

Illari, Bernardo

*Carta de Esnaola: música, discurso, y redes
interpersonales en el Buenos Aires de 1837*

Revista del instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año XXIII, N° 23, 2009

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Illari, Bernardo. “Carta de Esnaola : música, discurso, y redes interpersonales en el Buenos Aires de 1837”. [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 23, 23 (2009).

Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/carta-esnaola-musica-discurso.pdf> [Fecha de consulta:.....]

CARTA DE ESNAOLA: MÚSICA, DISCURSO Y REDES INTER- PERSONALES EN EL BUENOS AIRES DE 1837

BERNARDO ILLARI

Resumen

Una desconocida carta del compositor Juan P. Esnaola al escritor Juan Thompson (1837), que acompañaba una canción de nueva composición, nos proporciona un raro vistazo sobre la estética del decano de los compositores clásicos argentinos. Este artículo provee una comprensión del documento tan completa como es posible. El texto identifica la canción, propone una posible destinataria, y examina la pieza a la luz de la carta. Asimismo, rastrea la genealogía de las ideas estéticas de Esnaola hasta los poetas de la *Pléiade* en la Francia del siglo XVI, con relación a la metáfora de la hermandad de música y poesía. Por fin, explica las prácticas musicales de la época, como se descubren a partir de la carta, como parte de redes interpersonales basadas sobre la reciprocidad y creadas a través de la sociabilidad burguesa en los salones de Buenos Aires.

Abstract

A hitherto unknown letter from composer Juan P. Esnaola to writer Juan Thompson (1837), intended to deliver a newly-composed song, provides a rare glimpse of the aesthetic of the dean of all Argentine Classical composers. This article provides as complete an understanding of the document as possible. The text identifies the song as *A una Rosa*, discusses a possible dedicatee, and examines the piece in light of the letter. Also, the genealogy of Esnaola's aesthetic ideas is traced back to the poets of the *Pléiade* in sixteenth-century France, in connection with the metaphor of the sisterhood of music and poetry. Musical practices of the period, as disclosed by the letter, are furthermore construed as part of social networks based upon reciprocity and created through the bourgeois sociability of the Buenos Aires salons.

* * *

Los caprichos de la historia nos han privado de numerosos documentos musicales, pero a cambio han preservado textos tan bizarros como interesantes. Hace poco,

hurgando en los catálogos del Archivo General de la Nación, llamó mi atención una rarísima carta¹ del compositor Juan Pedro Esnaola (1808-1878) al abogado, escritor y político (y crítico musical aficionado) Juan Thompson (1809-1873)², hijo de la famosa Mariquita Sánchez, luego de Mendivil (1786-1868). El texto acompañaba una composición que el primero había escrito por encargo del segundo. Aunque la nota es breve y modesta —comprende apenas una carilla *in quarto*— se trata de la única reflexión musical que nos ha quedado de parte del más importante de los compositores porteños de principios del siglo XIX. Esto, y el que la obra de marras sobreviva y puede ser identificada con claridad, permite al menos vislumbrar algunos lineamientos de su estética. Expongo aquí las reflexiones que carta y composición provocan, distribuidas en cuatro secciones: mi ensayo de identificar a quien motivó la carta va primero, el examen de la canción a la que se refiere sigue a continuación, el estudio del discurso de Esnaola en relación con las ideas de su época ocupa el tercer lugar, y una restitución de la carta y la canción al contexto de los salones, por medio de la noción de redes interpersonales basadas en la reciprocidad cierra el trabajo. Mi objetivo es comprender el documento de manera integral y relacionarlo con su época y los intereses del presente, por medio de tácticas indiciales a nivel microhistórico³.

La carta

El texto, escrito en la característica grafía del músico, inclinada hacia la derecha, lee:

“Mi amigo:

Tengo que solicitar su indulgencia por el retardo en cumplir su encargo. En fin, esto sería disculpable hasta cierto punto, si el desempeño de la letra que V. me envió correspondiese a los deseos que he tenido de hacer algo que pudiera complacer a V. y [a] la persona interesada, pero desgraciadamente no ha sido así por esta vez.

Estoy muy descontento de la música que le remito: no he podido hacer una cosa que me satisfaga. Creo que el metro, siendo algo largo, impide dar a esta música cierto carácter de gracia y ligereza que la correspondería por el asunto.

¹ Archivo General de la Nación, Archivo y Colección “Los López”, no 7193.

² Para su biografía, v. Piccirilli 1949.

³ La mejor exposición disponible del método de los indicios quizás sea la de Ginzburg 1989. Agradezco a Guillermo Wilde el haberme señalado este trabajo, que tan bien describe mis técnicas hermenéuticas preferidas.

Espero, sin embargo, que V. me dispensará, y que en otra ocasión, será el resultado menos malo.

De V. siempre amigo affmo.

Juan P. Esnaola [sigue su rúbrica]

C. de V. Abril 16 /837”

[Al dorso, cabeza abajo y como destinatario:] “S. D. Juan Thompson” (fig. 1).

La carta se halla escrita sobre la mitad de un folio, que fue doblado para formar un pliego. La otra mitad está en blanco, excepto por el nombre del destinatario escrito al revés. Las marcas de la hoja indican que el pliego estuvo a su vez doblado en otros dos lugares, con el texto de la carta dentro y el nombre del destinatario encima y al medio (fig. 2). No hay marcas de lacre o goma, ni dirección, ni signos de que fuera enviada por correo, lo cual indica que se la entregó en mano. La indicación de lugar “C. de V.”, por lo tanto, parece no ser otra cosa que la de “casa de usted”⁴: Esnaola debe haber llevado personalmente la canción a Thompson, y, al no encontrarlo en casa, escribió la nota para transmitir lo que de otra manera hubiera dicho *viva voce* —feliz incidente que nos legó la única nota sobre asuntos musicales de un compositor de principios del siglo XIX—.

Tres indicios permiten identificar la obra de marras. Es obvio que se trata de una canción, dadas las referencias a una letra, su metro y su asunto. Existe una, y sólo una, canción de Esnaola que lleva la misma fecha de la carta, vale decir, 16 de abril de 1837, durante la época en que más atención prestó al género; su título es *A una rosa* (GM-S 106⁵). La letra está vertida en decasílabos, los cuales son efectivamente más largos que los octosílabos de uso más habitual en este tipo de canciones. Por fin, el poeta de *A una rosa* no es otro que Vicente López y Planes (1785-1856), de

⁴ Al menos, mis intentos por identificar una población con estas iniciales en la cual vivió Esnaola fracasaron por completo. La biografía más completa del compositor continúa siendo Gallardo 1960. Aquí apelé también al testimonio personal de Ángel Gallardo 1982, en busca de propiedades rurales que pudieran haber permanecido en la familia, sin suerte alguna. Y cf. la carta de Miguel Cané a la escritora Rosa Guerra que ésta puso como prólogo de su novela *Lucía Miranda*: la fecha lee “Su casa, Noviembre 12 de 1858” (Guerra 1860: IV).

