

EXPRESIONES MUSICALES TRADICIONALES EN LA MÚSICA ACADÉMICA ARGENTINA. SIGLO XIX

JUAN MARÍA VENIARD

Academia del Plata

juan.maria.veniard@gmail.com

RESUMEN

La inclusión de música popular tradicional en composiciones académicas del siglo XIX, en nuestro país, no ha sido generalmente considerada de interés para el conocimiento de esas especies al momento de ser empleadas. Esto, debido a las dudas que se han planteado en su autenticidad y que afecta al valor de las mismas composiciones. Para responder a esta cuestión se ha encarado el presente trabajo, queriendo determinar, en primer lugar, las especies de que se trata en cada caso. Partiendo de esto y a través del análisis de las obras, se ha realizado la descripción de los variados recursos que se emplearon para con ellas. Se trató, especialmente, de poder establecer el valor documental que presentan en cuanto su posible fidelidad, según lo que hoy conocemos. De este modo, podrá también considerarse si con estas obras nos hallamos ante una producción de música que nos representa.

Palabras clave: música tradicional, música académica, Argentina, análisis musical.

EXPRESSIONS OF THE TRADITIONAL MUSIC IN THE ARGENTINA ART MUSIC. 19TH CENTURY

ABSTRACT

108

The inclusion of traditional popular music in local academic compositions in the 19th century has not been generally considered of interest, mainly due to the doubts that have been raised about the accuracy and authenticity of such popular motives. To answer this question this work aims to determine which are the traditional musical species involved, and through the analysis of the available pieces we embark on a description of the musical resources used. Particularly relevant is the need to establish their historical value, and their fidelity to the original traditional motives — according to what we know today. We will ultimately aim to answer whether these pieces constitute national production of local cultural relevance.

Keywords: traditional music, art music, Argentina, musical analysis.



Suele considerarse que la inclusión de música popular tradicional en composiciones académicas del siglo XIX en nuestro país, no responde fielmente a las especies que se pretenden presentar, no sólo en casos de someras sugerencias de ellas sino en las de aparentes citas y supuestas transcripciones. Visto de este modo no serían más que elaboraciones, muy de época, para dar un cierto carácter a composiciones generalmente de salón. Siendo así, no podrían estimarse como obras representativas valederas de nuestra música nacional. Tampoco servirían para tener conocimiento de las especies supuestamente recurridas en los momentos en que fueron empleadas, aún si pudieran haberse recogido en ambientes que le dieran genuinidad y se tratara de los ejemplos más antiguos registrados en pauta que pudieran tenerse. Además, no podrían ser todas igualmente consideradas cuando la inclusión de ese material no aparece empleado de la misma manera. Hay también en esta apreciación negativa un factor influyente, que es el que presupone la ignorancia que los compositores debían tener, fuesen locales o extranjeros, del genuino folklore nacional, a veces justificado por las confusiones en títulos que, en algunos casos, traen las mismas copias o ediciones.

Contrariamente a estos considerandos, esas inclusiones puestas allí para dar ubicación o al menos un sello local a una obra, pueden ser estudiadas en el presupuesto de ser ejemplos genuinos y de acertada anotación. Siendo así pueden llegar a ser tomados como referencias valideras de música tradicional de época. Esto es: aquello que entonces se tenía en consideración como tal. De este modo habrán de servir como documento de las especies que pudieran llegar a determinarse en las obras y estimar a las composiciones en que se hallan como genuina música nacional, aunque sus autores fuesen extranjeros en el país.¹

Para la presente tarea hemos considerado piezas pertenecientes al siglo XIX y primeros años de la primera década del XX, todas ellas dentro de lo que se denomina “piezas de carácter”, editadas para piano solo o para guitarra, y con el agregado de voz solista. En ellas se hacen oír inclusiones de especies populares tradicionales de nuestro país, pretendiendo dar un sello local. Por tanto merecen un estudio para poder discernir, en primer lugar, de cuál especie se trata y ver el modo en que se la emplea, fuese presentada en cita completa o fraccionada. También si se revela una genuina toma de campo o al menos realizada con fidelidad según lo que hoy entendemos saber de ellas. En su defecto, si estamos ante una recreación de autor con elementos sugerentes que pudieran pertenecer a una o más especies, o sólo recurrencia a características generales de un repertorio musical regional de la que se hace una elaboración con mezcla de elementos.

Debe también señalarse para completar el panorama, la gran producción de danzas tradicionales popularizadas en ambientes urbanos, abiertas a la realización de los compositores académicos, cuales fueron los casos de valeses, polcas y habaneras, danzas éstas que han pasado a ser patrimonio de la música occidental habiendo dejado de representar su rústico lugar de origen. Desde el minué hasta el vals y la mazurca, su sola presencia no pretendió sugerir ubicación localizada para dar carácter a una pieza. Pero todo da carácter, más si se trata de composiciones que genéricamente así se designan. De modo que, generalizando y dando ejemplo, no podría caracterizarse una pieza titulada *Barchetta* con una melodía de danza de los cosacos del Don.

Es necesario tener presente que, aparte de estas obras, hubo una gran producción de piezas musicales, a partir de los últimos años del siglo XIX, que tomando especies populares tradicionales de nuestro país las recrearon en medios sonoros que no eran los originales (desde el piano hasta el acordeón), con miras a la ejecución musical en diferentes ambientes, también los populares. Se trata de algo similar a lo acontecido

¹ En 1984 presentamos el trabajo “Actitudes del músico académico del siglo XIX en la Argentina, frente al repertorio de la música popular criolla tradicional”, en el cual señalábamos la tarea de recolección llevada a cabo en la campaña por músicos académicos, en: *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, ponencia inaugural, Buenos Aires, noviembre de 1984. (Monografía no publicada, que podrá consultarse en la biblioteca de esa institución).

con la poesía gauchesca: obras de autores cultos a la manera del paisanaje, que luego los paisanos gustaron en recrearlas. Conforman todo esto el repertorio de música “criolla” tan abundante en la primera mitad del siglo XX, de milongas, rancheras y vales criollos, como también aquello que ha conformado el llamado “nativismo musical”, de zambas, estilos y chacareras. De modo que se presenta un universo complejo, del que no habrá de interesarnos estos últimos para la realización de este trabajo, ya que sólo significan adaptaciones y traslaciones directas en música popular, en aquello que se ha llamado “proyección folklórica”.²

Tomando la crítica que se ha hecho de aquellos autores, dada la época de referencia, con respecto a la autenticidad de la música recurrida, ¿debido a qué razón irían a tomarse el trabajo de crear material musical, aunque sólo fuese un par de frases, de una especie tradicional de la campaña o popular de la ciudad, si podían tomarla directamente? Puede suponerse que si les pareciera un poco rústica, la pulirían como siempre se hizo pero no se justificaría aquel trabajo de invención, salvo que se estuviera tan inmerso en ella que pudiera realizarse a la manera tradicional, del mismo modo que hacía sus creaciones el músico popular.

También consideremos que si se deseaba dar color local a una composición estando el autor ubicado localmente, no puede imaginarse torpeza mayor que hacer una falsa copia o interpretación, de aquello a lo que se pretendía confiar el carácter buscado. Además, músicos instrumentistas que pasaban en gira de concierto por regiones fuera de los centros musicales europeos, realizaban obras dedicadas a los públicos lugareños, sin duda con el fin de lograr su adhesión, y lo hacían sobre especies locales o con citas de ellas, de las más representativas. Y aquí no se permitían fallar. Y según revela la producción de músicos extranjeros que pasaron por países de América, también ellos compusieron obras de este tipo, así por congraciarse con los aficionados locales como por lograr entre ellos éxito editorial, pudiendo además llevar de regreso a su patria un *souvenir* musical de algún lugar exótico que diera testimonio de sus giras artísticas.

Partiendo de estos planteos, es que siempre hemos considerado estas obras con mucha atención y teniendo en cuenta que no debía despreciarse el talento –la intuición y sensibilidad– de un músico en reconocer en cualquier medio, así fuese extraño, la presencia de una música tradicional y folklórica, aunque se desconociera la especie y contando con la facilidad de poder copiarla. Recurrencia, esta última, sí es que no se obtenía material genuino que fuera ya tomado y copiado por otro. Cabe decir que por ese camino habría de llegarse a la obra de total creación, sugerente de una especie tradicional o de un ámbito localizado, donde sólo pudieran hallarse

² De obras académicas argentinas del siglo XX que toman música tradicional, hace una reseña Alberto Abecasis (2004: 39-44).

“aires” —como entonces se decía— de tal o cual especie, que identificaran una región geográfica y su cultura.

Por último, veremos de qué modo se producen obras en donde no se ha tomado material genuino sino que se ha trabajado a partir de una recreación que pudo haber sido tomada de una fuente original. Realidad que surge donde tenemos que lo nacional es aquello que se estimó serlo y aceptado por la mayoría, así fuese ilegítimo, fuera una mixtura de elementos incluyendo algunos extraños o un error.

111

Las composiciones con citas o tomas de música tradicional, realizadas en nuestro país que nos interesan por su antigüedad para el estudio que pretendemos, pertenecen a la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del siguiente. Hubo anteriores, de la primera mitad de aquel siglo, sobre todo debidas a músicos instrumentistas en gira, pero no se han conservado, que sepamos. Las composiciones que nos interesan, dentro de las que se encuentran, fueron concebidas por compositores argentinos o extranjeros radicados en el medio y están ubicadas dentro de lo que hemos denominado primera y segunda “ola” del nacionalismo musical.³

Generalmente estas composiciones toman danzas y canciones, en obras de salón pensadas muchas de ellas para los aficionados, fuesen intérpretes o simples oyentes. En algunos títulos se anuncia la especie recurrida, en otros será un subtítulo que lo indique; los hay en donde no se define, señalándose solamente la ubicación en un medio geográfico localizado, dejando para un estudio el permitir individualizarla. En fin, hasta aparece el caso donde se hace referencia, en el título, a una especie y encontramos que es otra la citada en ella, debido sin duda a cambios de designaciones como a nombres de fantasía que permiten error, según veremos, y hasta poder tratarse de un error de editor. El asunto es analizar con mente abierta, sin prejuicios. Ver lo que se presenta en el ejemplo musical sin atenernos rígidamente a títulos y designaciones, aunque partimos de ellos para el orden en el trabajo. Además, encarando con actitud ajena a toda elucubración a priori, como la de considerar aquello señalado de lo poco que pudiera conocer un extranjero de lo nuestro. Quizás nada conociera pero pudo copiar bien. Y de este modo es como nos hemos encontrado con casos interesantes.

Se trata no sólo de definir la especie que dio origen o está incluida en la obra musical, sino de determinar, en lo posible, la presencia de un ejemplo genuino que ha de permitir, en un estudio, conocer el estado de la especie en la época señalada por la composición.

³ Presentadas en Veniard (1986).

Algunos compositores realizaron varios trabajos con estas características, sin duda siguiendo un éxito alcanzado; de otros conocemos solo uno y no tenemos siquiera referencia de algún otro similar que hubiera hecho. Como ya se ha señalado, están todos dentro de lo que en música académica se denomina “piezas de carácter” — también designadas “piezas de fantasía”— y que han sido cultivadas por todos los músicos del siglo XIX, como son los casos de *caprichos*, *fantasías*, *paráfrasis*, etc. Las especies tradicionales que se emplearon son las conocidas y tenidas en cuenta en el Buenos Aires de la segunda mitad de ese siglo, que son las pertenecientes a la zona pampeana y la zamacueca cuyana; para fin de siglo será también la vidalita y, a comienzos del siguiente, la vidala.

Hemos ordenado el trabajo por especies no haciéndolo por autores, y cronológicamente según se presentaron, orden que también será empleado para el material dentro de una misma especie. Ciertamente hemos de hallar aquí algunas de las danzas tradicionales de las que nos hemos ocupado en la serie de monografías aparecida en esta misma publicación.⁴ De este modo también se enriquecerá lo puesto allí referido a alguna de ellas, con ejemplos que aquí damos localizados en el tiempo, pertenecientes a época en la que no abundan.

Como podrá observarse en lo que se expone, se manifiesta en los músicos compositores locales un interés, en toda época, por las expresiones de música popular y tradicional que estuvieran a su alcance. El tratamiento del material fue variado, no notándose preferencias por épocas. Así se encuentran las creaciones absolutas de autor, las que mantienen la forma, hasta las que sólo se valen de pequeños elementos, como el de una simple semifrase o solamente cadencias conclusivas.

Hallamos composiciones que refieren a las siguientes especies y que se han de presentar según el siguiente orden: *Zamacueca* – *Cielito* – *Triste* – *Estilo o décima* – *Vidalita* – *Vidala* – *Huella* – *Milonga* – *Pericón* – *Gato*.

