



VOL. 53, Nº 1, ENERO-JUNIO 2023 | PP. 13-38

ISSN 0556-6134, eISSN 0556-6134

<https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/literaturasmodernas>

RECEPCIÓN 2 FEB 2023 – ACEPTACIÓN 25 ABR 2023

El arte sonoro en los criollos hispanoamericanos. Música, Danza y Poesía

*The sound art in the hispanic-american creoles.
Music, dance and poetry*

Cristina Alfonso von Matuschka

Centro de Filosofía Clásica
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

 cri_vm@yahoo.com.ar

Resumen

La primera edición de *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* (1913) es pionera en revelar, con disciplina europea y dominio técnico, el hilo del pensamiento poético y las bellezas sonoras de los criollos, junto con su publicación complementaria de 1911. La novedad reside en el método fiable que va del todo a las partes, con visión conjunta. Parte del análisis interdisciplinario de fuentes escritas y orales, de transcripciones hechas por el propio autor y testimonios recogidos en el lugar de origen de cada obra artística. Albert Friedenthal (1862-1921), pianista y musicógrafo alemán, supo percibir tiempos diferentes, atendiendo al proceso de otras culturas y a sus sistemas de sonidos de acuerdo con las reglas inherentes. Su quehacer minucioso lo llevó a conservar los lenguajes musicales de lugares hispanoamericanos, proyectando sus investigaciones en contexto europeo. A más de cien años, este abundante archivo conserva la clave de valiosísimos aportes fundamentados.

Palabras clave: Friedenthal – música – danza – poesía – criollos – América

Abstract

The first edition of *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* (1913) is pioneer in revealing, with European discipline and technical mastery, the train of poetic thought and the sonic beauties of the Creoles, together with its complementary publication of 1911. The novelty lies in the reliable method that goes from the whole to the parts, with a joint vision. Part of the interdisciplinary analysis of written and oral sources, of transcriptions made by the author himself and testimonies collected in the place of origin of each artistic work. Albert Friedenthal (1862-1921), german pianist and musicographer, knew how to perceive different times, attending to the process of other cultures and their sound systems according to inherent rules. His meticulous work led him to preserve the musical languages of Spanish-American places, projecting his research in a European context. More than hundred years later, this abundant archive preserves the key to invaluable well-founded contributions.

Keywords: Friedenthal – music – dance – poetry – creole – America

Punto de partida: el arte de oír y de escuchar

En el siglo XIX se produjeron en Hispanoamérica varios escritos histórico-musicales esporádicos hasta que en la década de los años treinta del siglo XX, la labor de Francisco Curt Lange, Carlos Vega y Domingo Santa Cruz Wilson¹ lograron que la historia de la música encontrara un lugar en las instituciones musicales y artísticas de la época, sentando las bases de la musicología que llegaría en la segunda mitad del siglo XX (Pérez González, 2010, p.84).

El siglo XIX estuvo caracterizado también por una rica actividad musical que alcanzó cierto nivel de institucionalización. Se crearon escuelas de música y conservatorios, publicaciones periódicas con crítica musical y partituras, se

¹ Francisco Curt Lange (1903-1997, alemán) dejó un legado inmenso y fecundo sobre americanismo musical. Carlos Vega (1898-1966, argentino) fue compositor, poeta y musicólogo, considerado el padre de la musicología argentina. Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987, chileno), compositor, abogado y gran impulsor del americanismo; llegó a ser Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y logró importantes metas en el ámbito de las políticas culturales.

construyeron teatros², se conformaron orquestas y sociedades filarmónicas y se consolidó la ópera como un espectáculo público (Günther, 1982, pp. 32-32).³

Y fue allí, en ese contexto, donde Friedenthal ofreció su propio arte como pianista y realizó sus investigaciones, publicadas luego en Alemania.

Para comprender en qué radica la importancia de su texto, es necesario conocer anotaciones previas y recopilaciones parciales. De este modo, se pondrán de manifiesto las particularidades de las ediciones de Friedenthal, pudiéndose comprobar que su formación académica europea favoreció su espíritu, contribuyendo esto de manera sustancial con sus investigaciones y marcando la diferencia con otras ediciones similares. El proceso de contextualizar y apreciar, deteniéndose en las consideraciones y particularidades de la edición, llevará a un análisis de los componentes artísticos que se complementan necesariamente entre sí y aparecen mencionados ya desde el título (música, danza, poesía). Se presentará, además, como factor fundamental, el tipo de población comprendida y sus lugares de origen, para cerrar con una síntesis, producto de la valoración estética y de la apreciación crítica de su recepción.

El arte de oír y de escuchar fue el punto de partida de Albert Friedenthal (Bromberg, 25 de septiembre de 1862 - Batavia, 17 de enero de 1921), pianista y musicógrafo alemán. Se formó con Theodor Kullak (1818-1882). Desde 1882 recorrió las principales ciudades del mundo haciéndose admirar como virtuoso del piano. Su seriedad interpretativa, dotada de formidable técnica, seguridad y limpieza, lo situaron entre las primeras figuras del mundo artístico.⁴ En el terreno compositivo produjo series de

² Recordemos las valiosas temporadas líricas y de conciertos de nuestro primer Teatro Colón (1857-1888), en Buenos Aires, y luego del nuevo Teatro Colón (desde 1908), emplazado en el sitio actual, de la misma ciudad.

³ El Prof. Dr. Robert Günther dirigía la Cátedra de Etnomusicología en la Universidad de Colonia, Alemania. Editó "Las culturas musicales de Latinoamérica en el siglo XIX" (*Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*), para lo cual contó con la colaboración fundamental de Francisco Curt Lange, gestada durante su período 1962-1963, como Agregado Cultural Honorario de la Embajada del Uruguay en Bonn.

⁴ Diario Los Andes (1888), martes 11 de octubre, p.2, N° 1169. NOTICIAS: "[...] hoy vienen a ésta artistas de verdadera fama [...]. El pianista Friedenthal es un verdadero maestro [...]. La Sonata de Beethoven fue expresada magistralmente [...]. Esperemos oír de nuevo a tan distinguido artista [...]". Sábado, 23 de

Lieder y unas pocas piezas para piano y en el literario, se destacó por algunos libros de musicología y sociología, que cultivó con gran entusiasmo. Entre los publicados con mayor éxito podemos nombrar a “Lo femenino en la vida de los pueblos” (*Das Weibliche im Leben der Völker*, 1910), “Voces de los pueblos en sus canciones, danzas y piezas de carácter” (*Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*, 1911), “Canciones populares flamencas” (*Das Flämische Volkslied*, 1918) y el libro que nos convoca “Música, danza y poesía en los criollos de América” (*Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*, 1913) Escribió, además, numerosos artículos de crítica especializada, en los principales diarios alemanes.

El autor recogió la mayor parte del material para sus colecciones de música criolla americana durante sus viajes, entre 1882 y 1901, por los países de origen de las piezas musicales.