⁵ Utilizo para identificar las canciones el número que llevan en el catálogo de García Muñoz y Stamponi (2002), a continuación de las iniciales de los autores (GM-S). Se ha conservado sólo una fuente contemporánea del autor para *A una rosa*, la copia autógrafa del manuscrito *Colección de canciones con acompañamiento de piano-forte por Juan Pedro Esnaola*, en poder de los descendientes del compositor (sigla CG en el catálogo citado, p. 51-53), fos. 31-32. Las otras copias parecen muy posteriores a la muerte del autor, y se basan en la *Colección*. *A una rosa* fue publicada (con cambios editoriales) en Williams 1941: 98-101.

quien ya sabemos que creó los versos del Himno Nacional Argentino, y la carta se conservó en el archivo que perteneció a la familia López.

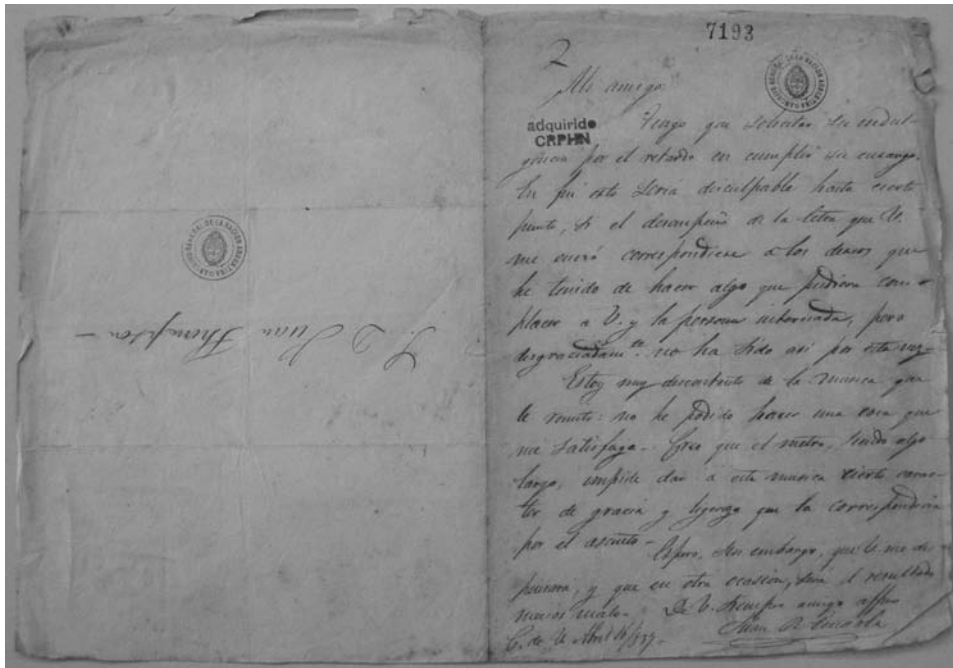


Figura 1: Carta de Juan P. Esnaola a Juan Thompson,
16.4.1837 – AGN, Colección López, 7193

Vicente Fidel López: ¿involucrado?

La misiva documenta un encargo de Thompson a Esnaola, de poner en música el texto de López, y también el retraso del compositor en cumplirlo. El primero actuó de intermediario, dada la mención de una tercera ‘persona interesada’. ¿A quién podría interesar una canción inédita de Esnaola? Sabemos por intermedio del escritor Esteban Echeverría que personas individuales con seguridad solicitaban la creación de las letras y, presumiblemente, también la de la música de canciones de amor. El autor dejó constancia de que había “escrito por encargo particular algunas cancio-

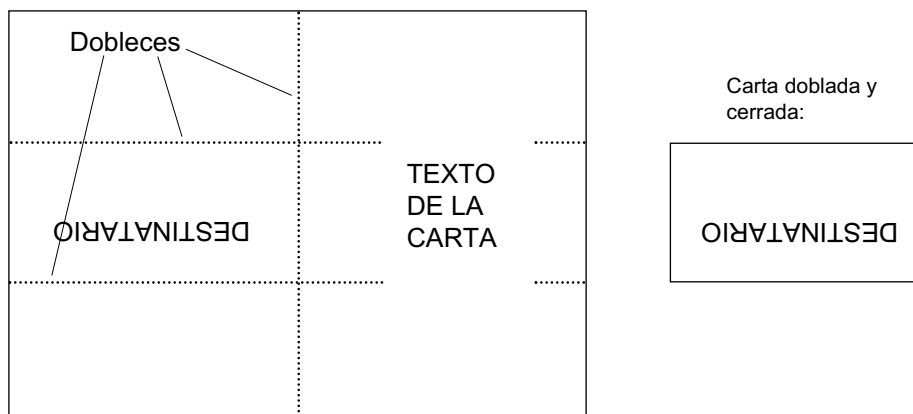


Figura 2: Esquema de la carta y aspecto que tendría cerrada

nes” y que su sentido “fue con singular maestría interpretado por el señor Esnaola”⁶, una de las cuales fue *El desamor*, primer fruto de la colaboración de ambos (Illari 2005: 172, 188-191). Tales creaciones iban destinadas a las jóvenes de la sociedad porteña, para cortejarlas, celebrarlas y, de últimas, engrosar su repertorio⁷. La carta de Esnaola viene a confirmar una vez más la realización de tales encargos, que debió de haber sido bastante común. Así obró quizás en esta oportunidad algún joven incapaz de crear por sí mismo una canción, deseoso de utilizarla para conquistar a la muchacha de quien estuviera enamorado; la ‘voz masculina’ del texto avala la posibilidad.

Desconocemos la identidad del caballero en cuestión. No deja de ser sugestivo, sin embargo, que la carta de Esnaola terminara entre los papeles de los López, como si la ‘persona interesada’ hubiera sido un miembro de dicha familia —puesto que Thompson fungía de poeta, no debería haber tenido necesidad de tomar prestado una letra de otro si de cortejar a su novia, Carmen Belgrano, se trataba—. También

⁶ “Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales”, en Echeverría 1874: 131. Reeditado en varias oportunidades, entre ellas en esta Revista, 15 (1997), 72-73; en García Muñoz y Stamponi 2002, 149-150; y en Suárez Urtubey 2007: 529-530. El texto fue comentado en *ibid.*, 25-36, y, desde otro punto de vista, en Illari 2005: esp. 165-169.

⁷ Una nota publicada en el Boletín Musical del 9.9.1837 afirma que “nuestros talentos [...] no han creado, por decirlo así, sino por las bellas y para ellas exclusivamente”. V. Boletín Musical 1837 2006: 108. Para un comentario sobre el artículo, v. Plesch 2006: 24-25 (en el volumen citado).

resulta interesante que Vicente Fidel López (1815-1903), hijo único de López y Planes, a la sazón contara con 22 años y fuera soltero; y que, según su propia declaración, cayó enamorado (“forjó la cadena para toda la vida”, escribió⁸) con Carmen Lozano su futura esposa, en el baile dado por Carlos Lamarca en honor al cumpleaños de su mujer el 20 de junio de 1837⁹, unos escasos dos meses después de la fecha de canción y carta (López s/f: 38). *A una rosa*, pues, parece creada como parte del cortejo de su pareja por el joven López, sea como medio para comunicar sus intenciones antes de la fiesta o para hacerlas públicas tal vez durante la celebración¹⁰.