Dentro de las piezas de carácter o de fantasía en que aparecen recurrencias de estas especies, y de acuerdo a las indicaciones que presentan, tenemos *capricho* y *fantasía* — dentro de las que más abundan—, *souvenir*, *reminiscencia*, *paráfrasis*, *pot-pourris*, *suite*, *canción* y *variación*. En los títulos también se presentan indicaciones que no remiten a un tipo de pieza de carácter específico como son las anteriores, así: “danza”, “baile nacional”, “aire”, “melodía”, “canto popular”, “transcripción” y “variaciones sobre un tema”.

⁴ *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Serie de siete monografías publicadas entre la entrega N° 25 (2011) y la entrega N° 32 (2018).

Zamacueca

La especie criolla tradicional que aparece en las obras de salón conservadas más antiguas es la *zamacueca*, arraigada en Cuyo y venida de Chile con ascendencia en el Perú. Sin duda ha llamado la atención de músicos académicos en el Perú, Chile y la Argentina, por su carácter e interés musical. En nuestro país tuvieron difusión obras que la presentan, debiendo señalarse que algunas son recreaciones de la especie y otras son elaboraciones. En las recreaciones se trata de reproducir la zamacueca en trabajo de autor, mientras que en las elaboraciones se transforman sus elementos. El caso primero es del que compone una zamacueca tal cual existe en el ambiente en que tiene vigencia. En ambos casos se presenta para guitarra o para piano, que no es este último el instrumento propio en su ambiente popular. Esto se produce en obras de músicos conocedores de una determinada especie y especialmente con aquellas que se hallan más difundidas. Este es el caso de la zamacueca y es similar, en esta época, al de la habanera que, dada su difusión en los medios locales, cualquiera podía componer una guardando forma, estilo y recursos que le son propios, de manera similar como ciertamente lo hacían, en su momento, los músicos populares.

113

Un ejemplo de recreación, de autor, es *La Chilena*, “Zamacueca” por Federico Guzmán (1837-1885), nacido en Chile en una familia de músicos argentinos allí radicados. Fue obra editada para piano que también hemos hallado en copia manuscrita efectuada en Corrientes, hacia 1865, en este caso sin indicación de su autor y con sólo el título distintivo de *Sambacueca*, manifestación ésta que revela la condición de música popular, donde ya alcanza el anonimato y sufre cambio su designación por la del uso vulgar.⁵ Esto no hubiera así sucedido de tratarse de una composición elaborada.

La Chilena es obra recreada en escritura pianística, que presenta fidelidad con la original. De modo que podría señalarse que de este modo era la zamacueca en Chile. Posee una introducción en 3/4, en 16 compases donde el último es el inicio del canto. Allí se presenta el tema que la caracteriza, en compás de 6/8, todo en escritura que sugiere el arpa. Presenta su escritura el interés que ofrece la superposición de metros, esto es: sobre un acompañamiento en 6/8, un canto en 3/4 (figuración de tres negras). Esto es característico de la música tradicional del centro oeste y norte de nuestro país con ascendiente en el Alto y Bajo peruano (hoy Bolivia), y antiguo origen español, presente en la cueca y también en nuestra cueca cuyana. Se trata de un recurso facilitado por la independencia de manos y brazos en la ejecución del arpa.

⁵ No figurando su autor, figura quien la copió: Carmen Caballero, y se encuentra en un álbum de Joaquina Reguillaga Rolón, con obras de alrededor de la década del sesenta.

La estructura de *La Chilena*, es: Introducción – A(a-a - b-b') – Cierre, con frases acéfalas en el canto, en *a*; téticas en *b*. Se trata de una pieza fiel a la especie original pero no podemos precisar si hubo una toma directa de material musical tradicional que, por otra parte, no se indica haber sido éste el interés del compositor.

114

Otra zamacueca producida en el medio local, que responde a este tipo, es *La Chocica*, “Zamacueca peruana”. Su autora es Leonor de T. Pintos, que nos hace suponer se completa su apellido en: Tezanos Pintos. Fue editada en Buenos Aires por Monguillot, en la década del setenta. En escritura de 6/8, tiempo *allegretto*, posee la habitual introducción, ésta en diez compases, donde el último es el del inicio de la melodía, que se presenta acéfala pero quedando marcado el bajo en la primera fracción del tiempo, acompañando con un repique como si fuera de guitarra pero todo en escritura que sugiere el arpa. Luego se expone el tema, en: A(a-a' - b-b') – Coda – Cierre, constituido éste por la misma introducción, con cadencia final. La melodía, estructurada por incisos, procede por notas dobles, con octava en la voz superior, como escritura de arpa. Claramente en 6/8 la escritura del canto, el acompañamiento —aunque escrito también en este compás— presenta figuras reducibles al 3/4, como por ejemplo: negra-dos corcheas-negra, que aunque coincidiendo en la métrica, y en esto no hay desfase de acentos, sabiéndolas destacar en la ejecución pueden producir el choque de metros que caracteriza la especie. Pudo tratarse de una melodía tomada de una versión genuina.

Del músico guitarrista argentino Juan Alais (1838-1914), autor de numerosas obras para su instrumento algunas sobre música criolla, se ha conservado una *zamacueca* titulada *La Mendocina* (también enunciada *La Mendocina*) de la que no hemos registrado año de su composición. Es obra que responde a la forma que presentan las que recrean esta especie: introducción y tema que, en este caso, nos parece compuesto por el autor, ciertamente con mucho carácter y bella melodía. La introducción es de ocho compases en 3/4 y el tema constituido por dos semifrases, una en 6/8 y la otra en 3/4, formando frase que se repite, en su parte *A*, con algunos últimos tiempos de compás acentuados, destacando un contratiempo. Presenta alternancia de estos compases en su parte *B* pero no superposición de métrica como hemos visto en el ejemplo primero. A esta obra podemos considerarla una recreación de autor.

Las elaboraciones con temática de la zamacueca, a diferencia de las señaladas, son obras de salón generalmente dentro de la *fantasía*, pieza de carácter. A comienzos de 1869 —esto es, a poco de dejar la ciudad de Buenos Aires el pianista norteamericano Louis Moreau Gottschalk— sale a venta la “fantasía para piano” con el título *La Zamacueca. Baile nacional de Chile*, de Gustavo Nessler (1835-1905), músico alemán radicado en el Plata. Hemos hallado la descripción de ella en un comentario periodístico con motivo de la aparición de su edición:

“Hemos leído con atención esta original y hermosa composición [...]. Desde una introducción donde el tema de la Zamacueca es hábilmente tratado en estilo de fuga, viene la melodía melancólica del baile nacional de Chile, precedido de un acompañamiento imitando los sonidos de la guitarra. La variación *a capricho* es brillante y modula de un modo muy agradable de *ré menor* en *sol bemol mayor*.

El *andante*, que recuerda el tema en tono mayor es de muchísimo gusto y expresión. El final de gran efecto recordando algo el estilo del gran Gottschalk termina con lucidez la hermosa fantasía.

La obra es de gran dificultad y deberá ser [ejecutada] perfectamente, por dilettantes de mediana fuerza.

Un bravo al Sr. Nessler, por sus lindas composiciones sobre melodías *sud-americanas*”.⁶

Como se indica, se trata de una fantasía del tipo de la pieza de carácter. Luego de una introducción con un fugado de lo que se presentará como acompañamiento, sigue un inicio del acompañamiento con una entrada imitando el arpa, instrumento habitual en la zamacueca chilena y peruana. Pasa a la exposición del tema, que parece genuino, escrito en 6/8 con una figuración en el acompañamiento de negra-corchea en el segundo tiempo, presentado en: *A/a* [tono menor] - *b* [tono mayor, que cierra en tono menor], muy imitando el sonido del arpa y empleando las características notas dobles en la melodía. De modo que presenta mucho carácter. Sigue un puente y viene la variación —que es característica de la *fantasía* el tenerla— de todo el tema y que en la coda la toma de la introducción, haciendo un planteo de *grave-allegro* característico también de danzas criollas tradicionales. El *allegro* es en tono mayor con acompañamiento en compás de 3/4, como valseado, también muy común en esas danzas. La composición se va presentando más adornada a medida que transcurre y no es breve pues es obra de lucimiento. Sobre la genuinidad de la melodía expuesta no podemos decir si fue tomada o si es original del autor, dada la difusión que tenía la especie según hemos señalado. Puede tenerse por haber sido, al menos, aquello que se consideraba “zamacueca” en los años sesenta del siglo XIX.

Una composición también dentro de la elaboración, es *La Zamacueca. Souvenir de Valparaiso*, por Théodore Ritter, pianista y compositor francés (1841-1886), que estuvo en Buenos Aires en 1870 actuando en el antiguo Teatro Colón, en gira de conciertos junto a Pablo de Sarasate y la soprano Carlotta Patti, hermana de la famosísima Adelina Patti. Las actuaciones fueron aquí una docena y es interesante destacar en ellas la presentación de composiciones con temas musicales populares tradicionales, algunas de ellas repetidas en los conciertos. Así por ejemplo: *Inés*, “bolero”, de Ritter y, del mismo autor, *Fantasia sobre motivos populares ingleses y norteamericanos*; *La jota aragonesa*, de Sarasate por él mismo; *La jota de los toreros*, dúo de canto, de Iradier; *Dúo de piano y violín sobre motivos napolitanos*, de Pruden, arreglo de

⁶ *La Tribuna*. 30 de enero de 1869.

Alard; otra obra similar *sobre motivos húngares*, de Thalberg, arreglo de Vieuxtemps, y un *Capricho español* señalado: “Habaneras y muñeiras”, de Sarasate (Dillon, 2009: 345-355). Composiciones que están indicando el interés de la época por obras de este tipo. Cuando pasó a Chile, en 1871, se dio en Buenos Aires la noticia de la composición de una *Zamacueca* indicada *souvenir* (recuerdo) que consideramos debe tratarse de esta que analizamos (Gesualdo, 1961: t. II, 269-270).

116

La obra de Ritter es una pieza de salón, romántica, que presenta una sencillez en su escritura que no revela al alumno de Liszt que ha sido, quizás pensando en los aficionados caseros del piano o deseando presentar de ese modo la danza rústica recordada. Posee algo que llama la atención: el acompañamiento es de habanera (corchea con puntillo y semicorchea-dos corcheas, en compás de 2/4) constante en toda la obra. Con esta figuración se inicia una entrada que sugiere guitarra, seguida de una melodía del tipo instrumental, estructurada regularmente por incisos anacrúsicos, en un A(a-a' - a-a'') – B(a-a') – A. La melodía, estructurada en una sola frase de ocho compases presenta, en su línea melódica —en compás de 2/4 empleando tresillos en tiempos fuertes alternando con nota tenida de tiempo fuerte al débil y nota tenida de compás a compás— algo que pudo ser una melodía de zamacueca recordada pero que en ese compás da un acabado carácter de habanera. Estamos ante el caso de una elaboración que no pretende fidelidad alguna, como que se trata de un *souvenir*, pieza de salón que recrea una memoria, en el espíritu, en este caso del puerto de Valparaíso donde, dada esta condición, pudieran hallarse mezcla de elementos musicales.⁷

Con posterioridad aparecieron algunas piezas más de este género, así una *Cueca* por Miguel J. Tornquist dedicada al embajador chileno en Buenos Aires y una *Zamacueca* perteneciente a Osmañ Pérez Freira, ambas editadas en 1903, según comentario periodístico, y que no hemos hallado.

Cielito

Hemos considerado la existencia de tres expresiones musicales que, en el pasado —y aun así en el presente se las distingue— han recibido la designación “cielito”: una danza, una canción y una “pieza instrumental” como hemos designado a esta última (en Veniard, 2017: 229-255). Además, el minué criollo tiene en su coreografía interpolaciones de un movimiento *allegro* que también ha recibido el nombre de “cielito” o “cielito”. Debe también señalarse, que en el *cielito danza* tradicionalmente se entonó una copla. Tanto en esta copla de la danza como en la canción, se empleaba

⁷ De esta obra poseemos dos ediciones, una de Heugel, de París, la más antigua, y otra local sin editor, de aproximadamente 1895, que señalan su difusión en el país.

en sus versos el término “cielo” o “cielito”, de donde recibían ambas estas designaciones. De modo que hallar una correspondencia con los ejemplos que se dan por *cielito* en composiciones de salón, implica buscar su relación con estas distintas manifestaciones.

El cielito, con sus tipos, se cantó, danzó y se ejecutó para la audición en el salón, desde los comienzos del siglo XIX. De modo que se encuentra, desde entonces, como manifestación de salón fuera del ámbito popular de la campaña, de donde ya no sólo hay orígenes diversos aprovechados en la música académica, sino que puede muy bien suponerse que la versión tomada no provenga de aquella música popular tradicional. Al respecto hacemos una interesante cita de Lauro Ayestarán, refiriendo que Francisco Hargreaves visitaba la casa del aficionado musical Nicanor Albarellos, donde “según tradiciones, este músico tomó allí al doctor Albarellos muchos de los aires criollos que tomó en sus composiciones.” (Ayestarán, 1953: 593).