Es importante destacar que, aún hoy, su obra es considerada de gran valor histórico y se sigue reproduciendo. Los editores utilizan avanzada tecnología para la reconstrucción digital, preservando el formato original, mientras reparan las imperfecciones presentes en la copia envejecida.

Las impresiones son en blanco y negro, encuadernadas con costura en papel de alta calidad redimensionado según los estándares actuales, sin cambiar su contenido. Así encontramos reimpressiones hechas en idioma original - alemán- o en inglés, por la editorial Fachbuchverlag Dresden (2016, Alemania) y por la Forgotten Books (2018, Londres, Inglaterra).

marzo de 1889, p.1, N° 1303. NOTICIAS. Concierto. “Mañana tendrá lugar en nuestro coliseo, un concierto dado por el inteligente pianista, Sr. Alberto Friedenthal, [...] debemos advertir al público que este será el único concierto que dará el Sr. Friedenthal, pues en breves días más se marchará a Chile [...]”. Domingo, 24 de marzo de 1889, p.1, N° 1304. NOTICIAS. Teatro. “Damos a continuación el programa que tendrá lugar esta noche en nuestro teatro dado por el reputado pianista Sr. Friedenthal [...]”. DIVERSIONES PÚBLICAS. Teatro Mendoza. “Único y gran concierto (Soirée musical de piano) por Alberto Friedenthal [...] a las 8 ½ p.m”. VARIAS. 11 de junio de 1901, p.6. “En la semana entrante llegará a esta ciudad el afamado pianista Sr. Alberto Friedenthal [...] estuvo entre nosotros hace 11 años [...]”. En: Otero, Ana María (2010). *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX. Tomo II*. Autor/Editor: Ana María Otero (Mendoza, Argentina), pp.397, 404, 688.

Escritos previos y recopilaciones parciales

Johann Gottfried Herder (1744–1803) es considerado pionero en la investigación sobre el canto popular alemán e incluso, fue quien acuñó el término de canción popular ya en 1771, si bien éste no responde exactamente a la definición actual de canción popular, ya que las canciones no aportaban melodías y tenían libertad formal. No se limitó a los cantos germanos, sino que abarcó también los del norte europeo y algunos de Hispanoamérica, todos traducidos al alemán.

La segunda edición de sus *Canciones Populares* (“*Volkslieder*”)⁵ fue publicada en 1807, después de su muerte, con el nombre de *Voces de los pueblos en las canciones* (“*Stimmen der Völker in Liedern*”). Esta obra, por su espíritu y conformación, puede entenderse perfectamente como el antecedente directo de los libros de Friedenthal publicados cien años más tarde: en 1911, *Voces de los pueblos en los cantos y piezas de carácter* (“*Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*”) y en 1913, *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* (*Música, danza y poesía en los criollos de América*). Uno es continuación del otro en cuanto a enfoque temático y se complementan.

Ahora bien, las referencias más antiguas que sobre los bailes y los cantos populares se recogen en Hispanoamérica, a partir de mediados del siglo XVIII, son las anotaciones en los libros de viajes, muchas veces superficiales. Salvo la visita de algunos estudiosos, los extranjeros, en su mayoría ingleses, recorrían Hispanoamérica dejando plasmado en sus papeles la primera impresión circunstancial y anecdótica sobre la pintoresca fisonomía de los habitantes, las costumbres de los gauderios, los sones de la guitarra y los pasos danzados.

Podemos citar aquí, entre otros, en el contexto de los relatos de viajes, al cronista español Alonso Carrió de la Vandra (1715-1783), autor de la obra *Lazarillo de ciegos caminantes* (1773), firmada con el seudónimo Concolorcorvo. En ninguna de estas líneas podrá encontrarse un estudio

⁵ La primera edición se publicó en 1778 (Primera Parte) y en 1779 (Segunda Parte) bajo el título de *Volkslieder* (Canciones Populares). Leipzig: Weygand. Procedencia del original: Biblioteca Nacional de Austria.

consciente, ni preciso con respecto a las manifestaciones artísticas que nos ocupan, como tampoco una ordenación cronológica.

Por su parte, D. F. Sarmiento (1811-1888), en *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas*, escrito en 1845, durante su segundo exilio en Chile, dedica algunas páginas al gaucho "cantor", incluyendo referencias a su poesía:

Por lo demás, la poesía original del cantor es pesada, monótona, irregular, cuando se abandona a la inspiración del momento. Más narrativa que sentimental, llena de imágenes tomadas de la vida campestre del caballo, i de las escenas del desierto que la hacen metafórica i pomposa. (Sarmiento, 1945, p. 49)

Ya en el siglo XIX, el prominente historiador, político, educador y literato Joaquín V. González (1863-1923), en su admiración hacia toda fuente de belleza, nos decía:

Y no habrá país en la tierra que pueda exhibir al arte variedad más abundante de bailes nacionales, de canciones y estilos poéticos, los cuales adquieren formas, tonalidades y modismos como los caracteres de las regiones principales del territorio, y según las influencias hereditarias o de otras sociedades vecinas. (Matiniano, 1986, p. 28)

Entre otras contribuciones podemos tener en cuenta las del argentino Ventura Lynch (1850-1888), considerado el primer comentarista y compilador de cantares populares en su obra de 1883, donde comenta la influencia de los aires andaluces en la composiciones como la cifra, el cielo y el fandanguillo, más parecidas a la jota y al bolero.⁶ El viajero Ciro Bayo (1859-1939), escritor costumbrista español, también hizo sus aportes sobre poesía popular hispanoamericana, recogiendo en ranchos y pulperías un importante corpus en su *Romancerillo del Plata*. Esta obra se publicó el mismo año -1913- que la edición de Friedenthal.

⁶ Lynch, Ventura R (1883). *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*. Tomo I, Buenos Aires: La patria argentina. En la segunda portada dice: "Tomo II. Esta obra fue reimpresa por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Bs. As. con el título de *Cancionero Bonarense*, 1925". Tiene Estudio Preliminar de Vicente Forte. Otra reimpresión fue hecha por Augusto Raúl Cortázar (1953) con el título de *Folklore Bonarense*, Bs. As.: Lajouane.

Vale la pena recordar dos publicaciones destacadas y minuciosas, que siguen marcando la diferencia con las ediciones de Friedenthal, debido a que aquellas poseen sólo enfoque regional y parcial. Jorge M. Furt (1902-1971) dio a la imprenta su *Cancionero Popular Rioplatense*, Tomo I (1923)⁷, donde recogió personalmente expresiones del saber anónimo popular, en las provincias del norte y en la de Buenos Aires. También de 1923, vale la pena recordar, el trabajo de Ricardo Rojas (1882- 1957) titulado *Canto Popular. Documentos para el estudio del folklore argentino*.⁸

Las ediciones de Friedenthal

El análisis historiográfico y comparado de las ediciones busca revalorar el proceso de producción atendiendo a los criterios metodológicos utilizados con propiedad y precisión científicas, a su vez, abordados mediante confluencia interdisciplinaria. Supo ver el todo de la obra artística para luego conocer y analizar cada una de las partes. El conocimiento del todo y de las partes es un proceso simultáneo: al discriminar las partes, las estamos analizando como elementos de un todo dado, dentro de un proceso que comprende análisis y síntesis. El resultado es la obra artística.

