in a single system with three staves. The first staff begins with the tempo marking 'Allegro'. The music is in a 2/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'El ca - ba - llo Con el ga - llo Y la ca - bra Con la cu - le bra'. The second line is 'El po - tri - llo Y el no - vi - llo La con - ne - ja Con una o - xc - ja'. The second and third staves include the instruction 'Percusión' (Percussion) and the lyrics 'Van a bai - lar En car - na - val.'. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and a double bar line at the end.

Nº 14 COCHECITOS, CABALLITOS

Carlos Vega

Moderato

Co - che ci tos, ca ba lli tos Ruc den, ruc den en las
ca lé si tas Ron den, ron den con la mu si qui ta
Co che ci tos ca ba lli tos
Va mos to dos Va mos a ron dar.

The musical score for 'Cochecitos, Caballitos' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign. The melody is simple and repetitive, with lyrics written below the notes. The tempo is marked 'Moderato'.

Nº 15 YA LA NAVIDAD SE ACERCA

Carlos Vega

Ya la Na vi dad se a ccer ca Un lu cc ro bri lla en al to
La fe li ci dad em pie za Vic nen los tres Re yes Ma gos
Ya gol pe an nucs tras puer tas Lle gan tres ca me llos man sos
Ya la glo ria nos ro de a Ya nos tra en los re ga los

The musical score for 'Ya la Navidad se acerca' is written in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). It consists of four staves of music. The melody is simple and repetitive, with lyrics written below the notes.

Nº 16 MAMA, TRAEME UNA ESTRELLA

Carlos Vega

1 Ma má. tra e me u na es tre lla Ma má. tra e me un lu
2 Un cis ne es ta en la la gu na El vien to so pla y lo a

ce ro Ma má. la es tre lla mas be lla Ma
cu na y lo a ca ri cia la lu na y

má el lu cc ro pri me ro Ma má. tra e me a que lla
lo co bi ja la bru ma Ma má. tra e me u na

Nº 17 MIS OVEJITAS

Carlos Vega

Andante

Bocca chiusa

Mis o ve ji tas Don de es ta rán An do bus can do Y no las pue do en con trar

Percusión

Ca e la no che Vuel van a cá En tre las som bras No ha lla rán el co rral

Nº 18 UNA PALOMA

Carlos Vega

Allegro

1 U na pa lo ma U na pa lo ma Trai go del pa lo mar
2 U na pa lo ma U na pa lo ma Trai go del pa bc llón

Pa ra que co ma Pa ra que co ma En mi ma no mi gui tas de pan
Pa ra que co ma Pa ra que co ma En mi ma no gra ni tos de a rroz.

A vo lar. A vo lar. En mi ma no mi gui tas de pan
A vo lar. A vo lar. En mi ma no gra ni tos de a rroz

Nº 19 TENGO UNA VIEJA GUITARRA (MILONGA)

Carlos Vega

Ten go u na vie ja gui ta rra Que a com pa ña mi can ción

Y un ma te ci to de lo za Con bom bi lla de la tón **FIN** 1 Y el do
2 Soy fe

min go por la tar de A la som bra del pa rral
liz a mí ma ne ra No mc de ben en vi diar

(D.C.)
Ma te y gui ta rra se jun tan Con man te ca que so y pan
Hay ma te oan y man te ca Por si al gu no quie re en trar

Nº 20 VIDALITAY (HUAINO)

Carlos Vega

Moderato

Vi da li tay 1 Ten go un ran cho de pic dra Vi da li tay
Vi da li tay 2 Ten go un po co de tie rra Vi da li tay

Ten go mu chas o ve jas Vi da li tay U na co sa me fal ta
Ten go pon chos y jer gas

Vi da li tay Yo qui sie ra te ner la Ay. yo qui sie ra te ner la

Perc.

Nº 21 ARROYITO CLARO

Carlos Vega

Andante

A rro yi to cla ro Pa ra dón de vas Voy a dar le a gua Al ro se dal

Vien to de la sie rra Pa ra dón de vas Voy a dar le fres co Al du raz nal

Es tre lli ta de o re pa ra dón de vas Voy a dar te gra cia Pa ra so ñar

Nº 22 EL PESCADOR

Carlos Vega

Moderato

El pesca dor en el bo te se a le ja Re ma, que re ma. que
re ma por el mar Mien tras la ni ña se que da en la a re na
Mi ra. que mi ra. que mi ra re mar Re ma. re ma.
re ma. re... Mi ra. Mi ra. mi ra me

Perc.