Lo que sabemos acerca de la relación entre Esnaola y la familia López tiende a confirmar esta identificación. Hay cuantiosas referencias al contacto de la familia con la de Thompson¹¹, y al de Juan Pedro Esnaola con Mariquita Sánchez (Gallardo 1960: 62; Illari 2005: 220), pero no existen datos concretos sobre el conocimiento y trato directo del compositor con los López. Pueden haberlos separado diferencias de ideología. Mientras los López toman cartas activas, primero en la independencia de España, enseguida durante la época de Rivadavia, y después en la “generación del 37”, el tío de Esnaola, José Antonio Picasarri, debió emigrar por haberse negado a renunciar a su carácter de súbdito de la corona española, y el sobrino mantuvo una posición conservadora y pro-católica, y tuvo contactos apenas colaterales con Alberdi, Echeverría y su círculo (Illari 2005: 217-218).

Pero además, en sus escritos históricos posteriores, Vicente F. López no trató bien al compositor: “a no ser tan rico-hombre habría sido un ilustre maestro”, dice (López 1890: 246). Para él, Esnaola no llegó a la categoría de ‘maestro ilustre’, de seguro medida con parámetros europeos, puesto que dedicó sus esfuerzos a reunir y conservar su fortuna y a vivir sin sufrir necesidades inmediatas. Exabrupto típico —

⁸ Mayo (2004: 58) interpreta este mismo texto como si López hubiera conocido a Lozano en el baile. La referencia a Carmen una página antes de la descripción del baile (López s/f: 37) hacen suponer que, si bien ya la conocía, no había reparado en ella como mujer.

⁹ La fiesta cobró fama por la descripción de ella que hizo Calzadilla, y por el Vals escrito para la ocasión por el mismo Esnaola. V. Boletín Musical 1837 2006: 84 y 94, y Plesch 2006: 41.

¹⁰ Vicente le escribió a Carmen una declaración de amor que sobrevive (AGN, “Los López”, 4129); lamentablemente, no está fechada (Mayo 2004: 69; Rojas Mayer 1998, 57), de manera que no podemos comprobar en qué parte del proceso intervino la canción de Esnaola. Para una biografía de Vicente Fidel López, v. Piccirilli 1972.

¹¹ Para las relaciones entre Thompson, activo participante del movimiento intelectual del 37, y Vicente Fidel López v. Molina 2000: *passim*. Para la participación en el movimiento de Vicente López y Planes, v. i., nota 205. Para su vínculo con Mariquita Sánchez, v. Molina 2000: 418 n76.

el contexto se refiere a la música de la época de Rivadavia— la frase de López dice más acerca del disgusto que sentía por Esnaola que sobre las cualidades de éste. Ideas parecidas expresó Lucio V. López, hijo de Vicente Fidel, de seguro por influencia paterna: “La música de Esnaola no compone seguramente ninguna obra maestra y su mismo autor era bastante malicioso y hombre de mundo para no manifestar gran entusiasmo de su obra. Por el contrario”¹². A más de insistir sobre la falta de maestría del músico, Lucio añade la malicia personal y se escuda en el mismo Esnaola para legitimar su juicio negativo, a despecho del adverbio “seguramente” que lo marca como mera conjetura.

Todo esto sugiere que Esnaola y los López pertenecían a círculos sociales (o subredes) distintos y que tenían poca simpatía mutua, lo cual, a su turno, abona la necesidad de la mediación de Thompson, si de conseguir una nueva pieza musical se trataba¹³. Pero además, los méritos de *A una rosa* y todas sus otras canciones impresionaron poco y nada al historiador y a su hijo escritor, al punto que, años después, denigraron al músico.

***A una rosa*: limitada distinción**

Al juzgar su propia obra, y a despecho de lo que Lucio López pueda opinar, Esnaola se muestra negativo en exceso¹⁴. Autocrítica despiadada, las opiniones del compositor sobre sí mismo revelan sobre todo su elevada ética de trabajo: al no conseguir el tipo de acuerdo entre texto y música que buscaba, el creador censura su propia obra. Pero además, *A una rosa* no parece tan inadecuada. El texto consiste en octavas de versos decasílabos con acentos regulares en la tercera, sexta y novena sílabas, como ya dije. Es una declaración de amor de parte de quien habla (o canta), quien la cifra en una rosa: la flor adornará el pecho de su pretendida, transmitiéndole sus deseos amorosos. El tema es, efectivamente, liviano y delicado, y no carece de gracia. El metro resulta muy apropiado para canciones bélicas, heroicas o, por

¹² Lucio V. López, “La musa del pasado”, *Sud-América*, año 1/89 (20.8.1884), *apud* Suárez Urtubey 2007: 34.

¹³ Alternativamente, puede que la antipatía de López por Esnaola tuviera que ver con ciertos comportamientos discutibles del segundo en las últimas décadas de su vida y en particular durante la epidemia de 1871, a lo cual me referiré en otro trabajo. Aunque así fuera, los textos citados no abonan una posible simpatía entre el compositor y la familia López.

¹⁴ Su opinión parece justificar el texto de Lucio López. De hecho, dado que la carta de Esnaola a Thompson obraba en poder de la familia, es posible que el escritor la usara como fuente.

extensión, himnos nacionales —como el argentino o el venezolano— por el potente patrón dáctilo de sus acentos. Su empleo para una canción de amor no es de por sí criticable: sigue la tendencia del Romanticismo de utilizarlo para cualquier tema¹⁵, que también aparece en otras piezas del compositor, incluyendo *La Diamela* de Echeverría (GM-S 136), de tema parecido¹⁶. Pero, a diferencia de las otras letras en decasílabos, las figuras y el estilo de la composición retoman el tono del neoclasicismo, más formal, más distante y menos emotivo. La percepción negativa del compositor sobre la letra se fundaría más en el contenido poético que en la estructura de los versos.

La música (ej. 1¹⁷) consigue capturar al menos parcialmente la delicadeza del ‘asunto’ a despecho de la impresión de fuerza del metro poético. La forma musical presenta la claridad y transparencia características del compositor: cada estrofa se divide en tres partes (compases 1-10, 11-18, 19-30), de las cuales la primera modula a la dominante (Sol), la segunda proporciona tensión y contraste, y la tercera retoma el tema del principio y resuelve el proceso en la tónica. Como sucede con sus canciones maduras, los principales gestos melódicos representan conceptos individuales de la primera estrofa del texto, los cuales se integran en el decurso de la música sin romper la unidad ni la continuidad. Así, la aurora asoma por medio de melodías ascendentes, las semicorcheas subsiguientes certifican su condición festiva (c. 7 y 9), la brisa se mece con grupos de corcheas puntilladas y semicorcheas (c. 11 y 19), el polvo hunde a la rosa con un la bemol (sexta descendida del tono) en la melodía (c. 13) o el acompañamiento (c. 21) y la melodía la sepulta descendiendo a su nota más grave, mi (*ibid.*).