La versión conocida de cielito más antigua que poseemos es una que se ha conservado en manuscrito en la denominada *Colección Ruibal*, que tuvo ocasión de fotografiar Isabel Aretz hacia 1950 y que reprodujo en su libro *El folklore musical argentino* (Aretz, s/f), el cual ejemplo, que se presentaba manuscrito, lo hemos pasado a tipografía musical y publicado en la monografía antes señalada que le dedicamos a esta especie. Lo hemos ubicado hacia 1830 y hacemos en ésa un estudio pormenorizado de este ejemplo (pp. 238-240) donde determinamos qué es lo que posee de cielito y allí remitimos al lector interesado.

De alrededor de 1825 tenemos la noticia de unas *Variaciones del Triste y el Cielito*, del músico italiano Vincenzo Massoni, con música que no conocemos y que revela el interés por estas expresiones para la confección de obras académicas de concierto. Posiblemente las haya ejecutado en uno de sus recitales en Buenos Aires, donde se consigna la audición de variaciones de su propia autoría ejecutadas en su instrumento, el violín (Gesualdo, 1961: t. II, 183).

De Nicanor Albarellos se han registrado unas *Variaciones del Cielito*, para guitarra, escuchadas en 1842 en Montevideo, con acompañamiento orquestal (Ayestarán, 1953: 594). Debe señalarse que en las obras indicadas “variaciones”, lo eran sobre determinados temas generalmente ajenos. Es este también el caso de las que empleaban un tema popular, anónimo.

En 1876 el músico español Eduardo Torrens Boqué, radicado en Buenos Aires, compuso algunas obras de corte nacional aparecidas como entregas de su *Album Musical Hispano Americano*, publicación que tenía por finalidad hacer conocer “aires populares” y que lo hacía por medio de elaboraciones. Entre ellas hubo una con el título: *El Cielito*, “Capricho para piano sobre el motivo de la canción popular argentina” (Gesualdo, 1961: t. II, 983), obra que no conocemos.

En 1891 la casa Hartmann editó dos composiciones de Francisco Hargreaves (1849-1900) “presentadas por primera vez en forma de piezas de salón”, una *Décima* y, por aparte, *El Cielito. Baile Nacional de la República Argentina*, “Capricho para piano”.⁸ Se trata esta última, de una obra extensa muy al estilo de las *fantasías* de la época, en la que se manifiesta claramente el deseo de sugerir una danza, correspondiendo con el subtítulo consignado en la carátula. De modo que es una referencia al cielito danza. Partiendo de esta base se puede observar que hay una clara melodía acompañada, de carácter instrumental, que presenta entidad porque es reiterada y con fórmulas de acompañamiento de supuesta danza, escrita en el compás ternario de 3/8 y tonalidad de *fa mayor*, que serían elementos entre los que se supone hacen a la obra ser cielito (advertimos que el perteneciente a la colección Ruibal también se halla escrito en 3/8 y tonalidad *mayor*).

Esta obra se halla estructurada, como corresponde a la especie, por semifrases que se repiten. En este caso el autor presenta dos de ellas interpolada por una semifrase que no se repite, con cierre grave en la última como es común en el cielito, y acompañamiento constante que se mantiene en casi toda la composición, advirtiendo que el cielito tradicional presenta sub frases con semicadencias y en frase de ocho compases. La escritura es apta para el acordeón, instrumento que estaba muy difundido en la campaña en esa época. Lo más que podemos decir es que, para entonces, esto se correspondería con aquello que se consideraba ser la danza cielito, esto es: serie de semifrases que forman frases que se repiten, sin relación de antecedentes y consecuentes y que, en este caso, aquello que se reproduce pudo haber sido tomado de un acordeonista popular, aunque ya había perdido vigencia para entonces. Reproducimos esa frase:

Ejemplo 1. F. Hargreaves, *Cielito*

⁸ *La Nación*. 23 de octubre de 1891.

Una pieza que compuso el famoso pianista de salón Dalmiro Costa (1836-1901) y que se publicó con el título *Cielito*, es caso interesante para analizar. Se trata de una obra que pertenece a la segunda mitad del siglo XIX, de la que Vicente Gesualdo indica el año 1882 como el de su composición (Gesualdo, 1961: t. II, 406). Fue dada a conocer con ese título en 1902, en reproducción impresa de copia manuscrita, aparentemente incompleta, como música inédita del ya fallecido autor.⁹

Escrita en 6/8 y en tiempo *allegretto*, tiene forma tripartita (A – B – A' – Cierre) y posee, en su parte central, una cita de supuesto cielito, que en la copia se presenta en un tercer pentagrama superior como parte vocal, bajo cuyas notas se ubican los siguientes versos: “No sabes tú / niña gentil / que el que te canta / muere por ti”. No sabemos si estos versos son tradicionales de la campaña, más bien nos parecen de serenata urbana.

119

Con la inclusión de esta letra se nos presentan los siguientes interrogantes: ¿La melodía que le corresponde, es tradicional? ¿La ha tomado el autor entonada directamente de algún cantor popular, como han hecho otros compositores del momento en este tipo de obras? ¿Puede un cielito llevar versos pentasílabos? ¿Si estos versos que presenta constituyen la copla, también sería pentasílabo el refrán? ¿Dónde se ubicaría el refrán?

Ofrecemos la melodía que aparece en ese pentagrama superior, que se presenta en escritura vocal en cuanto el empleo de las plicas de las notas, y que el sistema de pentagramas del piano reproduce como línea cantante superior y que no sabemos si aquella debía, en la obra, ser entonada. Más bien parece haberse consignado como una cita para ser tenida presente, a la que se distingue con sólo la presentación de unos versos, por ser conocida, como se solía hacer en prueba de autenticidad de fuentes en obras académicas de inspiración criolla. Todo esto nos lleva a darle bastante credibilidad a esta línea melódica, la cual debemos, por consiguiente, analizar. Veámosla:

No sa __bes tú ni - ña __ Gen - til que el que te can - ta __ mue - re __ por ti.

Ejemplo 2. D. Costa, “*Cielito*”

⁹ En: *Caras y Caretas*, 16 de agosto de 1902, n° 202, s/p.

Esta triste melodía, en tonalidad de *re mayor*, con una inflexión en *dominante de fa menor*, presenta un movimiento general descendente, y pudiera estar relacionada con el *triste* pampeano, coincidiendo con la letra lamentosa. Se trata de una melodía vaga y parece hasta defectuosa, como suele presentarse en las tomas de campo. Llama la atención el compás inicial de la última semifrase, que está escrito a dos voces, como si todo lo demás fuera a dos voces al unísono aunque no haya plicas que así lo indiquen.

120

Observemos que está formado por una frase de ocho compases sobre la cual se cantan los versos de la supuesta copla, y otra semejante, que obra como consecuente y que contendría los versos del estribillo, que completarían la copla, con su repetición, variada en el cierre cadencial. Pero, se presenta la frase tres veces, con una de antecedente y otra de consecuente repetida con variante, con esta forma: A(a - b-b'), esta última con carácter codal. Ésta podría explicarse si se considerara la última frase como cierre instrumental. Un problema insoluble lo tenemos en la letra, que no es de cielito ni pudiera ser allí ubicada una otra cualquiera que fuera tradicional.

De modo que si analizamos esta pieza ignorando el título que presenta la copia, debiéramos decir que estamos en presencia de un *triste*. La melodía así lo indica, sin duda. Escrita en 6/8, como se grafica correctamente esta especie, formada por incisos de dos compases y cuatro tiempos, que responden a un verso de cinco sílabas, que con el siguiente inciso forma la semifrase, presenta todo los elementos del *triste*. Desde los versos, que revelan una poesía culta, amorosa, muy del triste, que señalábamos “de serenata”, hasta los incisos en descenso. Y de este modo se desarrolla la melodía en la forma indicada, con cierre cadencial en la tercera frase por descenso gradual, propio del triste.

El acompañamiento es muy pianístico como los ofrecidos siempre por Costa, sugerente de la guitarra por su amplios arpegios y notas destacadas pero que también pueden serlo del arpa.

Entonces es de suponer que ese título no ha sido consignado por Costa, que no podía ignorar de qué se trataba un cielito. Quizás el error proviniera de que él sí había compuesto un cielito —como lo ha registrado Gesualdo— y, en base a ese conocimiento, alguien creyó que de eso se trataba esa página ubicada posiblemente sin título o al menos sin indicación de la especie, entre los papeles que el músico dejara inédito a su fallecimiento.

Es por todo esto que a esta obra corresponde ubicarla entre las que a continuación se estudian y es un caso bien claro donde el título no responde a la especie supuestamente recreada. Cabe señalar que en el pasado, un estudioso llamó la

atención sobre esta obra y de la falsedad de su autor en la toma de una especie tradicional, sin advertir que se trataba de otra diferente al título con que se publicó.

Triste

Considerando el ejemplo último anterior como el de un empleo de melodía de triste, veamos otros ejemplos donde se recurre a esta especie lírica. Referida a ella hubo una obra titulada *Ayes del alma*, “Fantasía sobre un triste de las Pampas”, de Eduardo Torrens Boqué, aparecida en 1876, como entrega en el *Album Musical Hispanoamericano* del que ya hemos hecho referencia, publicación periódica que realizaba el propio compositor y de la que no hemos conocido ningún ejemplar.

121

El canto del prisionero / Melodía argentina, es el título de una composición de Gustavo Nessler, edición en litografía, sin editor, posiblemente en Buenos Aires, década de los años 60, que contó con otras ediciones posteriores que vienen a probar su aceptación y difusión, en las cuales en éstas se indica: “Fantasía para piano”. Se trata de una obra pianística, música de carácter, de lucimiento, que en otras ediciones presenta la carátula ilustrada con cuatro versos de los que se señala “Canto popular” y que dicen así: “Triste canta el prisionero / encerrado en su prisión, / y a su canto le responde / la cadena en ronco son.” Supuestamente la composición está basada en este “canto popular”, versos que parecen pertenecer a una poesía quizás más extensa, puesto que éstos no constituyen una cuarteta, que nos da la impresión de recordarla de algún poeta español de los siglos XVIII o XIX.

En su desarrollo musical la obra de Nessler responde a la estructura de la *fantasía*, en la cual se recurre a la elaboración temática de una melodía en algunos casos cantable, empleando muchas veces el recurso de la variación. Después de una entrada de cuatro compases, en acordes arpegiados, expone el autor el tema, que lo hace con acompañamiento de arpegios en escritura de 4/4 y tonalidad *menor*, en dos frases de ocho compases estructuradas por incisos —melodía que reproducimos. Luego comienza la elaboración temática en el carácter de la variación, pero no se trata formalmente —como *fantasía* que es— de un *tema con variaciones* porque se hace escuchar un segundo tema, cantable, después de una segunda variación, algo que es también característico de la fantasía. El segundo tema está formado por una frase de ocho compases que se reitera elaborado y a la que no le hallamos carácter criollo.

Estimamos que se trata de una obra descriptiva donde puede imaginarse, por ciertos recursos, el sonido de las cadenas y que, en el primer tema, presenta un particular estado de ánimo o al menos un estado de situación, de tristeza, y en el segundo un lamento.

El tema primero, que se reitera elaborado, es de una melodía que buscándole el carácter nacional, obligados por la indicación que la pieza lleva, lo asociamos con el *triste* y podría tratarse de alguno recogido, inclusive con esa letra que se ofrece, por cuanto podemos observar que la letra puede ser ubicada en la melodía que transcribimos, pero siempre y cuando la poesía que hubiera de continuar presentara, también, una temática de alguna frustración amorosa. No debe olvidarse que los tristes llevaban, en muchas ocasiones, letras de poesías cultas y se caracterizaran por esto último que señalamos.



Ejemplo 3. G. Nessler, El canto del prisionero

Otra composición de este mismo autor es *Ogarita. Caprice sur une Mélodie des Pampas*, op. 8, de la que se hicieron varias ediciones a partir de los años sesenta, lo que señala su difusión. Estructuralmente se trata de un tema con variaciones. Posee una introducción sin métrica indicada, un compás de entrada con figuración de acompañamiento y la presentación del tema. Éste está escrito en 4/4 con frases de cuatro compases, de donde concluimos que se trata de tres frases en 2/4, en esta forma: A(a - b - a). La melodía, simplemente expuesta, cantábile, es de *triste*, con un comienzo alterando los sonidos, en la tonalidad de *Sol b m*, que Carlos Vega lo señala como una característica de esta especie y de este modo aparece en el ejemplo que él ofrece (Vega, 1965: 277), como así también aparece similar en ejemplo que ofrece Bruno Jacovella, tomado de Andrés Chazarreta (Jacovella, 1982: 24), todos ellos en distintas tonalidades. Lo consignamos señalando divisiones en los compases:



Ejemplo 4. G. Nessler, Ogarita

Una concesión a la música de salón de mediados del siglo XIX se produce en esta obra, por medio de la presencia de una rica armonía, expresiva, en la segunda semifrase de *b*. Sigue, a la exposición del tema, tres variaciones ornamentales y una página de coda con el acompañamiento del inicio y un cierre de efecto.