En 1911 encontramos un trabajo fundamental (figura 1), escrito con absoluta corrección, aguda observación, fidelidad a los textos populares, método y disciplina europeos. Bajo el título de *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken (Voces de los pueblos en sus canciones, danzas y piezas de carácter)*, con todos estos materiales recogidos, Friedenthal publicó la Primera Sección de su obra sobre *La música popular de los criollos de América*, dividida en seis cuadernos, de los cuales el quinto está dedicado al arte en torno al Río de la Plata (*Die*

⁷ Dos años después, Furt publicó el Tomo II (1925).

⁸ En la página 7 del Prólogo anuncia una serie de fascículos dedicados a la poesía y a la danza con documentación gráfica, histórica y descripción técnica, inusuales para la época. También llama poderosamente la atención la comparación que hace: “las relaciones de las tres artes del ritmo -canto, poesía, danza- guardan con la música en el folclore popular, fundamento de la teoría integral del drama wagneriano”. Se refiere a la “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), si bien este concepto de Wagner, con imponentes puestas escenográficas, abarca 6 artes. Para ello habría que agregar, entonces, la pintura, la escultura y la arquitectura.

Laplataländer), agrupando los estados independientes de Argentina, Uruguay y Paraguay.⁹



Figura 1: A la izquierda, tapa de la publicación de *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken. I. Abteilung: Die Volksmusik der Kreolen Amerikas* de Albert Friedenthal de 1911; a la derecha, la tapa de *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* de Albert Friedenthal de 1913. Fuente: <https://archive.org/details/stimmendervolkeri00frie> y <https://archive.org/details/5272535.0001.001.umich.edu>

La edición es trilingüe (alemán, francés, inglés), en tres columnas, con textos poéticos -cuatrilingües- que él mismo recogió durante sus viajes por la América española, entre 1882-1885, 1887-1890 y 1901. En el segundo párrafo del Prefacio, señala que una gran cantidad de piezas fueron llevadas al pentagrama por él mismo, sólo a partir de su audición, otras fueron terminadas a partir de anotaciones de músicos que conocen bien la música de sus pueblos y las de un tercer grupo fueron transcritas a partir de

⁹ Friedenthal, Albert. (1911) *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken, I Abteilung. Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*. Heft 1: Einleitung. México. Heft 2: Zentral Amerika, West Indien und Venezuela. Heft 3: Ecuador, Perú, Bolivia. Heft 4: Chile. Heft 5: Die La Plata-Länder. Heft 6: Brasilien. Berlin [1911]. Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung (Rob. Lienau).

impresiones primitivas y reproducidas -sin excepción, resalta- de manera litográfica, sólo con distribución local y en gran parte publicadas en tiradas pequeñas.

La estructura del libro recorre Hispanoamérica de norte a sur, desde Méjico hasta Argentina y consigue, de este modo, una impresión acabada del arte popular de estas geografías, cuyos cantos y bailes se estrechan bastante entre sí, debido a la influencia española común. Cada partitura completa -nos referimos a transcripciones de guitarra para piano- está precedida de un respaldo histórico, geográfico, literario y musical, escrito en los tres idiomas ya mencionados y, del mismo modo, presenta la letra de cada canción aportando, además, su idioma original: el español de América, el “criollo-francés” y el portugués.

En todo momento se conserva el respeto por la forma primitiva, por el matiz y el espíritu particular de las creaciones populares. Al respecto, en la página IV del Prefacio, el autor añade que él jamás retocó, los “errores ortográficos” (“en sentido académico”) y que deben ser considerados como fijados por el uso tradicional. Y a continuación agrega: “A ellos pertenecen los sugestivos pasajes de quintas y octavas en las zamacuecas, las relaciones inarmónicas y las quintas en las vidalitas y muchas otras”.

A medida que vamos recorriendo los diferentes países, la obra se constituye, entonces, en una pintoresca semblanza artística hispanoamericana, que pone de manifiesto las similitudes y coincidencias de un mismo trasfondo hispánico, a pesar de las particularidades de cada región, forjadas por la influencia de los indígenas que ponen su sello dominante.

Dos años después -1913-, Friedenthal publica *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* (figura 1). Esta obra –también en idioma alemán- complementa la anterior y, en parte, reproduce algunas notas de las *Stimmen der Völker*. La metodología de trabajo es la misma, aunque aquí predomina el contenido documental, con abundantes ejemplos musicales¹⁰, comentarios, anécdotas y notas explicativas. Sigue su trabajo

¹⁰ Se trata de ejemplos musicales breves, sólo algunos compases de la obra en cuestión, a diferencia de *Stimmen der Völker*, donde se reproducen partituras completas.

con preferencia dedicado a la música criolla, incorporando un número significativo de coplas y cantares, poesías, y valiosas observaciones coreográficas.

El libro *Musik, Tanz und Dichtung...*, dedicado a Eugenie Galli, escritora contemporánea del autor, tiene formato A5, aproximado, 14 x 20 cm, encuadernación original en tela, 340 páginas, de las cuales 328 están numeradas (figura 1).

El índice consta de un extenso Prólogo de 8 páginas, firmado por el autor en el otoño de 1912 (Berlín) y de una detallada Introducción de 29 páginas, en ambos nos detendremos más adelante. Continúa con su recorrido por Hispanoamérica, distribuido de la siguiente manera: Méjico y América Central, el Archipiélago de las Indias Occidentales, Venezuela y Colombia, los Países Cordilleranos, Chile, los Países del Río de la Plata y por último, Brasil. Adjunta un Apéndice con notas y comentarios y un Registro con los estilos y géneros musicales, incluyendo, por supuesto, los bailables.

El cuerpo del libro comprende análisis de las piezas y respaldo teórico-musical con el correspondiente contexto histórico, geográfico y literario. Está ilustrado con textos poéticos y un número generoso de ejemplos musicales, cuyas transcripciones son impecables.

Ya desde la tapa, la tipografía del título pone énfasis en la palabra *Musik*, resaltada por el tipo y tamaño de letra. Desde lo alto, la música -de los criollos de América- abraza a la danza y a la poesía. Y deja por sentado que, si bien se trata de investigaciones y estudios musicales, estos abarcan lo coreográfico y lo poético. Por esto, la labor de Friedenthal no puede encasillarse únicamente dentro de la bibliografía musical. Su visión no fue fragmentaria, ni *amateur*, como la de sus precursores, ni especializada sólo en música, como la de sus seguidores. Tuvo una visión completa y contornos precisos de la obra de arte.