Nº 23 CIELO GRIS OSCURO

Carlos Vega

Moderato

Cie lo gris os cu ro Gran des nu bes tur bias
En la tar de tris te Em pic za la llu via
¡Los co nc jos co rren A sus ma dri guc ras
2Y las a ves vuelan Pa ra sus ni ñi di tos
Las a be jas ru bias Bus can la col me na
Por que sus pi cho nes Tie nen mu cho fri o

Nº 24 QUIERO ENSEÑAR

Carlos Vega

Moderato

Quic - ro en se - ñar Y con - cer - tar a mu - chos pi - chon - ci - tos
Pa - ra for - mar U - na es pe - cial Or - ques - ta de pa - ja - ri - tos.

Allegro

1 La pa lo ma Ha rá de vió la De vio lin El co li bri
2 Cor no, in glés El ca bu rc Ven te ve o El xi lo fón
Vio lon che lo Se rá el te ro Con tra ba jo El buen cris pin
El hor ne ro Ha rá de ca ja Y el go rrión Se rá el tam bor
Cla ri nc te La ca lám dria Flau ta dul ce El pi ca flor
Un chi man go El cha rgo El er ken cho Un car de nal
Ga lli ne ta la trom pe ta Y el zor zal Se rá el fa got
Y la u rra ca La ma ra ca Y la que na la tor caz

Nº 25 MAMITA ME TRAJO UNA ROSA

Carlos Vega

Musical score for 'Mamita me trajo una rosa' in 3/8 time, featuring a single melodic line with lyrics. The lyrics are: Ma - mi ta me tra jo u na ro sa Pe pi to un cla vel Los pu se en un va so de lo za Fo rra do en pa pel Ma mi ta me tra jo u na ca la Pe pi to un jaz min Se lle na de flor res la ca sa pa re ce un jar din

Nº 26 UNA QUINTA

Carlos Vega

Moderato

Musical score for 'Una quinta' in 3/8 time, featuring a single melodic line with lyrics. The lyrics are: U na quin ta U na quin ta U na quin ta Ten go yo Con fras qui tos Ar bo li tos Y bo ni tos Pa ja ri tos Ten go yo Ten go yo

1) Que los niños formen otros pareados, así:
Con un perro / Y un cence rro
Con un gato / Y un zapato

Nº 27 PALOMITA, PALOMITA

Carlos Vega

Allegro

1 Pa lo mi ta Pa lo mi ta Có mo, es tá tu ni do Del ro sal
2 Pa lo mi ta Pa lo mi ta Llé va me a tu ni do Del ro sal

Pa lo mi ta Pa lo mi ta Los huc vi tos blan cos Có mo es tán
Pa ra ver tus Pi chon ci tos To dos pe la dí tos Pi pi ar

Llé va me. Llé va me. Llé va me vo lan do a tu ro sal
Llé va me. Llé va me. Llé va me vo lan do a tu ro sal

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Palomita, Palomita' by Carlos Vega. It is marked 'Allegro' and is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score consists of three systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The first system has two vocal parts: a soprano part (labeled '1') and an alto part (labeled '2'). The lyrics for the first system are: '1 Pa lo mi ta Pa lo mi ta Có mo, es tá tu ni do Del ro sal' and '2 Pa lo mi ta Pa lo mi ta Llé va me a tu ni do Del ro sal'. The second system has a single vocal line with lyrics: 'Pa lo mi ta Pa lo mi ta Los huc vi tos blan cos Có mo es tán' and 'Pa ra ver tus Pi chon ci tos To dos pe la dí tos Pi pi ar'. The third system has a single vocal line with lyrics: 'Llé va me. Llé va me. Llé va me vo lan do a tu ro sal' and 'Llé va me. Llé va me. Llé va me vo lan do a tu ro sal'. The piano accompaniment consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Nº 28 MARCHEN, MARCHEN

Carlos Vega

Allegro

Grupo I
Mar chen. mar chen Sin pa rar
Can ten. can ten Sin gri tar

Grupos II y III
Bocca chiusa

Grupos IV y V
la la la la...

