

**REVISTA**

ISSN 2683-7145



**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**

**.nro 1**

Pablo Bonacci — Patricio Mátteri — Sebastián Sorrentino —  
Juan María Veniard



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**| REVISTA**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
CARLOS VEGA**





REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA  
CARLOS VEGA

---

- **AÑO XXXVII**
- **2023**

**VOLUMEN 37 – N° 1**

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA  
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

**Rector:** Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

**Decano:** Dr. Pablo Cetta

## INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

### DIRECTOR

Dr. Julián Mosca

### EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

### COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Universidad Católica Argentina).

**DISEÑO:** Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Fragmento de *Vi un mar de cristal y fuego*, de María Teresa Luengo. (Fotografía: Patricio Mátteri).

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

## SUMARIO

### PRÓLOGO

Noticias de la Revista 37 N° 1.

9

### SECCIÓN ARTÍCULOS

Introducción al análisis morfológico de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera.

13

**Pablo Bonacci**

Acercamiento a los principios estéticos de la obra instrumental de María Teresa Luengo (1940-).

53

**Patricio Mátteri**

Quintas y octavas paralelas: un acercamiento estructural a un problema pedagógico.

77

**Sebastián Sorrentino**

Expresiones musicales tradicionales en la música académica argentina. Siglo XIX.

107

**Juan María Veniard**

### NOTICIAS DEL INSTITUTO

153

### NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS

159



## **PRÓLOGO**





## ■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 37 N° 1

La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Cabe destacar que esta revista está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas.<sup>1</sup> En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

A partir del número 31 N° 1 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS). Desde ella se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos de los diferentes números. Se accede a la misma desde el link <http://revistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

---

<sup>1</sup> [http://publicationethics.org/files/Code\\_of\\_conduct\\_for\\_journal\\_editors.pdf](http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf)

Asimismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación tiene una periodicidad semestral.

En el presente volumen 37 N° 1 se publican en la sección Artículos:

- Pablo Bonacci (Universidad Católica de Salta): “Introducción al análisis morfológico de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera”.
- Patricio Mátteri (Instituto de Investigación en Etnomusicología - DGEART, CGBA): “Acercamiento a los principios estéticos de la obra instrumental de María Teresa Luengo (1940-)”.
- Sebastián Sorrentino (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “Quitas y octavas paralelas: un acercamiento estructural a un problema pedagógico”.
- Juan María Veniard (Academia del Plata): “Expresiones musicales tradicionales en la música académica argentina. Siglo XIX”.

En la sección Noticias presentamos las novedades editoriales de nuestro Instituto: el volumen 36 N° 2 de nuestra Revista (publicado durante el último semestre de 2022) y el número 4 de *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*, publicación periódica electrónica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA, editada en conjunto con el IIMCV.

En la sección Normas, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista.

El Comité Editorial recibe contribuciones a lo largo de todo el año que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en la que fueron aceptadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO

*Editora*

## **SECCIÓN ARTÍCULOS**





# INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS MORFOLÓGICO DE LAS OBRAS SINFÓNICAS DEL NACIONALISMO OBJETIVO DE ALBERTO GINASTERA

PABLO BONACCI

Universidad Católica de Salta

pbonacci@ucasal.edu.ar

## RESUMEN

Este artículo, parte de un proyecto de investigación de la UCASAL, se dedica al análisis de obras del periodo nacionalista de Alberto Ginastera, como la suite del ballet *Panambí*, las danzas del ballet *Estancia* op. 8a, la *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9 y *Ollantay* op.17. Tras ofrecer una descripción general de cada obra y revisar antecedentes, el enfoque central recae en el análisis musical de las partituras. Se busca aclarar la estructura y el orden de las composiciones mediante un análisis morfológico de los temas de cada movimiento y obra, así como el estudio de grupos de compases. El propósito es proporcionar herramientas interpretativas y una comprensión más profunda de estas piezas para intérpretes y otros interesados en la fase nacionalista de la obra de Ginastera.

**Palabras clave:** Ginastera, nacionalismo objetivo, análisis musical, forma musical.

## INTRODUCTION TO FORMAL ANALYSIS OF GINASTERA'S 'OBJECTIVE NATIONALISM' SYMPHONIC WORKS

14

### ABSTRACT

This article, part of a research project at UCASAL, is devoted to the analysis of works from Alberto Ginastera's nationalist period, such as the ballet suite *Panambí*, dances of the ballet *Estancia* op. 8a, *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9 and *Ollantay* op.17. After presenting a general description of each piece and reviewing relevant background information, the central focus lies in the musical analysis of the scores. The objective is to clarify the structure and order of the compositions through a form analysis of the themes in each movement and work, as well as the study of rhythmic groups. The purpose is to provide interpretative tools and a deeper understanding of these pieces for performers and others interested in the nationalist phase of Ginastera's work.

**Keywords:** Ginastera, objective nationalism, musical analysis, musical form.



### 1. Introducción

En este trabajo se presentan algunos resultados de la investigación realizada en el marco del proyecto *Análisis intertextual y musicológico de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera* (Escuela Universitaria de Música- UCASAL, 2021-2022), dirigido por Guillermo Scarabino. En el mismo se pretende contribuir a la generación de herramientas interpretativas para un mejor acercamiento o desarrollo del concepto de la suite del ballet *Panambí* op. 1a, las danzas del ballet *Estancia* op. 8a, la *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9 y *Ollantay* op. 17. Para ello, se realizó un primer estudio destinado a relacionar las obras con algunos procesos históricos fundamentales de la época, la importancia de la tradición gauchesca y la vinculación entre Europa y la Argentina o el rol del peronismo en la época y su influencia en las manifestaciones culturales. Luego, se pasó al análisis musical propiamente dicho, que es lo que se incluye en este artículo.

Específicamente, en primer lugar, se realiza una descripción general de cada una de las obras. Se detalla su argumento y se incluye la revisión de algunos antecedentes de investigación. No se pretende una exhaustividad en dicha exploración, sino que el objetivo es introducir al lector a las obras.

A continuación, y como eje central del trabajo, se da lugar al análisis musical de las obras a partir de la fuente primaria, que es la partitura. La meta es clarificar el orden y la estructura de las obras, que sirva como insumo para los intérpretes y otras personas que quieran profundizar en el armazón de las mismas. Se realizó un análisis morfológico enfocado en los temas de cada movimiento y cada obra, para finalizar con el estudio de los grupos de compases con el fin de arribar a un sentido unificado a las obras.

## 2. Descripción de las obras sinfónicas del nacionalismo objetivo de Alberto Ginastera

### 2.1. Suite del ballet *Panambí* op. 1a (1935-1937)

La música orquestal de Ginastera llegó por primera vez al público a través de Juan José Castro, reconocido director de orquesta y defensor de la música contemporánea, además de compositor modernista argentino. Castro buscaba una nueva obra orquestal para estrenar en el Teatro Colón. Enterrado en los archivos del teatro, descubrió un atractivo ballet, compuesto por un joven músico desconocido. Sin embargo, cuando Castro intentó ponerse en contacto con el joven reticente, tardó meses en establecer una conexión. Cuando los dos músicos se reunieron por fin, Castro le preguntó al compositor si tenía alguna obra orquestal adecuada para un concierto. Cuando el joven compositor respondió que no, Castro le sugirió que arreglara extractos de su ballet en una suite orquestal independiente (Lovern, 2015). La obra resultante, la suite *Panambí*, tuvo un auspicioso estreno en el Teatro Colón el 27 de noviembre de 1937, lo cual impulsó la carrera del joven compositor.

Veamos entonces algunos detalles sobre la obra. En primer lugar, en la partitura original versa la siguiente síntesis de la leyenda de Panambí:

“Según la leyenda, Panambí era la hermosa hija del cacique de una tribu indígena que habitaba a orillas del río Paraná. Panambí debía desposarse con Guirahú, el guerrero más valiente de la tribu, quien poco antes de celebrarse la boda, es secuestrado por espíritus de doncellas que habitan en el río. El hechicero, que ama a Panambí y ha sido rechazado por la bella indígena, aprovecha esta circunstancia para tratar de vengarse de ella y con tal propósito informa a la tribu que los espíritus todopoderosos ordenan que Panambí se arroje al río en busca de su amado. Cuando la doncella se

dispone a cumplir el mandato, aparece Tupá, el dios bueno, quien le ordena desistir de su propósito, castiga al hechicero convirtiéndolo en un extraño pájaro negro y restituye a Guirahú, que emerge de las aguas del río para arrojarse a los brazos de su amada”. (Ginastera, 1964)

En cuanto al análisis estructural de la obra, Lovern explica cómo ella posee una serie de *pitch class set* como uso preponderante en toda la pieza:

16

“The principal harmonic textures found in *Panambí* are generated through quartal and quintal structures. Quartal harmonies are created by stacking perfect, augmented and diminished fourth intervals, whereas quintal harmonies are formed by stacking perfect, augmented and diminished fifth intervals. Ginastera often uses quartal and quintal harmonies simultaneously. They may be arpeggiated and frequently are interlocked. They produce an array of different pitch sets, pitch-class sets and set classes. To understand how Ginastera generates these pitch sets, we must first understand the compositional process he used to create the La Noche theme”.<sup>1</sup>

A esto quisiera agregar unas palabras de Pola Suarez Urtubey que menciona en su libro *Ginastera en cinco movimientos*: “...el tema del hechicero se proyecta sobre los doce sonidos cromáticos. Naturalmente, ello no significa que *Panambí* esté concebida según el método de la composición dodecafónica, por cuanto la ordenación del material no responde a sus cánones” (Suárez Urtubey, 1972: 21).



Imagen 1. Tema del hechicero

<sup>1</sup> “Las principales texturas armónicas que se encuentran en *Panambí* son generadas a través de estructuras cuartales y quintales. Las armonías cuartales se crean yuxtaponiendo intervalos de cuarta justa, aumentada y disminuida, mientras que las quintales se forman con intervalos de quinta justa, aumentada y disminuida. Ginastera utiliza a menudo armonías cuartales y quintales simultáneamente. Pueden estar arpegiadas y, frecuentemente, están entrelazadas. Producen un despliegue de *pitch sets*, *pitch-class sets* y *set classes*. Para entender cómo Ginastera genera estos conjuntos de tonos, primero debemos comprender el proceso compositivo que utilizó para crear el tema de La Noche” (Lovern, 2015: 13, traducción propia).

## 2.2. Suite del ballet *Estancia*, op. 8a (1941)

Los primeros trabajos orquestales del nacionalismo de Alberto Ginastera —ballet *Estancia* op. 8a y *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9— aluden al nacionalismo argentino a través de su referencia a las fuentes de literatura gauchesca. Respecto de la primera, fue en 1941 que Lincoln Kirsten encargó al compositor dicha obra para el ballet estadounidense Caravan.

Ginastera aceptó con beneplácito la solicitud de Kirsten, y decidió establecer una profunda asociación entre su trabajo y el *Martín Fierro* de José Hernández. En efecto, manifestaba el compositor: “Desde mi primer contacto con la Pampa (...) se despertó en mí el deseo de componer una obra que reflejara esos estados del espíritu” (López González, 2012: 56). Por ello, mientras *Panambí* aludía a la tradición indígena de un país, en este nuevo ballet se remitía a la tradición gaucha, donde el paisaje de la pampa “se erigía como verdadero protagonista, ejerciendo su influencia sobre los sentimientos de los personajes” (López González, 2012: 21).

Así, plasmando “esos estados del espíritu” (López González, 2012: 56), Ginastera crea el ballet *Estancia*, donde se incorporan pasajes cantados y hablados del poema épico argentino *Martín Fierro* de José Hernández (1872). Esta obra cuenta la historia de los gauchos argentinos, oprimidos, que son las figuras heroicas de gran parte de la música rural o del folklore. El nacionalismo de Alberto Ginastera, podemos decir, se estiliza con elementos con una fuerte impronta de lo gaucho (como el acorde de las cuerdas al aire de la guitarra y el malambo). La obra en cuestión evoca sentimientos nacionalistas, combinando dichos versos con escenas de ballet que retratan los diferentes tiempos del día en una estancia. Amanece “con el canto de los gallos, sigue el trabajo del día, y finalmente encuentra el refugio y la calidad del sueño en los brazos de su mujer, listo para empezar el día siguiente allí donde se paró el día anterior”.<sup>2</sup>

Según Signorelli (2016: 2-3), en el ballet *Estancia*:

“La historia se desarrolla en la pampa. Ya amaneció y entre cantos y revoloteos de pájaros, los paisanos comienzan sus tareas rurales. Un pueblerino se hace presente en la estancia y demuestra inexperiencia en las labores del campo. Se siente atraído por la joven campesina y al declararle sus sentimientos es rechazado.

Bajo un sol radiante los trabajadores agrícolas cosechan el trigo, mientras algunos peones y domadores de la estancia lucen su gallardía, domando caballos ante la mirada atenta de la campesina. Todos son observados y fotografiados por un grupo de turistas llegados en un carruaje que, luego de realizar vivos comentarios, se alejan.

---

<sup>2</sup> Reel, J., citado en López González, 2012: 22.

Al caer el sol, se oye una voz que entona:

«Vamos dentrando recién  
a la parte más sentida  
aunque es todita la vida  
de males una cadena,  
a cada alma dolorida,  
le gusta cantar su pena.  
Triste suena mi guitarra,  
el asunto lo requiere,  
Ninguna alegría espere,  
sino sentidos lamentos  
nace, crece, vive y muere».

El joven pueblero insiste con la campesina y ésta lo rechaza nuevamente. Profundamente lastimado y deseoso de mostrar su coraje, enfrenta unos caballos desbocados, domándolos con energía. Entonces la joven, asombrada y admirada, acepta al fin sus galanteos.

Llega la noche, la luna llena y las estrellas dan claridad a la sombría noche. Desde lejos se deja oír una copla.

«Bala el tierno corderito,  
al lao de la blanca oveja  
y a la vaca que se aleja,  
llama el ternero amarrao  
pero el gaucho desgraciao,  
no tiene a quien dar su queja.  
Ah...la, la, la».

Los pájaros anuncian la llegada del nuevo día, la actividad campestre se reanuda y los trabajadores agrícolas y el pueblo celebran gozosos el idilio de la joven pareja”. (Signorelli, 2016: 2-3)

CUADRO I: “El Amanecer”. Paisaje pampeano, al amanecer, en una estancia. Pasan bandadas de pájaros. El ganado se aleja con lentitud. Los trabajadores inician su labor cotidiana. Llega el Joven Pueblero, quien demuestra su inexperiencia en las tareas del campo. Se siente atraído por la Joven Campesina, pero ésta lo desdena.

CUADRO II: “La mañana”. Pleno campo. Al fondo, parvas, molinos y ranchos. Un sol radiante preside todas las escenas siguientes. Los campesinos cosechan el trigo y los peones de hacienda, acompañados por la Joven Campesina, doman briosos caballos. En la lejanía aparece una volanta con turistas que lo observan todo, comentándolo y tomando fotografías. Abrumados por las incomodidades a las que no están acostumbrados, se retiran.