Otra obra de Nessler que presenta este tipo de temática es la que llevaba título *Suspende el arco. Melodía argentina para piano*, que apareció editada en 1892 por la casa Halitzki. No conocemos la obra pero tenemos un comentario periodístico de su aparición:

“Suspende el arco! – El señor Gustavo Nessler autor de conocidas obras bastante estimables, ha editado una melodía argentina para piano, con el original título de estas líneas.

Tan extraño nombre obedece a que la melodía está basada sobre una canción popular que empieza en esa forma, y que es la siguiente: “Suspende el arco – con que me hieres [...]”.

Felizmente la melodía del Sr. Nessler es mejor que este aborto literario, cuya popularidad ignorábamos¹⁰.

El texto de la canción original que es reproducido en la nota, presenta una estrofa de ocho versos con quintillas y octosílabos. Dado su carácter culto, la temática y la estrofa, con metro variado y repetición como estribillo al final, nos hace pensar por todo ello que ha tratarse de un triste.

¹⁰ *La Nación*. 8 de septiembre de 1892.

Otra obra de la que no tenemos conocimiento de la especie a la que se recurrió, es el “romance para canto y piano” sobre la difundida poesía de Carlos Guido Spano *Llora, llora, urutaú...* Fue obra que se conoció en 1875 y se editó en 1878 como “romanza *Nenia*, sobre un aire nacional argentino”, por Luis J. Bernasconi, una figura importante en el quehacer musical de Buenos Aires en la segunda mitad del siglo XIX, que en las décadas de los años setenta y ochenta dio a conocer, de su autoría, numerosas canciones de salón.

124

En 1882 la casa Hartmann editó una canción con acompañamiento de piano con el título de *Gauchita*, del francés aquí radicado Francisco Amavet (1840-1911), un músico “observador y amante de nuestras costumbres nacionales”, como señalaba una crónica de la revista *El Mundo Artístico*, con motivo de la aparición de esta composición. En el comentario se expresaba que estando en la provincia de Córdoba “fue agradablemente sorprendido al oír una melodía popular que cantaba con acompañamiento de guitarra una pareja gaucha y, sacando lápiz y papel, se apresuró a anotarla, conservando en lo posible intactas su ritmo y sus armonías características.” Dato que es de relevante interés para el presente estudio. Cuando se reeditó dos años más tarde y en ediciones posteriores, se señalaba: “Triste, canto popular y característico del interior de la provincias argentinas, anotado por F. Amavet” (Veniard, 1984: 36). Es obra que no hemos hallado y que sería, sin duda como se expresa, una transcripción.

Editada a fines de diciembre de 1891 es la composición titulada: *Triste. Aire del gaucho de las Repúblicas del Plata*. “Versión para canto y piano. Arreglo de Carlos Röhl”, según figura en el interior. Está realizada sobre una poesía de Eduardo Gutiérrez (“Después de tanto penar / con una pasión tan fuerte...”) y es edición de Carrano, en Buenos Aires, de fines del año 1890.

Se trata de una canción estrófica simple, realizada sobre tres décimas. Correspondiendo a la estructura interna de esta estrofa poética, presenta una frase musical para los primeros cuatro versos, otra para los otros cuatro y dos de coda para ubicar el remate final de la estrofa, como suele presentarse en la especie tradicional. A la primera frase, constituida por una semifrase que se repite, le hallamos el carácter del triste aunque hacemos la salvedad de que está entono mayor. Se halla acompañada por escuetos acordes arpegiados que sugieren la guitarra. La segunda frase, con cambio de tonalidad también mayor, aun siguiendo la misma disposición melódica que la primera, pierde el carácter que le hallamos del triste. En los últimos dos versos, de cierre, se hace escuchar la semifrase de inicio. Sigue a esto un intermedio instrumental señalado “Estríbillo de guitarra” —esto es: a imitación— indicado *allegro con grazia*, formado por dos incisos semejantes que con su repetición, forman una estructura de ocho compases, con acompañamiento de arpegios rápidos descendientes y ascendientes, con dos compases de arpegio para unir con el reinicio del canto y para el cierre final.

Estos elementos señalados estarían en concordancia con la indicación de “Arreglo...” o “Versión” con que se anunció, uno en la carátula y el otro en la cabeza de la primera página. De todos modos esas frases descendentes, que aparecen constantemente, le otorgan carácter. Se trata de una atractiva composición, que es lo que su autor, desentendiéndose de otros intereses, ha de haber querido realizar. Damos, de ejemplo, la semifrase inicial, que se repite:

Des - pués de tan - to pe - nar con u - na pa - sión tan fuer - te.

Ejemplo 5. C. Röhl, *Triste*

Julián Aguirre (1868-1924) tiene de su composición dos conocidas series para piano tituladas *Aires nacionales argentinos*, la primera, que dataría de 1896, la forman, bajo el título general de *Tristes*, cinco piezas realizadas dentro de una gran elaboración. Se da aquí otro caso donde surge confusión en la designación de obras, sobre todo porque se emplea un término que en la música popular tradicional designa una especie musical específica como es el *triste*. Sólo el número 3, en nuestra opinión, está elaborado sobre esta especie. Se trata de cinco piezas que remiten a la tristeza donde una sola se halla inscrita en el triste, en obras muy elaboradas, donde es difícil hallar melodías genuinas de la campaña. Ejemplos del nacionalismo musical en la música académica en alto grado, donde lo que el autor buscó fue una recreación de ambiente nacional.

En la segunda serie, compuesta años más tarde, el número 2 presenta una melodía que podría considerarse de triste, ciertamente muy hermosa, con acompañamiento que sugiere la guitarra muy bien caracterizada y cierres cadenciales de estilo; la número 4, *Córdoba*, es una canción “triste” en cuanto sentimiento, con un muy sutil carácter criollo no definido en una especie. Se trata de obras muy difundidas en ediciones y versiones instrumentales.

Estilo o décima

El *estilo* es una canción que tradicionalmente se acompaña con guitarra. En el siglo XIX se la denominaba *décima* por estar asociada, en su canto, a la estrofa poética española conocida como *décima espinela*. Según Bruno Jacovella, es nacido en la segunda mitad del siglo XIX “de las ruinas del triste” (Jacovella, 1982: 9). Señalamos esa asociación estrófica porque musicalmente el desarrollo del canto debe seguir el plan de esa particular estrofa, en que no sólo se trata de una relación fija de versos rimados sino de una estructura de discurso. De modo que habrá una cadencia conclusiva cerrando el cuarto verso, donde se completa una frase musical coincidiendo con el cierre de una frase del texto poético. Esta frase musical está compuesta de dos semifrases, en las cuales cada inciso corresponde a un verso. Nuevamente, el inciso es la base. Siguen seis versos para completar la estrofa de diez, estructurados en cuatro y dos de cierre, que tendrán obligadamente su correlato musical. Allí, en ese punto de cierre, puede haber cambios de métrica de compás, entre 2/4, 3/4 y 6/8, según el material que se emplee. Es así como se presenta el *estilo* o *décima*.

En la especie tradicional la guitarra acompaña el canto así estructurado incluyendo introducción e interludios y, en algunos casos, con sólo un inciso reiterado que constituya su acompañamiento. Ellas, interpoladas, revisten importancia porque crean un ambiente de expectación, más si se producen con décimas en *contrapunto*, esto es, entre dos cantores que rivalizan. Suele en ellas presentarse un punteo, sobre todo en su culminación. En los ejemplos más modernos dentro de lo recogido en la campaña —la especie está todavía vigente— el acompañamiento suele ser de milonga, posiblemente por influencia de la obras criollas de espectáculo escénico.

No hay ejemplos de décima o estilo en obras académicas anteriores a la década del noventa, que hubiéramos hallado siquiera en noticia. En 1891 aparece editada por la casa Hartman: *Décima. Aire de la pampa argentina*, por Francisco Hargreaves, “calcada de un aire criollo de lo más acentuado” como señalaba al momento de su aparición un comentario periodístico bajo título: *Música criolla*.¹¹ Se trata de la misma obra que hemos comentado se había editado junto con un cielito. No hemos encontrado la pieza musical pero sí conocido por versión grabada últimamente.¹² Es una obra brillante que presenta dificultad y requiere de una buena interpretación, razón quizás por la cual no la hemos hallado en bibliotecas musicales privadas de la época. Es obra de recreación que elabora elementos de la décima, bien caracterizados pero que no podemos decir, con el cronista del diario, que sea “calcado”. Nos parece hallar, no sólo en el modo de abordar la especie sino también en la escritura, una filiación

¹¹ *La Nación*. 27 de octubre de 1891.

¹² En excelente versión de Mariano De Filipis, 2023.

con las obras criollas posteriores de Aguirre y de Williams, que dado el momento de su aparición podría considerarse un buen antecedente.

Entrado ya el siglo XX, Julián Aguirre dio a conocer una serie de piezas para piano editada como *Cuaderno de Aires Nacionales Argentino, N° 2*, op. 36, compuesta por cuatro *Canciones*. Debemos recordar que la *canción*, tratándose de obra pianística, es un género específico dentro de la música de carácter constituido por una clara melodía acompañada, con introducción e interludios, en escritura instrumental. Se trata, en este particular caso y que nuevamente destacamos, de obras de gran elaboración temática. La *Canción N° 1*. está formada con reminiscencias, según nos parece, de triste, gato, estilo y cifra, con acompañamiento de milonga, cierres cadenciales de estilo y cifra, intermedios de gato y de huella o lo que supuestamente en la época se consideraba lo relativo a esta última especie. Esto es: música pampeana, con la advertencia que tomando una semifrase o inciso o cadencia, pueden llegar a hacerse estas observaciones pero que, en la genuina música tradicional, aparecen muchas veces estas intervenciones o préstamos, concurriendo juntas en un mismo ejemplo. Nuevamente recurre a la sugerencia, muy elaborada, de estilo y cifra, en la *Canción N° 4*.

De fines de 1891 es también la aparición de *Estilos criollos*, para guitarra, por Juan Alais. No hemos podido precisar cuántos estilos fueron. En ediciones posteriores aparecen reunidos en *Seis estilos para guitarra*, páginas que se encuentran entre lo más recurrido de este autor. Estos *Seis estilos* no constituyen una serie sino una recopilación. Así, por ejemplo, el primero se diferencia mucho de los restantes los cuales presentan una interesante elaboración. Este primero es un perfecto estilo criollo y hace pensar que es una composición de aquellas con las que era fama este autor se hacía oír en los campamentos militares en que anduvo. De modo que éste es una traslación en recreación fiel y los restantes son elaboraciones. Encontramos que el cuarto y el sexto, donde emplea vidala y vidalita, nos parece que son de época posterior a lo que pudo presentar en la primera edición. Fuera de esta recopilación hay uno que tituló *Capitán Burgos* "Estilo criollo", que pudo tener origen en aquel ambiente militar y que no conociéndolo suponemos se trata, también, de una recreación.

Estos seis estilos poseen la misma estructura, que es la que posee la especie tradicional y todas aquellas piezas que pretenden llevar esa denominación: una introducción y la presencia de intermedios idénticos y que vienen a sugerir un acompañamiento, con un canto interpolado y coda. En estos casos, siendo pieza instrumental, el canto no es de tipo vocal y sugiere el efectuado por guitarra. El canto lleva un claro acompañamiento, en tiempo *moderato*, que contrasta con el preludio, los interludios y post ludio, que en tiempos *allegri* emplean un *rallentando* para tomar la línea de canto, a veces en diferente métrica que, en invención del autor,

están constituidos por arpeggios, escalas y hasta imitación de los punteos con que el guitarrero criollo muestra su pericia e invención.

En las piezas de Alais elaboradas se da algo más que esta traslación de la especie tradicional al medio académico, y es que hallamos una transformación de la especie. De este modo es que en todas ellas se varía el origen del material musical. Es así que hallamos, formando frases de ocho compases —en algunos una sola—, elementos de vals (¿cielito?), mazurca, tono, vidala, vidalita y el propio estilo, a veces logrando la frase con mezclas. Por ejemplo: el canto formado por una frase de vals que cierra con cadencia de estilo (N° 1); otro, formado por una semifrase de estilo con sus características y una semifrase de mazurca que cierra (N° 2). Para nuestro estudio podríamos señalar que las frases o semifrases de vals como la de mazurca pudieron haber sido escuchadas en un estilo en la campaña por influencia de música en origen urbana allí difundida, pero no dejan de ser, en esencia, vals y mazurca. También aparece el alternado de frases: estilo - tono - estilo. La simbiosis llega hasta formar una frase constituida por dos semifrases cuyos incisos son: vidala - estilo, repetidos (en la n. 4). Cabría señalar que el número 6 está realizado sobre una vidalita, que habremos de ver en el lugar que dedicamos a este especie.