El clímax se alcanza en la sección final, por medio de un arpeggio ascendente que representa la idea de ‘subir’ del penúltimo verso de la estrofa (c. 23-24 y 27-28). En ese punto, y como diría Brahms (Rosen 1988: 368), cualquier tonto puede ver que la melodía cita el aria *Non più andrai*, de *Las Bodas de Figaro*: como Cherubino en la ópera de Mozart, la rosa va a turbar el descanso de las bellas. El breve interludio (o postludio, según cuál sea la estrofa) tiene más de un punto de contacto con la sec-

¹⁵ QUILIS 1993: 65. Vicente López, de formación clásica, reacciona de este modo frente a los nuevos vientos que soplaban en la época, en otra muestra de su interés por mantenerse al día. Cf. Molina 2000: 405, 407 y 416.

¹⁶ *Colección de canciones*, fos. 17-17v. Otros ejemplos de canciones en decasílabos: *Lubina* (GM-S 147; *Colección*, fos. 29v-30v), con letra de Manuel Belgrano (sobrino del general homónimo); *Mis lamentos* (GM-S 150; *Colección*, fos. 42-42v); y *Canción – La huérfana* (GM-S 137; *Colección*, fos. 43-44), con letra de Francisco Acuña de Figueroa.

¹⁷ Transcrito por el autor a partir del manuscrito citado. Agradezco a Melanie Plesch el haber compartido conmigo sus copias de este manuscrito hace más años de lo que resulta prudente recordar.

ción correspondiente del Himno Nacional, en su diseño melódico (basado en apoyaturas y bordaduras que resuelven al tercer grado de la escala [c. 32] y sólo entonces al primero [c. 34]) y su estructura armónica (omitiendo detalles, un doble V-I), posibles guiños del futuro arreglador de la canción al autor de la letra.

Andantino assai mosso

El a - ro - ma más pu - ro y más blan - do en su cá - liz mo - des - tao - cul - ta - ba u - na

ro - sa que jo - ven bri - lla - ba de la au - ro ra al fes - ti - vo a - so - mar, de la au - ro ra al fes - ti - vo a - so -

mar. Fres - cas bri - sas - su tro - no me - cien - do, ya en el pol - vo la a - ma - gan hun -

Ejemplo 1: Esnaola-López y Planes, *A una rosa* (GM-S 106); edición del autor

14 *cresc.*

dir y ya u - fa - na vol-vien - do a su - bir con más ga - las vol-vien - do a bri-

18 *dolce*

llar, fres - cas bri - sas su tro - no me - cien - do ya en el pol - vo la a - ma - gan hun-

22 *f* *p*

dir y ya u - fa - na vol-vien - do a su - bir con más ga - las co - mien - za a bri-

26 *dolce*

llar, y ya u - fa - na vol-vien - do a su - bir, con más ga - las co - mien - za a bri-

Ejemplo 1, continuación

30

Har.

Ejemplo 1, continuación y final

* * *

Andantino

Be-lla Ju - lia, dul - ce a - mi ga, o - ye, o - ye mi cruel des - con - sue - lo. No

de - jes que e - ter - no due - lo me qui - te la vi - da, ¡no! me

p

cresc.

sf

Ejemplo 2: Esnaola-Méndez, *Julia* (GM-S 131); edición del autor

13 *sf* *tr*
o - - jos le - a su ley mi des - ti - no pa - ra con - trar el ca -

17 *p*
mi - no de ser tu - yo y mi - o tú; pues tie - ne es - cri - to mi es -

21 *animato*
tre - - - lla se a - pa - ga mi luz sin e - - - lla, pues tie - ne es cri - to mi es -

25 *p* *dolce*
tre - - - lla se a - pa - ga mi luz sin e - - - lla.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes various dynamics such as *sf*, *f*, *ff*, *p*, *legato*, and *dolce*. The vocal line includes lyrics in Spanish. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

Ejemplo 2, continuación



Ejemplo 2, continuación y final

¿Cómo entender lo negativo de la opinión de Esnaola, entonces? La canción, aunque no fea ni trivial, resulta limitada en su expresión. Quizás por tratar de proyectar esa ligereza del tema que menciona en la carta, la música es algo más regular y predecible que en otras canciones que compuso en la misma época. Su armonía es menos osada: incluye apenas una modulación a la dominante y un cambio de modo. Uno necesita esperar al quinto compás para escuchar el primer motivo sorprendente, que ilustra la palabra “quejosa” por medio del semitono Fa-Mi sobre un acorde de tercer grado alterado. El principio apenas glosa la cuarta Sol-La-Si-Do, ascendiendo primero (c. 1-2), descendiendo después (c. 3-4), con fraseo regular y predominio del movimiento por grados conjuntos. Y ni el *forte* del compás 7, que orienta la tonalidad en dirección a la cadencia en la dominante, ni los acordes cromáticos *staccato* del compás 8, que prolongan el proceso de modo inesperado, alcanzan a compensar la falta de gestos de mayor interés. En la sección intermedia, los ocasionales cromatismos tampoco quiebran la placidez del conjunto. La sorpresa mayor ocurre cuando aparece Fíguro en escena, en la tercera sección, y no por lo bizarro del pasaje sino por la carga semántica que trae desde fuera de la canción. En conjunto, *A una rosa* impresiona como el producto de un buen técnico y de una sensibilidad refinada, capaz de controlar por completo los procesos que crea y de transmitir la delicada aura que sugiere el texto, pero no asombra ni conmueve.

Como prueba adicional, no debemos ir más allá de la canción siguiente dentro del catálogo del músico, *Julia*, con texto de Luis Méndez, completada el 2 de agosto del mismo año de 1837.¹⁸ Se trata de otra declaración de amor de parte de un pretendiente masculino, ahora vertida en los octosílabos de costumbre, por medio de

¹⁸ GM-S 131; ej. 2, Colección de canciones, fos. 32 v-33.

una estrofa única, de diez versos con pareado final (ver apéndice). La expresión también es diferente que en la canción de López: el ‘yo poético’ de *Julia* expresa su pasión de modo directo, sin rosas de por medio; y aunque la predestinación de su amor y el aviso —casi amenaza— de que moriría si la muchacha no atendía su requerimiento suenan a pura retórica, el tono más emocional e inmediato —existe la tentación de decir: ‘romántico’— predomina en el poema desde su comienzo mismo.