CUADRO III: “La Tarde”. Crepúsculo vespertino. Una voz entona triste queja. El Joven Pueblero declara su amor a la Joven Campesina, pero no es correspondido. Súbitamente, irrumpen caballos embravecidos. El Joven, exaltado por el deseo de demostrar su valentía, domina a los animales, mientras la campesina lo contempla con asombro. Anochece y los dos jóvenes tejen un tierno idilio.

CUADRO IV: “La Noche”. Noche poblada de estrellas. Se escucha en la lejanía un melancólico canto. Aparece la noche que cubre todas las cosas con su manto estrellado.

CUADRO V: “El Amanecer”. Empieza un nuevo día y todo se repite en la estancia como al comienzo. Campesinos y campesinas celebran con una danza general del triunfo del amor.

### 2.3. Obertura para el “Fausto” Criollo, op. 9 (1943)

La *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9 fue compuesta en el año 1943. Ganó el Premio Nacional de ese año y fue dedicada a Juan José Castro. Él mismo sería quien la estrenaría, en Chile, en julio de 1944 (Manso, 2006: 190).

Antonietta Sottile hace un recorrido de las citas eruditas y folklóricas del compositor (Sottile, 2016: 131-156). En su primera y segunda etapa compositiva, Ginastera presenta siempre en sus obras ritmos de música rural argentina, ritmos relacionados con la búsqueda de la identidad argentina, la “argentinidad” (Schwartz-Kates, 2002: 248-281) que, a causa de los grandes oleajes de migraciones, se perdieron. Es por eso que la figura del gaucho y su tradición son importantes; y que Ginastera expresa con mucho énfasis mediante el ritmo folklórico del Malambo.

De la misma forma que muchas de las oberturas románticas compuestas del siglo XIX, la obertura a analizar (del siglo XX) tiene una fuente extramusical, el poema *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta Ópera (1866)* de Estanislao de Campo. Como indica el subtítulo, el escritor muestra las impresiones del mencionado gaucho en una representación del *Fausto* de Gounod en el Antiguo Teatro Colón. Anastasio (personaje gaucho del poema) relata su mirada a Don Laguna. Lo interesante es que este gaucho no logra discernir entre la realidad y la ficción en la representación a la que asistió, lo cual da al poema un aspecto satírico (Dellmans, 2016).

En la *Obertura para el “Fausto” Criollo*, Ginastera acude a recursos de intertextualidad, donde no solo va a referir directamente al *Fausto* de Del Campo y de Gounod, sino que también aludirá a otras obras de maneras más sutiles, como el *Fausto* de Goethe (Dellmans, 2016).

Respecto del primero, el poema de Del Campo, la influencia Europea en Argentina es un argumento central. Esto es recuperado por Ginastera en la obertura, donde se combinan elementos de la “alta cultura” (la occidental, fundamentalmente europea) con aspectos de la “cultura popular” (criolla) como la literatura gauchesca.<sup>3</sup> Para la primera, el compositor cita la ópera de Gounod; para la segunda, construye pasajes basándose en ritmos, melodías y armonías propias del folclore argentino. Realiza así un contraste entre la alta cultura y la diversión; lo europeo y lo criollo. Sottile (2016) se refiere a este juego como “referencia y diferencia”, que están en constante diálogo. Como observa Claude Bouché: “la parodia es al mismo tiempo un texto y otro texto, un texto dentro de otro texto que lo absorbe y se confunde con él”.<sup>4</sup> Justamente, la genialidad de Ginastera está en cómo el sentido lúdico del *Fausto* Criollo de Del Campo se entrelaza con el *Fausto* original de Goethe y Gounod.<sup>5</sup>

#### 2.4. *Ollantay* op. 17 (1947)

En el año de composición de este poema sinfónico en tres movimientos, fue el regreso de Ginastera a la Argentina luego de sus estudios en Estados Unidos con Aaron Copland. Según Suárez Urtubey, este tríptico se basa en la mitología precolombina, donde el relato trágico de la historia de amor y muerte de Ollantay motiva interesantes colores “a través del lenguaje musical, y por medio de una orquestación buscadamente áspera, sonoridades crudas, oposiciones violentas. Como siempre, la «idée fixe»” (Suárez Urtubey, 1972: 26).

*Ollantay* es la penúltima obra sinfónica antes de la *Pampeana N° 3* (1954), lo que la convierte en una de las últimas del periodo nacionalista de Ginastera. *Ollantay* es el hijo de la Tierra y se opone a Inca, el hijo del Sol. Cuando Ollantay intenta violar a Coyllur, la hija de Inca, profanando así el Templo de las Vírgenes, Inca declara la guerra a Ollantay, que resiste durante un tiempo en su fortaleza, pero que finalmente es derrotado y asesinado (Ginastera, 1964b). Ginastera dividió la obra en tres movimientos, que denominó de la siguiente manera:

1. Paisaje de Ollantaytambo.
2. Los Guerreros.
3. La Muerte de Ollantay.

---

<sup>3</sup> Aun así, esta última también fue desarrollada por escritores vinculados a la “alta cultura”, parte de la intelectualidad porteña y urbana, incluso si pudieron tener contacto frecuente con la vida rural.

<sup>4</sup> Bouché, citado en Sottile (2016: 142).

<sup>5</sup> *Ibidem*.

Ginastera compuso este tríptico sinfónico en Buenos Aires en 1947, el cual le valió el Premio Municipal de ese año. El director Erich Kleiber, a quien está dedicada la obra, la estrenó en Buenos Aires el 29 de octubre de 1949 junto a la orquesta Estable del Teatro Colón.

### 3. Análisis musical

21

Para realizar el análisis musical de las obras, se tomó como insumo central la metodología expuesta por Guillermo Scarabino (2022). En él, se plantean los ejes más importantes para abordar el estudio de la partitura (la fuente primaria) y la interrelación entre ellos.

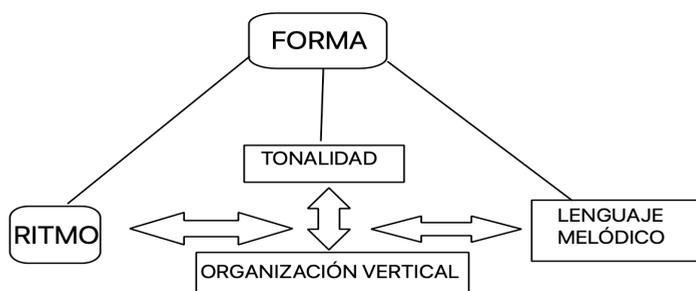


Imagen 2. Esquema de las unidades más importantes del libro de Scarabino (2022).  
Elaboración propia.

En los siguientes análisis de cada obra, veremos uno morfológico, agrupaciones de compases con algunas observaciones para comenzar con el panceo general de las composiciones. Como afirma Scarabino,

“[...] al considerar la organización formal debe mencionarse, asimismo, su tendencia hacia la adopción de esquemas morfológicos de larga data y probada eficacia, como las formas ternarias, binarias, el rondó, la sonata, etc. En el uso que Ginastera hace de ellas no parece haber sorpresas ni innovaciones y, aún [sic.] cuando es posible encontrar ciertas preferencias, a nivel de las formas más simples, sería aventurado afirmar que hay tendencias estilísticas, propias e intransferibles, en las organización formal de sus ideas, sobre todo a nivel de las formas compuestas. Su personalidad se perfila con mucho más nitidez en el *contenido* que en la *forma*”. (Scarabino, 2022: 107-108)

“Ginastera muestra su preferencia por las construcciones simétricas, equilibradas, de neta raigambre clásica. Se ha seleccionado un amplio abanico de construcciones de 4, 6, 8, 12 y 16 compases. Muchas de ellas se originan en la adopción de formas poéticas o melódicas directamente tomadas del repertorio popular, en tanto que hay otras enteramente inventadas por Ginastera y que connotan dicho repertorio. Es comprensible que ambos tipos de construcciones, por su *popularidad* exhiban características semejantes a las descritas en la preceptiva clásica: regularidad, simetría, clara articulación, etc. Pero, además de ello, existen otros contextos en los que Ginastera estas mismas o parecidas formas melódicas: esto parece indicar una tendencia estilística personal hacia ese tipo de construcciones, independientemente de su origen”. (Scarabino, 2022: 104)

El agrupamiento de compases, como lo menciona el mismo autor (Scarabino, 1992), condiciona la toma de decisiones en cuanto a fraseo, articulación y acentuación derivados del problema rítmico. Los directores de orquesta, justamente, requieren de este tipo de herramientas cuando la música precisa ser conducida a un pulso por compás. Finalizando esta breve introducción, se justifica el uso de esta técnica ya que ayuda a:

- “comprender mejor el fraseo, la entonación y la expresión potenciales, inherentes a, e implícitos en, el texto.
- tener una imagen más exacta de los acentos estructurales y fenoménicos del discurso, que sirva de “imagen-testigo” para detectar los frecuentes e indeseados acentos dinámicos que suelen aparecer en la ejecución instrumental, para reaccionar rápidamente ante ellos y, eventualmente, suprimirlos.
- valorizar las distintas fases del proceso arsis-tesis-stasis, graduando la presencia o ausencia de energía que cada una de ellas demanda”. (Scarabino, 1992: 65)

### 3.1. Suite del ballet *Panambí*, op. 1a

#### 3.1.1. N° 1. “Claro de luna sobre el Paraná”

Forma: Ternaria

Parte A	Parte B	Parte A1 (con elementos de A y B)
cc 1 -29	cc 30-56	cc. 57-67

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-29	<b>PARTE A</b>		
1-6	SI	(2+1) + (2+1)	
7-14	LA (como bordadura)	(2+1+1) + (3+1)	
8	RE	(2+1) + 2	
20-25	FA	(2+2+2)	
26-29	LA <sup>b</sup>	2+2	Transición parte B
30-56	<b>PARTE B</b>		
30-37	DO	2+2+2+2	Tema cornos
38-44	DO (hasta c.40) Mi	2+ (2+1+1)	
45-52	SOL SI <sup>b</sup> (49-52)	(2+2) (2+2)	Tema: “Los rayos de la luna” (cc.45-46), “Los rumores de la selva” (cc.47-52)
53-56	FA	2+2	
57-67	<b>PARTE A1</b>		
57-60	DO	2+2	
61-67	DO	(2+2) +1+1	

### 3.1.2. N° 2. “Invocación a los espíritus poderosos”

Forma: Binaria Simple

Parte A	Parte B <sup>6</sup>
cc. 1-42	cc.43-58

<sup>6</sup> La orquestación en la parte A presenta una instrumentación a base de metales y percusión. En la parte B encontramos solamente una orquestación de instrumentos de percusión.

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-42	<b>PARTE A</b>		
1-4	DO#	2+2	a1
5-13		$(2+1) + 2 / (2+1) + 1$	a2
14-19		2+2+2	a1 + extensión
20-25		2+2+2	b
26-33		$ \cdot 3  + 2$	ab
34-42		$(1+3) + (3+2)$	a3 + transición
43-58	<b>PARTE B</b>		
43-49		$ \cdot 1  + 2 + 2 + 1$	c
50-58		$(2+3) + (2+1)+1$	c1 y final

### 3.1.3 N° 3. “Lamento de las doncellas”

Forma: Binaria

Parte A1	Parte A2	Extensión
cc 1 -9	cc 10-18	cc. 19-23

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-9	<b>PARTE A</b>		
1-5	DO – MI	$(2+2+1)$	a
6-9	DO	2+2	b
10-18	<b>PARTE B</b>		
10-14	DO - MI	$(2+2+1)$	a
15-18		$(2+2)$	b1
19-23	DO	1+1+1+2	extensión

### 3.1.4. N° 4 “Fiesta indígena”

Forma: Única

Parte 1	Parte 2	Parte 3	Transición a n° 5
A.1	A.2	A.3	
cc. 1-8	cc. 9-16	cc. 17- 24	cc. 25-28

25

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-8	PARTE 1 (A1)		
	SOL	:4:	a
9-16	PARTE 2 (A2)		
	SOL	:4:	a1
17-24	PARTE 3 (A3)		
		:4:	a3
25-28	Transición		

### 3.1.5. N° 5. “Ronda de las doncellas”

Forma: Única

Parte A	Parte B	Transición	Parte con motivos de A	Transición hacia n°6
cc. 1-17	cc.18 -41	cc. 42-48	cc. 49- 57	cc.58-77

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-17	PARTE A		
1-9	MI-SOL	2+2+2+2	
10-17	SOL	2+2+2+2	
18-41	PARTE B		
18-25	SOL	4+4 (1+1+2) x2	

26-33	Mi <b>b</b> -FA-SOL-LA	(2+2) + (2+2)	
34-41	SI <b>b</b>	(2+2) + (2+2)	
42-48	<b>Transición</b>		
42-48	La <b>b</b>	2+2+1+1+1	
49-57	<b>PARTE con motivos de A</b>		
49-57		4+4 (1+1+2)	Motivo A
58-77	<b>Transición hacia el n°6 (“Danza de los guerreros”)</b>		
58-63	Mi <b>b</b>	2 + (2+2)	
64-69	LA	2 + (2+2)	Transposición 4 aum.

### 3.1.6. N° 6. “Danza de los guerreros”

Siguiendo a Scarabino,

“En el caso de Ginastera, la repetición lisa, llana e indisimulada, es un procedimiento constructivo preeminente, y dentro de ella, el ostinato merece especial consideración. La «Danza de los Guerreros», N°6 de la *Suite del Ballet «Panambí»* op. 1a, proporciona un ejemplo de uno entre los usos que Ginastera hace del ostinato. (...) La forma de la obra es ternaria con coda, según surge del análisis de su estructura armónica y contenido temático”. (Scarabino, 2022: 102)

Forma: Ternaria

PARTE 1	PARTE 2	PARTE 3	CODA
cc.1-46	cc.47-66	cc.67-78	cc.79-92

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-46	<b>PARTE 1</b>		
1-8	LA	:2+2:	tema a

11-18	LA	2 + 4+4	tema b (cuarteto de cornos)
19-26	LA	:2+2:	tema a
27-32		2+(2+2)	tema c (metales)
33-40		2+2	tema a
41-46		2+(2+2)	tema c
47-66	<b>PARTE 2</b>		
47-56	DO#	(2+2)+2+(2+2)	tema d
57-66	FA (Mi#) <sup>7</sup>	(2+2) + (2+2+2)	trans. tema 3ra Mayor ascendente
67-78	<b>PARTE 3</b>		
67-78	LA	2+(4+4) + 2	tema b (cornos + maderas)
79-92	<b>CODA</b>		
79-86	LA	4+4	
87-92		2+2+2	

Analogías:

- 1-18: 2 cc. de ostinato (1-2), 2 cc. de contratiempos (3-4); repetición de los 4 cc. (5-8); 2 cc. de ostinato (9-10), 4+4 cc. de cuarteto de trompas (11-18).
- 19-32: 2 cc. de ostinato (19-20), 2 cc. de contratiempos (21-22), repetición de los 4 cc. (23-26); 2cc. de ostinato (27-28), 4 cc. de cuartetos de trombones, trompas y trompetas (29-32).
- 33-46: 2 cc. de ostinato (33-34), 2 cc. de contratiempos (35-36); repetición de los 4cc. (37-40); 2 cc. de ostinato (41-42), 4 cc. de cuartetos de trombones, trompas y trompetas (43-46).