Si bien no figura el crédito de la imagen que ilustra la tapa, hemos determinado con certeza a cuál fragmento musical pertenece. En el ángulo inferior izquierdo, el arco sonoro que envuelve el nombre del autor, corresponde a los cuatro compases de la vidalita, que están a continuación de la introducción y donde comienza el canto, una de las obras en las que

Friedenthal se detiene y analiza, a partir de la versión de P. J. Palau,¹¹ por ser “la más querida y sin dudas una de las canciones argentinas más antiguas, nacida en algún lugar de la pampa, hace cien años atrás” (p. 260). En esas páginas presenta algunos compases de cada una de las tres versiones, de las cuales la segunda, a dos voces, es la que ilustra la tapa y en el apéndice aclara que la partitura completa se encuentra en el Cuaderno V, dedicado a los países del Río de la Plata, de su libro anterior *Voces de los Pueblos*. En la contratapa la ilustración se continúa y se complementa con cuatro compases más de la misma melodía.

Detrás de la portadilla, hoja que antecede a la portada y primera hoja impar impresa, aparece la página legal. El libro fue hecho por la Editorial Hans Schnippel, ubicada en Berlin -Wilmerdorf e impreso en F. E. Haag en Melle, un distrito de Osnabrück, Baja Sajonia (Alemania). El *Copyright* lleva la fecha 1912. En la página siguiente, propiamente en la portada del libro, se repiten los datos de la editorial, con fecha 1913.¹²

(a) Consideraciones y particularidades de la publicación de 1913

En otoño del año pasado [1911] comencé a publicar mis canciones y bailes, que había coleccionado en países exóticos, bajo el título colectivo *Voces de los pueblos*¹³ y cuya primera sección, *La Música Popular de los Criollos*

¹¹ Nota: El Diario Los Andes (Martes, 25 de julio 1893, página 1, N° 2.559) publicaba así, las versiones de la *vidalita* utilizadas por Friedenthal: “Noticias. Música nueva. La acreditada casa de novedades musicales del F. G. Hartmann de Buenos Aires ha dado a luz las siguientes piezas nuevas: Para canto: Dopo, melodía de Tosti. “Decima Criolla” y “Vidalita” dos cantos del gaucho, arreglados por Palau [...]. Véndese en los almacenes de música”. Diario Los Andes: martes, 19 de febrero 1895, pág. 1, N° 3.019: “Noticias. Música nueva [...] conocer las piezas musicales que acaba de publicar la casa Hartmann en Buenos Aires y que más se oyen en aquellas reuniones filarmónicas. Son para piano: [...] “El gato” danza criolla y la “Vidalita” aire criollo (con letra) ambas de Pedro Palau [...]”. En: Otero, Ana María (2010). *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX. Tomo II*. Autor/Editor: Ana María Otero (Mendoza, Argentina), pp.473 y 506.

¹² El *WorldCat* (World Catalog), el mayor catálogo en línea u *OPAC* (Online Public Access Catalog) del mundo (worldcat.org), registra 12 ediciones publicadas entre 1912 y 1913, en alemán e inglés, hoy en día, se las puede apreciar en 85 bibliotecas miembros de *WorldCat*. De las cuales, 10 ediciones son de 1913 y dos de 1912. De las de 1913, 8 se hicieron en Berlín y dos en Leipzig, 9 en alemán y 1 en inglés, en diferentes formatos y soportes. Las dos ediciones de 1912 están hechas en Leipzig, en alemán, si bien ha trascendido como primera edición la de 1913, con un prólogo fechado por el autor en 1912.

¹³ Título original completo: *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*.1. Abteilung *Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*.

de América, fue recientemente presentada. En relación con esto, tuve la oportunidad de dar conferencias abiertas en la Capital del Reich, ante un público amante de la música y del arte en general que aún los melómanos europeos no habían descubierto, e introducirlos, por primera vez, en el mundo musical de los criollos-americanos. (Friedenthal, 1913, Prefacio, p.1)¹⁴

La gran acogida que, por entonces, la música criolla encontró en todas partes, no debería sorprender -según Friedenthal- porque ella reveló la belleza de su figura en dos aspectos: reveló una fuente que brota desinhibida hermosas melodías y aún hoy se sostiene que forman parte del tesoro melódico del mundo y que ellas cautivan a través de un arte del ritmo totalmente nuevo. Continúa diciendo, que estas obras, ante intentos compositivos similares con novedosas direcciones que solamente dan una impresión vaga y artificial de lo que buscan, tienen la ventaja de ser autóctonas, arraigadas y, a su vez, poseedoras de un desarrollo independiente.

El creciente interés que despertaban los “pueblos de América Latina” (*Völker des lateinischen Amerika*), como les gustaba a los criollos llamarse (Prefacio, p.2), lo impulsó a ampliar su colección con la forma del presente libro, que no es como *Voces de los pueblos* (“*Stimmen der Völker*”), sólo para músicos practicantes y amantes de la música, sino que este libro está dirigido también a un público con una estética más amplia, que esté dispuesto a acercarse y a disfrutar del genuino arte de los pueblos extranjeros.

La música, la danza y la poesía fueron las artes tratadas. En lo que respecta a la “música” (*Musik*), el primer componente del título, hay que aclararle al lector desde un principio, que el concepto de música popular, como es por ejemplo tal como se entiende con el término *Volksmusik* (música popular), no se corresponde, de ninguna manera, con el mismo término español o portugués (música popular, canto del pueblo, *canção do povo*). Según Friedenthal, sólo debe tenerse en cuenta que los límites dentro de los cuales se puede hablar de la música popular no fueron, ni deberían ser,

¹⁴ NOTA: Todas las citas y comentarios en español, pertenecientes a textos publicados en idioma alemán, son traducciones propias de la autora del presente artículo.

fácilmente establecidos. Por lo tanto, para evitar cualquier mala interpretación, el autor eligió para el título la designación de "música" -por antonomasia- para hablar de este arte en los criollos, porque música popular en Hispanoamérica, a su vez, no es lo mismo que se entiende entre los germanos. Por este motivo, se incorporaron también otras canciones que se acercan al canto artístico; porque a pesar de un arreglo más fino, todavía cumplen con el "elemento musical popular".¹⁵

También lo que el criollo entiende por danza popular (*Volkstanz*), no coincidiría del todo con el mismo término alemán. Básicamente los alemanes piensan en un cierto ritmo y en una coreografía fija. El criollo tiene esto también como fundamento, pero piensa en estereotipos muy específicos, que a menudo se conocen desde la antigüedad, a partir de los cuales se baila.

Las notas y comentarios que figuran en el libro fueron tomadas de la colección de piezas exóticas que el autor fue incorporando de la siguiente manera: a través de anotaciones inmediatamente después de la audición, según manuscritos que le dieron músicos nativos, otras recopiladas por él, según impresiones locales, según una colección de De la Espada (1884, p. 323), según ediciones recientes de empresas extranjeras. Alrededor de una tercera parte aquí contenidas, ya se puede encontrar en su publicación anterior, *Voces de los pueblos (Stimmen der Völker)*.