En otras décimas o estilos, como en dos estilos del guitarrista Julio Sagreras (1879-1942) de fechas que no conocemos ya entrado el siglo XX, y que son recreaciones instrumentales, aparece el acompañamiento de milonga-habanera. Desde el punto de vista formal son estilos, con su característica introducción, intermedio y post ludio, con sus *rallentandi* correspondientes. Uno de ellos posee la melodía de canto con acompañamiento de milonga y cadencia de estilo; el otro presenta el canto con dos frases, la segunda de milonga y ambas con acompañamiento de milonga con un muy buen resultado compositivo. Pudiera tratarse de versiones populares del estilo.

En la pieza teatral *La piedra de escándalo* de Martín Coronado, estrenada en 1902, Pablo Podestá hacía escuchar un estilo con letra de Coronado (“Sobre el alero escarchao...”) y música de su autoría, que alcanzó gran fama. Tuvo versiones pianísticas, para guitarra y para canto y piano, según la original para voz y guitarra. Posee cuatro estrofas, puestas en música con una introducción de ocho compases formado por dos semifrases de milonga y una entrada de dos compases para iniciar el canto. Musicalmente la estructura que acompaña la estrofa de canto responde a la configuración interna de la décima, que reúne los cuatro primeros versos, los cuatro segundos y los dos finales. Cada una de estas tres partes está realizada de manera diversa, lo que hace atractiva la composición y merece considerarse. La cuarteta inicial, en 3/4, presenta una frase de estilo, con un inciso tomado de la milonga de introducción, separando las semifrases, en una típica cesura del canto como hacen los paisanos. La segunda, en 6/8 es zamba (así indicada). Esta zamba, formada por dos frases en antecedente y consecuente, presenta la particularidad del típico choque de métricas de modo que la voz superior está en 6/8 y la inferior aparece escrita en

3/4. Se hace aquí presenta este choque que ya había estado años antes en los atriles del piano, por medio de la zamacueca. El dístico final está formado por dos incisos que corresponden a cada uno de los versos, con cambio de compás: uno en 3/4 y el otro en 2/4. Quizás el primero responda a un inciso de cielito en su parte del “alegre”, y el segundo, en cierre, es un lenta cadencia de cifra. Se trata de una composición de mucho carácter criollo y popular, que está dentro de la recreación de autor, empleando elementos genuinos que bien pudiera ofrecer una versión auténtica.

129

Como hemos señalado, hallamos un estilo en los cinco *Tristes* de Julián Aguirre, comentados anteriormente. En la primera serie de los *Aires Nacionales argentinos*, el que lleva el número 2 es una elaboración ciertamente magnífica, del estilo, desarrollándose en su estructura formal de alternancia de introducción - canto - intermedio, etc., que hemos visto. El N° 5 de estos *Aires Nacionales* es una página de mucho carácter que le hallamos relación con el *estilo*. Tratándose de obras tan conocidas, obviamos su descripción y análisis, en esto que tratamos. Señalemos, por fin, que giros melódicos y cadencias características de estilo y cifra, presenta la celebre canción de Aguirre, con acompañamiento de piano, *El nido ausente*, sobre poesía de Leopoldo Lugones.

Vidalita

La *vidalita* es una canción tradicional del noroeste argentino que logró difusión en la zona litoral pampeana a fines del siglo XIX con una única versión musical. En su origen se trata de letra entonada sobre estrofas de cuatro versos exasílabos con un estribillo que presenta la palabra que la singulariza, con variantes en su significado: “vidalita” o “vidalita” y, en otras zonas del país: “vidalita” o “Ay, vidalita”, etc. Tuvo difusión en medios urbanos a partir de la última década del siglo XIX, por medio de la escena de obras criollas (zarzuelas y sainetes) en las que era común la inclusión de música tradicional popular. Se la presentaba musicalmente como canción estrófica simple como todo indica fuera la original.¹³ Tiene letra de temática sentida y hasta plañidera —“la sentimental vidalita” como se la reconocía. Carlos Vega señala una “vidalita de amor” para diferenciarla de la que toma otros temas (Vega, 1965). Cabe señalar que en los sainetes también se incluyeron las que no presentaban anhelos amorosos.

¹³ Aquellos estudiosos de décadas pasadas que tuvieron la oportunidad de recogerla en la campaña no señalan, en obra publicada, su forma musical en cuanto que fuera canción estrófica simple, o no lo hemos sabido encontrar.

Entre las primeras que se han conservado que hacen uso de ella —en este caso en una aparente transcripción de semifrases de vidalita—, si es que no es la primera, se encuentra la perteneciente a Gabriel Diez, español radicado en el país desde 1870, que la incluyó como un número en su “Capricho para piano” *Aires criollos*. Es obra de la década del ochenta y que reproduce Vicente Gesualdo en su *Historia de la música en la Argentina* (Gesualdo, 1961, t. II: 826-835). En esta obra, que no responde a la estructura del indicado “capricho” sino a la composición construida por números cerrados —en la que pudo llamarse *Bouquet de Mélodies*— se identifican por partes las especies que lo forman, siendo la vidalita la tercera, después de pericón y milonga. Del mismo modo que lo hizo al presentar la milonga, incluye un texto para canto que supuestamente le pertenece, ubicado en el sistema del pentagrama del piano: “Florecita blanca. / Vidalita. / Emblema de amor. / Dile que me quiera. / Vidalita. / Cual la quiero yo.” y dos estrofas más, con el “dile que...” muy empleado en otras letras de vidalitas que se han recogido de la tradición y que también se presenta en otras canciones hispanoamericanas.

Escrita en compás de 3/4, precedidas de una entrada de dos compases, posee tres estrofas de texto de estructura semejante, donde cada una ocupa una frase musical de ocho compases. La segunda y la tercera de estas frases, idénticas, actúan como consecuente de la primera, en una forma en que parecería pedir un *da capo* sobre ésta, en una estructura de ocho compases de antecedente y dieciséis de consecuente. Estructura que permitió ubicar la letra, que nos parece no le hace correspondencia por la dificultad que posee para ser entonada con ella. A continuación de esto sigue una elaboración con una frase de ocho compases de arpegios que podría tenerse por una variación de la primera sub frase de la vidalita, seguida de tres compases de puente y enlace con la nueva tonalidad del siguiente número de la composición, que es la milonga que sigue y parte final de esta verdadera suite. Su estructura formal es: Entrada – A(a - b - b) – Elaboración(a) – Puente.

Es una composición en donde se presenta, en cuanto a la primera frase de la vidalita, aquello que señalamos como transcripción, traslación que podemos considerar fiel a la especie en su línea melódica. Esta línea transcurre por terceras y con su escala doble menor-mayor-menor, como corresponde al *cancionero ternario colonial* definido por Carlos Vega (Vega, 1965: 161). El acompañamiento, que se inicia con la entrada de dos compases, tiene un apoyo en un primer tiempo con puntillo, con acordes en los segundos y terceros tiempos, en toda la pieza. La segunda frase, si bien tiene cierres cadenciales propio de la vidalita, le hallamos un punto de culminación melódico en el segundo inciso —esto es: en la primera semifrase— que es propio de escritura instrumental. Para hallarle carácter, puede hacerse la prueba de unir la primera semifrase del antecedente con la segunda del consecuente y se obtiene una perfecta vidalita a dos voces.

La *Vidalita*, “Aire criollo”, por Pedro José Palau, músico español radicado en el medio, es una canción que se entonó en el “juguete cómico” titulado *Infantería rústica* estrenado en Buenos Aires a mediados de 1892. Se ha conservado una edición para canto y piano de la casa Hartmann, transcripción del propio autor de aquello que se ha cantado en la escena con guitarra o con acompañamiento orquestal.¹⁴ La letra que presenta es de una relación, en ocho coplas con repeticiones de los dísticos, que no parece popular.

Corresponde señalar que la inclusión de una vidalita en una piezas teatral se había producido al menos un año antes, con la que se entonaba en el sainete *A la pesca de noticias* de Miguel Ocampo y música del español Andrés Abad Antón, que no poseemos. Estas inclusiones en el popular “género chico” le dieron a la especie difusión urbana, la que contaría con la que le daría una letra popular que terminaría haciéndose tradicional en la ciudad: “Se murió la chancha. / *Vidalitá...*”¹⁵

Lo interesante de esta vidalita de Palau, es que se trata de una versión diferente de la de Diez y no sabemos si también de la anterior, de Abad Antón. Creemos que así debió serlo con esta última, porque no pudo cantarse una vidalita en una obra nueva que fuera musicalmente la misma que se conoció un año antes en otra, teniendo en cuenta la difusión que estas obras tenían. De haber sido así al menos lo hubieran comentado y condenado las crónicas teatrales del momento. Debe señalarse que estos espectáculos tenían pocos números musicales y la vidalita se ofrecía, sobre todo por lo sentido de sus versos, como número de importancia en la pieza y de lucimiento, así fuera de la primera tiple solista como a dos voces, considerando que un número de esta características no debía faltar.

La vidalita que presenta Palau, editada para una voz y piano, en compás de 3/4, posee una entrada de cuatro compases con la primera sub frase de la melodía que se ofrece, en tercetas. Esta melodía, como en el caso del ejemplo anterior, presenta el característico puntillado en los tiempos fuertes de los compases. La parte instrumental, formada a su vez por melodía y acompañamiento, duplica en la voz superior, por tercetas, la línea del canto. Se trata de otro caso, en la línea del canto, de lo que hemos considerado traslación. Su acompañamiento está formado por un bajo apoyado en el primer tiempo y acorde desplegado en cuatro corcheas y negra, constante, en una recurrida fórmula de acompañamiento. En la línea melódica, las tercetas continuas presentan la escala bimodal del *cancionero ternario colonial* definido por Carlos Vega, con las bordaduras inferiores que le son características. Su inicio es en armonía de dominante del tono mayor y finaliza en el menor haciendo oír en la voz superior la tercera del acorde, elementos éstos que se corresponden con los

¹⁴ La hemos reproducido en Veniard (1984: 128-129).

¹⁵ Carlos Vega recogió esta letra: “Yo tenía una chancha / *Vidalitá* / con siete chanchitos. / Se murió la chancha, / *Vidalitá* / quedaron solitos.”, en Vega (1965: 234).

ejemplos que ofrece ese estudioso de este particular cancionero y que le son característicos. Éste viene a ser un ejemplo que estimamos de toma directa y veraz de una especie criolla tradicional.

132

Bajo título de *Vidalita* se conoció una “Paráfrasis sobre un aire criollo” de Francisco Hargreaves, obra para piano editada por Hartmann en junio de 1893 (Gesualdo, 1961: t. II, 1041). La composición, que es de breve extensión, toma idéntica la melodía, con algunos cambios en el bajo, de la vidalita que diera a conocer Pedro J. Palau en la zarzuela *Infantería rusticana*, estrenada un año antes que, como además vimos, fue editada como pieza de piano para los aficionados, sin duda por la buena recepción que había tenido en la escena. El tema una vez presentado lo desarrolla variado, como corresponde a la *paráfrasis* anunciada, que es una pieza de carácter del tipo de la *fantasía* en donde se hace traslación libre, parafraseada, de tema ajeno suficientemente conocido, cual es el caso.

La pieza de Hargreaves comienza con una entrada de cuatro compases, los dos últimos con un bajo arpegiado que sugiere un prelude de guitarra, para dar inicio de la melodía de la vidalita. Expuesta ésta y después de un puente de ocho compases con acordes arpegiados y cita textual de una semifrase de la vidalita, inicia cabalmente la paráfrasis variando el tema expuesto, manteniendo la misma fórmula de acompañamiento y la voz superior por terceras. Desde el punto de vista en aquello que nos interesa, se manifiesta que el autor confirma la autenticidad de la versión de Palau, en cuanto “aire criollo” y la difusión que tenía.

Ejemplificamos con la primera sub frase de la melodía de Diez y la de Palau y Hargreaves, esta última presenta sólo la diferencia de la nota primera del bajo, en una octava baja:

Flo-re-ci-ta blanca Vi-da-li-ta Em-ble-ma de a-mor.

133

Ejemplo 6. G. Diez, *Vidalita*

Flo-re-ci-ta blanca Vi-da-li-ta Em-ble-ma de a-mor.

Ejemplo 7. P. J. Palau, *Vidalita*; F. Hargreaves, *Vidalita*

Una vidalita que se presenta como una recreación en obra de autor, es la que se difundió como *Introducción y Vidalita* por Juan Alais, obra para guitarra de la que

ignoramos el año de su composición. Realizada en compás ternario, posee una introducción de cifra o estilo y después expone, elaborado, el tema de la vidalita difundido, presentado un par de veces.