<sup>7</sup> Dice Scarabino (2022: 14): “el número se inicia con un acorde cuartal de 6 sonidos, edificado sobre la fundamental *la* y que contiene las *pc la<sub>1</sub> - re#<sub>2</sub> - sol#<sub>2</sub> - do#<sub>3</sub> - fa#<sub>3</sub> - si<sub>3</sub>*; dicha fundamental es también la del acorde de tónica final [...]”

- 47-56: 2 cc. de ostinato (47-48), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (49-50), 2 cc. de contratiempos (51-52); 2 cc. de ostinato (53-54), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (55-56).
- 57-66: 2 cc. de ostinato (57-58), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (59-60), 2 cc. de contratiempos (61-62); 2 cc. de ostinato (63-64), 2 cc. de cuartetos de oboes y clarinetes (65-66).

28

### 3.2. Suite del ballet *Estancia* Op. 8a

#### 3.2.1. N° 1. “Los trabajadores agrícolas”

Forma: Rondo

PARTE I A		
introd.	tema a	tema b

PARTE II B		
tema c	tema d	retransición

PARTE III A2
tema f

PARTE IV C			
tema g	tema f	tema g	tema g

PARTE V A3
tema a

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS MORFOLÓGICO...

Revista del IIMCV Vol. 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

<b>CODA</b>	
tema 1, tema j	

Compases		Región tonal	Grupos	Observaciones
1	38	<b>PARTE I A1</b>		
1	18	DO-FA#	:3:  +  :3:  +  :3:	Tema a
19	34	FA-	(1+1+2) x 2 + (1+1+2) x 2	tema b
35	38		4	codetta
39	76	<b>PARTE II B</b>		
39	54	FA	:(1+1+2):  +  :(1+1+2):	Tema c
55	72	DO/MI/SOL/Sib/	(6+6+6) tema cornos	tema d
73	76	SOL	(1+1+1+1)	retransición
77	104	<b>PARTE III A2</b>		
77	88	DO-FA#	:3:  +  :3:	tema e
89	104	LA/Sib	:(1+1+2):  +  :(1+1+2):	tema f
105	152	<b>PARTE IV C</b>		
105	120	SOL	:4:  + 4 + 4	tema g
121	128	RE/SOL	:4:	tema h (cornos)
129	144	SOL	:4:  + 4 + 4	tema i
145	152	RE	:4:	tema j
153	169	<b>PARTE V A3</b>		
153	170	DO-FA#/Sib/La	:3:  +  :3:  +  :3:	tema k
171	184	<b>CODA</b>		

171	178	Mib	$(1+1+1+1) \times 2$	tema i
179	184	SOL-DO	6 (4+2)	tema j

### 3.2.2. N° 2. “Danza del trigo”

30

Forma: Ternaria

PARTE I A			PARTE II B			PARTE III C		
Intro	tema a	tema b	tema c	tema d	transición	tema a	tema b	final

Compases		Región tonal	Grupos	Observaciones
1	20	<b>PARTE I A1</b>		
1	4	DO	2 + 2	introducción
5	12	SOL-DO	4 + 4	tema a
13	20	DO	4 + 4	tema b
21	45	<b>PARTE II B</b>		
21	28	FA/DO	$(2 + 2) + (2+2)$	tema c
29	37	RE/LA	2 + 4 + 3	tema d (cifra 3)
38	45	DO/FA/Lab	$(2 + 2) \times 2$	RETRANSICIÓN
46	67	<b>PARTE III A2</b>		
46	53	DO	(4 + 4)	tema a (simplificación del tema de la flauta)
54	61	DO	(4 + 4)	tema b (cornos)
62	67	DO	2 + 2 + 2	extensión del acorde final

### 3.2.3. N° 3. “Los peones de hacienda”

Forma: Única

Función expositiva I	Función expositiva II	Desarrollo	Función conclusiva	Prolongación Acorde Final
cc. 1-16	cc. 17-43	cc. 44-72	cc. 73-81	cc. 79-81

31

Compases		Región Tonal	Grupos	Observaciones
1	16	<b>Función expositiva I</b>		
1	4	DO	1 / 1 / 1 / 1	tema a
5	12	LA	(2 + 2) x 2	tema b
13	16	SOL	2 + 1 + 1	tema c
17	43	<b>Función expositiva II</b>		
17	18	DO	1 / 1	Reminiscencia al tema a
19	27	DO	: 1 :   2 + 3 + 2	tema d
28	31	SOL	1 + 1 + 2	tema e
32	43	DO – RE - SOL	(2 + 2) x 3	tema f
44	72	<b>Desarrollo</b>		
44	49	DO	: 1 :   +   : 1 :   +   : 1 :	tema a, tema c
50	53	SOL	2 + 1 + 1	tema c
54	55	DO	1 + 1	tema a
56	66	SOL-RE	1 + (3+2) + (3 + 2)	
67	68	DO	1 + 1	tema a
67	71		2 +   : 2 :	
72	81	DO	: 1 :   +   : 1 :   +   : 1 :   + (2+1)	tema a (prolongación) + final

### 3.2.4. N°4: “Danza Final” (malambo)

Forma: Binaria Compuesta

32

Compases		Región Tonal	Grupos	Observaciones
1	<u>123</u>	<b>PARTE I A</b>		
1	75	<b>Sección A1</b>		
1	17		4/4/4/4/1	
18	25		: 4 :	
26	31		3 + 3	
32	39		8 (  :2:   +   :2:  )	
40	47		4 + 4	
48	55		4 + 4	
56	75		20 ((4 + 4 + 4 + 4) + 4)	
<u>76</u>	<u>123</u>	<b>Sección 2 A2</b>		
76	88		4+4+4 + 1	igual cc. 5-17
89	96		:4:	18 - 25
97	102		3 + 3	26 – 31
103	110		4 + 4	
111	118		4 + 4	transposición
119	123		4 + 1	cadencia
<u>124</u>	<u>247</u>		<b>PARTE II B</b>	
<u>124</u>	<u>147</u>	<b>Sección 1 (refrán A1)</b>		
124	140		:4 + 4:   + 1	
141	147		3 + 4	125-131
<u>148</u>	<u>156</u>	<b>Sección 2 (Episodio I – B)</b>		
148	156		:2:   + 4 + 1	

<u>157</u>	<u>179</u>	<b>Sección 3 (refrán – A2)</b>		
157	172		3 + 4 4 + 4 + 1	141 – 147 132 – 140 + frull
173	179		3 + 4	157 – 152
<u>180</u>	<u>188</u>	<b>Sección 4 (episodio II – C)</b>		
180	188		:2:   + 4 + 1	
<u>189</u>	<u>211</u>	<b>Sección 5 (refrán A3)</b>		
189	204		3 + 4 4 + 4 + 1	157 – 172 163 - 172
205	211		3 + 4	173 - 179
<u>212</u>	<u>220</u>	<b>Sección 6 (episodio III – D)</b>		
212	220		:2:   + 4 + 1	
<u>221</u>	<u>235</u>	<b>Sección 7 (refrán - A4)</b>		
221	227		3 + 4	205-211
228	235		4 + 4	196 – 203
<u>236</u>	<u>247</u>	<b>CODA</b>		
236	243		4 (  :2:   ) + 4 (1x4)	
244	247		3+1	

### 3.3. Obertura para el “Fausto” Criollo Op. 9

PARTE A	PARTE B	PARTE C	REEXPOSICIÓN A2
cc. 1-104	cc. 105-144	cc. 145-213	cc. 214-296

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-104	<b>PARTE A</b>		
1-7	FA	tema a	
8-35	FA	<b>poco a poco acelerando (tema b)</b>	
8-19	FA	(2+2+2)+(2+2+2)	fugato
20-31	FA	4+4+4	acelerando
32-35	FA	4	Allego Vivace
36-52	Bitonal Fa sobre Mi	[8 (4+4)] + [9]	Tema c. "Malambo"
53-104	Mi	<b>tema d</b>	
53-68	Mi	: 2+2 :  + [(2+2) + (2+2)]	Acompañamiento ostinato: 9 veces 4 cc., 4 veces 2 cc. y liquidación rítmica
69-80	Mi	(2+2) + (2+2) + (2+2)	entrada del xilófono
81-96	Mi	(2+2) + (2+2) + (2+2)	
97-104	Mi	(2+2) + (2+2)	Tímbal con Cb y Vcl
105-144	<b>PARTE B</b>		
105-127	la → Mi	(4 + 4 + 4) + (6+3)	Lento (tema e)
128-144	Mi → Fa	(1+2+2+2) + (2+4) + (1+2)	Elaboración motivo b1
145-213	<b>PARTE C</b>		
145-176	<u>Fa</u> → <u>Do</u>	8+8+8+7	tema f
177-201	<u>Do</u> → <u>Fa</u>	2+2+4+(4+1)+(2+2+2)+(3+1)	tema g + f
202-213	Fa	5+6	
214-296	<b>REXPOSICIÓN PARTE A</b>		
214-220	FA		Reexposición obertura (tema a)

221-240	Bitonal Fa sobre Mi	:2:  +  :2:  +  :2:  +  :4:	tema c2
241-268	<u>Fa</u>	(6+4+6+4) + (5+4)	
269-296	<u>Fa</u>	:4:  +  :4:  + (2+2)	Ostinato abreviado: 6 veces 4 cc. y Coda

### 3.4. *Ollantay: Tres movimientos sinfónicos, op. 17*

#### 3.4.1. N° 1. “Paisaje de Ollantaytambo”

Forma: Binaria simple

PARTE A	PARTE B
cc. 1-48	49-81

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-48	<b>PARTE A</b>		
1-8	FA	4+4	Introducción
9-21		4+4 + 5 (2+3)	
22-32		4+4+3	
33-40		4+4	
41-48		4+4	tema a
49-81	<b>PARTE B</b>		
49-64		4 + 4 + 4 + 4	
65-73		4 + 4	
73-81		(2+1)+ (4+2)	extensión

### 3.4.2. N° 2. “Los guerreros”

Forma: Binaria Compuesta

PARTE A	PARTE B	Reexpo tema A	Epílogo
cc. 1 -113	cc. 114-187	cc.113-131	cc. 132-185

36

PARTE A	PARTE B
cc. 1-138	cc. 139-187

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-113	<b>PARTE A</b>		
1-13	MI	$(4+1)+(4+1)+(2+1)$	Introducción
14-32		$(2+2) + (3+3) + (5+1)$	Tema a
33-40		$(4+1) + (2+1)$	
41-70	Sib	$(2+6) + (3+3) + (4+1) + (2+1) + (2+2) + (3+1)$	Tema a2
71-80	FA#	4+4	Tema b
81-112		$(4+4) + (4+4) + (2+6) + (5 + 3)$	Poco più mosso
113-138	MI	$(5+6) + (3+3) + (5+1) + (2+1) + (4+2)$	reexposición tema A
<b>PARTE II</b>			
139-166		$2 + (3+1) + (2+2) + 3 / (2+2) + (3+3) + (3+2)$	(presto e agitato)
167-178		$(2+2) + (2+2) + (2+2)$	
179-192		$4 + (2+2+2) + (3+1)$	final

### 3.4.3. N° 3. “La muerte de Ollantay”

Forma: Ternaria

PARTE A	PARTE B	PARTE A1	POSTLUDIO
cc. 1 -18	cc. 19-36	cc.37-46	cc. 47-88

37

Compases	Región Tonal	Grupos	Observaciones
1-18	<b>PARTE A</b>		
1-10	LA	2 + (2+2) + (2+2)	Introducción + tema A
11- 18	LA	(2+2) + (2+2)	Tema a1
19- 36	<b>PARTE B</b>		
19-24	DO	4+2	Tema b
25-28	RE	(1+1+1+1)	Tema b1
29-36	DO	(2 + 2) + (2 + 2)	climax + la retransición
37-46	<b>PARTE A1</b>		
37-46	LA	2 + (2+2) + (2+2)	
47-88	<b>POSTLUDIO</b>		
47-63	FA	2+ (5+5) + 5	Largo e desolato
64-68	FA	2+3	
69-75	FA	(2+3) +2	
76-88	FA	2+(3+2)+(2+4)	Final

## 4. Tonalidad

La tonalidad es un término que genera gran controversia entre los teóricos. Las definiciones existentes rara vez incluyen plenamente todas las connotaciones que se le reconocen al mismo. En varias ocasiones se enfatizan términos melódicos, en

otras aspectos armónicos/ rítmicos. No es el objetivo generar una discusión sobre esto, sino que creemos importante enfatizar que la tonalidad refiere, principalmente, a tres nociones generales: estructura, relación y centro. Teniendo como base esto, por tonalidad entendemos “una estructura de alturas sonoras que genera una expectativa de reposo o resolución sobre una altura determinada: la tónica o centro tonal” (Scarabino, 2022: 8).

38

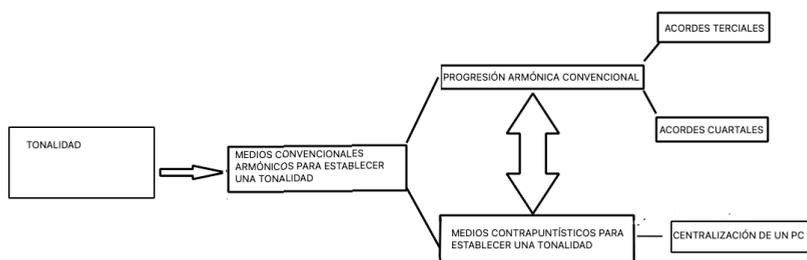


Imagen 3. Tonalidad

Al respecto, Scarabino sostiene que

“[...] el Ginastera de la época considerada es enteramente fiel a la tonalidad, entendida en sentido amplio como fenómeno teleológico cuyo fin es la resolución de una expectativa sobre una determinada altura sonora. Los medios compositivos por los que dicha fidelidad se manifiesta van desde el uso de progresiones armónicas convencionales en las obras más tempranas —sobre todo en aquellas más cercanas a un origen reconocible en la música popular— hasta muy diversificadas progresiones contrapuntísticas en las que los factores direccionales tienen preponderancia casi absoluta”. (Scarabino, 2022: 117)

A lo largo de todo el análisis hemos realizado una aproximación global de las regiones tonales utilizadas por Ginastera en estas cuatro obras sinfónicas. En el siguiente cuadro se busca sintetizar los rasgos de estilo planteados por Guillermo Scarabino en su libro *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1954)*. Consideramos importante llevar como guía sus estudios realizados, ejemplificando de manera reducida los siguientes casos.