Captó las características generales de cada pieza, así como lo más importante y esencial, la reminiscencia, la alusión de la melodía, con una notación de los componentes individuales, especialmente el principio y en algunos casos particulares, cuando la melodía era particularmente valiosa por su musicalidad, se incluía en su totalidad.

Atendiendo a la extensión del libro, utilizó al máximo el ancho del área tipográfica, lo que le llevó a utilizar abreviaturas de todo tipo y omisiones en la notación de los ejemplos musicales, por ejemplo en las claves

¹⁵ Para la música de los criollos de Hispanoamérica, a comienzos del siglo XX, sería apropiado usar la expresión "música folclórica", ya que "música popular" tiene una connotación más amplia y abarca más géneros. A su vez, recordemos que folclore (tb. folklore, según la RAE) es un vocablo que viene del inglés y *folk* comparte su raíz germánica con la palabra en alemán *Volk* y ambas quieren decir pueblo. *De all Volksmusik/ Música popular*.

musicales, dibujos preliminares, compases, en el acompañamiento, las repeticiones, etc.

En cuanto al segundo componente del título, “danza” (*Tanz*), está claro que no se trata de un método de danzas criollas, ni de una descripción precisa de los movimientos de danza que se pretendían imitar. Más bien, indicó características generales. Sin embargo, los bailes principales, como la habanera, la zamacueca, entre otros, son descritos con gran detalle.

El tercer componente del título es “poesía” (*Dichtung*), de los criollos, predominantemente, de raíz popular y la gran mayoría fue musicalizada.

También, un número de estas poesías ya fueron traducidas y publicadas, junto al texto original, en su libro *Voces de los pueblos*. En la introducción de cada capítulo de ese libro -de 1911- se presentó el autor y las particularidades de cada poesía, en cambio, en el presente libro -de 1913- sólo habla de la transmisión.

Una tarea que merece ser destacada fue la traducción del material poético recopilado durante sus viajes por tierras hispanoamericanas. Su objetivo no fue el recrear exactamente las reglas artísticas de la métrica española del original, sino, llevar las poesías al alemán, más o menos perfecto, para que el extranjero las comprenda.

En muchos casos se logró con éxito rescatar el encanto especial, el peculiar y extraño aroma que emanó de la flor de una tierra lejana, los atractivos y maravillosos colores que de ellas brillaron, generalmente se perdieron (...).¹⁶ (Friedenthal, 1913, p.6)

Le prestó especial atención a no dañar las peculiaridades nacionales, ni el especial olor a tierra que de ella emana, para que no se evaporen; por lo tanto, no sólo observó el hilo del pensamiento de la poesía hasta conseguir los giros y vueltas más pequeños, sino también los términos con mayor importancia, las palabras individuales, para encontrarles el término idéntico en alemán. Le fue fiel al significado y a la palabra, logró un metro fluido, aunque no siempre estricto y, en cuanto a la rima, la colocó respetando el

¹⁶ Texto original: “[...] der besondere Charme, das eigen- und fremdartige Aroma, das von dem Blümlein aus fernem Lande ausging, die anziehenden, wunderbaren Farben, in denen es erstrahlte, sie sind gewöhnlich verloren; [...]”.

original. Y cuando se apartó de estos principios, los casos fueron consignados.

El propósito del libro no fue acercar lo extranjero al gusto europeo, ni despertar su comprensión, sino introducirlos en una etnia extranjera cuyo arte era desconocido hasta el momento. Para que esto suceda, describió el entorno en el que se creó este arte, la forma de vida de las personas, incluidos los poetas y cantantes, las mujeres sobre las que cantan, la tierra en la que viven.

El autor resume su postura diciendo que de ninguna manera quiso, ni se propuso, brindar un panorama completo de las artes de la música, la danza y la poesía entre los criollos de América. Su única preocupación era conseguir que el lector europeo entrara en estas artes, para lo cual le abrió la puerta principal que lo conducía a este mundo del arte popular y le señaló las principales rutas que de aquí partieron:

Si el lector tiene éxito no solo en encontrar una comprensión de estas manifestaciones, sino, además -y este es mi deseo silencioso- que a través de las artes de estos pueblos, pueda llegar a conocer el espíritu noble y las espléndidas cualidades de carácter que los enaltecen, más que pueda alcanzar a ver el buen gusto y el amor, el propósito de este libro estaría cumplido por demás. (Prefacio, p.8)

3. (b) La palabra “Kreole”

El componente que sigue en el título -el cuarto- es la palabra “criollo” (*Kreole*). La palabra *Kreole*, en alemán, no está tomada directamente de la palabra en español “criollo”, sino, derivada del francés *créole*. En español, *criollo*¹⁷ viene del verbo “criar”, es decir “educar, engendrar, etc”. Partiendo de este verbo –criar- (*schaffen, erziehen*) no sólo se encuentra el sustantivo “criollo”, sino también “cría” (*Zucht, Brut*), “crianza” (*Erziehung*), “criado” (*Diener*), cuya raíz, en muchos otros idiomas, es muy diferente, como por ejemplo *servant, serviteur, domestique, servo*, etc. Así también el español llamó “criollo” a sus niños nacidos en otras partes del mundo. Con respecto

¹⁷ Según la Real Academia Española, “criollo” viene del portugués *crioulo* y este deriva de *criar*, “criar”.

a esto, particularmente las colonias americanas entran en consideración, porque llaman “criollos” a la mayoría de sus habitantes blancos.

Friedentahl parte de observaciones etnológicas y de una descripción pormenorizada de los habitantes nativos y la relación de estos con los españoles. A modo de resumen, se los denomina “criollos” a todos los habitantes de la América española, desde México hasta el estrecho de Magallanes, que desciendan de los blancos.

Además, por la misma razón, utiliza el término “criollo” del español, para designar a todos los descendientes de los negros en las Indias Occidentales (*Westindien*), porque el hogar de sus padres también era una parte extraña del mundo (Europa o África).

Los pueblos que se incorporaron en los capítulos que integran el presente libro, son mencionados por el lugar de procedencia, así pues los nativos de Méjico (*Mexico*), los de América Central (*Zentralamerika*), los de las Indias Occidentales (*Westindien*) y los de América del Sur (*Südamerika*), sin distinción de color ni ascendencia, para cerrar con poblaciones indígenas autóctonas. De estas últimas se hace referencia sólo al pueblo inca, quienes entablaron un intercambio musical con los criollos.

Las pequeñas colonias inglesas y holandesas en las Indias Occidentales no entran en consideración y están fuera de toda discusión, por no tener una cultura independiente, requisito indispensable para su mención. (Salvo una excepción, la danza “el Pasillo”, procedente de las Antillas inglesas y que se describe en detalle, en las páginas 142-143).

Los españoles provenientes de las diversas regiones de la madre patria y los indígenas de las diferentes tribus, son muy diferentes a los criollos de Hispanoamérica.