De este mismo autor ya hemos señalado que el número 6 de *Estilos criollos* para guitarra es una realización sobre vidalita, esto en cuanto a la melodía que se emplea en la parte señalada “Canto”, porque la forma general es de estilo. La obra está constituida por una introducción de estilo o cifra, en una frase de ocho compases formado por incisos repetidos y un compás de cierre, justificando esa inclusión dentro de aquella recopilación, y una parte señalada “Canto” que toma la vidalita que difundiera Palau, aunque realizando una elaboración. Procede de la siguiente manera: primera semifrase no exactamente textual de la versión que toma y segunda semifrase en elaboración de la segunda frase de aquella vidalita, por incisos repetidos. Forma de este modo una frase de ocho compases, repitiendo los cuatro últimos, que se constituye la forma de la décima, y haciendo oír nuevamente el canto con la misma estructura. Luego repite la introducción en carácter de interludio, en estructura de cifra, haciendo escuchar nuevamente el canto y cerrando con él como vidalita. Entonces nos queda un canto vidalita puesta en estrofa de décima y con su introducción e intermedios del estilo.

En 1900 tuvo lugar el estreno de la zarzuela *Una broma improvisada*, letra de Rafael Barreda y música de Zenón Rolón (1856-1904). Uno de sus números lleva la indicación “Vidalita para tiple”, que conocemos en versión de piano y canto.¹⁶ El texto que se canta, del autor del libreto, es una correcta vidalita (“Una tórtola tierna / *Vidalita* / espera en su nido, [...]”) con la temática de la vidalita sentimental y referencia, muy empleada, a la palomita, que representa a la mujer. Aparentemente se entonaban tres estrofas. Es el caso de poesía al estilo popular pero que no alcanzó a la parte musical. La composición musical no es de vidalita. Se trata de una breve canción estrófica muy de acuerdo al espíritu de la letra, que no presenta ni la escala doble que la caracteriza, ni sus bordaduras tan peculiares, ni las otras indicaciones dadas para la especie. Es más: el estribillo con la expresión “vidalita”, que aparece dos veces en la estrofa, musicalmente se varía. Nos parece que Rolón no quiso repetir la melodía de la consabida vidalita, ya habida número de escena, y creyó prudente para la suya, sin duda no conociendo otra de la especie, hacer una libre creación. Y en esto no hay nada que reprocharle.

Cabe también mencionar que, con posterioridad, Alberto Williams (1862-1952) empleó en varias ocasiones la versión de aquella vidalita de Palau, ya difundida y hecha popular, y lo hizo en obras para canto y piano y piano solo, así en tres de sus series *Aires de la pampa* y en la titulada *Canciones incaicas*. Como él, numerosos

¹⁶ Ejemplar transcripto por Tomás Ballicora, Buenos Aires Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEArt-GCBA), Buenos Aires.

compositores argentinos posteriores compusieron piezas con el título de *Vidalita*, muchas de ellas con el carácter de piezas didácticas del repertorio nacional, hasta alcanzar 1950, siempre con aquella misma melodía difundida que quedó asociada al término *vidalita* en la música académica nacional.

Vidala

135

La vidala es una especie lírica de mucho carácter, tradicional del noroeste argentino, que se acompaña con sonido de caja. Fue aprovechada ampliamente en la música académica nacional recién en el siglo XX, siendo muy empleada en música de conjunto instrumental y sinfónico, y en la de escena como elemento insustituible, en ópera y ballet, para dar ubicación geográfica perteneciente a aquella región del país.

Ya hemos visto que hemos encontrado una semifrase de vidala asociada a estilo, en uno de los estilos criollos de Alais. No pudiendo precisarse el año de composición de esta obra, quizás le corresponda reconocerle la primacía en el aprovechamiento de la vidala, aún en mínima expresión, en la música académica argentina.

En Julián Aguirre encontramos su inclusión en sus ya citadas dos series de *Aires Nacionales Argentinos*, ampliamente conocidas. En el número 1 de la primera serie, el titulado *Jujuy*, el autor presenta mezcla de dos especies: vidala y la vidalita en la versión ya popularizada, fusionadas. Así, desde el inicio, presenta una frase de vidalita como antecedente, con el acompañamiento instrumental que presenta Palau pero con el primer tiempo puntillado como hace Diez y, como consecuente, una frase de vidala con el cierre cadencial de aquella vidalita. Y de esta manera, juega en toda la obra.

En el segundo cuaderno, op. 36, el tercer número está realizado sobre vidala en obra de recreación, donde valiéndose de incisos y semifrases de la especie, produce el ambiente que la caracteriza. Más que una referencia logra producir la atmósfera de la especie.

El cuarto número de este cuaderno tiene una introducción de chacarera elaborada, para proseguir con una cita de vidala que va transformando hasta el empleo de una progresión y alcanzar una melodía con acompañamiento de milonga que trae a la memoria, en obra posterior, una de las canciones de *Flores argentinas* (1969) de Carlos Guastavino, lo que vendría a probar que quedan subyacente en la memoria colectiva giros o hallazgos originales, como estos, que ya valen como música nacional. Retoma Aguirre en su obra nuevamente la vidala y el aire de chacarera inicial, en una estructura en forma de arco, realizada en una página magistral de simbiosis de elementos musicales populares tradicionales.

Hueya

La hueya (también escrita *huella* y *güeya*) fue danza de pareja independiente, que tuvo canto en cuartetos en las que se hallaba una expresión de aliento a los bueyes que conducen la carreta. Su letra eso expresa: “¡A la hueya, la hueya...!”, esto es: seguir la huella por donde transitar, necesario para la buena marcha en caminos que eran esto y nada más y salirse de ella presentaba peligro. Parece no haber sido empleada en música académica hasta la última década del siglo XIX, en que la presenta Alberto Williams sin duda por aquellas que pudo conocer en la provincia de Buenos Aires no bien llegado de sus estudios europeos en 1889, según él mismo expresó. Al menos eso revelan los repositorios que fuera de él no la registran hasta fines del siglo, cuando aparecieron en las representaciones del tablado criollo y por excepción. De esa década es su suite *En la Sierra* (1890), las tres *Hueyas* para piano de la primera serie de *Aires de la pampa*, op. 33, de 1893 y la famosa *A la hueya, la hueya*, n. 10 de la serie *Cantares*, op. 70, de 1899 editada años más tarde.

El mismo Williams había considerado su suite *En la sierra*, como su primera obra compuesta con temática nacional, y de inspiración pampeana, donde en los números *Rama de piquillín* y *El rancho abandonado* es perceptible esta ambientación y también un algo en la titulada *La colina sombreada*.

En *El rancho abandonado*, de simple forma tripartita y coda, contraponen a una sugerente canción en la primera parte, un ritmo acusado en la parte central. Éste está basado en la hueya, de manera sutil y original. La hueya está sugerida, no explicitada —como Williams entendía debía hacerse en obra musical académica— basándose en una figuración rítmica de seisillos repetidos en 2/4, con cuatro semicorcheas y una corchea cada uno, que vendría a ser un 6/8. En ella puede figurarse la expresión del boyero: “A la / hue - ya, la hue - ya...” que en la canción original se entona, hasta lograrse, por grados, una gran culminación, para a seguido retornar a la melodía primera.



Ejemplo 8. A. Williams, *El rancho abandonado*

Señalemos, para dar valor al aporte de Williams, que Carlos Vega reproduce una huella recogida por él en la campaña, donde escribe con figuración semejante a la de aquel, los primeros incisos de las coplas entonadas. En valores en 6/8, presenta un

compás formado por cuatro corcheas y una negra, y el otro por negra corchea, corchea negra, ligadas las corcheas con un resultado auditivo, en este compás, de un $3/4$ sobre $3/8$, en superposición métrica que aquí también parece encontrarse (Vega (1986: t. II, 282-283).

Las tres *Hueyas* de 1893 presentan un lenguaje pianístico rico que sugiere más el andar de la carreta que el canto de la hueya —al menos como la conocemos ahora— en obras “animadas por el soplo fecundador del folklore de la pampa” como él mismo caracterizó sus producciones nacionales a partir de la suite *En la sierra*,¹⁷ obras éstas que seguían a la anterior. A la tercera de ellas le hallamos un aire de milonga, que bien pudo ser así en la campaña en aquel momento.

La conocida *Huella* para piano de Julián Aguirre tiene basado su trabajo en dejar oír una semifrase repetida que reproduce rítmicamente el esquema de Williams donde entendemos se sugiere el texto entonado que la caracteriza. Es interesante señalar que éste responde rítmicamente a una seguidilla, con los singulares acentos correspondientes a esta versificación popular española. Veamos su empleo:



Ejemplo 9. J. Aguirre, *Huella*

Es interesante destacar que, utilizando como Williams el compás de $2/4$, en cierto momento y por el uso de tresillos cae en la superposición de métricas, haciendo escuchar un $6/8$ sobre $3/4$. Este elemento lo va repitiendo con cambios, creando tensión hasta alcanzar su mayor expresión, como hizo Williams, pero haciendo oír allí una melodía de huella en ocho compases de antecedente y ocho de consecuente (a - b), que resuelven la tensión producida. Sigue un intermedio, presentado como punteo de guitarra y sugerente de un zapateo, y una reexposición variada del *b* del tema. Vuelve al inicio, variado, que empalma con una coda de ocho compases y un cierre.

Todo hace suponer que esta obra, de la que no sabemos cuándo fue escrita, es posterior a la de Williams, de la que tomaría esa figuración de ritmo acusado que ya quedaría en el oyente asociado a la hueya. Debe recordarse que Aguirre, en 1890 — cuando Williams presenta *El rancho abandonado*— hacía poco que había regresado de

¹⁷ Alberto Williams, *Obras Completas*, t. 4, cit. en: Pickenhayn (1979: 37).

su formación musical en Europa y también que Williams no hubiera podido considerar públicamente que su obra inauguraba el nacionalismo musical, al menos no en el ambiente del que ambos participaban, si la obra de Aguirre fuese anterior. No siendo así, Aguirre habría de completar el componente tradicional que dejaba su amigo Williams, alcanzando el mismo clima de tensión por medio del mismo elemento pero resolviéndolo en la cita de la copla.

138

Curiosamente a esto arriba también Williams con *A la hueya, la hueya* de 1899, antes señalada. De base, es la misma estructura que la de 1890 —que presenta Aguirre también—, con el empleo de los acordes densos reiterados con la sugerencia ya indicada y la suma de tensiones que requiere una resolución temática que antes no hizo. Y lo hace como Aguirre, citando la misma melodía que ya para entonces parece definir a la hueya. Presenta esta melodía completa, en una frase que responde a la seguidilla de cuatro versos que se canta acompañando la danza, que por ejemplo sería: “A la hueya, la hueya / de los caminos, / como corre la vida / con mi destino.”¹⁸

Al respecto de todo esto, Carlos Vega señala en 1952: “Todas las Huellas que artistas semicultos o cultos presentan en lo que va del siglo [XX], responden a esas fuentes [del tablado escénico] o se «inspiran» en la singular creación de Julián Aguirre.” (Vega, 1986: t. II, 281). Por dar un ejemplo destacado de estas últimas podemos nombrar el *Estudio caprichoso sobre “La Güeya”* por Julio Sagreras, de la que no tenemos año de su composición.

Milonga

De esta especie hay muy pocas obras que pudiendo ser consideradas académicas hagan uso de ella, sin duda por la difusión que tenía no sólo en el inmediato campo porteño próximo a la capital, sino dentro de la ciudad misma y con un carácter arrabalero y orillero, no bien apreciado. Hubo una milonga tradicional cantada en cuartetos ya perdida en la cultura nacional de entonces, transformada por la popular habanera en dos corrientes: la milonga campera y la ciudadana, relacionada esta última con el tango criollo. De modo que poco interés tuvieron en su empleo los músicos de escuela para sus creaciones, por cuanto para fines del siglo XIX esta milonga habanera, en sus dos tipos, era música popular que corría por las calles y quienes las componían lo hacían con destino a la escena teatral y al piano del aficionado casero. También formaba parte del repertorio de los organitos callejeros, a cuyos sones bailaba alguna pareja de milongueros. No debe olvidarse que las

¹⁸ El texto, en este caso de seguidilla gitana, es nuestro.

payadas en estrado, que solían hacerse “por milonga” —en este caso la campera— eran espectáculos públicos muy considerados en ambientes populares.