La música de Esnaola proyecta con eficiencia los acentos dramáticos —impostados o no— del texto. Como *A una rosa*, está escrita en Do mayor y compás de 4/4, y se basa en un motivo anacrúsico ascendente, similar al de la otra canción. Además, *A una rosa* y *Julia* se relacionan por el empleo de la forma ternaria, el recurso a un gesto ascendente nuevo poco antes del final (*A una rosa*, c. 23-24; *Julia*, c. 24-25), y hasta el uso de un cromatismo de paso en la reaparición del motivo del principio (*A una rosa*, c. 21; *Julia*, c. 20). Pero hay en *Julia* mucha más concentración de recursos expresivos que en *A una rosa*: un acorde en tercera inversión en el segundo compás, la anticipación rítmica del primer “oye” sincopado (allí mismo), la dilación de la resolución en la tónica al tercer tiempo del compás 4 y los efectivos gestos rítmicos con silencios para subrayar las palabras más dramáticas de la letra (“me quite – la vida - ¡no!”). Y la tonalidad abandona el empaque clásico por una formulación menos dependiente de la tensión armónica. No utiliza el recurso clásico por excelencia de la cadencia a la dominante con resolución diferida hasta el final. En su lugar, la música se mantiene en la tónica, pero realiza inflexiones pasajeras a la tercera menor superior (Mi bemol mayor, relativo del paralelo, c. 5-7), e inferior (La menor, relativo del tono principal, c. 11-17), siempre justificadas por el contenido del texto (el duelo que le quitaría la vida en el primer caso, los “humildes ojos” de la bienamada en el segundo); y termina por tocar fugazmente la región del segundo grado napolitano (c. 26) para subrayar la desesperación del amante. Mientras que la música del texto reposado de López mantiene la calma, la de la décima romántica de Méndez opta por el desgarramiento del drama. El postludio ya no se ocupa en aludir al Himno, sino en equilibrar el conjunto por medio de una clásica frase de cuatro motivos simétricos. En suma: Esnaola exagera cuando escribe sobre su fracaso en poner música para la letra de López pero no se equivoca por completo. Otras canciones suyas resultan más originales e interesantes, en relación con un tipo de expresión más apasionada y sentimental, por entonces a la orden del día. Como escribí en otro lado, ya en esta época el compositor había iniciado un proceso de conversión al Romanticismo que continuaría durante toda la década siguiente¹⁹.

¹⁹ ILLARI: en prensa.

Poesía y música, hermanas gemelas

Desde otro punto de vista, la expresión de disgusto de Esnaola con su pieza transmite algunos de sus principios estéticos; son pocos pero resultan significativos, dada la general falta de semejantes declaraciones en la época. Leamos de nuevo las líneas relevantes:

“Estoy muy descontento de la música [...] Creo que el metro, siendo algo largo, impide dar a esta música cierto carácter de gracia y ligereza que la correspondería por el asunto.”

Esnaola piensa que su música no alcanza a representar por completo el carácter liviano de la letra, porque los decasílabos piden motivos largos (dos compases de 4/4), de ritmo más lento, que transmiten pesadez y no ligereza. De aquí se sigue que una canción perfecta debe incorporar asunto, carácter, metro y música en un compuesto armónico. El ‘asunto’ —entendido como “la materia de que [la canción] trata”²⁰— es el meollo de cada texto; a él corresponde un ‘carácter’ especial —tal como el de ‘gracia y ligereza’— que la melodía debe poseer también. El metro del poema colabora en la creación del carácter y oficia de nexo entre asunto y música, si bien por lógica resulta incapaz de transmitir todos los matices del tema. La canción en conjunto es un ente único, en el que los detalles expresivos individuales de los textos reciben apropiada correspondencia sonora.

Por breve que sea, el texto de Esnaola es revelador. A diferencia de quienes recurrían a formulaciones altisonantes o metáforas imprecisas para referirse al arte musical, el compositor redacta en estilo llano, sin adornos, pero con una claridad que abona los dichos de sus biógrafos acerca de su carácter puntilloso y exacto²¹: Esnaola habría sido un buen analista musical, de haberse dado la oportunidad. Además, la correlación que el compositor buscaba entre el asunto, el metro y la música resuena con la idea, de amplia circulación en el discurso musical porteño de su tiempo, de la hermandad de la poesía y la música. La metáfora no alude ya a la primacía de las palabras, al modo del Barroco —eso de que la armonía era la sirvienta y la letra la patrona²²— sino que representa el carácter complementario de las dos artes, en el que la poesía proporciona un contenido semántico específico y la

²⁰ *Diccionario de la Real Academia* (1770), s. v. “Asunto”

²¹ GALLARDO, G., 1960: 69 n84

²² Metáfora debatida *ad nauseam* en relación con la controversia Artusi-Monteverdi. V., entre muchos otros escritos, CHRISOCHOIDIS 2004, CARTER 2000 y CUSICK 1993.

música lo completa con apelación a las emociones, llevando el mensaje más allá de lo que podían las palabras.

La imagen, que todavía no recibió la solicitud que merece de parte de los estudiosos, parece de cuño francés y de inspiración antigua, en base a la íntima relación entre poema y melodía de la Grecia clásica. La noción aparece con frecuencia en escritos de cualquier nacionalidad o idioma que tratan de la literatura griega de la antigüedad²³, pero la formulación específica que torna hermanas a las dos artes aparece sobre todo en autores galos²⁴. No es reciente. Claude Binet (s. XVI) la asigna a Pierre de Ronsard (1524-1585), en su biografía del poeta²⁵. Efectivamente, en el *Hymne de France* de Ronsard (publicado en 1549) se lee:

*La Poésie et la Musique soeurs,
Qui nos ennuis charment de leurs douceurs,
Y ont r'aquis leurs louanges antiques.*

La Poesía y la Música, hermanas
que nuestros tedios encantan con sus dulzuras,
allí [o sea, en Francia] han recuperado sus antiguas loas.

Aunque la cita va enderezado a exaltar los méritos culturales del reino de Francia, su autor estaba tan imbuido de las pautas de la poesía y música de Grecia que no es razonable pensar en que la presente formulación fuera realizada sin contacto alguno con ellas. Recordemos que Ronsard, a la cabeza de todo un grupo de poetas (la *Pléiade*) estuvo involucrado en la resurrección de la poesía greco-latina en lengua francesa a partir de mediados del siglo XVI.²⁶

La hermandad de poesía y música siguió apareciendo con frecuencia cada vez mayor en textos franceses de los siglos XVII y XVIII, y se volvió moneda corriente. Por ejemplo, el compositor de óperas *buffas* André Grétry (1741-1813) escribió

²³ Así por ejemplo leemos en Mme. de Staël, que “*la musique était chez les Grecs inséparable de la poésie, et l’harmonie de leur langue achevait d’assimiler les vers aux accents de la lyre*” (la música, entre los griegos, era inseparable de la poesía, y la armonía de su lenguaje acababa por asimilar los versos a los acentos de la lira). (Staël-Holstein 1844: 247)

²⁴ O, por lo menos, no pude rastrearla en los textos en otras lenguas. Tampoco rindieron fruto mis consultas a colegas especializados en música alemana o austríaca.

²⁵ Evers 1905: 113, indica que el pasaje fue agregado en la tercera edición del trabajo, de 1597.