Vuel van vuel van Al lu gar.
Vuel van vuel van A can tar.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Marchen, Marchen' by Carlos Vega. It is marked 'Allegro' and is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The score is for a piano and is divided into five groups of instruments. Group I (right hand) has lyrics: 'Mar chen. mar chen Sin pa rar' and 'Can ten. can ten Sin gri tar'. Groups II and III (left hand) are marked 'Bocca chiusa'. Groups IV and V (right hand) have lyrics: 'la la la la...' and 'Vuel van vuel van Al lu gar.' and 'Vuel van vuel van A can tar.'. The piano accompaniment consists of a simple rhythmic pattern of eighth notes.

Nº 29 LUNA CLARA

Carlos Vega

Andante

Lu-na - cla - ra - lu - na - cla - ra - Da - me - ro - cí - o - de - la - ma - ña - na -
No - te - va - yas - No - te - va - yas - La - no - che es tris - te - Sin - tu - mi - ra - da
Lu - na cla ra Lu na cla ra Da me el ni ñi to Que es - tá en tu ca ra
No te va yas No te va yas La no che es dul ce Si me a com pa ñas

Nº 30 UN... DOS, TRES

Carlos Vega

Moderato

Un... dos. tres Cua - tro es - ta vez Cin - co cuen to a qui
Si - guen a ho - ra seis Seis o tra vez me dí
Cin - co a qui tam bién Cua - tro y al fin Un... dos tres
Perc. > > > > > >

*Nota manuscrita de Vega Cuentan palmadas, una en cada nota.
Ejercicio para la individualización de los sonidos (entre paréntesis en re menor)*

Nº 31 LUCERO DEL CIELO

Carlos Vega

Moderato

1 Lu ce ro del cie lo Da me tu fuc go do ra do
2 Lu ce ro del cie lo Da me tu lum bre do ra da

Da me tu fuc go do ra do Lu ce ro del cie lo Pa ra lle var fo en la
Da me tu lum bre do ra da Lu ce ro del cie lo Pa ra lle var lo en la

ma no Pa ra lu cir lo en el pe lo Lu ce ro. lu ce ro
pal ma Pa ra que em pren da su vuc lo Lu ce ro del al ba

Nº 32 DAME LA MANO

Carlos Vega

Moderato

Da me la ma no Va mos al ri o Que hay un ce na no

En un na ví o 1 Da me la ma no Si gue a de lan te
2 Da me la ma no Por la ca lle ja

cer ca del lla no Hay un gi gan te Da me la ma no
Vie ne el ce na no Con tu na o ve _____

Nº 33 LAN LARAN LAN

Carlos Vega

Allegro

Lan la ràn lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Lan la ràn lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Grupo I Lan lan Lan Lan lan lan

Grupo II Lan la ran lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Lan lan lan Lan lan lan

Perc. Lan la ran lan la ran la la Lan la ran lan la ran lan

Nº 34 LUEGO ME VOY DEL VALLE (VIDALA)

Carlos Vega

Moderato

1Luc go me voy del va lle Tris te y sen ti do es toy 'Ya
2Un bu rro me que da ba Se me ha es ca pa do hoy Ya

Estribillo

na dic me quic re An dan do me voy
na die me que re An dan do me voy

Mote

Soy de la sic rra Soy quien soy Muy po co ten go To di to lo doy

Perc.

Nº 35 CUÁNTOS AÑOS TIENES, ABUELITA

Andante

Carlos Vega

Group I

Cuán tos a ños tic nes _____ Cuán tas ca nas tic nes _____
 Llé va nos al rí o _____ Va mos a la pla za _____

Group II

abue li ta _____ abue li ta _____

Cuán tos dien tes tic nes _____ Cuán tas pe nas tic nes _____
 Va mos por las ca lles _____ Llé va nos a ca sa _____

_____ a buc li ta _____ a buc li ta _____

Nota: En los primeros ensayos todos cantan todo. Crear sub-grupos para sostener

Nº 36 AY RATÓN PEREZ

Moderato

Carlos Vega

Ay. Ra tón Pe rez Co mo ca is te a la o lla Que la hor mi gui ta

Siem pre ex tra ña y te llo ra 1Ay. Ra tón Pe rez Cò mo hun dis te en el a gua
 2Ay. Ra tón Pe rez Cò mo ca is te a la o lla

La fuen te cla ra Se ha las ti ma do la ca ra Ay. Ra tón Pe rez
 Que la pa lo ma Ya se ha cor ta do la co la Ay. Ra tón Pe rez

Nº 37 CHOLA, CUANDO TE FUISTE (YARAVÍ)

Carlos Vega

Andante

Grupo I

Cho - la cuan do te fuis te un pa ñuc lo me dis te.
He que da do muy tris te Mi al ma ya no re sis te

Grupo II

Soplo o bocca chiusa

Grupo I

Ay. ay. ay. un pa ñuc lo me dis te.
Ay. ay. ay. Mi al ma ya no re sis te.