Un ejemplo de obra académica pero también con destino a los aficionados caseros, lo hallamos en los ya citados *Aires* criollos del español Gabriel Diez, compuesto hacia 1890. El número 2 de esta serie, con el título *Milonga*, se presenta en el compás binario de 2/4 y posee una letra que lleva indicado entre paréntesis: “Como recitado”, debajo de una línea melódica a dos voces que procede en parte por terceras paralelas. Se trata, como composición, de aquello que en la música de salón se conoció por *recitado*, esto es una pieza con texto que se recita con acompañamiento instrumental que lo acompaña, al menos en el carácter. En este caso son cuatro estrofas octosilábicas, de tema amoroso. Estructuralmente la composición está dividida en dos partes, ambas abarcando dos estrofas, con preludio y postludio. La parte *A* tiene un constante acompañamiento de milonga puntillado en el primer tiempo, y la melodía en correspondencia con algunos puntillados y algunas síncopas de tiempo; la segunda parte, *B*, prosigue con el mismo acompañamiento pero la melodía procede por tresillos que en el resultado viene a ser un 6/8 sobre un 2/4. Dada la difusión de la milonga, entonces, no podemos precisar si tiene algún origen temático en la campaña o se trata de una creación del autor.

De Francisco Hargreaves hay una pieza editada en 1891 titulada *La Milonga*, “Danza criolla”, y también se cita de él una *Milonga porteña*, que puede tratarse de la misma, pero que no las hemos encontrado.

Julián Aguirre en su serie *Aires populares Argentinos* elabora sobre tres milongas. La primera es una milonga más tradicional que las otras y sugiere un ambiente campero; la segunda podría relacionarse, por su carácter, con aquellas bailadas en ámbito urbano “con corte y quebrada”, y la tercera, con este carácter más acentuado, sería una milonga tanguera del tipo de los primeros tangos que se conocieron.

Una elaboración muy acabada de milonga constituye la *Campera* de Carlos López Buchardo (1881-1938), célebre pieza para piano de este autor de la que no tenemos fecha de composición pero vendría a ser posterior a los años iniciales del siglo XX.

Pericón

El pericón fue una danza popular del pasado, muy difundida en los ambientes urbanos rioplatenses después de la fama que le dio, a partir de 1889, su inclusión en el drama gauchesco *Juan Moreira* realizado sobre la novela homónima de Eduardo Gutiérrez. Era danza extinta entonces en nuestro país y sólo en el interior quedaban

recuerdos de su música. Su popularidad e interés hizo que numerosos músicos realizaran una versión que necesariamente provenía de la única conocida, la de Antonio D. Podestá, a quien habían dictado, música y coreografía, unos guitarristas populares del interior de la Banda Oriental.

Es caso, el de esta danza, semejante a lo sucedido con la vidalita de la que se conoció versión única. Pero tratándose ésta de una canción se prestaba para la elaboración, algo que no podía producirse con el pericón por tratarse de una danza formada por serie de números cerrados y estructura musical que respondía a coreografía determinada. En esta danza, lo más que podía ofrecerse era una versión adornada o, más comúnmente como sucedió, una que fuera facilitada para los pianistas caseros.¹⁹

De Juan Alais hay un 2º *Pericón*, para guitarra —que señala un primero— editado a fines de 1891, que no conocemos y que pudo ser una obra elaborada como son las que él compuso, como eximio guitarrista, sobre otras danzas criollas.

Conocemos una sola obra que toma esta danza para su elaboración y es debida a Francisco Hargreaves. La tenemos en una edición de Breyer Hnos. de comienzos de siglo XX, en la cual nos presenta un problema en su indicación. En la carátula de la pieza se lee: “Pericon. / Baile Nacional del Litoral Argentino y Uruguayo / Transcrito por Francisco Hargreaves.” En el interior, en la cabeza de la música impresa, como título se lee: “El Pericon. / Capricho.” La falta de concordancia entre títulos e indicaciones fue muy común entonces, sobre todo cuando se hacían nuevas ediciones, que éste sería el caso. En esta obra no sabemos cuál ha sido la original. Nos parece que lo correcto es considerarla un *capricho* según ya lo hemos explicado, porque para nosotros lo indicado como “transcripción” viene a ser una translación, más que una elaboración que es lo que corresponde en los casos del “capricho”.

El autor, en su composición, emplea frases o semifrases de las distintas partes o números, que conforman el pericón y también figuraciones que le son características, con agregado de abundantes escalas, arpeggios, sucesiones de notas dobles, etc., recursos todos pianísticos, con intención de dar brillantez a su pieza. Respecto de su fidelidad con el original tradicional, puede señalarse que está basado en la versión difundida por Antonio D. Podestá.

¹⁹ Hemos llevado a cabo un trabajo pormenorizado en Veniard (2015: 135-160).

Gato

El gato es una antigua danza picaresca, “de dos”, difundida por todo el interior del país, ya registrada en la zona pampeana a comienzos del siglo XIX donde quedó asociada con la figura del gaucho. Giros melódicos y elementos considerados como pertenecientes al gato y aun citas de frases o semifrases que le son características, aparecen en distintas danzas o acompañamientos instrumentales, que aún pudieron tener origen en esas mismas y haber pasado a esa danza. De modo que su universo musical está confundido con otras especies tradicionales, debiendo señalarse, además, que hay distintos tipos de gatos, según regiones. También conoció la popularidad en los medios urbanos, sin duda por la difusión que de él hizo, a fines del siglo XIX, el estrado de espectáculo criollo donde era una pieza de danza de lucimiento. En los ambientes urbanos se produjeron infinidad de piezas que reproducían el gato, generalmente para piano o para guitarra, en obras originales de autor, que hacían escuchar sus peculiaridades.

141

Como hemos visto en otras especies, Eduardo Torrens Boqué había incluido en su citado *Album* que data de 1876, una obra titulada *El gato porteño*, “Capricho para piano”, que como las otras de este álbum no conocemos y esperamos un día conocer.²⁰

Del sanjuanino Arturo Beutti (1858-1938) se dio a conocer, en un concierto que se ofreció en Buenos Aires en 1880, su *Gran Capricho de Concierto sobre un baile Nacional*, obra para piano que se ofreció con acompañamiento de orquesta realizado por el director italiano Nicolás Bassi. Fue anunciado, en posterior audición, como *El gato cuyano* “baile nacional para piano con acompañamiento de orquesta”. Es obra de la que se conservaron algunas partes del acompañamiento orquestal, que sólo alcanzan para revelar algunos elementos propios del gato, como ser el compás de 6/8 y terceras paralelas, y que sólo tienen función de acompañamiento.²¹ Un cronista de la época, comentó:

“La parte de piano, a cargo del autor, es un trozo encantador en que está palpable y visiblemente reproducido el *gato* de nuestras campañas, con su movimiento y ritmo característico. [...] Se trata de una pieza enteramente nueva, original de un argentino y ejecutada en la parte del piano por su propio autor, señor Berutti”. (Citado en Veniard, 1986: 43-45)

²⁰ Hace unos años un historiador nos anotició de que había hallado este raro álbum manifestándole nuestro entusiasmo, sorprendiéndose que lo conociéramos aunque sólo fuera de nombre, pero él sólo había logrado el dato periodístico que ya teníamos por medio de Vicente Gesualdo.

²¹ Material musical ordenado y catalogado por nosotros en 1980, archivado en el Instituto Nacional de Musicología.

Con ella tenemos el ejemplo de una elaboración realizada por quien fue conocedor directo de una especie, en este caso por haberse criado en las provincias de Cuyo.

Ventura Lynch, en su conocido trabajo sobre la cultura indígena y popular en la Provincia de Buenos Aires hasta 1880 (publicado en 1883), ofrece un par de ejemplos musicales de gato presentados para guitarra, que son interesantes por lo que nos aporta (Lynch, 1883: 11-13). Uno de ellos es una toma directa a un músico popular y el otro una elaboración destinada a los criollistas aficionados a ese instrumento. Aparecen así en esa publicación los dos grandes tipos de aplicación que venimos exponiendo.

El primero de estos ejemplos está señalado: “Tomado de Adon González del Azul”, y nos presenta uno supuestamente fiel de aquello que podía recogerse de esta especie en la campaña de Buenos Aires. Realizado en 6/8, para canto y guitarra, posee una introducción hecha con acordes amplios arpegiados, estructurada en cuatro incisos, el último dando entrada a la melodía del canto. Ésta, con su acompañamiento, está estructurada en dos frases de ocho compases, en antecedente y consecuente, que cubren la copla y el estribillo, esta última con repetición. Si distinguimos los incisos con letras del alfabeto griego, tenemos la estructura: A(a: ∂ - β - ∂ - β - b: ∂' - β' - ∂'' - β'' - a). No aparecen valores sincopados. Hay alternancia de tres corcheas por tiempo y figuración de corchea- negra. En la letra del estribillo se presenta la referencia al “gato”, que presta nombre a la danza (Lynch, 1883: 11). Con esto tenemos una toma directa que no pretende la obra académica sino ofrecer conocimiento al interesado, del mismo modo que había de hacer, décadas más tarde, Manuel Gómez Carrillo.

Del segundo ejemplo, presentado bajo título “*El Gato*” de Pedro Moyano, Lynch señala en el texto que lo precede: “Se acompaña con una segunda guitarra y en el tono”, y advierte: “...carece de letra y sería difícil bailarlo por la diferencia de tiempos en que está escrito” (Lynch, 1883: 12-13). Se revela con esto una obra de autor que elabora un tema que pudiera ser auténtico. La composición está estructurada en lo que se denomina formalmente *tema con variaciones*. Carece de introducción y el “*Tema*” (así señalado) está presentado en 6/8 y en tiempo *Allegretto*, constituido por dos frases de ocho compases estructuradas por semifrases, variando poco el acompañamiento. Posee sincopas de tiempo, las que no aparecen en otros ejemplos. Siguen dos variaciones (así indicadas), la primera en 2/4 “*Tempo di Polka*”, la segunda en 3/4 *Tempo di Wals*. Cierra la composición una *Coda* sobre el tema que se varió y que presenta su misma estructura. La obra podemos considerarla un *capricho*.

Gabriel Diez, en su *Aires criollos* ya citado, obra que es contemporánea del trabajo de Lynch, incluye también un gato. Se trata del número final, el cual, dado el carácter que posee esta danza, se presta para cierres brillantes y en esta ubicación muchas veces se lo ha empleado en música académica. Su estructura es: A(a - a' - a'' - a''' - b - b') – Coda - Cierre. Se trata de dos frases de gato (ocho compases) que actúan como

antecedente y consecuente, ambas estructuradas en semifrases, que se corresponden con el canto de la danza en la copla y el estribillo. El antecedente, con acompañamiento constante de ocho semicorcheas y, el consecuente, con el de seis corcheas. Además, en el antecedente la melodía se presenta por terceras paralelas y en el consecuente figurando un punteo de guitarra. Diferencias que, entre estas frases, presentan los gatos tradicionales. La melodía nos parece muy genuina, de modo que pudo tratarse de un ejemplo recogido en la campaña y que hasta podría ser un gato cuyano, que dada la época que se presenta correspondería al pasado medio siglo XIX.

Señalamos que el gato tuvo gran difusión en centros urbanos gracias a la escena teatral. En 1884 se teatralizó en pantomima la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira*. La representación era muda salvo en dos intervenciones musicales: unas décimas que cantaba el personaje de Moreira y un gato con relaciones que acompañaba una escena de fiesta campestre. Más tarde la obra se hizo hablada y de este modo adquirió éxito. Estando la compañía de los hermanos Podestá en Montevideo, en 1889, fue reemplazado el gato por danza más vistosa: el pericón, que como danza estaba desaparecida entonces en la Argentina (Veniard, 2007: 221-237). Más adelante se observó que, desde el punto de vista del espectáculo, el pericón era una danza sin un final que pudiera suscitar entusiasmo del público y gran aplauso (no tenía entonces la figura final del pabellón nacional). Así es que los Podestá pensaron en volver a presentar un gato, como cierre de la escena de danza.

De allí en más, se difundió este *Pericón y Gato* en ediciones pianísticas y, más adelante, el *Pericón y Gato* del “Boceto lírico” *Por María*, música de Antonio Podestá, que tuvo ediciones “arregladas para piano” del italiano Gaetano Grossi. Esta composición terminó imprimiéndose con el título de *Pericón por María*, que incluía el gato y así se difundió popularmente la idea de que el pericón poseía un último número que era un gato. Y aparecieron nuevos pericones con este agregado como parte integrante de aquella danza, cosa que no sucede en el Uruguay, donde el pericón es, con toda razón, su danza nacional.