²⁶ Sobre la relación del autor con la música, v., entre otros, VAN ORDEN, 1998 y BROOKS, 1994.

que “*On nous dit sans cesse que la poésie et la musique sont sœurs; qu’elles n’ont jamais autant de force qu’en s’entr’aidant et marchant ensemble*” (se nos dice sin cesar que la poesía y la música son hermanas; que ellas nunca tienen tanta fuerza que cuando se ayudan mutuamente y marchan juntas)²⁷. La metáfora sufrió una verdadera eclosión durante la centuria siguiente, cuando se vuelve imposible rastrear su migración de un texto a otro debido a su popularidad. Figura, por ejemplo, en el tratado de versificación comparativa (italiano y francés) del autor siciliano Antonio Scoppa, donde se insiste en localizar la hermandad en la Grecia clásica. En una nota al calce, se aclara que “*la poésie et la musique étaient deux sœurs qui marchaient ensemble*” (la poesía y la música eran dos hermanas que marchaban juntas) en la Grecia clásica, pues

“Entre los antiguos griegos, todos los poetas estaban por necesidad instruidos en el arte de la música; de allí que estuvieran en condiciones de conocer mejor la relación íntima entre la música y la poesía: ellos compararon el ritmo y la cadencia de una con el ritmo y la cadencia de la otra, y descubrieron con evidencia las cualidades esenciales, perfectamente comunes a las dos”.²⁸

Y ¿qué mejor indicio de la enorme popularidad de la imagen que su aparición en diccionarios bilingües, francés-inglés, de uso cotidiano? En uno destinado a presentar frases como ejemplo de las particularidades de los dos idiomas, leemos, debajo de la voz “*sister*” (hermana) que “la música y la poesía son artes hermanas” en los dos idiomas (“*Music and poetry are sister arts, la musique et la poésie sont sœurs*”) (Roemer 1853: 277).

En el territorio argentino, la hermandad de música y poesía emerge ya en una noticia de *El Argos*, del 12 de junio de 1822, que anuncia la inauguración de la Academia de Música de Virgilio Rabaglio²⁹, en cuya redacción podría haber intervenido el deán de Córdoba, Gregorio Funes (1749-1829)³⁰: “La música, hermana de la pintura y [la] poesía, mueve blandamente nuestras pasiones y arrebató nuestros sen-

²⁷ GRÉTRY, A., 1829: 173.

²⁸ SCOPPA, A., 1812, 119-120 y nota en p. 119

²⁹ Sobre Rabaglio, v. Gesualdo 1961: 238-241.

³⁰ Su afición a la música es conocida, y espera quien la examine desde un punto de vista musicológico. Funes era miembro de la Sociedad Literaria, que publicaba el periódico, y se hizo cargo de su redacción durante el año 1823. En su carácter de socio de la institución, estuvo habilitado para remitir artículos al diario en cualquier momento. Cf. Gutiérrez 1877: esp. 212.

tidos con el poder de sus acentos [...]”³¹. De la manera más apropiada, se presentó en el contexto de una sociedad, una publicación, una época, y quizás también un autor eminentemente preocupados por los ideales neoclásicos.

La noción reaparece durante la década de 1830 en dos escritos que rodean cronológicamente a la carta de Esnaola: un año antes, en la crítica de las canciones de Esnaola y Echeverría por el destinatario de la misiva, Juan Thompson —publicada en agosto de 1836 (Thompson 1836)— y, un año después, en el artículo “Canciones”, del mismo Echeverría³². Si Thompson mantiene sus conexiones clásicas, Echeverría la vuelve objeto de una verdadera traducción discursiva: la escindió de su contexto clásico, al cual reevaluó de manera negativa, y la integró en un conjunto de ideas más afines al Romanticismo.

Thompson comienza su texto afirmando que “los antiguos consideraron la poesía y la música como dos hermanas que debían prestarse mutuamente sus hechizos para adormecer en medio del ruido y desorden de los placeres, el tedio del corazón” (Thompson 1838, *apud* Suárez Urtubey 2007: 535), ubicando la hermandad de las artes en cuestión de nuevo en la Antigüedad. Pese a que acto seguido discurre sobre las limitaciones expresivas de las canciones griegas, que según él solamente involucraban a los sentidos sin llegar más profundo (*ibid.*), retiene la sustancia de la metáfora, establece las maneras en que una de las artes complementa a la otra (Suárez Urtubey 2007: 536), y transfiere todo a los dos creadores sobre los que trata, vale decir, Echeverría y Esnaola, y a su producción. Así, los poemas del primero habrían estado “imperfectos” o incompletos (p. 538) hasta que la música del segundo supo “llenar íntegramente su pensamiento” y crear “una verdadera voz que canta, que habla y que llora” (p. 539), en una hermandad no carente de resonancias homoeróticas.

Echeverría también toma la metáfora como punto de partida para su examen del rol cultural de las canciones. Su “traducción al Romanticismo” despoja a la idea de su relación con los antiguos griegos y la ubica, en cambio, en los orígenes de las canciones en los “tiempos primitivos de todas las sociedades”, bajo la égida de Rousseau y Herder (E[cheverría] 1838: 137)³³. Cuando se alcanza cierto bienestar material, dice, “la poesía y la música, hermanas gemelas, nacen como espontánea-

³¹ *Apud* Vega 1997: 24. Lamentablemente, la edición facsimilar de *El Argos* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1939) no estuvo a mi alcance durante la redacción del presente trabajo.

³² E[cheverría] 1838. Reeditado en varias oportunidades, entre ellas en esta *Revista*, 15 (1997), 73-77; en Suárez Urtubey 2007: 531-533; y en García Muñoz-Stamponi 2002: 150-153.

³³ Todas las citas provienen de la misma página. Para otros exámenes del texto, v. Suárez Urtubey 2007: 37-39, e Illari 2005: 160-166.

mente”. Se crean las canciones, de notables y maravillosos efectos sociales y culturales. Su canción ríe, llora, o entusiasma los guerreros. Este carácter auténtico de las canciones populares las eleva por encima de las imitaciones de modelos clásicos, a los que quita todo valor. Insiste luego, no en formar la música de acuerdo a la letra, sino en lo contrario: el poema “debe en un todo armonizar” con la melodía, “como entre sí las notas fundamentales de un acorde simultáneo”³⁴ en términos de cadencia, rima, regularidad estrófica, “número y melodía en los versos”, y debe, además, transmitir suficiente inspiración y emociones en unas pocas líneas.

Entendámonos bien: Esnaola no escribió que la música de la canción era hermana del poema. Su texto se refiere a la correspondencia entre asunto y música, con el metro por intermediario. La selección de sus palabras, en particular la idea de “correspondencia”, implica la equivalencia de las dos artes, la cual, a su vez, se “corresponde” con la metáfora de las artes hermanas. Y esta idea, que tuvo sus raíces en la Grecia antigua y maduró en Francia, se transplantó al Plata y fue adoptada por destacados miembros de la Generación del 37. Esta coincidencia no es fortuita ni superficial; representa una importante toma de posición del compositor. En otra parte analicé la obra de Esnaola como una realización musical de las ideas de Echeverría (Illari 2005: esp. 177-178): unas pocas palabras en una cuartilla, en el contexto del discurso coetáneo acerca de la música, vienen hoy a confirmar mi lectura. Todo, la música y las palabras, ponen de manifiesto las conexiones entre el compositor y los intelectuales de su generación, limitadas por desacuerdos ideológicos, pero importantes para la historia de la cultura en Argentina.