Uno podría pensar entonces que, de una composición tan diversa, nacieron pueblos muy diferentes entre sí. Pero este no ha sido el caso. Según el autor, todas estas naciones americanas tienen muchos más rasgos comunes, que los que los separan. Se puede decir entonces que entre un mejicano y un argentino, o un chileno y un venezolano, sin importar la distancia espacial que los separa, ni su apariencia y ni su ser, no tienen más

diferencias que las que los alemanes tienen, provenientes de las diferentes tribus germánicas.

3. (c) Sobre el arte del sonido

Esencialmente, la música criolla es de naturaleza y carácter independientes.

Según las observaciones de Friedenthal, los españoles eran un pueblo muy frugal y contento con sus condiciones de vida externas. Un deseo de aventura, junto a la fantástica esperanza de tener una suerte inaudita, los llevó a trasladarse en épocas pasadas y en gran número, a sus colonias, entre ellas a México, Cuba, la Perla de las Antillas y Sudamérica. Se llevaron sus bandurrias¹⁸ y guitarras, sus canciones y bailes autóctonos, su corazón alegre y lleno de ilusión y su forma de vida sociable.

Destacó, además, que los españoles eran, sin duda, las personas más sociables de Europa. No cabe duda de que en el Nuevo Mundo, sobre todo en las plazas portuarias, durante mucho tiempo, quizás generaciones, mantuvieron el canto y el sonido local, aunque a principios del siglo XX, ni un solo baile español se había conservado en su pureza original y tampoco se cantaba ninguna canción realmente española (p. 34).

Sólo se había conservado un cierto parentesco en la formación de melodías de todos los tipos que surgieron en las costas, especialmente en las habaneras, que se explica fácilmente por la relación directa entre las lejanas ciudades portuarias y la antigua patria. Algunos ritmos, que aparecen muy esporádicamente como inserciones improvisadas de algunos compases, han sobrevivido aquí y allá. El panorama general, sin embargo, ya no se parece en nada a la música española.

En la música de los criollos, entonces, podemos reconocer lo siguiente:

1. Un estilo mixto en un género único, pero extendido (*Habanera*, p.93),

¹⁸ Bandurria: instrumento de cuerda similar al laúd, que se toca con plectro.

2. Interrelaciones entre la música india y la hispano-criolla en un área relativamente pequeña (Yaravi y Triste en la alta cordillera (*Die Kordillereländer*), p.167),
3. Relación con la música del sur de Europa en la formación de melodías, en numerosas canciones que están muy extendidas por todas partes,
4. Completa originalidad y uniformidad en la técnica (con la excepción de las Indias Occidentales (*Der westindische Archipel*), p.83).

Considerando esto, se puede decir que la música criolla tiene su propia posición. Se podría ignorar la influencia de los portugueses en el área geográficamente más extensa del mundo criollo, Brasil, así como la influencia francesa en las Indias Occidentales, sin embargo, no es factible subordinar la música criolla, tal como se ha intentado ocasionalmente, a la española; en cambio, no estaría nada mal en ponerla como género independiente junto al español.

Los criollos poseen amor entusiasta por el arte del sonido. Para ellos, la música es la expresión más pura y satisfactoria de sus sentimientos. La esencia de algunos de los pueblos criollos parece estar absorta en la música. El autor considera a México y Venezuela como los más musicales de estos países; pero Brasil y las Zonas Cordilleranas tampoco son inferiores a ellos. Cada provincia vibra con sus propias melodías y canciones. Tal vez, solo hay otro país, España, que puede competir con los países de Hispanoamérica en la riqueza de las canciones populares.

¡Cuánto es de lamentar que estas canciones no hayan sido escritas, ni recopiladas desde el principio! Pero si le hablas de ello a un criollo, la respuesta suele ser: “Tenemos tantas canciones populares que no importa si algunas se pierden y se olvidan”. Esto hace saber que, lamentablemente, sólo el arte tan querido del momento, está disponible. Hoy alguien canta una nueva canción que ha escuchado en alguna parte. Letristas y compositores, quizás una misma persona, son desconocidos o nunca se les pregunta quiénes son. Todos, encantados con la canción, la cantan. Pero pronto, sin embargo, volverá a estar pasada de moda, y en unos años se olvidará tan profundamente que no quedará ni una nota en la memoria. (p. 20)

“Para conocer la historia de una canción popular criolla con un ejemplo típico, solo necesitas leer mis anotaciones sobre la mundialmente famosa canción mexicana ‘La Paloma’ (p. 68), su historia de origen de hace apenas 20 años, fue completamente olvidada” (p. 21). Las melodías, sin embargo, sin comentarios, sin acompañamiento y en su mayoría también sin texto, se registraron por doquier, ya desde principios de los años setenta (S. XIX) y, probablemente, incluso antes; las notas históricas musicales y de otro tipo eran pocas y estaban escritas de forma insuficiente.

Parece imposible poder decir algo seguro sobre la antigüedad de las piezas musicales más antiguas que se conocen en la actualidad. Solo se puede calcular que la edad de algunas Zamacuecas de Chile y algunas *Modinhas* de Brasil rondan los cien años, dice Friedenthal (p. 21).

Las comparaciones de la música folclórica criolla con la extranjera, por ejemplo la alemana, son irrelevantes desde el principio porque, como se explicó, la música folclórica tiene un significado completamente diferente para los criollos que para la mayoría de los demás pueblos. Sin embargo, hay que considerar aquí, por ejemplo, el amor y el cuidado que todos los alemanes tienen por la música, por el cuidadoso cultivo de la canción popular, en comparación con el frenesí musical general de los criollos que, sin embargo, califican toda su música folclórica de acuerdo con la moda.

Por otro lado, el alemán deja que todo tipo de sensaciones y motivos se manifiesten en la canción. Entonces encontramos canciones de amor, de caza, sociales, del caminante, de la amistad, del estudiante, patrióticas, religiosas, canciones infantiles, etc.

Los criollos, sin embargo, no conocen la caza y no existe entre ellos el tipo de estudiantado alemán, ni el patriotismo en el sentido limitado de los pueblos europeos, tampoco tienen la pasión por los viajes, ni el mismo ánimo germánico. Así que, sólo queda una cosa: el canto eterno del amor. Esto es lo que mueve al criollo de la mañana a la noche, en todas las reuniones sociales, en casa y en el extranjero. Pero las canciones de amor no sólo se cantan en los años en que la primavera del amor florece para todos, sino por el contrario. Se podría decir que en los criollos el sentimiento de amor no tiene límite de edad.

Por supuesto, hay otro tipo de canciones, por ejemplo, las infantiles en un número limitado, pero el número de estas canciones desaparece en comparación con la fuente incesante de canciones de amor. Friedenthal resalta, al pasar, que cada nación también tiene su himno nacional. Sin embargo, en general, se trata de malas impresiones o copias basadas en clichés europeos, por lo tanto, el autor los dejó completamente fuera de consideración.