El gato de la obra *Por María* de Antonio Podestá, está estructurado por semifrases anacrúscas, que forman dos frases, una de ocho compases y otra de ocho más cuatro, presentadas con la variedad que se encuentra en esta danza, como que en la primera aparecen síncopas que no están en la segunda. Esta estructura por semifrases y el agregado de cuatro, que acompañan las mudanzas coreográficas, es similar a los tradicionales, como que su estructura es idéntica a la de los gatos recogidos por Manuel Gómez Carrillo, en Santiago del Estero en los años veinte, y

publicados en su series de la *Colección de motivos, danzas y cantos regionales del Norte argentino*,²²

Francisco Hargreaves también realizó una obra sobre esta especie en una difundida, en su tiempo, pieza de salón y de lucimiento para el intérprete, que se publicó bajo título: *El Gato. Baile nacional del Gaucho argentino*, “Capricho para Piano.” Con fecha de composición posiblemente de comienzos de la década del ochenta, fue editada por la casa Hartmann, en Buenos Aires, en 1884. Fue reeditada al año siguiente, alcanzando en la década subsiguiente al menos la décima edición, con carátula y título renovado, lo que viene a significar una excepcional difusión.

La obra posee una extensa introducción al modo del juego que hace preluando un guitarrista, estructurada por incisos en compás de 6/8, que pide un señalado “P.[Piano.] Misterioso”. Emplea valores sincopados alternados regularmente con puntillados, de tiempo por compás, estructurado por incisos, presentando el tema de gato. Éste lo hace en dos frases similares que se repiten y otras dos, en antecedente y consecuente, que dentro de las características del capricho ha de variar en el resto de la obra. Luego de éstas, reexpone las dos frases del antecedente del tema, seguido de una extensa coda, con un cierre.

De Pedro José Palau es un *Gato. Danza del gaucho argentino*, editado en 1894 por la casa Hartmann, una composición pianística que recrea una aparente melodía de gato tras una entrada de cuatro compases imitando la guitarra. Presenta una melodía a dos voces, en dos frases de ocho compases, en antecedente y consecuente, estructurada por semifrases y por incisos, del mismo modo que se presenta en los gatos vistos, y un acompañamiento constante que sugiere milonga y habanera. Es curioso que la cadencia de cierre aparezca similar, en otros gatos instrumentales, como en Julián Aguirre y Carlos López Buchardo.

De Miguel J. Tornquist (1873-1908) músico aficionado nacido y muerto en Buenos Aires, se dio a conocer en la revista *Caras y Caretas*, en 1904, la pieza para piano titulada *El Riojano. Gato criollo*.²³ Recreación de esta danza, escrita en 6/8, presenta una introducción de ocho compases, ocho compases para la cuarteta y cuatro para la copla, estructurado por incisos. A continuación, en la edición, aparece repetido lo que sirvió de introducción pero que no es final aunque lo sea en la única página impresa, sino un intermedio para continuar, por la presencia de una anacrusa en el último compás que así lo indica. De modo que consideramos que la obra se halla incompleta, algo bastante común en las ediciones de música publicadas en diarios y revistas. Pero lo interesante de esta obra —que inicia la línea del canto como lo hace Lynch— se encuentra en un cierre cadencial del acompañamiento, que enriquece

²² Se hallan en la segunda y cuarta de sus cinco series editadas.

²³ *Caras y Caretas*, 3 de diciembre de 1904, N° 322, s/p.

este panorama que presentamos. Es así que hallamos una cadencia final que nos remite a la música de danza de salón, del momento, de origen norteamericano, con su marcha paralela en el acompañamiento con salto en las dos voces y su desarrollo armónico, como vemos en el fragmento siguiente:



145

Ejemplo 10. M. Tornquist, *El riojano. Gato criollo*

Hallamos justificada esta inclusión extraordinaria en cuanto que su autor, joven aficionado de salón, lo era de obras pianísticas danzables, y que tenía por diversión hacer al piano “una mezcla estrepitosa de soleares, peteneras, canciones napolitanas y francesas de moda, milongas y tangos”, según de él expresara Enrique García Velloso.²⁴

El guitarrista Juan Alais, publicó una pieza para su instrumento titulada *El Gato*, señalado “op. 5”, preciosísima obra que data de esta época. Está estructurada por frases de ocho compases, siendo la última una melodía de pericón. Es una obra de recreación original del autor, que recurre al empleo de dos especies.

El *Gato* de Julián Aguirre, una de sus composiciones más famosas, tiene tanta entidad que merece un comentario destacado. Estructuralmente hablando podría decirse que tiene una introducción formada con dos frases de ocho compases en antecedente y consecuente, variante una de la otra, seguida de un tema que recrea el gato sugiriendo un punteo de guitarra, y todo lo demás que pudiera referirse respecto de su estructura formal, como el que discurre por semifrases, por lo que tiene de gato, y también por incisos. Pero preferimos comentarla desde otro punto de vista, que le dé su real dimensión. Consideramos a ésta una obra cabal del nacionalismo musical y como tal gustábamos describirla en las clases de Historia de la Música Argentina en el Conservatorio Nacional, relatando con mímica el desarrollo que presentaba, en su danza y espíritu, acompañado de su música. Haremos esto a

²⁴ En *Memorias de un hombre de teatro*, cit. en Gesualdo (1961: t. II, p. 522).

continuación, consignando lo que han de recordar los alumnos del viejo Conservatorio.

En primer lugar debe señalarse que el gato es una danza “de dos”, picaresca y de lucimiento. También que hay un cierto desafío, en actitud, entre los bailarines y una oposición de caracteres, uno masculino y otro femenino, puestos bien de relieve como que hay un público que observa. Así es que hay posturas de arrogancia agresiva por parte del hombre y de falsa modestia del otro, en respuesta. Posturas intencionadas que también se exponen en los versos que deben decirse, que en esta composición musical de Aguirre a que nos referimos están de manifiesto. Como puede colegirse, todo esto debe ser puesto en juego en su interpretación instrumental.²⁵ Relatemos la descripción imaginada.

El inicio, en *Piano, tempo vivo*, enfoca al hombre —recreado en sus prendas gauchas— que, con bota blanda, escobillea aleteando el chiripá y el calzoncillo cribado. Se adelanta hacia su compañera, ofreciendo un costado y luego el otro, inclinándose hacia adelante apuntando con el hombro, en la postura del palomo avanzando sobre la paloma. Esto, en 16 compases estructurados por incisos que acompañan esas posturas. La frase que se desarrolla a continuación (desde compás 17, comienzo acéfalo, matiz *piano*) en canto de punteo con acompañamiento sincopado de compás, nos parece sugerir a la paisana, danzando coqueteando con sonrisa displicente, moviendo su pollera colorida con las manos y haciendo una escapada hacia atrás en la última semifrase de éstos otros 16 compases. A partir de allí la música se enfoca nuevamente en el hombre. El gaucho comienza a demostrar su baquía danzando en zapateado blando, propio de la bota de potro de cuero crudo, siempre arrogante y seductor, en otros 16 compases, estructurados por incisos que parecen manifestar el movimiento alternado de las piernas zapateando. En los siguientes 16 compases, éstos téticos, es nuevamente ella protagonista, con sus coquetas retiradas hacia atrás que nos sugieren las escalas ascendentes en valores de fusa. Se desarrolla en cuatro semifrases que por esas escalas quedan unidas y que sugieren avances previos de la dama.

A continuación tenemos la parte central de la composición. Entonces comienza el canto que, se sugiere, ella tiene a cargo, coqueta y, a la vez, manifestando modestia. Son 8 compases anacrúsicos. La interrumpe el hombre, arrebatado avanzando hacia adelante, en dos compases (9 y 10, de esta parte) y la mujer se retira, tomándose la pollera, en otros dos, y él avanza en otros cuatro y ella vuelve a retirarse en otros dos. A partir de aquí se reexpone, musicalmente, el sugerido baile inicial que hace el

²⁵ En el Instituto Nacional de Musicología, en 1982, en un ciclo *Música y músicos argentinos circa 1920*, hicimos escuchar el *Homenaje a Julián Aguirre (1925)*, álbum con diez composiciones de autores argentinos realizadas exprofeso. Estando presente Raquel Aguirre de Castro —testigo presencial de aquel antiguo homenaje— comentó sobre la ejecución pianística de alguna obra de Aguirre con que se completó el programa: “Mi padre lo hacía con más picardía!”.

hombre mientras la mujer se balancea pero ahora con un magnífico golpe de color en la imagen del hombre, por medio de una nota apoyada, en contratiempo, en tesitura alta (en clave sol), que nos manifiesta el golpe en el suelo, quebrado el tobillo, con el dorso del pié, alternando, que era de práctica en los bailarines, efecto que no todos los intérpretes del piano saben destacar. Son 16 compases. A esto responde ella, en otros 16 compases, más seis de coda incluyendo uno de pivote, en que en ellos imaginamos a la mujer que rápidamente se retira, cerrando con un golpe seco. Donde la mujer tuvo la última palabra.

147

Se pone de manifiesto que la obra no trata de reproducir una especie musical sino de sugerirla en su música y su ambiente. Así la hemos querido ver. De este modo no se queda sólo en lo que es propio de la música, para caracterizar, sino recreando la danza con sus peculiaridades y la no menos importante copla que se entona en la especie y todo ello con la intencionalidad que manifiesta una danza amorosa, picaresca, de requiebre, de contrapunto y de lucimiento. En definitiva: esto es Nacionalismo Musical en música académica.

Con estos ejemplos y este estudio, se ha querido presentar el aprovechamiento que se hizo de nuestra música popular tradicional en la música académica argentina del siglo XIX, alcanzando el inicio del XX. Fue un camino que comenzó con alguna “variaciones sobre un tema popular” en la hábil ejecución de un extranjero. Fue pasando luego por recreaciones o elaboraciones de los músicos locales sobre distintas danzas y canciones, hasta alcanzar, en producción de un compositor nacional, la creación original que globaliza todos los elementos que constituyen una especie, sean musicales, coreográficos, poéticos, de intencionalidad extra musical y de forma. Un repertorio que merece ser considerado, al menos como expresiones de música tradicional, en un cierto momento, en la producción académica argentina.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abecasis, A. (2004). *La Chacarera bien mensurada*. Universidad Nacional de Río Cuarto.
- Aretz, I. (s/f). *El folklore musical argentino*. Ricordi.
- Ayestarán, L. (1953). *La Música en el Uruguay*. SODRE.
- Caras y Caretas*. (1902, 1904). Buenos Aires.
- Dillon, C. A. (2019). *El teatro de la Gran Aldea. Antiguo Teatro Colón. Historia y cronología*. S/ed.
- Gesualdo, V. (1961). *Historia de la música en la Argentina*. Beta.

- Jacobella, B. (1982). *Las canciones folklóricas de la Argentina (Antología)* (2ª. ed.). Instituto de Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Lynch, V. R. (1883). *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*. Imprenta de “La Patria Argentina”.
- La Nación* (1891, 1892). Buenos Aires.
- Pickenhayn, J. O. (1979). *Alberto Williams*. Ediciones Culturales Argentinas.
- La Tribuna* (1869). Buenos Aires.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la música popular argentina*. Losada.
- _____ (1965). *Las canciones folklóricas argentinas*. Ministerio de Educación de la Nación. Instituto de Musicología.
- _____ (1986). *Las danzas populares argentinas* (2ª ed.). Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Veniard, J. M. (1984). *La música nacional argentina*. Instituto Nacional de Musicología.
- _____ (1986). *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*. Instituto Nacional de Musicología.
- _____ (2007). Juan Moreira: La transformación de un gaucho cuchillero en personaje de ópera italiana. *Temas de Historia Argentina y Americana*, 10, enero-junio, 221-237.
- _____ (2015). El pericón. Su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega*, 29(29), 135-160.
- _____ (2017). El complejo cielito. Su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 31(31), 229-255.

■

JUAN MARÍA VENIARD

Doctor en Historia, Licenciado en Música, Licenciado en Musicología, está dedicado a la Musicología Histórica Argentina, abarcando desde el estudio de la música académica hasta la popular tradicional. Fue Investigador en el Instituto Nacional de Musicología y luego en instituciones dependientes del CONICET como Investigador de Carrera, área Historia de la Cultura, retirado por jubilación,

abordando también el área de Etnohistoria Pampeano-patagónica. Miembro de número de la Academia del Plata, tiene publicados los siguientes libros: *Los García, los Mansilla y la música*; *La música nacional argentina*; *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*; *Aproximación a la música académica argentina*; *La temática nacional en los libros de lectura argentinos de primera enseñanza* (Tesis doctoral); *Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000)*; *La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española*; *Música en la calle. Las manifestaciones sonoras en las calles de Buenos Aires (1536-2000)*; *Música de salón. Según los documentos conservados en la República Argentina*. Tiene volúmenes publicados en colaboración; numerosos trabajos presentados en congresos y jornadas, muchos de ellos editados; artículos, monografías y estudios, aparecidos en muy diversos medios, inclusive del exterior. De éstos pueden citarse la serie de siete monografías dedicadas a la música de las especies populares tradicionales rioplatense provenientes de danzas de salón, aparecidas en esta *Revista de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* entre los años 2011 y 2018, referidos respectivamente al minué federal; vals criollo; ranchera; pericón; media caña; cielito; polca.