Grupo II

Nº 38 YA LAS OVEJAS SE VAN (BAGUALA)

Carlos Vega

Andante

Grupo I

Ya las o ve jas se van — Y la bu ri ta se ha i do
Si yo me voy del lu gar — Se que da el ran cho va ci o

Grupo II

Ya las o ve jas se van — Y la bu ri ta se ha i do
Si yo me voy del lu gar — Se que da el ran cho va ci o

Tutti

Las o ve ji tas To das blan qui tas y la bu cri ta Me dio me gri ta

FIN

Ay. vi da li ta Ay. vi da li ta

Ay. vi da li ta Ay. vi da li ta

Caja

Nº 39 VACAS, OVEJAS, CABRITAS (BAGUALA)

Moderato Carlos Vega

Va cas. o ve jas. ca bri tas mis com pa ñe ras del a ño
E lla lle jos Yo pe nan do El sol se po ne en el ce rro
Mis com pa ñe ras vol va mos E lla lle jos yo pe nan do—

Perc.

Nº 40 BLANCO MAIZ (HUAINO)

Carlos Vega

Blan co ma iz
Da me pues
De tu co se cha es
Cha ca re ri ta
To ca ra
Un Ya ra vi des pues
U na o ve ji ta lle va re' De tuma ja da es En la que ni ta To ca ré Un ya ra vi des pues

Nota: En los primeros ensayos todos cantan todo. Crear subgrupos para sostener

Conclusiones

Los métodos se suceden y se aplican la mayoría de las veces sin tener conciencia de la filosofía que enmarcaba el pensamiento del autor.

Estelle Jorguensen, en su libro *En busca de la Educación musical*³⁴ afirma:

"[...] la gente que se dedica a la educación musical está generalmente más interesada por la práctica que por la teorización. Los docentes que han sido formados como técnicos que siguen determinada metodología, a menudo se sienten mal preparados para enfrentar desafíos filosóficos y prácticos, muchos de los cuales requieren soluciones inmediatas. [...] Repensar la educación musical es una tarea difícil, tanto práctica como conceptualmente: no es fácil la concepción de ideas y estrategias alternativas, y es un desafío conseguir que sean aceptadas o puestas en práctica. Sin embargo, los educadores musicales y aquellos interesados en su trabajo no deberían dejar de abordar las problemáticas de cómo puede y debe ser impartida la educación musical."

Tal como hemos visto, Vega aportó un replanteo a los paradigmas educativos de la enseñanza de la teoría musical de la época. Sus ideas y su filosofía estaban sustentadas en los resultados de su actividad musicológica. Resultaría interesante realizar un seguimiento del impacto de la aplicación del método de Carlos Vega en las escuelas primarias y secundarias de la Argentina durante la década de 1960. La publicación de sólo un volumen, deja inconclusa la proyección que el autor deseaba e impide llegar al objetivo final pensado: reformular la enseñanza del lenguaje musical a nivel profesional.

A su vez, este cancionero inédito permaneció ignorado hasta hoy. Si bien el texto literario corresponde a la estética de la época en que fue concebido, algunos versos permanecen como contenidos temáticos vigentes a los intereses de la edad, aún en este siglo XXI. Vega informa: "[...] los textos hablan generalmente de cosas familiares a los pequeños y son tan escasos los elementos disponibles y tan grandes las exigencias de la adecuación, que apenas pueden ser juzgados como verdaderas poesías". Las referencias literarias a cuentos infantiles populares en la época tenían un propósito muy concreto que Vega justificaba de la siguiente manera: "Ignoramos por qué se desdeña en música el estímulo de la cuerda afectiva. La literatura infantil –con la tragedia de "Caperucita" o la del "Ratón Pérez" a la cabeza– frecuenta incluso la cuerda dramática [...] Musset decía que los cantos desesperados son los cantos más hermosos. Por lo demás si el niño ingresa al jardín entonando ya las canciones de moda, no corresponde enseñarle esos comunes balbuceos iniciales, tan inferiores al nivel medio del grupo".