Canciones y salones: las redes de intercambio simbólico

El descubrimiento de una nota de Juan Pedro Esnaola a Juan Thompson que se refiere a una canción en términos técnicos motivó este trabajo. Por medio de un examen detallado de los indicios de la misiva, propuse identificar al interesado en la creación de la pieza como Vicente Fidel López, hijo del autor de la letra del Himno Nacional Argentino. Para comprender la crítica negativa que de su propia obra realizó Esnaola, transcribí y analicé la canción a la que con toda probabilidad se refiere su texto, y la cotejé con otra que a continuación escribió el compositor; quedó claro, así, que se criticó en demasía, pero que la obra adolece de ciertas limitaciones expresivas. Por fin, una consideración de las ideas y las palabras que utiliza el com-

³⁴ Aquí, a don Esteban le patina un poco la teoría de la música: un acorde tiene un solo sonido fundamental, y sus notas son simultáneas por definición.

positor me condujo a la noción de la hermandad entre la música y la poesía, su recepción y elaboración por escritores del Plata, entre Neoclasicismo y Romanticismo, lo cual nos permite completar los escuetos términos de la carta por medio de la literatura musical contemporánea.

Resta por comentar un importante punto: la pertenencia del encargo, la composición, la carta, el compositor, el intermediario y el destinatario a una misma red interpersonal, establecida de manera difusa e informal en tertulias y salones³⁵. El encargo a Esnaola realizado por intermedio de Thompson y la entrega de la canción en mano por el compositor son apenas dos acciones mínimas que revelan la existencia de un entramado social que sustentaba prácticas específicas de sociabilidad correspondientes al salón porteño. Como se sabe, las tertulias de la época, vale decir, las reuniones para conversar, escuchar música y bailar, proporcionaban el marco y la ocasión para la interacción entre los miembros de la burguesía porteña, en las cuales la música jugaba un papel central, si a menudo soslayado por los historiadores.

Dentro del salón, la música tuvo fuertes connotaciones de género. La participación en la sociabilidad de salón de hombres y mujeres no era igual ni equivalente; por el contrario, existían pautas específicas para cada sexo —no escritas, pero no por ello menos reales—. Así, en las manos de los participantes activos del salón, la música estaba marcada como una actividad femenina y *amateur*, realizado para y por las mujeres jóvenes de sociedad (las “bellas”), como escribe el *Boletín Musical*.³⁶ Pero los hombres realizaban los encargos, creaban la mayoría de las composiciones que se registraron, e intervenían de modo activo en las ejecuciones cuando su habilidad superaba la norma —como en los casos de Santiago Calzadilla o del mismo Esnaola— o en ciertas condiciones en que se buscaba entablar comunicación con las mujeres³⁷. Aunque no tenemos ningún testimonio al respecto, tiene sentido pensar que las canciones que resultaban de encargos como que nos ocupa se cantaran en las tertulias, en una especie de puesta en escena más o menos pública del cortejo amoroso, antes de pasar a engrosar, sea el repertorio informal de las reuniones, sea la colección privada de la homenajead.

Todo remite a una serie de relaciones personales, con presencia efectiva de los

³⁵ A continuación utilizo ideas presentadas en Illari (en prensa). Para una aplicación sistemática y extensiva de la idea de redes interpersonales a la Generación del 37, v. Molina 2000, el cual, sin embargo, se concentra sobre todo en aspectos relacionados con la política, soslayando facetas artísticas y simbólicas.

³⁶ *Boletín Musical* 1837, 2006: 108

³⁷ Cuando la música quedaba a cargo de profesionales contratados, éstos venían de fuera del grupo y, normalmente, pertenecían a una clase social de menos alcurnia que los miembros por derecho pleno.

participantes, vale decir, con su participación física, y a un *habitus* de reciprocidad en el que la música tenía un lugar de privilegio. En las tertulias no circulaba dinero, sino que las transacciones simbólicas entre los miembros del grupo se realizaban en términos de la realización gratuita de regalos (bienes materiales) y favores o atenciones (actos personales), con la expectativa más o menos flexible de recibir una respuesta equivalente. En casos como el presente, la música misma se convertía en objeto de transacciones. En el caso del músico, la composición parece ya reciprocarse un favor que recibió de parte de Thompson³⁸. Tanto el texto de López como la diligencia de Thompson en llevar a cabo el encargo constituyen dos atenciones que responden al pedido de un tercero, quien posiblemente “pagaría su deuda” con regalos o acciones en sus favores. El producto, la canción, va destinado a efectuar otro acto de intercambio simbólico dentro del grupo, al ser entregado —y quizás, cantado— a la homenajeadada, quien de este modo se vería obligada a reciprocarse favoreciendo al caballero en cuestión con su amistad o su amor, inaugurando una nueva ronda de acciones recíprocas. En el caso de que hubiera un segundo interesado en la conquista, surgiría competencia, y tal vez conflicto, entre los dos aspirantes, a través de otros actos similares: más canciones, favores, regalos, etc.

Las prácticas de creación y ejecución musical se integran así a una trama de intercambio simbólico mayor, la cual estructuraba la burguesía porteña por medio de lazos de solidaridad, competencia o conflicto. Aún en los casos de que los productos musicales carecieran de interés estético para nosotros —lo cual no es en modo alguno la constante, ni para Esnaola ni para otros distinguidos representantes de su época— su importancia era en potencia enorme, en términos de la economía simbólica de tertulias y salones. Estos temas —el salón como red informal basada en el intercambio, las marcas de género sobre sus actividades, y la omnipresencia de la música como objeto de cambio u actividad de relación entre los sexos— necesitan de mucho más espacio (o tiempo de trabajo) del que puedo dispensarles ahora, pero que son impescindibles si por una parte queremos comprender toda una era de nuestra historia musical en términos positivos, y por otra pretendemos restituir las prácticas simbólicas —o, como se suele decir, ‘culturales’— al sitio de preferencia dentro de la vida social de que gozaban en su época, y de la cual son a menudo desalojadas por la obnubilación política que nuestros historiadores continúan pade-

³⁸ No sería imposible que Esnaola entendiera que estaba endeudado con Thompson por su artículo en el *Recopilador del Museo Americano* (Thompson 1836), que trata sobre las canciones que había escrito con Echeverría, y que completara la canción como una manera de retribuir el favor. Así lo sugiere la proximidad temporal del encargo (completado, como sabemos, en abril de 1837) con la edición del artículo de Thompson (de agosto del año anterior).

ciendo. Pero esto vendrá de otras cartas, otros enfoques, y, en fin, otros cantares, en un futuro espero que próximo.

* * *

Apéndice: Textos completos de las canciones

A una rosa (Vicente López y Planes)

El aroma más puro y más blando
en su cáliz modesta ocultaba
una rosa que joven brillaba
de la aurora al festivo asomar.
Frescas brisas su trono meciendo,
ya en el polvo la amagan hundir
y ya ufana volviendo a subir
con más galas volviendo a brillar.

Flor preciosa! Retrato de aquella
A quien rindo yo un culto divino
Tienes trono, le dije, más digno
Y seá en conservarte más fiel.
Ven al pecho feliz de mi bella
Vierte allí tu aromático olor
Y con él confundiendo mi amor
Dile “el tiempo no es ya de ser cruel”.