El amor de los criollos por la música también se corresponde con su musicalidad técnica. La pureza del canto, la precisión, su memoria (también para las melodías desconocidas que han escuchado) son excelentes; su sentimiento rítmico es admirable. Nada habla mejor de su talento musical que el hecho de que uno nunca se encontrará con un grupo de cantantes folclóricos que canten una canción al unísono.

Cantan varios, donde sea y cuando sea, uno de ellos capta la melodía real, mientras que el otro improvisa una segunda voz más profunda, más grave. Por cierto, la gente generalmente prefiere la canción folclórica de dos partes, que el canto al unísono.

El instrumento folclórico criollo es la guitarra, que siempre se afina de la forma habitual: E A d g h e (p. 24).

3. (d) Sobre el arte de la danza

En cuanto a la danza, no hay pueblo sin danza, y no hace falta decir que los criollos, amantes de la música, valoran también mucho la danza.

Es bien sabido cómo cambia el significado de la danza entre los diferentes pueblos del mundo. Para los criollos, la danza era una expresión de vida, un placer al que uno se entrega sin mucha preparación. No se conocían lecciones de baile. Los movimientos en las danzas nunca eran elegantes, ni artificiales, ni ingeniosamente fundamentados. Más bien, eran los movimientos naturales que surgían de la gracia inherente a estas personas, movimientos que se manifestaban en vibraciones, cuyo ritmo daba señales de que los criollos poseían un ritmo innato. Cabe señalar que no había ni un solo baile con gestos inmorales. El sentimiento moral del criollo, su decoro natural, su buen gusto y su respeto por las mujeres hubiesen rechazado

cualquier rastro de inmoralidad. Con estas apreciaciones, el autor se refería a los criollos de ascendencia europea o mezcla europea-india.

Por supuesto, la guitarra era también el instrumento más importante para la danza y, en ocasiones modestas, el único instrumento que se utiliza, si bien en algunos momentos podía participar un elenco de guitarras. El piano ocupaba su lugar en el salón. Y en ocasiones se utilizaba una combinación más amplia formada por clarinetes, corneta a pistón, trombones, violines, contrabajo, entre otros.

3. (e) Sobre el arte de la poesía

Ahora bien, en cuanto a la poesía, se supone que las rimas eran improvisadas, pero casi siempre estaban desgastadas y muchas veces se repetían innumerables veces en una exposición de muy corta duración. Pero esto no disminuía el aplauso del público que miraba o escuchaba y cuyas demandas eran sumamente modestas. Todo se animaba con cada círculo, con cada pasada de rima, no importaba lo sencillo que fuese. En círculos educados, incluso las sílabas rimadas más simples eran recibidas con aplausos. Teniendo en cuenta lo fácil que era rimar en una lengua romance -a diferencia del alemán- el arte de la rima folclórica romana improvisada, no fue especialmente valorado.

La poesía que el hombre solitario practica en su choza, en el "cuartito tranquilo", es para ser apreciada más, ya sea escribiendo sus inspiraciones poéticas o confiándolas a la memoria ¡¿Dónde, en el mundo, se pueden encontrar todavía hoy pastores que sean poetas y cantantes natos?! El gaucho argentino, que pasta el rebaño, se embriaga en la soledad con una canción que él mismo pensó en palabras y cantó en notas, como hace el llanero en el norte de Sudamérica y la gente solitaria en la Cordillera paradisíaca de los Andes. Quizás sea el gaucho en las pampas, a quien llamo rey en otro lugar, el rey entre estos poetas. Basta leer los poemas para la canción de la vidalita (Vidalitalieder), de los cuales traigo 20 estrofas y no se puede evitar elogiar la belleza del pensamiento y la delicadeza de expresión. (pp. 30-31)

Vidalita: un ejemplo destacable

Mucho se ha dicho de la tristeza criolla, pues la vidalita es un fiel ejemplo. Es una canción de la pampa argentina, un verdadero “triste”, expresión puramente lírica del gaucho. Cada estrofa posee cuatro versos de arte menor (hexasílabos) donde al final del primer y tercer verso se le agrega la palabra “vidalita”. Tiene miembros musicales dipódicos, rima consonante y comienzo rítmico inicial tético.

Como anticipamos, algunos compases de la segunda variante, a dos voces, ilustran la tapa del libro (figura 2).



Figura 2: 8 compases publicados en *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas* de Albert Friedenthal de 1913 p. 261.

En el capítulo dedicado a los países del Río de la Plata, “La Plata-Länder”, (p. 253) Friedenthal presenta tres de las innumerables variantes de la Vidalita, con versos sólo en idioma alemán, a diferencia de su publicación de 1911, donde las estrofas aparecen en edición bilingüe (español-alemán) y de donde tomamos los versos en español, que se encuentran a continuación:

- | | |
|--|---|
| 1. Amo a una niña, Vidalita,
Y ella no me quiere,
Y de tanta pena, Vidalita,
Mi corazón muere. | 1. Ich liebe ein Mädchen, Vidalita,
und sie liebt mich nicht,
und von so viel Schmerz, Vidalita,
bricht jetzt mein Herz. |
| 2. Por eso yo sufro, Vidalita,
Vivo sin reposo,
Siempre murmurando, Vidalita
Tu nombre hermoso. | 2. Darum leide ich, Vidalita,
und lebe ohne Ruhe,
und flüstere stets, Vidalita,
deinen schönen Namen. |

3. Dame un besito, Vidalita,
Con tu pico de oro,
Y verás entonces, Vidalita,
Cuánto yo te adoro.
(...)

3. Gib mir ein Küßchen, Vidalita,
mit deinem Goldschnäbelein,
dann wirst du sehen, Vidalita,
wie sehr ich dich anbete.
(...)

Friedenthal considera que en estas estrofas las rimas originales (en español) no son de ninguna manera inferiores, aunque no se puedan medir con un estándar artístico especial.

La ambición de estos poetas populares, de crear formas superiores, a menudo aumentaba. Muchas de las décimas, cuyas reglas son bien conocidas, fueron compuestas por un gaucho.

La literatura superior de los pueblos criollos se extiende por todos los ámbitos. El parnaso de cada nación tiene una serie de brillantes nombres de poetas y escritores, aunque por entonces, su esplendor apenas brillaba más allá de las fronteras de los países vecinos.

Hay algo que no se puede pasar por alto, según el autor, y es que la poesía superior de los criollos generalmente carece de originalidad y por eso, difícilmente pueda considerársela un arte sobresaliente. Continúa diciendo que, por entonces, la literatura brasileña (similar a la portuguesa) se caracterizaba por ser una imitación de la escritura europea, especialmente francesa. En cada poeta brasileño parece haber habido un poco prestado de Viktor Hugo o Lord Byron.

También los escritores de prosa brasileños, que andaban en busca de formar una escuela propia, siguieron los caminos de los escritores franceses modernos. La originalidad por sí sola no se puede negar que aparece en las escuelas venezolanas de poetas y escritores. Hay que ver si esa expresión, que a veces es pomposa y a veces recuerda al lenguaje florido de los indios, se corresponde con nuestro gusto (p.32).