34. Jorguensen, E., *En busca de la educación musical*. Editorial de la Universidad de Illinois Urbana y Chicago 1997 Traducción Ana Lucía Frega.

Con respecto a la música, no hay duda de que el cuidado en el fraseo, la riqueza melódica y la variedad de registro de raigambre folklórica proyectan a este cancionero como un interesante repertorio. Está pensado para hacer música en cualquier momento y por cualquier motivo. Por eso Vega sostiene: "[...] hay música para gimnasia, música para juegos, música para danzas, música para teatro, música para próceres, música para cuentos, música para loas [...] ¿No podría concebirse como una "música para la música"? [...] y a presentar diversos estilos o caracteres melódicos, estilos nacionales, estilos americanos, estilos occidentales y en diferentes escalas, sin estudiar ni escalas ni estilos, nada más que para una formación auditiva estéticamente amplia".

El objetivo de esta publicación ha sido dar a conocer esta singular concepción de "inmersión musical" de un investigador argentino que, partiendo del disparador de la "teoría musical y de las problemáticas de la notación", se introduce intuitivamente en la transmisión pedagógico-didáctica del lenguaje musical.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- BOARDMAN, Eunice. "Generating a Theory of Music Instruction". En *Music Educators Journal*, Septiembre 2001.
- ELLIOTT, David, *Music Matters, A new philosophy of Music Education*, New York, Oxford University Press, p.6. (1995).
- JORGUENSEN, E. *En busca de la educación musical*. Editorial de la Universidad de Illinois Urbana y Chicago (1997) Traducción Ana Lucía Frega (2002).
- LERDHAL, F. and Jackendorf, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge, MA: MIT Press. (1983).
- MACHABEY, *Historia y trayectoria de los teóricos musicales*, Oxford, quinta edición (1998).
- MALBRÁN, Silvia. *El oído de la mente. Teoría Musical y Cognición*. La Plata, Ed FEM (2004).
- WILLEMS, E. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Eudeba. Buenos Aires (1961).
- WILLEMS, E. *La preparación musical de los más pequeños*. Eudeba. Buenos Aires (1964).
- WILLEMS, E. *Guía didáctica para el maestro*. Bs. As. , Ed. Ricordi (1966).
- WILLEMS, E. *L'Oreille musicale*. Tomo I, Genève Suiza, Ed. Promusica (1965).
- Fondo documental "Carlos Vega" del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" UCA. Notas manuscritas de Carlos Vega, libros inéditos, conferencias, cartas, copias de expedientes y hemeroteca.

* * *

Diana Fernández Calvo. Doctorando en la etapa final por la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad Católica Argentina, Magister en Gestión de proyectos educativos por la Universidad CAECE, Profesora Superior de música y Licenciada en las especialidades Musicología y Educación Musical por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Completó además el profesorado superior de música con especialidad piano en el Conservatorio Nacional de Música "Carlos Lopez Buchardo". Ha realizado estudios de posgrado en Educación a Distancia en la UNED España. Actualmente es Directora del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la UCA y docente en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de dicha Universidad y en la Licenciatura en Artes Plásticas de la Universidad del Museo Social Argentino.

Resumen. En 1965, la editorial "El Ateneo" publica el libro *Lectura y Notación de la Música 2* de Carlos Vega. El proyecto de edición queda inconcluso. Este artículo permite reconstruir el aporte del volumen 1 que había sido pensado por Vega como introductorio dentro del proceso de educación musical. Cartas, apuntes, documentos, recortes periodísticos pertenecientes al autor, permiten un acercamiento a su pensamiento musical, a su filosofía de abordaje y a la historia documentada de la implementación de su método de enseñanza en la Argentina. A su vez, el cancionero inédito con letra y música del autor, constituye un interesante material educativo desconocido hasta el día de hoy.

Abstract. In 1965, "El Ateneo" publishes the "Reading and Musical Notation 2" by Carlos Vega. The project of edition remains uncompleted. This article allows to reconstruct the contribution of the volume 1 that had been thought by Vega like an introduction to the process of musical education. Letters, notes, documents, journalistic notes of the author, allows an approach to his musical thought, to his boarding philosophy and to the history of the implementation of his teaching method in Argentina. At the same time the unpublished song book, with music and lyrics by the author, constitutes until today, an unknown and interesting educational material.