Las espinas entonces soltando
En mis manos se deja llevar
Y por trono do piensa reinar
Toma el pecho do pasa a vivir.
La mañana del sol matizada
A mis ojos no es más risueña
Que el mirarte, Dorila halagüeña
En tu seno la rosa lucir.

Vite y mi alma sintió el momento
Todo el pecho entre llamas arder
Y la vida iba ya abandonando

Incendiada en el mismo placer.
Cuán dichoso! Si hubiera podido
Allí mi último aliento exhalar
Y allí mi alma, en unión con la tuya,
La mansión venturosa esperar.

Julia (Luis Méndez)

Bella Julia, dulce amiga,
Oye mi cruel desconsuelo.
No dejes que eterno duelo
Me quite la vida, ¡no!
Y en esos humildes ojos
Lea su ley mi destino
Para encontrar el camino
De ser tuyo y mío tú;
Pues tiene escrito mi estrella
Se apaga mi luz sin ella.

BIBLIOGRAFÍA

- Boletín Musical 1837* [reproducción facsimilar]
2006 Estudio premilar de Melanie Plesch. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- BROOKS, Janice
1994 “Ronsard, the Lyric Sonnet and the Late Sixteenth-Century Chanson”, *Early Music History* 13, pp. 65-84.
- CARTER, Tim.
2000 “Artusi, Monteverdi, and the Poetics of Modern Music”, en *Monteverdi and his contemporaries* Aldershot: Ashgate, pp. 171-194.

CHRISOCHOIDIS, Ilias.

2004 "The 'Artusi-Monteverdi' Controversy: Background, Content and Modern Interpretations", *British Postgraduate Musicology* 6. Versión electrónica disponible en: <http://www.bpmonline.org.uk/bpm6-artusi.htm> . Fecha del último acceso: 24-12-2008.

CUSICK, Suzanne G.

1993 "Gendering Modern Music: Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy", *Journal of the American Musicological Society* 46, pp. 1-25.

E[CHEVERRÍA], E[steban]

1941 [1838] "Canciones", *El iniciador, periódico de todos y para todos*. Edición facsimilar: Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 221-222.

ECHEVERRÍA, Esteban

1874 *Obras completas*, vol. 5. Editadas por Juan María Gutiérrez, Buenos Aires: Carlos Casavalle.

EVERS, Helene M.

1905 *Critical Edition of the « Discours de la vie de Pierre de Ronsard, par Claude Binet »*, Philadelphia: John C. Winston.

GALLARDO, Ángel

1982 *Memorias para mis hijos y nietos*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia.

GALLARDO, Guillermo

1960 *Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical*. Buenos Aires: Teoría.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen, y Guillermo STAMPONI

2002 *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático* Buenos Aires: Cuaderno de estudio N° 4 del IIMCV, EDUCA.

GESUALDO, Vicente

1961 *Historia de la Música en la Argentina, 1536-1851*. Volumen 1. Buenos Aires: Beta.

GINZBURG, Carlo

1989 "Clues: Roots of an Evidential Paradigm", en *Clues, myths, and the historical method*, traducido por John y Anne C. Tedeschi. Baltimore: Johns Hopkins University Press, pp 96-125.

GRÉTRY, André Ernest Modeste

1829 *Memoires, ou, Essais sur la musique*, vol. 3, editados por Joseph Henri Mees. Bruselas: Académie de Musique; París: Lyre Moderne.

GUERRA, Rosa

1860 *Lucía Miranda. Novela Histórica*. Buenos Aires: Imprenta Americana.

GUTIÉRREZ, Juan María

1877 "La Sociedad Literaria y sus obras", *La Revista del Río de la Plata* 13, pp. 185-228.

ILLARI, Bernardo

2005 "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola", *Cuadernos de música iberoamericana* 10, pp. 137-223.

2009 "Volverse romántico (estudio preliminar)", en Juan Pedro Esnaola, *Valses Minuets, Contradanzas, Cuadrillas*, edición facsimilar La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, (en prensa).

LÓPEZ, Vicente Fidel

1890 *Historia de la República Argentina, su origen, su revolución y su desarrollo político hasta 1852*, vol. 9 . Buenos Aires: Carlos Casavalle.

s/f

Evocaciones históricas; autobiografía . Buenos Aires y Nueva York: W. M. Jackson.

MAYO, Carlos A.

2004 *Porque la quiero tanto. Historias de amor en la sociedad rioplatense (1750-1860)*. Buenos Aires: Biblos.

MOLINA, Eugenia

2000 “Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852)”, *Universum* 15. Talca, pp. 399-431.

PICCIRILLI, Ricardo

1949 *Juan Thompson. Su forja, su temple, su cuño*. Buenos Aires: Peuser.

1972 *Los López: una dinastía intelectual. Ensayo histórico literario, 1810-1852*. Buenos Aires: EUDEBA.

QUILIS, Antonio

1993 *Métrica española*, edición corregida y aumentada. Barcelona: Ariel.

ROEMER, Jean

1853 *Dictionary of English and French Idioms*. Nueva York: F. J. Huntington.

ROJAS MAYER, Elena M.

1998 *Estudios sobre la historia del español de América*, vol. 1. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras, INSIL.

ROSEN, Charles

1988 *Sonata Forms*, edición revisada. Nueva York: Norton.

SCOPPA, Antonio

1812 *Les vrais principes de la versification développés par un examen comparatif entre la langue italienne et la française*, vol. 2. Paris: Mme Ve Courcier.

STAËL-HOLSTEIN, Anne Louise Germaine Necker de

1844 *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales, suivi de l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations*. Paris: Charpentier.

- SUÁREZ URTUBEY, Pola
2007 *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y Exégesis*. Serie Tesis II del IIMCV, Buenos Aires: EDUCA.
- THOMPSON, Juan
1836 “La poesía y la música entre nosotros”, *El recopilador* 16 (20.8.1836), pp. 125-128; y 17 (27.8.36), p. 129.
- VAN ORDEN, Kate
1998 “An Erotic Metaphysics of Hearing in Early-Modern France”, *The Musical Quarterly* 82, pp. 678-691
- VEGA, Carlos
1997 “Juan Pedro Esnaola. El primer gran músico argentino”, *Revista 15 del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, pp. 21-54.
- WILLIAMS, Alberto (editor)
1941 *Antología de compositores argentinos. Cuaderno I: Los precursores*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.

* * *

Bernardo Illari. Musicólogo y compositor. Se desempeña como profesor adjunto de historia de la música en la Universidad de North Texas. Estudió composición con César Franchisena, Vicente Moncho y Oscar Bazán en la Universidad Nacional de Córdoba, y con John Eaton en la Universidad de Chicago. Completó su doctorado en Musicología en la Universidad de Chicago en 2001. Ganó las becas de la American Musicological Society, el Howard Mayer Brown Award en 1996 y la beca AMS 50 en 1997. También obtuvo Premio Samuel Claro de Musicología Latinoamericana (2000) y el Premio de Musicología “Casa de las Américas” (Cuba) en 2003. Es autor de tres libros y de numerosos artículos publicados en varios países de Europa y América, sobre música en Sudamérica durante la época colonial y el temprano siglo XIX.