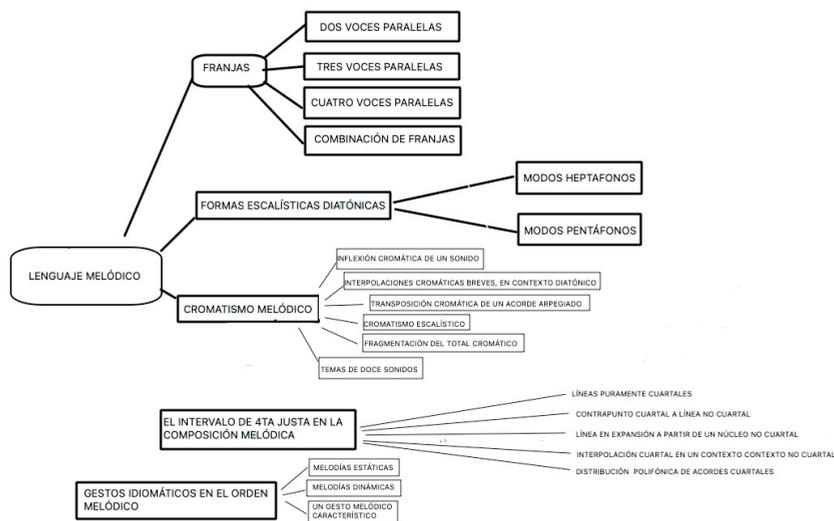


Imagen 4. Lenguaje melódico

## 5. Franjas

Ginastera emplea franjas melódicas de dos o más voces paralelas.<sup>8</sup> En cuanto a las melodías en terceras paralelas, Scarabino sostiene que ellas “(...) forman parte de los rasgos característicos del folclore argentino. En el periodo considerado, por su propia admisión y por la evidencia que proporciona su música, Ginastera refleja múltiples influencias folklóricas y, entre ellas, los fragmentos melódicos en 3as. paralelas adquieren notoria presencia.” (Scarabino, 2022: 20).

<sup>8</sup> Dice Scarabino: “es importante destacar que, en el estilo de Ginastera, una línea melódica debe ser pensada como algo más que una simple *línea*. Los temas y melodías de Ginastera son a menudo *franjas*, que pueden variar en espesor hasta llegar al *cluster*. Una franja melódica involucra dos o más voces moviéndose paralelamente. [...] Ginastera hace uso de diversas opciones que, por su reiteración y peculiar sonoridad devienen en marcas de su estilo” (Scarabino, 2022, *Ibidem*, p. 19).

### 5.1. Dos voces paralelas

Ejemplo 1. Suite del ballet *Panambí* op. 1a, I “Claro de luna sobre el Paraná”, cc. 1-8, tema “La noche”<sup>9</sup>

40



Ejemplo 2. *Obertura para el “Fausto” criollo* op. 9, cc. 61-64.<sup>10</sup>



Ejemplo 3. *Ibidem*, cc. 105-124.<sup>11</sup>

Ejemplo 4. *Ibidem*, cc. 241-247. Hay tres repeticiones que continúan hasta el cc. 268, aunque varía la instrumentación. En primer lugar, como se refleja en el ejemplo, están los fagotes. Luego, en el compás 250 entran los clarinetes, y en el compás 259 ingresan piccolo, flauta y clarinetes.<sup>12</sup>



<sup>9</sup> Se sugiere observar desde el compás 1 al 10. (Ginastera, 1964: 1-2).

<sup>10</sup> Trompetas 1, 2 y 3. Secuencia que se repite 5 veces. Ver también cc. 277-292. (Ginastera, 1951: 33-35).

<sup>11</sup> Remitimos al lector a la partitura (Ginastera, 1951: 15-16).

<sup>12</sup> Remitimos al lector a la partitura (Ginastera, 1951: 29-30).

## 5.2. Tres voces paralelas

Ejemplo 5. Danzas del ballet *Estancia* op. 8a, IV “Malambo”, cc. 17-25.<sup>13</sup>

Ejemplo 6. *Ibidem*, cc. 26-39.<sup>14</sup>

Ejemplo 7. *Ibidem*, cc. 48-63.<sup>15</sup>

Ejemplo 8. *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9, cc. 36-43.



## 5.3. Cuatro voces paralelas<sup>16</sup>

Ejemplo 9. Suite del ballet *Panambí* op. 1a, I “Claro de Luna sobre el Paraná”, cc. 30-43, tema “Canto del Paraná”.<sup>17</sup>

Ejemplo 10. *Ibidem*, cc. 15-18.<sup>18</sup>



<sup>13</sup> Remitimos al lector a la partitura (Ginastera, 1958: 39-40).

<sup>14</sup> Reducción de piccolo, flauta, oboe, Clarinetes y Violines 1 y 2. Ver Ginastera (1958: 41-42).

<sup>15</sup> Reducción de piccolo, flauta, clarinetes y Violines 1 y 2. Ver Ginastera (1958: 43-45).

<sup>16</sup> Al respecto, indica Scarabino (2022: 22): “Las instancias más comunes de franjas terciales que involucran cuatro voces paralelas ocurren cuando uno de los miembros de la triada es duplicado”.

<sup>17</sup> Dice Scarabino (2022: 22-23): “Franjas melódicas formadas por tetracordios terciales puros en posición fundamental (acordes de 7ª completos) no parecen formar parte del vocabulario más frecuente en Ginastera. En caso de ser utilizados aparecen generalmente en 1ª o 2ª inversión”. Remitimos al lector a Ginastera (1964: 5-9).

<sup>18</sup> Scarabino (2022: 23) afirma: “Las franjas melódicas puramente cuartales de 4ª aparecen generalmente en inversión y no son abundantes. Su conformación puede estar integrada tanto por 4as. justas, como así también por alguna 4ª aumentada”.

Ejemplo 11. Suite del ballet *Panambi* op. 1a, II “Invocación a los espíritus poderosos”, cc. 8-13.<sup>19</sup>



42

Ejemplo 12. *Ibidem*, cc. 20-26.<sup>20</sup>

Trompetas

Cornos

Ejemplo 13. Suite del Ballet “Panambi” op. 1a, V “Ronda de las doncellas”, cc. 74-77.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Trombones y tuba.

<sup>20</sup> Cornos, trompetas: cada franja está constituida por una triáda aumentada con 7ª mayor.

<sup>21</sup> Trompetas y trombones.

Ejemplo 14. *Suite del Ballet "Panambi"* op. 1a, VI "Danza de los guerreros", cc. 43-47.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Trombones y Tuba" and the bottom staff is labeled "Corno F". Both staves are in 3/4 time and feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The bottom staff includes a section marked "A SULLAPACIANO".

43

Ejemplo 15. Danzas del Ballet *Estancia* op. 8a, I "Los trabajadores agrícolas", cc. 19-22.<sup>22</sup>

The image shows a single staff of musical notation in 6/8 time. It consists of a series of chords, some of which are beamed together, creating a rhythmic pattern.

Ejemplo 17. *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op. 9, cc. 45-52.

The image shows two staves of musical notation in 6/8 time. Both staves feature a series of chords, some of which are beamed together, creating a rhythmic pattern.

<sup>22</sup> Remitirse hasta el compás 38 para ver el ejemplo completo (Ginastera, 1958: 3-6).

#### 5.4. Combinación de franjas

Ejemplo 17. *Suite Ballet "Panambi"* Op. 1a, I "Claro de luna sobre el Paraná", cc. 15-19.<sup>23</sup>



Ejemplo 18. *Ollantay* Op. 17, III "La muerte de Ollantay", cc. 19-22.



#### 6. Modos heptáfonos<sup>24</sup>

Ejemplo 19. Danzas del Ballet Estancia op. 8a, III "Los peones de Hacienda", cc. 21-27. Corno en Fa.<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Para Scarabino (2022: 26): "[...] habría de constituirse en una de las marcas importantes del estilo del Ginastera de madurez: *el contrapunto de franjas o contrapunto de masas* [...]. Esta técnica, sumada a contenidos politonalmente o a segmentaciones del total cromático en grupos de 3 ó 4 sonidos cada uno, da origen a una marcada estratificación en la textura, y a un tipo de contrapunto que será característico en vastas secciones de obras posteriores [...]." También se puede encontrar otro ejemplo en n°2 cifra 13 a 16.

<sup>24</sup> Siguiendo a Scarabino, "No se ha realizado un estudio estadístico de todas las melodías del período, pero del examen de las obras parece evidente que los modos que tienen una 3ª menor sobre su tónica, aparecen más frecuentemente que aquellos que tienen 3ª mayor. Los ejemplos más claros de melodías modales [...] pertenecen a los tres modos con 3ª menor y 5ª justa sobre la tónica: dórico, frigio y eolio" (Scarabino, 2022: 26).

<sup>25</sup> Fuente: Scarabino, 2022: 27. Dice el autor: "La melodía de trompas [...] se encuentra en modo dórico. Los sonidos de efecto re4, la4 y re5 están enfatizados por repetición y prominencia rítmica".



## 7. Cromatismo melódico

Inflexión cromática de un sonido en dos apariciones vecinas.

Ejemplo 20. Suite del Ballet *Panambí* op. 1a, V "Ronda de las doncellas", cc. 8-9 (oboes, 2° y 4° grados)



Ejemplo 21. *Obertura para el "Fausto" Criollo* Op. 9, cc. 113-117 (violines, 2° y 4° grados).



Ejemplo 22. *Ollantay* Op. 17, III "La muerte de Ollantay", cc. 1-2.<sup>26</sup>



<sup>26</sup> Notas de cambio, notas auxiliares que aparecen con desplazamiento de octava al sonido que ornamentan. La imagen muestra solo dos compases que se repiten 5 veces en el pasaje citado. (Scarabino, 2022: 32).

## 8. Cromatismo escalístico

Pasajes temáticos que se basan en la fragmentación de la escala cromática.<sup>27</sup>

Ejemplo 23. *Suite del Ballet "Panambi"* Op. 1a. V "Ronda de las doncellas", cc. 1-6.

46



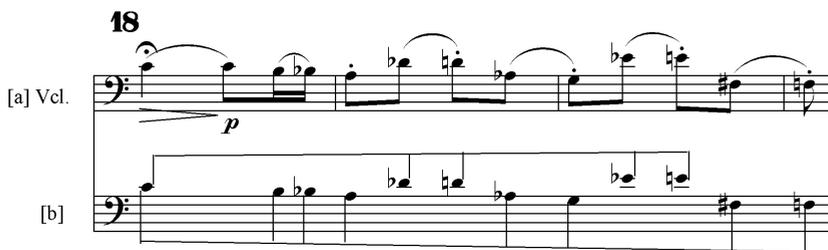
Ejemplo 24. *Obertura para el "Fausto" Criollo* op. 9, cc. 7-31.<sup>28</sup>

Ejemplo 25. *Ibidem*, cc. 128-134.



## 9. Fragmentación del total cromático

Ejemplo 26. *Ibidem*, cc. 145-148.<sup>29</sup>



<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Ver Ginastera (1951: 2-5).

<sup>29</sup> Para Scarabino, este ejemplo "[...] muestra uno de los procedimientos favoritos utilizados por Ginastera para fragmentar y/o distribuir el total cromático —o gran parte de él— en tramos escalísticos. En [a] se presenta la textura en la cual los violoncelos tocan una línea de polifonía implícita, con dos voces o estratos divergentes a partir del sonido *do4*." (Scarabino, 2022: 34).

## 10. Gestos idiomáticos en el orden melódico

Según Scarabino, “En el lenguaje ginasteriano del período considerado existen ciertos gestos melódicos, característicos e inconfundibles, que ameritan ser considerados como fuertes marcas estilísticas” (Scarabino, 2022: 43).

Ejemplo 27. (a) *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9, cc. 36-40. (b) *Danzas del Ballet Estancia* op. 8a, I “Los trabajadores agrícolas”, cc. 19-22 (Scarabino, 2022: 44).

Example 27 consists of two musical staves, (a) and (b), both in treble clef and 3/4 time. Staff (a) is marked with a 3-measure phrase and a +5 extension. It contains five segments labeled A, B, C, D, and B. Staff (b) is marked with a 3-measure phrase and contains four segments labeled A, B, C, and D. The notation shows various melodic motifs and rhythmic patterns characteristic of Ginastera's style.

## 11. Conclusiones

En el presente trabajo fueron analizadas las obras sinfónicas del período nacionalista de Alberto Ginastera. Para ello, en primer lugar, realizamos una breve descripción general de cada una de las obras, en torno a su argumento o algunos datos interesantes que aportan otros autores que han indagado en ellas.

A continuación, dimos paso al análisis musical propiamente dicho: agrupación de compases, análisis morfológico y análisis de regiones tonales utilizadas. Fueron tomadas las obras Suite del Ballet *Panambí* op. 1a, Suite del Ballet *Estancia* op. 8a, *Obertura para el “Fausto” Criollo* op. 9 y *Ollantay* op. 17. Metodológicamente, nos basamos principalmente en el libro *Alberto Ginastera: técnicas y estilo (1935-1954)*, de Guillermo Scarabino (2022). En este sentido, con esta investigación no se pretendió presentar un estudio totalmente novedoso, sino más bien brindar un abordaje integral, que vincule todas las obras, a fines de intentar revisitarse cuestiones dadas por sobreentendidas y que, por el peso de la tradición interpretativa, resulta muy difícil cuestionar. Porque sabemos que el análisis musical, como el agrupamiento de compases, permite comprender mejor (y en base a ello tomar decisiones interpretativas) el fraseo, la articulación y la acentuación derivados del problema rítmico, hemos dedicado gran parte del trabajo a dicha tarea.

Por otra parte, nos parece importante señalar que analizar musicalmente una obra es un trabajo en cierta manera descriptivo que, al mismo tiempo, involucra una visión un tanto subjetiva, personal, en cuanto la interpretación se nutre en gran medida del contexto en el cual hemos sido formados. Sin embargo, creemos que generar un análisis como el que hemos realizado puede ayudar a los intérpretes a adentrarse analíticamente en la obra en todo su “concepto”. En otras palabras, nuestro análisis no se trató tanto de detallar la técnica o el estilo compositivo, sino más bien de una descripción de las generalidades que engloban estas obras para armarse un “concepto” de ellas a la hora de ejecutarlas.

Respecto del análisis morfológico, podemos decir que, en los 14 movimientos que conforman las obras trabajadas, encontramos lo siguiente:

Obras	Movimientos	Forma Binaria	Forma Ternaria	Forma única	Forma Rondó
Suite del ballet <i>Panamí</i> op. 1a	“Claro de Luna sobre el Paraná”		X		
	“Invocación a los espíritus poderosos”	X			
	“Lamento de las doncellas”	X			
	“Fiesta Indígena”			X	
	“Ronda de las doncellas”			X	
	“Danza de los guerreros”		X		
Suite del ballet <i>Estancia</i> op. 8a	“Los trabajadores agrícolas”				X
	“Danza del trigo”		X		
	“Los peones de hacienda”			X	
	“Danza final” (malambo)	X			
<i>Obertura para el “Fausto” Criollo</i> op. 9			X		

Ollantay op. 17	“Paisaje de Ollantayambo”	X			
	“Los guerreros”	X			
	“La muerte de Ollantay”		X		

Como muy bien menciona Guillermo Scarabino, este análisis clarifica un “tipo de fraseología clásica”, la tendencia del uso de “esquemas morfológicos” o *standard forms* usadas hace siglos (Scarabino, 2022: 107). Sin embargo, vemos que resulta muy difícil categorizar varias piezas de Alberto Ginastera en las formas tradicionalmente conocidas, las “*standard forms*”, como “La Fiesta Indígena” o la *Obertura para el “Fausto” Criollo*. A pesar de presentar una morfología que no encaja de ninguna manera en ellas, estas obras/movimientos se perciben equilibrados, se oye los temas principales y los contrastes son, de alguna manera, naturales. Por esa razón, decidimos hablar, en ciertos momentos, de “función expositiva”, para dar una idea general de la estructura. En este sentido, concordamos con el maestro Guillermo Scarabino cuando afirma que su tendencia compositiva, por lo menos en este periodo, se vislumbra más “en el *contenido* que en la *forma*” (Scarabino, 2022: 108).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Dellmans, G. (2016). *Fausto, Anastasio, Fierro, y otros. Un homenaje Sinfónico a Alberto Ginastera (1916-2016)*. Disponible en <https://emtempranos.com.ar/publicacion/fausto-anastasio-fierro-y-otros-un-homenajesinfonico-a-alberto-ginastera-1916-2016/>.
- Ginastera, A. (1951). *Obertura para el “Fausto” Criollo*. Barry Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1958). *Danzas del Ballet “Estancia”*. Barry Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1964). *Suite del ballet “Panambi”*. Barry Editorial.
- \_\_\_\_\_ (1964b). *Ollantay*. Barry Editorial.
- López González, L. (2012). *Danzas del Ballet “Estancia” op. 8a Alberto Ginastera. Un acercamiento a la obra*. Doctoral dissertation. Universidad EAFIT.