Con todo, el arte de la poesía popular (*Volksdichtkunst*) ingenua de los criollos debe valorarse más que su poesía artística (*Kunstdichtung*). Por supuesto, esta poesía popular está limitada -como dijimos- en la elección

del material. Salvo contadas excepciones, un tema se aborda una y otra vez: el amor, y casi sólo la canción de amor experimenta a menudo la apoteosis a través del arte del sonido.

4. Valoración estética y crítica de la recepción

Friedenthal aportó a la literatura de viajes abundante material, específico y ordenado, con rigor científico. Condensó sus reflexiones y proyectó luz en un arte efímero que circulaba oralmente a través de los tiempos.

Su punto de partida fue el arte de oír y de escuchar. Plasmó con conocimiento técnico, en sus escritos y pentagramas, las voces escuchadas. Por sus sólidos hallazgos musicales, coreográficos y poéticos, su obra posee valor estético objetivo, puesto de manifiesto en el contexto de su evolución histórica. Friedenthal vio lo que otros no vieron y dijo lo que otros no dijeron. Hizo aportes valiosos y difundió el arte hispanoamericano, no sólo con la publicación de sus escritos, sino también con la realización de conferencias y conciertos en el continente europeo, incorporando repertorio criollo recopilado.

De este modo, el arte regional, y en el mejor de los casos con alcance nacional, pasó del pequeño contexto al gran contexto supranacional, cumpliendo con el que fuera el anhelo de Goethe, el primero en formular que el estudio de la literatura debía ser independiente de las fronteras nacionales.

Y a propósito, el concepto goetheano de *Weltliteratur* (Literatura universal), bien que puede ser aplicado aquí. Junto a sus giras, donde mostró ser un dotado concertista de piano, Friedenthal llevó consigo, siempre latente, ese impulso por explorar nuevos horizontes, tanto geográficos como culturales. Aprehendió otras tradiciones literarias y artísticas distintas a la propia, de países lejanos, con otros sistemas lingüísticos. Como concertista trajo su arte y, a su regreso, llevó a Europa el de Hispanoamérica, en un verdadero inter-cambio, inter-nacional e inter-cultural.¹⁹

¹⁹ Es de sumo interés destacar el proceso de “circulación” de la obra de Friedenthal. Estando en Chile, a fines del siglo XIX, trató de complementar las partituras compradas allí, agregándoles nuevas indicaciones (técnicas y expresivas) con la intención de ayudar al lector y al músico extranjero a

El trabajo posee claridad de objetivos, hay calidad en el manejo de los recursos, solidez y criterios metodológicos excepcionales. El número de fragmentos musicales es generoso y muchas de esas piezas fueron transcritas por el autor con sólo oírlas, conservando la fidelidad y con dominio técnico proporcionado por su arte pianístico. Tiene riqueza temática. Su perspectiva de la obra artística es integral, abarca y analiza cada una de las partes del todo con visión conjunta y contempla, además, lo histórico, lo literario, lo estético y lo crítico.

Su vida sorprende. Con la misma seriedad y brío supo conjugar varias aficiones y talentos a través de múltiples paisajes, tanto en el viejo como en el nuevo continente.

Es difícil que su trabajo -un genuino testimonio de época- pueda superarse, por su honradez y el total dominio de su arte, lo cual le añade un valor esencial. Aún hoy, se trata de una exquisita publicación con valor documental.

Bibliografía

- Bayo, C. (1913). *Poesía popular hispanoamericana. Romancero del Plata. Contribución al estudio del romancero rioplatense*. Victoriano Suárez.
- Carrió de la Vandra, A. (1942). *El lazarillo de ciegos caminantes. Desde Buenos Aires hasta Lima*. Ediciones argentinas Solar.
- De la Espada, M. J. (1884). *Yaravies, Cachuas, Lauchas, Tonos y Bailes Quiteños y Peruanos*.
- Friedenthal, A. (1911). *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und charakterstücken. I Abteilung. Die Volksmusik der Kreolen Amerikas*. Schelesingersche Buch und Musikhandlung.

encontrar el espíritu de la obra que, de otra manera, con sólo la versión original, no lo hubiera logrado por falta de esas indicaciones (*tempo*, acentuación, fraseo). Esta falta parece provenir del supuesto de que el lector local ya sabe cómo debe sonar esa música, no así, el extranjero. Hoy en día, lo llamativo es que se hayan incorporado sus ideas para la reedición, en Chile, de una de las piezas más populares del 1900: *La japonesa*, una de las varias ediciones firmadas por Antonio Alba que habría sido de referencia del propio Friedenthal. En: Izquierdo König, José Manuel et al. (2016) *Zamacuecas de papel*, p. 17. Ver también: *Revista Musical Chilena*, 1990, Año XLIV, pp.74 y 89. Textos fuentes: Friedenthal: 1911, Heft IV, Chile, p.5 y Friedenthal: 1913, pp.240-241.

- Friedenthal, A. (1913). *Musik, Tanz und Dichtung bei den Kreolen Amerikas*. Hausbücher-Verlag Hans Schnippel.
- Furt, J. M. (1923). *Cancionero popular rioplatense. Lírica gauchesca*. Tomo I. Coni.
- Furt, J. M. (1925). *Cancionero popular rioplatense. Lírica gauchesca*. Tomo II. Coni.
- González, J. V. (1920). *Música y danzas nativas*. Ediciones América, tomo II.
- Günther, R., ed. (1982). *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert. Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Band 57*. Gustav Bosse Verlag.
- Herder, J. G. (1778). *Volkslieder (Canciones Populares), Primera Parte*. Weygand. Procedencia del original: Biblioteca Nacional de Austria (Österreichische Nationalbibliothek).
- Herder, J. G. (1779). *Volkslieder (Canciones Populares), Segunda Parte*. Weygand. Procedencia del original: Biblioteca Nacional de Austria (Österreichische Nationalbibliothek).
- Herder, J. G. (1807). *Stimmen der Völker in Liedern*. Editor: Johann von Müller. En: *Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke. Octava Parte*. Cotta. Procedencia del original: Biblioteca Nacional de Baviera (Bayerische Staatsbibliothek, Munich, Alemania).
- Izquierdo König, J. K. et al. (2016). *Zamacuecas de papel*. Salviat.
- Leguizamón, M. (1896). *Recuerdos de la tierra*, precedidos de una introducción por Joaquín V. González. Ilustraciones de Malharro, Del Nido y Fortuny. Félix Lajouane.
- Merino, L. (1990). "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White". *Revista musical chilena*, Año XLIV, enero-junio, N° 173. Facultad de Artes, Universidad de Chile.
- Otero, A. M. (2010). *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX. Tomo II*. Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo
- Pérez González, J. (2010). *La historia de la música en Hispanoamérica (1876-2000)*. Facultad de Ciencias humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Rojas, R. (1923). *El canto popular. Documentos para el estudio del folclore argentino*. Coni.
- Sarmiento, D. F. (1945). *Facundo*. Tor.