- Lovern, K. (2015). *The musical language of Alberto Ginastera's Panambi and the influence of Claude Debussy's La Mer and Igor Stravinsky's Le Sacre du Printemps*. Master of Arts (Music Theory), University of North Texas.
- Manso, C. (2006). *Juan José Castro*. De los Cuatro vientos.
- Scarabino, G. (1992). El agrupamiento de compases: contribución al estudio de sus fundamentos y aplicaciones. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 12(12). Disponible en:  
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1333/1/agrupamiento-compases-contribucion-estudio.pdf>.
- \_\_\_\_\_ (2022). *Alberto Ginastera: técnicas y estilo: 1935-1954*. Buenos Aires. Educa. Disponible en: [https://www.iimcv.org/docs/ebooks/ebook\\_10.pdf](https://www.iimcv.org/docs/ebooks/ebook_10.pdf)
- Schwartz-Kates, D. (2002). Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction, and the Gauchesco Tradition. *The Musical Quarterly*, 86(2).
- Signorelli, M. (24 de septiembre de 2016). *Imágenes gauchescas en las representaciones coreográficas de Estancia de Alberto Ginastera*. Exposición presentada en el marco del Mes Ginastera. Conservatorio de Música “Gilardo Gilardi” de La Plata.
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista del Instituto Superior de Música*, 16, 131-156.
- Suárez Urtubey, P. (1972). *Alberto Ginastera en cinco movimientos*. Editorial Victor Lerú.



## PABLO BONACCI

Pablo Bonacci es director de orquesta egresado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Posee un Máster Universitario en Investigación Musical de la Universidad Internacional de La Rioja (España). Realizó cursos de dirección orquestal con Xavier Puig (España), Jordi Mora (España), Eduardo Browne (Chile), Arturo Diemecke (Mexico), Jorge Lhez (Salta). Actualmente se desempeña como

INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS MORFOLÓGICO...  
Revista del IIMCV Vol. 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

Coordinador de Extensión y Responsable de Investigación de la Escuela  
Universitaria de Música de la UCASAL (Universidad Católica de Salta).



# ACERCAMIENTO A LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS DE LA OBRA INSTRUMENTAL DE MARÍA TERESA LUENGO (1940-)

PATRICIO MÁTTERI

Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, GCBA)

patricio.matteri@gmail.com

## RESUMEN

Este artículo propone un acercamiento a los principios estéticos sobre los cuales la compositora argentina María Teresa Luengo desarrolló su lenguaje musical instrumental. Si bien en su extensa carrera artística Luengo se concentró fuertemente en la música electrónica, electroacústica y los medios mixtos, en los años recientes volvió a revisar, recomponer y crear obras para instrumentos analógicos en formaciones solistas y conjuntos de cámara. Desde el 2014 comenzamos un trabajo en conjunto el cual nos ubicó en una relación personal y profesional privilegiada de profundo y mutuo afecto y respeto, gracias a la cual tuve la oportunidad de conocer de primera mano no sólo su forma de trabajo y proceso creativo, sino también los elementos que constituyen las bases de su estética musical.

**Palabras clave:** María Teresa Luengo, estética musical, música intrumental.

## AN APPROACH TO THE AESTHETIC PRINCIPLES OF THE INSTRUMENTAL WORKS BY MARÍA TERESA LUENGO (1940-)

54

### ABSTRACT

This article offers an approach to the aesthetic principles on which the Argentine composer María Teresa Luengo developed her instrumental musical language. While Luengo's extensive artistic career focused mainly on electronic and electroacoustic music, as well as music with mixed media, she has returned to revising, recomposing, and creating works for analog instruments in solo formations and chamber ensembles, in recent years. Since 2014 the composer and myself began working together, during which time we developed a profoundly personal and professional relationship of deep and mutual affection and respect. During that time I had the opportunity to get to know first-hand not only her work and creative process, but also understand the elements that constitute the bases of her musical aesthetics.

**Keywords:** María Teresa Luengo, musical aesthetic, instrumental music.



### Síntesis biográfica de María Teresa Luengo<sup>1</sup>

María Teresa Luengo nació en Quilmes, Provincia de Buenos Aires, el 25 de noviembre 1940. Se graduó de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina en 1969 en las especialidades de Musicología y Crítica, y Composición, donde estudió con los maestros Alberto Ginastera, Luis

---

<sup>1</sup> La información biográfica, salvo lo indicado expresamente, proviene principalmente de la bibliografía consultada, de un "Breve Currículum Vitae" escrito por la compositora y compartido conmigo el 4 de septiembre de 2020, y de una serie de comunicaciones personales conmigo durante los años de trabajo en conjunto 2014-2022. A su vez, los ejemplos musicales provienen de mis partituras personales de su obra, utilizadas en concierto a lo largo de nuestros años de trabajo, y son publicados en este artículo bajo expresa autorización de la compositora.

Gianneo, Juan Francisco Giacobbe, Roberto Caamaño, Gerardo Gandini, Carlos Vega y Lauro Ayestarán.<sup>2</sup>

Tras profundizar sus estudios particulares en composición gracias a dos becas obtenidas durante sus estudios en la UCA,<sup>3</sup> recibió la beca *Estudios Superiores e Investigación en Música Contemporánea* en 1973, otorgada por el Centro de Comunicación Masiva, Arte y Tecnología, CICMAT, donde estudió música electroacústica bajo la tutela de los maestros Francisco Kröpfl, Gerardo Gandini, Fernando von Reichenbach y José Maranzano, asistiendo además a clases especiales dictadas por Vinko Globokar y Peter Maxwell Davies. De acuerdo con Cassinelli de Arias, entre 1973 y 1980 Luengo experimentó con un lenguaje personal

55

“influenado por música étnica (como en *Cuatro soles*, 1973 [por la que ganó el Premio Municipal de Composición]) que consolidó más tarde (en *Navegante*, 1983). Usando ‘regiones’ consonantes y disonantes, diferenciadas por agrupaciones particulares de intervalos pequeños, [Luengo] construye módulos de sonidos y silencio que poseen una sonoridad y atmósfera arcaicas, pero sin referencias a la música argentina o latinoamericana.” (2001)

Como educadora, María Teresa condujo el diseño del plan de estudios del Conservatorio “Astor Piazzolla” de la Ciudad de Buenos Aires en 2002, diseñó la carrera de música electroacústica de la Universidad Nacional de Quilmes en 1990 y la dirigió hasta 1998. En esa misma institución dictó Composición hasta 2004. En la FACM-UCA fue docente de las materias Práctica Auditiva I y II, Teoría de la Armonía II y Técnicas de la Música Contemporánea entre 1975 y 2009, año de su retiro de la docencia. A su vez, dictó las cátedras Caracterología de la Música I y II en la Escuela de Musicoterapia de la Universidad del Salvador, de Composición en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata —entre 1989 y 1990—, y fue vicedirectora del Departamento de Música de la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel” de la ciudad de Quilmes.<sup>4</sup>

Vive actualmente en la ciudad de Buenos Aires donde durante los últimos años se ha dedicado a revisar gran parte de su música instrumental y readaptarla a un ensamble instrumental, fundado por ella misma, para su reestreno en diversos conciertos realizados desde 2014.

---

<sup>2</sup> Estos dos últimos en musicología y etnomusicología respectivamente.

<sup>3</sup> Una beca de perfeccionamiento en composición musical otorgada por la Secretaría de la Municipalidad de Buenos Aires en 1965, y otra del Fondo Nacional de las Artes en 1968.

<sup>4</sup> María Teresa es, además, descendiente directa de Carlos Morel, pintor argentino que vivió entre 1813 y 1894 que fue el primer responsable en retratar en varias series de litografías escenas costumbristas del gaucho y el indio, reconocido además como el primer pintor verdaderamente argentino.

## Principios estéticos de su obra instrumental

En su breve estudio biográfico de 1988 titulado simplemente *María Teresa Luengo*, Ana María Mórdolo propone “tres etapas bien marcadas” en la producción musical de la compositora (1988: 138): una que titula como “académica”, que ocupa los años entre 1962 y 1969 y reconoce como “aquella que los compositores atraviesan en su período de formación”;<sup>5</sup> una segunda que identifica como “intuitiva” entre los años 1970 y 1980 y la describe como “una etapa de experimentación y de búsqueda de un lenguaje personal o ‘americano’”<sup>6</sup> donde Luengo produjo obras “en las cuales se comienzan a vislumbrar los elementos característicos que definen actualmente [en 1988] su obra”; y una tercera etapa denominada por la propia María Teresa como “de decantación”, la cual Mórdolo describe como

“una etapa rigurosa en la cual hay un empleo consciente y premeditado de regiones consonantes y disonantes según una especial disposición interválica. La estructura formal está dada por módulos que surgen naturalmente del sonido organizado en ritmos.<sup>7</sup> La obra de este período tiene una fuerte carga de reminiscencias nacionales y latinoamericanas dadas por el especial manejo de las intensidades y del timbre a través de la utilización de instrumentos autóctonos, americanos o de los instrumentos tradicionales europeos pero trabajados de forma tal que produzcan sonoridades que evoquen la tradición que nos es propia. No hay recurrencias a citas de motivos folklóricos o populares argentinos y extranjeros, ni de autores del pasado.” (1988: 138)

Si bien Luengo admite que estas etapas pueden responder a sus primeros 25 años de carrera como compositora, reconoce que hay yerros para nada intencionales en lo

<sup>5</sup> Sobre esta etapa la compositora comenta: “es una etapa *inicial* porque es la búsqueda de todos los elementos, imágenes y sonidos, que después me fueron conformando y dando forma” (Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022).

<sup>6</sup> Sobre la noción de “lo ‘americano’” la compositora comenta: “se desvanece lo ‘americano’ dentro de mi lenguaje. Una vez Ginastera me invitó [...] porque iba estrenar en el [Teatro Coliseo] su *Cantata para América mágica*. Eso tuvo importancia en mí. ¿En qué tuvo importancia? Que entre los instrumentos de percusión había instrumentos americanos. Y yo siempre le agradecí a Ginastera (que no sé si llegué a decirselo alguna vez) [...] que ese tinte que de pronto tenían mis obras, que de pronto podía aparecer algún instrumento de percusión, yo siempre lo refería a... y se va a ver escrito en alguna obra mía [como puede ser *4 Soles* de 1973, *El libro de los espejos* y *Seis imágenes mágicas* de 1978, o bien *Navegante* de 1983] que no pongo instrumentos [de percusión] tradicionales. Trato de reemplazar eso por algún instrumento argentino o americano. Pero lo que busco de ellos es solamente algún timbre, un perfume, una gota”. (Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022).

<sup>7</sup> En comunicación personal (26 de septiembre de 2022), la compositora me comentó que no estaba de acuerdo con la palabra “ritmos” y que prefería que se entendiera que “armo los distintos módulos a través de la organización de diversas células. Son células, con más o menos sonidos, con más o menos velocidades, con paréntesis metidos adentro de esa cosa. Porque uno escucha eso y se entiende más [mi lenguaje]”.

expuesto por la investigadora: por un lado, que estas tres etapas no incluyen los años posteriores donde se concentró en las músicas electrónica y electroacústica; y por el otro, que omiten una característica fundamental de su lenguaje musical y su procedimiento compositivo derivado de sus principios estéticos personales, que es la noción de que la escritura musical en sí es parte del proceso compositivo, y su adaptación puesta al servicio de decir lo que ella quiere decir, “las idas y venidas, los giros; retrocesos, adelantos, progresos” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 31 de agosto y 26 de septiembre de 2022).

Con respecto a su atracción hacia la electroacústica<sup>8</sup>, la misma compositora aclara que su búsqueda por “liberar el ritmo de la atadura del compás tradicional para concluir con la flexibilización de las alturas” fue la que finalmente, la acercó a “la [música] electroacústica y su relación con los instrumentos tradicionales (medios mixtos)” (Luengo, 2015: 71).

Para Luengo la “grafía analógica”, nombre que da a aquella que es propia y derivada de la “tradicional”, es parte fundamental de su búsqueda “de una mayor libertad tanto en lo que hace a la composición como en lo relativo a la interpretación musical” (2015: 71). La escritura le es el camino de creación y de recreación e interpretación mediante el desarrollo de una grafía propia. Su búsqueda la acompañó a lo largo de toda su vida creativa:

“En mis primeras obras [...] respeté puntualmente la grafía que me había sido enseñada. No obstante, pronto comprendí que el paso del tiempo y el conocimiento de las nuevas tendencias compositivas, unidas a *mi continua necesidad de lograr una expresión más libre y espontánea* [énfasis mío], me imponían una necesaria reconsideración de la manera de escribir la música que escuchaba en mi interior. [...]

En la década del 70 sentí que la vanguardia en la que yo creía estar era ya un absoluto pasado<sup>9</sup> y que la manera de seguir adelante era mediante una escritura que me permitiera manejar libremente los ritmos y las alturas. La necesidad de liberar a los instrumentos tradicionales de la grafía a la que estaban circunscriptos y poder incursionar en la aleatoriedad se vio satisfecha [por primera vez] mediante una beca de la Secretaría de Cultura

---

<sup>8</sup> Que no tendré en cuenta para incluir en este acercamiento a sus principios estéticos (ya que me concentro exclusivamente en la música instrumental), pero no puedo evitar mencionar.

<sup>9</sup> Y sobre esto, Luengo agrega: “me recibí [de la carrera de composición de la UCA] al pasado. Yo pensé que egresábamos al futuro [pero] no sabíamos cómo caminar. Fue muy particular esa época en la que nosotros egresamos porque en Italia ya habían empezado varios músicos a retornar a cierta tonalidad y era impresionante. Y tampoco me gustaba eso, ese *retorno fotográfico y cómodo*, porque de ahí se siguió retornando y se quedó con gente que componía cosas al estilo de Mozart o hacia la etapa de las citas [musicales]. [...] Después de un cúmulo de disonancias poner una cita quedaba precioso, pero eso también yo pensaba que era una cosa que se parecía más a un truco que a un descubrimiento compositivo”. (Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022. Énfasis en itálicas mío).

de la Municipalidad de Buenos Aires [el Premio Municipal de Composición, otorgado en 1973 por su obra *Cuatro soles* para flauta, oboe, violoncello, piano y cuatro grupos de percusión].” (Luengo, 2015: 71-72)

58

Con la escritura como eje analítico y punto de partida para recorrer su obra, he podido identificar varias características que resultan constitutivas de la estética musical de María Teresa Luengo. Si bien es cierto que, como dice la compositora, la forma que encontró de “seguir adelante” en explorar mayores libertades que le permitieran desarrollar sus ideales estéticos fue la de crear una grafía propia, en tiempos recientes se encontró con la necesidad de volver a la grafía tradicional por dos razones fundamentales: primero, por el uso del software de escritura musical<sup>10</sup> que le ofrece no sólo mayor rapidez en la escritura en sí, sino que le permite escuchar inmediatamente lo escrito y concentrarse sólo en el sonido y en cómo interactúan las diferentes sonoridades de los instrumentos; y segundo, por haber entendido que la grafía tradicional no le restringe la búsqueda creativa sino que, por ser justamente *tradicional*, le resulta un medio eficaz para que los intérpretes comprendan su búsqueda estética y la reproduzcan lo más fielmente posible.

“Por más que [hoy en día] uso grafía tradicional, la uso de una manera absolutamente libre. Porque en realidad todo lo que aprendí con la grafía analógica se puede aplicar perfectamente a la grafía tradicional. [La grafía tradicional no me limita,] además por ahí hay segmentos o compases que aparecen muchos sonidos más allá de los que puede dar [tocar] el instrumentista, y está hecho a propósito. Y todos escritos tradicionalmente.

En sí no es un ‘regreso’ sino que es una toma de figuras tradicionales encaradas libremente o sujetas por alguna necesidad a un determinado pasaje rítmico que debe ser irreconocible”. (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022)

Esta interacción entre grafía tradicional y analógica representa, en parte, un aspecto fundacional de su estética que va más allá de la partitura como transmisión de una idea y considera al “objeto partitura” como representación pictórica. En Luengo lo pictórico tiene dos sentidos: el visual, donde la escritura musical se dispone a modo de “imágenes parecidas a un cuadro, que bien podría llamarlas ‘imágenes plásticas’” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022), y el poético, donde cada pequeño trozo de música —que ella llama “módulos”— cada sección, cada movimiento, cada pieza misma, responde a una frase, tiene una representación literaria, es inspirada por un suceso histórico personal o universal, o bien proviene de una mitología. Así, lo “pictórico” y lo “poético” son dos puntos de partida estética fundamentales en su música.

---

<sup>10</sup> Principalmente el software Finale.

Lo primero es evidente en varias de sus obras de escritura analógica, aquello que se percibe en la escritura musical como un “cuadro” o “imagen plástica” —para usar sus palabras— que la compositora pinta con notas. Uno de los casos que la propia compositora señala (Luengo, 2015: 79) es el de su obra *Nave radiante (Viaje al poniente)* escrita en 1996 “a mi amada madre” para violín y piano (figura 1).<sup>11</sup> Concebida como un tema con variaciones, la sección central de la variación más extensa de la obra — la tercera, titulada *Líneas de oro en el acantilado*— está compuesta por tres módulos<sup>12</sup> que la compositora dispuso teniendo en cuenta no sólo la representatividad individual, sino la composición visual general de toda la página.

59

“En esta obra hay que señalar [...] la presencia de un fuerte contacto con imágenes visuales a través de una elaboración no comparativa y otros elementos discursivos con semejanzas de perfiles de alturas de mesetas y deslizamientos [figuras 1 y 2]”. (Luengo, 2015: 79)

Para Luengo un elemento discursivo puede estar representado por una “meseta”, un “deslizamiento”, una “llanura”, una “caída”, un “aleteo”, un “puente”, una “red”, etc., de notas que se disponen de forma tal de representar una acción, un espacio arquitectónico, una imagen geográfica, entre otras, pero que a su vez tienen un sentido musical específico.

---

<sup>11</sup> El fallecimiento de su madre fue el impulso que llevó a María Teresa a escribir la pieza.

<sup>12</sup> La pieza contiene 40 módulos dispuestos a modo de sistemas, que según la compositora “cada uno de los cuales contiene una idea absoluta, una idea parcial y una mixta” (Luengo, 2015: 79). En el caso de *Nave radiante* el concepto de módulo comprende una unidad musical completa que ubica el espacio visual de un sistema completo, mientras que en otras piezas un módulo puede tener otro significado o ser una unidad musical más pequeña.

The image displays a handwritten musical score for piano and violin, organized into three main sections labeled 17, 18, and 19. Each section consists of two staves: the upper staff for the violin and the lower staff for the piano. The notation is dense and expressive, featuring various dynamic markings such as *f*, *mf*, *fz*, *ff*, *p*, and *pp*, along with accents and slurs. The piano part includes complex chordal textures and melodic lines, while the violin part features a prominent melodic passage in section 18, referred to as a "meseta". The overall layout is designed to be visually appealing, with large, sweeping lines and a clear structural organization.

Figura 1. Luengo, *Nave radiante*. Módulos 17 a 19 pertenecientes a la tercera variación, “Líneas de oro en el acantilado”, escritos en conjunto como una página pensada desde una perspectiva pictórica, la escritura musical como “imagen plástica”. Nótese también el violín en el módulo 18 realizando un pasaje melódico en lo que la compositora llama “meseta” y los “deslizamientos” del piano hacia el agudo en sus intervenciones de los módulos 18 y 19

Un ejemplo puntual de esto puede verse en las figuras 3 y 4, pertenecientes a la tercera parte de la obra *Presencias III*, versión de 2019 para quinteto de flauta, clarinete/clarinete bajo, violín, violoncello y piano, de su obra *Presencias I* escrita para trío de flauta, violín y piano en 1980.<sup>13</sup>

The image displays two musical modules, 21 and 22, from the work 'Nave radiante' by Luengo. Each module consists of two staves. Module 21 features a piano part with tremolos and trills, and a violin part with similar textures. Module 22 shows the piano part moving towards higher registers, indicated by a 'deslizamiento' (sliding) effect.

Figura 2. Luengo, *Nave radiante*. Módulos 21 y 22 pertenecientes a la tercera variación, donde puede observarse lo que la compositora llama “mesetas” (o a veces también “llanuras”) en los trémolos y trinos de violín y piano respectivamente, y el “deslizamiento” del piano hacia el agudo al final del módulo 22

<sup>13</sup> En ambos casos, como también en *Presencias II* (para trío de flauta, clarinete y piano, de 2015), la obra está seccionada en tres partes: “La palabra olvidada”, “Madrigal para el Señor de los pasos” y “Presencias” (puede verse nuevamente las nociones poéticas que disparan la creación musical de cada sección). Sólo *Presencias I* está escrita en grafía analógica, mientras que *II* y *III* son reescrituras de la misma obra. En estos dos últimos casos, la única sección “libre”, es decir, que busca reproducir la escritura analógica desde una escritura tradicional, se encuentra al principio de la tercera sección.

Allí las tres primeras partes del número están compuestas por escritura libre — usando la grafía tradicional— de la flauta y el clarinete que despliegan su interacción representativa de un repiqueteo de ave mientras que el piano las interpela con lo que Luengo llama “un aleteo veloz”, tipo de gesto pianístico presente en otras de sus obras. Aquí la música tiene una representatividad específica: dos acciones que la compositora utiliza para explicar la gestualidad musical que ubica en la pieza. Si bien puede comprenderse que una descripción poética puede ser solamente eso, en Luengo significa un punto de partida estilístico que se convierte en un objeto estético. Sus piezas instrumentales están plagadas de repiqueteos y aleteos, y ejemplos de ellos pueden encontrarse en obras para piano solo o dúo de pianos como *Salto transparentes I* de 1990 o *El alucinado viaje de la Dama Lunar* de 2014. Siendo esos aleteos y repiqueteos típicos de su escritura pianística, hay breves ejemplos de ello también en las obras *Tan diverso y tan uno* de 1998, escrita para flauta, clarinete bajo, violín, violoncello y piano y estructurada en una sola parte de 37 sistemas/módulos (figura 5) y *Vi un mar de cristal y fuego*, compuesta en 1997 para dos flautas, clarinete bajo, violín, violoncello y piano y dividida en cinco *visiones*: “Un prodigio admirable”, “Cuatro ángeles y las copas”, “Vi un mar de cristal y fuego”, “Cítaras eternas” y “Vuelos abismales” (figura 6).<sup>14</sup> Además, estos aleteos y repiqueteos, como puede verse debajo —o bien las mesetas retratadas en la figura 2— tienen la intención de “proyectar los sonidos”.

---

<sup>14</sup> Una versión de *Salto transparentes I* está disponible en YouTube en <https://www.youtube.com/watch?v=IE21OC-8bm4>. En el caso de *Tan diverso y tan uno* hay una grabación disponible en posesión de la compositora, mientras que de *Vi un mar de cristal y fuego* hay un registro del concierto del 11 de septiembre de 2015 donde estoy frente al ensamble que fundamos con Teresa para interpretar su obra, primera presentación de la agrupación, disponible en este link: <https://www.youtube.com/watch?v=ukRS-0ngvCw>.

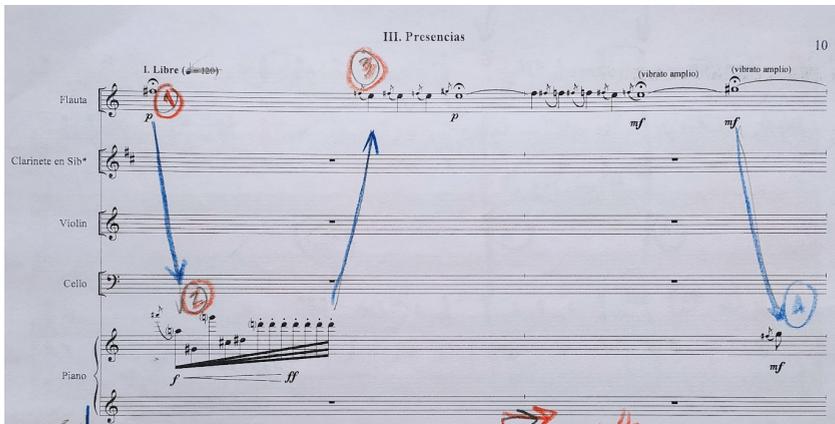


Figura 3. Luengo, *Presencias III*. El “aleteo” del piano que abre la tercera sección de la obra. Este gesto se repetirá de esta misma manera y de forma espejada a modo de intervención sonora que interpela el solo libre de la flauta y posteriormente el clarinete. Si bien la grafía es tradicional, puede verse por la numeración de sucesos en lápiz rojo y por la ausencia de barras de compás la intención de libertad en la escritura melódica de la flauta



Figura 4. Luengo, *Presencias III*. “Aleteo” del piano que cierra la tercera parte del tercer número y actúa como objeto seccional que da pie a la cuarta sección, marcada como “IV. Animado. Leve” y de escritura menos libre (ya pautada entre compases, y con la indicación de marca de dirección “en 4” en lápiz)

\* \* \*

64

Lo que llamo “lo poético” es todo aquello a lo cual Luengo le da nombre, tanto posteriormente como, y principalmente, génesis constructiva, “la genética de esa obra” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022). Para ella un aleteo tiene un significado poético y una representación musical clara: un gesto ascendente hacia una meseta sonora que se sostiene por varias notas veloces repetidas en el registro agudo usualmente en *staccato* o notas cortas, sea sobre un mismo sonido o un conjunto de ellos. Los aleteos son diversos y los presenta sobre diversas notas de variadas duraciones. En este caso lo que importa es el gesto: tiene que ser la sensación de algo que se mueve muy velozmente y se presenta como un sonido prolongado y a su vez detenido indefinidamente en el tiempo. Una “meseta” o “llanura” es la idealización pictórica de un gesto musical prototípico de su escritura que es a su vez representación y realidad: un espacio plano donde el sonido se mantiene dentro del mismo conjunto de notas, mediante la repetición de uno o bien un conjunto de sonidos a modo de gesto recurrente que visualmente se observa como una meseta plana. Un “repiqueteo” es eso, imaginar un cantar entrecortado de algún ave o un grito *staccato* de un animal que el instrumento copia y convierte en propio.

Y en el origen primigenio de estos conceptos pictóricos y poéticos está una sola cosa: la concepción que la compositora tiene del sonido.

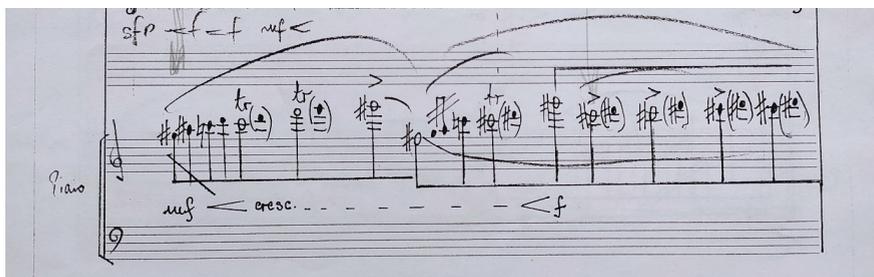


Figura 5. Luengo, *Vi un mar de cristal y fuego*. Otro ejemplo de “aleteo” del piano, en este caso ubicado en el sistema/módulo 21 como último gesto musical de la cuarta sección de la obra, “Cítaras eternas”, que no casualmente da pie a la sección final titulada “Vuelos abismales. Un aleteo premonitorio”

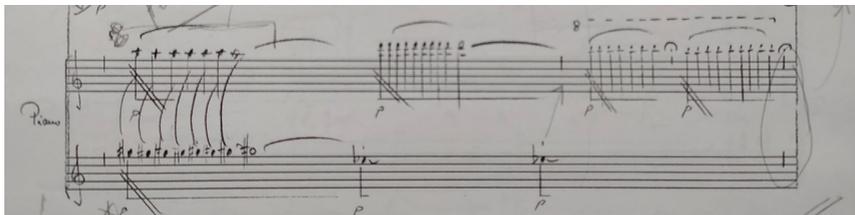


Figura 6. Luengo, *Tan diverso y tan uno*. Un ejemplo más de “aleteo” pianístico en el sistema/módulo 10, en este caso de nota aguda repetida velozmente

\* \* \*

En la obra instrumental de Luengo tanto el sonido como el silencio tienen el mismo peso. Ambos son puros y deben tener permanencia. Es tan importante la repetición de un gesto —sea medida o sea libre— como lo es respetar la espera en absoluta detención sonora. Merece la misma atención tanto el orden de los módulos musicales sucesivos entre una y otra voz instrumental, como los calderones disruptivos del gesto, “disruptivo en el sentido de un silencio abrumador que corta y que para todo sonido” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022).

Pero así como la dupla sonido/ silencio comparte el mismo nivel de importancia, la disposición de los sonidos, o bien la “proyección de los sonidos en el tiempo”, es la que construye el discurso musical de la obra de María Teresa Luengo en todas sus dimensiones.

\* \* \*

La duración de un sonido, un gesto o un pequeño módulo musical en la obra de Luengo no reviste tanta importancia como su ubicación con respecto al proceder de la obra o el orden dentro del ensamble. Su exploración de la grafía analógica fue una manera de proveer mayor libertad a la duración sonora, buscando diversas formas de liberar al discurso musical. Lo “libre” está plenamente presente en toda su obra. En las figuras 3 y 4 observamos dos ejemplos de la tercera parte de *Presencias III* donde la flauta, aunque escrita en notación más cercana a la tradicional, está expresamente indicada como libre —al igual que el clarinete que entra previo a la sección indicada

como “IV. Animado. Leve” en la figura 4—. <sup>15</sup> El pasaje de *Vi un mar de cristal y fuego* ejemplificado en la figura 5 muestra una característica fundamental de la escritura libre de Luengo: figuras de cabeza negra deben durar menos o ser más ágiles que las figuras de cabeza blanca. ¿Cuánto menos o cuánto más ágiles? Depende de la interpretación. En la misma *Vi un mar de cristal y fuego* incorpora pasajes que tienen indicado el orden de los sucesos musicales (figura 7) pero no su duración, como también módulos completos que incorporan la duración en segundos de una interacción entre los instrumentos junto con la expresa indicación de que el ejecutante puede interpretar libremente el movimiento sonoro que desee sea ascendente, descendente o combinado (figura 8).

Este tipo de alturas irrestrictas, donde el ejecutante tiene la libertad y responsabilidad de jugar melódicamente, podría considerarse algo poco frecuente. Si bien en *Las aguas de la luz*, quinteto para dos flautas, clarinete bajo, violín y violoncello escrito en 1989, hay un claro ejemplo de “libertad en la parte melódica” (Luengo, 2015: 78), <sup>16</sup> como también lo hay en un breve pasaje de piano que dura 4 módulos en *Tan diverso y tan uno* (figura 9), no he encontrado más casos en la música instrumental de la compositora que permita al ejecutante ser libre explícitamente, dado que “cada sonido en su ubicación del registro es importante por sí mismo y pinta la imagen que quiero transmitir. No es aleatorio, no es sin sentido, no es impersonal” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 5 de agosto de 2022).

\* \* \*

Como puede verse en las figuras 7 y 8, en la escritura analógica empleada por Luengo los sucesos le son fácilmente ordenables tanto por su ubicación horizontal como por el empleo de líneas partidas que explicitan la sucesividad de acontecimientos musicales.

Sin embargo, en la grafía tradicional, tipo de notación a la que Luengo volvió durante los últimos años, emplea todas las posibilidades rítmicas a su alcance para ordenar, dentro de un sistema medido, los sucesos musicales, tomándose la libertad además de incorporar breves gestos indicados “libres” en este ordenamiento.

En la figura 10 incluyo un pasaje de la obra *Heptafón II: Gravitaciones* de 2017 — original de 1970— marcado *Presto* ♩=100 en tres tiempos, donde la interacción entre

<sup>15</sup> Recordemos que esta obra es una reescritura de aquella que fuera terminada en 1980, con “grafía mixta” (Luengo, 2015: 75), donde el mismo pasaje marcado “libre” abre la tercera parte.

<sup>16</sup> En ese mismo documento, Luengo incorpora el ejemplo del pasaje.

las notas de ambas flautas, clarinete bajo y piano se acomodaron utilizando las figuraciones rítmicas tradicionales.<sup>17</sup>

Figura 7. Luengo, *Vi un mar de cristal y fuego*. Orden de los sucesos musicales en el módulo 8 de la segunda visión, "Cuatro ángeles y las copas". Aquí puede notarse no sólo la disposición espacial de los eventos, sino el empleo de líneas partidas que ordenan la sucesión musical

<sup>17</sup> A modo de anécdota personal puedo contar que, habiendo asistido a María Teresa en la composición de esta obra (previa transcripción de la versión original de 1970 en grafía analógica a grafía tradicional en el software Finale), su procedimiento para ordenar los sucesos correspondía en pedirme que desplazara los ataques de las notas "una corchea o una semicorchea" para que no hubiera superposición, o bien pidiéndome que escribiera "un quintillo de semicorcheas con dos silencios al principio y uno al final". Las indicaciones de "libre" responden a que esos pasajes son muy difíciles de ejecutar y que, para apaciguar los temores del ejecutante, se le permitió que tuviera la libertad de tocar el gesto "como pudiera" (en palabras de la propia Luengo).

The image shows a handwritten musical score for two interludes, Inter. A and Inter. B. The score is written on six staves, labeled from top to bottom as Fl. I, Fl. II, C.B. (Clarinet Bass), Vn (Violin), Vo (Viola), and Piano. Inter. A is marked with a duration of 0.8" and Inter. B with 0.15". The score is heavily annotated with performance directions. In Inter. A, there are dynamic markings like *f* and *mf*, and a large arrow pointing right. In Inter. B, there are numerous dynamic markings including *f*, *mf*, *ff*, and *pp*, along with many arrows indicating specific directions and movements. Some arrows point towards notes, while others indicate broader movements or ascents. The notation includes various note values, rests, and slurs. The handwriting is clear and detailed, typical of a composer's working draft.

Figura 8. Luengo, *Vi un mar de cristal y fuego*. Anteúltimo módulo donde Luengo pide ejecución libre de los instrumentos indicando direccionalidad con flechas desde y hacia notas específicas, o bien movimientos ondulatorios libres (piano), como también ascensos a agudos posibles (violoncello)

## ACERCAMIENTO A LOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS...

Revista del IIMCV Vol 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

The image shows a handwritten musical score for Module 29. It consists of five staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet B-flat (Cl. Bb), the third for Violin (Vn.), the fourth for Viola (Va.), and the fifth for Piano (P.). The piano part is characterized by long, horizontal lines connecting notes, indicating a free or ad libitum style. The flute part has more defined notes and rests. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The handwriting is in black ink on a light-colored paper.

Figura 9. Luengo, Tan diverso y tan uno. Módulo 29 donde el piano tiene escritas notas de partida y de llegada, unidas por líneas que otorgan al ejecutante la libertad de moverse entre esas notas a gusto. Nótese la superposición con pasajes de menor libertad (salvo las primeras notas de la flauta) de los demás instrumentos

The image shows a musical score for the piece "Heptafón II: Gravitaciones" by María Teresa Luengo. The score is for measures 13 through 16, marked "Presto" with a tempo of 100. The instruments are Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Clarinet in B-flat (Cl. B. (Sib)), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vc.), and Piano (Pno.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The flute parts (Fl. I and Fl. II) play a melodic line starting in measure 13, marked with a forte dynamic (ff). The clarinet part (Cl. B. (Sib)) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a mezzo-forte dynamic (mf) and includes "libre" markings above the staff. The violin I part (Vln. I) plays a sustained melodic line, marked with a piano dynamic (p) and a fortissimo dynamic (ff). The violin II part (Vln. II) is silent. The viola part (Vc.) is silent. The piano part (Pno.) plays a rhythmic pattern of eighth notes, marked with a pianissimo dynamic (pp) and a fortissimo dynamic (fff). The score is numbered 13, 14, 15, and 16 at the beginning of each measure.

Figura 10. Luengo, *Heptafón II: Gravitaciones*. Sucesividad de elementos musicales en grafía tradicional empleada en la obra de 2017

\* \* \*

Otra particularidad del procedimiento compositivo de María Teresa que pude conocer durante nuestros años de trabajo juntos es su búsqueda de abarcar todos los sonidos existentes dentro del sistema de doce sonidos temperados, pero no a la manera de procedimientos seriales o técnicas dodecafónicas. Es común que me pregunte “¿tengo un do natural en esa altura?”, “¿qué nota me falta?”, “¿qué notas tiene ese gesto en ese registro?”, buscando que su discurso se nutra de todos los sonidos posibles para su construcción. El registro es tan importante como lo es el sonido en sí, donde para ella un do natural en registro central es incomparable con un do natural una octava más aguda o más grave.

\* \* \*

María Teresa no utiliza técnicas extendidas en su música instrumental. Si bien experimentó extensamente en su obra electrónica, electroacústica y para medios mixtos con diversas generaciones de sonido musical, procesamiento, filtrado, etc., su concepción del sonido acústico se basa en la pureza del instrumento en cuanto a sus capacidades naturales —o mejor dicho, tradicionales— de generación sonora. Así lo más “extendido” que puede solicitarle a un ejecutante es que realice un *vibrato* muy amplio —casi hasta la deformación de la nota original— o que incorpore mucho aire en su soplo. No usa toques en el puente del instrumento de arco, ni con el *legno*, ni tampoco *pizzicati*. Rara vez pide un *glissando*, no explora toques dentro del piano, y en contadas ocasiones pide armónicos.

71

Prevalecen los sonidos “puros” que se valen por sí mismos en cada uno de sus registros, o bien en las diversas mixturas que pueden ocurrir de las superposiciones instrumentales.

Abundan los intervalos de segundas mayores y menores, los más mínimos y cercanos que pueden darse en la música, pero no por buscar disonancias o tensiones, sino por crear un sonido nuevo como conjunto de dos. También pueden encontrarse enormes saltos de registro, cambios repentinos de una nota a su par de dos o más octavas en cualquier dirección, apoyando su concepción de la particularidad de cada registro.

En cuanto a su concepción de las consonancias y las disonancias, la compositora observa que en la etapa donde más desarrolló su estética instrumental —aquella que Mórdolo titula como de “decantación” y que se da desde 1980 en adelante, aproximadamente—, trabajó con la disonancia pero, especialmente, con la consonancia como reemplazo de aquella:

MTL: “Yo busco la consonancia, la consonancia atrasada. Porque todo es agrio, todo es disonancia. Hay obras que ya uno de escucharlas sabe que va a ser ese conjunto de disonancias que puede tener [alguien] interés por alguna cosa que el compositor logre, pero que es eso. Entonces yo dije «no». Es interesante siempre, todo acorde que pongo a partir de esa época, tiene metido adentro un intervalo consonante”.

PM: “Sí, me acuerdo que había una acorde mayor, ¿era en *Presencias*?”.

MTL: “El colmo de eso fue poner acordes perfectos mayores”.

PM: “De repente aparecían acordes mayores de la nada...”

MTL: “...y quedaban como una disonancia tremenda *en el medio de un campo disonante*”.

(Comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022. Énfasis en itálicas mía)

\* \* \*

**72** Un aspecto de libertad interpretativa incorporado en la noción estética de la obra de María Teresa corresponde a “lo inesperado”. Si bien he ejemplificado más arriba algunos casos donde la compositora explícitamente deja libre al ejecutante, mediante el empleo de una grafía específica —figuras 8 y 9—, el desarrollo de un gesto melódico o un recorrido entre notas extremas, o bien indicando sucesos musicales o pasajes completos como libres —figuras 3 y 10— existe en su concepción de la obra un componente de libertad que depende expresamente de la ejecución del gesto escrito.

Para ella, la escritura misma de un módulo o pasaje instrumental puede partir desde la expectativa de que la propia ejecución lo proveerá de cierto grado, más o menos profundo, de personalidad expresiva de acuerdo con las capacidades del ejecutante. Gestos veloces de muchas notas en un registro agudo para las cuerdas son escritos con plena consciencia de su dificultad. Una nota de gran extensión tenida en los instrumentos de viento, a veces plana o con amplias modificaciones de *vibrato*, *frullato* o caudal de aire, la compositora espera que varíe, decaiga, se corte y vuelva a retomar impulso a lo largo del tiempo casi inhumano que solicita. Incluso el esfuerzo físico que puede demandar un trémolo *fff* en el violoncello sostenido durante espacios prolongados juegan un rol importante en su percepción estética de la libertad, lo inesperado, lo capaz.

“Tengo una especie de necesidad de ver a los intérpretes también vibrantes. [...] A mí me encanta verlos así, es parte de la obra misma.” (María Teresa Luengo, comunicación personal con el autor, 26 de septiembre de 2022)

En la figura 10 puede observarse un ejemplo claro de esto para el clarinete bajo: esos quintillos de semicorchea en el registro grave a una velocidad de  $\text{♩}=100$  con la interpelación de unas breves notas en el registro agudo, están escritos —y de allí, también, la indicación de “libre”— con la plena consciencia de su dificultad y puestos expresamente en ese pasaje con la expectativa de que sea una interacción instrumental inesperada.

Adicionalmente, el módulo 29 de *Tan diverso y tan uno*, ejemplificado en la figura 9, es otro ejemplo claro, donde se conjugan varios elementos libres: la indicación expresa en el piano de interpretar el recorrido entre una nota y otra como lo desee, el

tremolo agudo de violoncello que le pide que alterne indiscriminadamente entre esa nota y su octava superior, las *acciature* de salto de octava en violín y flauta,<sup>18</sup> o bien los vibratos amplios pedidos en las notas sol natural del registro hiperagudo del clarinete bajo. Todos ejemplos de distintas formas de liberar a la música de la grafía misma, de proveer al intérprete de cierto grado de determinación sobre el resultado, y de responder a las búsquedas estéticas de la compositora.

\* \* \*

73

### Observaciones finales

Tomar la grafía musical de la compositora como eje desde el cual entender la estética musical de su obra no sólo responde a lo que ella misma propuso en su exposición durante la *XII Semana de la música y la musicología* —evento en el cual, además, junto al ensamble interpretamos las obras *Vi un mar de cristal y fuego* y *Tan diverso y tan uno*—, sino también a la importancia que esa búsqueda de una escritura analógica propia tuvo en el desarrollo de su idiomática musical.

Cuando habla de su obra *El libro de los espejos* de 1978,<sup>19</sup> Luengo menciona que allí “subyacen instrumentos atados a notación tradicional pero el resto del instrumental se mueve libremente. La alusión es clara: representa una lucha entre la organización y el caos” (2015: 74). Si bien ella sugería en la década de 1970 que “tradicional” significaba organización y “analógica” representaba caos, a lo largo de su continua exploración musical encontró una muy satisfactoria representación del caos como libertad expresiva, interpretativa y expectativa, en la grafía tradicional a la que volvió desde los últimos casi diez años. Esa lucha propia, quizás interna, bien personal, y puramente estilística, parece responder a su concepción de —o quizás decepción con— las “vanguardias”, que como ella reconoce, “sentí que la vanguardia en la que yo creía estar era ya un absoluto pasado”. Para María Teresa la vanguardia compositiva murió antes de nacer. Encontrarse con modernidades que ella sintió vetustas, lejanas, antiguas y anticuadas ya en la década de 1970, parece haber sido impulso creador para formar internamente una estética personal alejada a conciencia de toda influencia o punto comparativo con otros compositores.

Fuera por necesidad o madurez, los resultados de su búsqueda fueron únicos: la síntesis de una estética basada en la nota como unidad personalizable en su altura, duración, complementariedad y constitución en módulos que pueden sucederse,

---

<sup>18</sup> Muy difíciles de interpretar, especialmente en el violín, físicamente hablando, y a la velocidad que requiere todo este módulo.

<sup>19</sup> Para flauta, clarinete, violoncello, piano e instrumentos de percusión.

superponerse, priorizarse o interrumpirse para construir un discurso musical basado en lo espontáneo, lo colorístico, lo puro, lo pictórico y lo poético. Su estética se arraiga fuertemente en que ese sonido es un fenómeno en sí mismo, cristalino y virgen que permite ser representante de una idea, una imagen —o lo que ella llama “imágenes plásticas”—, una historia, un pasado o un futuro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cassinelli de Arias, R. (2001). “Luengo, María Teresa (Eduarda)”. *Grove Music Online*.  
Accedido el 6 de septiembre de 2022.  
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.45165>
- Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)* (1ra ed.). Gourmet Musical.
- Luengo, M. T. (28-30 de octubre de 2015). “De la grafía tradicional a la analógica: un relato de experiencia” [en línea]. *Actas de la Semana de la Música y la Musicología: Música actual y tecnologías aplicadas*, XII, Universidad Católica Argentina, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Buenos Aires.  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/grafia-tradicional-analogica-relato-luengo.pdf>
- Móndolo, A.M. (1988). “María Teresa Luengo”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 9(9), 137-147.  
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/928>
- (1989). “Premios de música otorgados por la municipalidad de la ciudad de Buenos Aires”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 10(10), 295-312. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1193>
- Roldán, W.A. (1996). *Diccionario de música y músicos* (1ra ed.). El Ateneo.





## PATRICIO MÁTTERI

Licenciado en Dirección Orquestal graduado de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina con medalla de oro y mención de honor por mejor promedio. Fue miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (FACM, UCA) y es docente investigador del Instituto de Investigación en Etnomusicología (DGEART, GCBA) donde es editor responsable de su Espacio de ediciones digitales, dedicado principalmente a la publicación de ediciones críticas de partituras de música argentina. Ha trabajado junto a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Filarmónica de Mendoza y Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Música, área Musicología (FACM, UCA).



# QUINTAS Y OCTAVAS PARALELAS: UN ACERCAMIENTO ESTRUCTURAL A UN PROBLEMA PEDAGÓGICO

SEBASTIÁN SORRENTINO

Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"

sebastiansorrentino@uca.edu.ar

## RESUMEN

En este artículo se somete a discusión la ocurrencia de quintas y octavas consecutivas en el repertorio de la práctica común. Se propone una revisión crítica de la teoría estructural de Heinrich Schenker, en función de investigar su utilidad en el análisis de fenómenos anómalos en la conducción de partes, y se indagan los recursos que pueden permitir explicaciones sistemáticas de un fenómeno no normativo dentro de las reglas del contrapunto.

**Palabras clave:** Schenker, contrapunto, análisis, quintas paralelas, octavas paralelas, armonía.

## PARALLEL FIFTHS AND OCTAVES: A STRUCTURAL APPROACH TO A PEDAGOGICAL PROBLEM

### ABSTRACT

78 In this article, a discussion is carried out regarding the occurrence of consecutive fifths and octaves in the repertoire of common practice. A critical review of Heinrich Schenker's structural theory is proposed to investigate its utility in analyzing anomalous phenomena in voice leading and to identify resources that can provide systematic explanations for a non-normative phenomenon within the rules of counterpoint.

**Keywords:** Schenker, counterpoint, analysis, parallel fifths, parallel octaves, harmony.



### Introducción

En el aprendizaje del contrapunto y la armonía —disciplinas troncales del estudio de la música occidental— podríamos decir que no hay restricción más consistente en su prescripción que la prohibición de realizar quintas y octavas consecutivas. Como toda regla dentro de estas materias, la misma existe en función de describir un comportamiento específico del fenómeno musical en la práctica común y se espera su aplicación en la realización de ejercicios, tanto en el contrapunto de especies como en la conducción de voces.

A su vez, estas reglas prescriptivas para la realización de ejercicios tienden a conformar una carga teórica que posteriormente se aplica al análisis de piezas tonales. Es decir, asumimos que se manifiesten las mismas restricciones en las obras musicales que en los modelos pedagógicos. Es cuando analizamos casos no normativos, como aquí lo haremos con el uso de los intervalos de quinta justa y octava, que puede surgir un replanteamiento de las teorías utilizadas como método analítico.

En primer lugar, si nos encontramos con un caso como el siguiente (Figura 1), perteneciente a la Sinfonía N° 6 de Beethoven, las múltiples instancias de quintas y

octavas consecutivas que en el mismo se producen podrían impulsarnos a sugerir una explicación por fuera de las normas de conducción de las voces. Kostka (1995: 88) opina acerca de este pasaje: “Posiblemente Beethoven estuviera intentando evocar una atmosfera rustica y no sofisticada a través del uso de paralelismos...”

The image shows a musical score for measures 9 to 12 of Beethoven's Symphony No. 6. The score is written for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo (Cello), and Contrabajo (Bass). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into four measures. Measures 9 and 10 are marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. Measures 11 and 12 are marked with a *f* (forte) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (5 and 8). Below the staves, the figured bass notation is given as: Fa M: I 6 vii 6 I IV I V.

Figura 1. Compases 9 a 12 de la Sinfonía N° 6 de Beethoven. Análisis de Kostka (1995)

En este tipo de explicaciones se asume una suspensión de la composición estructurada por el contrapunto y su reemplazo por un recurso expresivo o referencial, justificada desde el plano de la intención pictórica del compositor. En casos en los que una explicación semejante parece menos viable —por falta de elementos que indiquen un aspecto extra-musical—, otra opción que se presenta es la de considerar estas anomalías como errores de los propios compositores; evitándose, nuevamente, una argumentación desde los propios materiales que nos presenta la partitura. Por último, al darnos cuenta de la prevalencia de aparentes quintas y octavas consecutivas en el repertorio, una posible postura es que las prescripciones de la pedagogía musical no poseen relevancia para el análisis o la composición, lo que obliga a considerar el estudio del contrapunto como de dudosa utilidad.

La postura de Heinrich Schenker para la explicación de estos fenómenos anómalos consistió en la determinante separación entre contrapunto, conducción de voces y composición. Schenker argumentó un quiebre entre lo que es comúnmente referido como contrapunto en la teoría musical y la composición libre. No descartando, pero

sí construyendo sobre, el legado del contrapunto de especies y desarrollando una teoría que cubre la brecha entre las teorías pedagógicas heredadas del pasado y la verdadera práctica artística, al menos como ésta es reflejada —según él— por los “grandes maestros”.

El legado de la teoría de Schenker se observa en diferentes autores que desarrollaron sus conceptos bajo una postura similar, por la cual es posible penetrar más allá de las apariencias de las superficies musicales y acceder a una lógica complementaria de las tradicionales reglas contrapuntísticas.<sup>1</sup>

En este artículo se propone una revisión de la problemática de los movimientos de quintas y octavas consecutivas desde un abordaje crítico de las posturas schenkeriana y de autores afines, a través del estudio de diferentes casos del repertorio. Consideramos que, frente a los tipos de explicaciones mencionadas anteriormente, una metodología que permita explicar anomalías en la conducción de partes debe ubicarse dentro del análisis neutro, extrayendo sus argumentos de la propia música, sin dejar de fundamentarse en y de ser compatible con la tradición contrapuntística. El objetivo es demostrar la insuficiencia de la teoría tradicional para el análisis de casos anómalos y la necesidad de acercamientos pedagógicos alternativos que puedan aportar respuestas sistemáticas a estas ocurrencias.

### Acercamientos al problema de las quintas y octavas

La prohibición de incurrir en quintas y octavas consecutivas puede encontrarse mencionada desde el siglo XIV en el tratado *Optima introductio in contrapunctum* de Johannes de Grocheo (Drabkin, 2001), y es una de las máximas del contrapunto de especies popularizado a través del influyente tratado de Johannes Fux. Este último prohíbe el movimiento entre consonancias perfectas en la misma dirección<sup>2</sup> (*motus rectus*) y, dentro del diálogo que estructura el tratado, el maestro Aloys advierte a Joseph acerca de sus propios ejercicios en los que quintas “inmediatamente consecutivas” u “ocultas” ocurren. El consenso acerca de los paralelismos en la primera especie o en la conducción de voces coral es unánime, aunque no lo es tanto a partir de la inclusión de una relación de segunda especie. Dice Kennan (1999: 47) sobre el contrapunto de nota contra nota:

“Octavas y quintas paralelas son generalmente aparentes tanto al oído como la vista. Pero en 2:1 la presencia de notas intervinientes entre pulsos hace que la situación sea más compleja en cuanto al reconocimiento de

<sup>1</sup> Véase Cadwallader (1988), Forte (1982), Salzer (1952) y Schachter y Salzer (1969).

<sup>2</sup> Esto se encuentra entre las reglas musicales originalmente en el primer libro del manual.

paralelismos. Incluso hay ciertos patrones de notas que son condenados por algunos escritores de contrapunto como paralelismos, pero aceptado por otros”.

Tampoco es fácil establecer un consenso prescriptivo acerca de las octavas y quintas por movimiento contrario. Dice Cherubini (1836) en su tratado de contrapunto y fuga: “Quintas consecutivas han estado y todavía están toleradas en movimiento contrario” (p. 9). Aunque el autor aclara que esto no se aplica directamente a los ejercicios de contrapunto de especies o la conducción a 4 voces: “El alumno puede encontrarse con quintas consecutivas en trabajos de libre composición —como operas, sinfonías etc.” (p. 9). Sugiriendo que las normas de conducción de voces poseen otra naturaleza en la composición libre. En otros tratados de contrapunto o armonía esta prescripción es más explícita en su prohibición para los ejercicios, como en Schenker (1910), Tchaikovsky (1900) y Gauldin (1997). De cualquier manera, es observable el cuidado que tiende a ser llamado para el tratamiento de estos intervalos, como también la falta de sistematicidad que existe al describir cómo estos deben ser tratados en la composición libre.

81

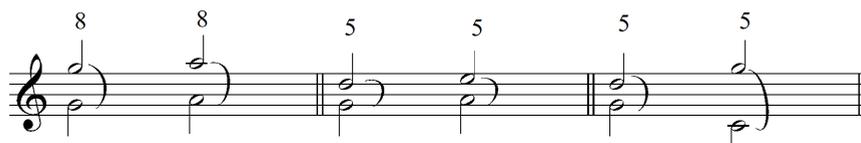


Figura 2. Octavas y quintas por movimiento paralelo y contrario

Algunos libros de texto más actuales admiten cierta libertad en esta regla. Kostka (1995) dice: “la prohibición de paralelismos de todo tipo es mantenida de manera algo menos estricta en la música instrumental que vocal” (p. 85). Uno de los ejemplos que utiliza para argumentar esto es la ya ilustrada Sinfonía N° 6 de Beethoven.

Piston, en su libro sobre contrapunto (1970) expresa que, al someterse a análisis movimientos de quintas u octavas consecutivas, estos casos deben ser considerados individualmente cuando éstas se encuentran “complicadas por la presencia de otras notas o diferencias rítmicas” (p. 83). Dando a entender que, en ciertos casos, la configuración de una superficie musical puede permitir la presencia de quintas u octavas que la teoría podría considerar incorrectos. A su vez, en su libro de armonía (1959), propone un uso específico de las quintas paralelas. En el apartado dedicado al acorde de sexta alemana, Piston describe cómo es posible encontrar quintas paralelas en el uso de Mozart de este acorde, mostrando como ejemplo el siguiente pasaje (Figura 3) de la Sonata N° 14, K. 332.

Do m : IV6#  
5#  
3

V

Figura 3. Compases 35 a 37 del K. 332. Análisis con números romanos copiado de Piston (1959)

Rimsky-Korsakov (1886) también indica casos de excepción para las quintas justas, incluyendo cadencias y resoluciones de la sexta aumentada; pero sus ejemplos no parten de obras, sino que son creaciones del propio autor. El principal problema de los manuales de armonía es no poder sistematizar la ocurrencia de estos intervalos y, en cambio, caer en la inclusión de excepciones particulares o en vaguedades metodológicas.

Podemos considerar que estas excepciones son necesarias, ya que al analizar obras concretas nos encontramos con todo tipo de paralelismos y anomalías. Obviamente, esta observación tampoco es una novedad: Johannes Brahms recopiló alrededor de ciento cuarenta casos de quintas y octavas consecutivas, de compositores como Mozart, Bach y Beethoven, entre otros, brindando justificaciones técnicas y apreciaciones estéticas<sup>3</sup>. En el libro de Timothy Cutler *Breaking the Rules* (2019) encontramos un caso más reciente bajo el mismo espíritu de recopilación de supuestas rupturas de reglas. Con esto queremos evidenciar que, dentro de la bibliografía, aún persiste cierta confusión acerca de este debate; aun cuando se trata de las obras del repertorio.

### Acerca del origen de la prohibición

La razón para la prohibición de octavas paralelas parece evidente. Obviando casos de refuerzo melódico, las octavas paralelas resultan en un empobrecimiento de la independencia de las voces. Las quintas, en cambio, mientras que su prohibición es dada por sentado, las razones de la misma no lo son. Autores como Hugo Riemann (1896) explican la regla bajo el mismo principio que las octavas. El movimiento por quintas, sea por grado conjunto o por salto, empobrece la conducción al actuar

<sup>3</sup> Este manuscrito existe publicado y comentado por Schenker (1933). La traducción al inglés de esta publicación se encuentra realizada por Paul Mast (1980).

como un refuerzo de la voz que está siendo “duplicada”<sup>4</sup>. Esta explicación es rechazada por Schenker, quien toma una postura similar a las de autores como Cherubini y Helmholtz (1863), deduciendo que el origen de la regla se debe a que la realización de progresiones melódicas por grado conjunto a distancia de quintas justas paralelas resultan en la distorsión de la tonalidad, como puede verse en el siguiente ejemplo (Figura 4), en el cual ambas líneas responden a tonalidades diferentes al mantener el intervalo de quinta justa entre las voces. Se considera en esta explicación que las quintas justas afectan la jerarquización de la tonalidad, a diferencia de los paralelismos de otras consonancias.

83

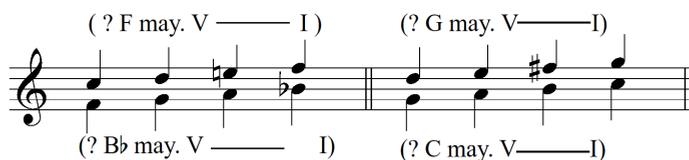


Figura 4. Copiado de *Der Freie Satz*

Schoenberg, en su tratado de contrapunto (1963), explica que esta prohibición solo es explicable por tradición: se nos enseña desde la pedagogía del pasado y se ha respetado como tal. En este trabajo se aplica una postura similar, en la cual entender el origen de la regla no nos ayuda a entender cómo ésta es aplicada. Asumimos que esta prescripción estilística es una manera de captar un comportamiento específico de la música polifónica en la práctica común. A su vez, se considerará toda relación consecutiva de estos intervalos, sea por movimiento paralelo o contrario.

### Fundamentos del análisis estructural schenkeriano

Las teorías de Heinrich Schenker son expresadas a través de diferentes publicaciones, comenzando por sus tratados de armonía (1906), de contrapunto en dos tomos (1910, 1922) y su obra póstuma *Der Freie Satz* (1935), en la cual emprende una síntesis entre su teoría de las relaciones tonales, su relación con el contrapunto y la manera en que éstas se vinculan con la composición libre.

---

<sup>4</sup> De la misma manera que la identidad producida por la octava es argumentada desde la serie de armónicos. Esa explicación acerca de la quinta se obtiene de la supuesta fuerte influencia del tercer armónico.

Sus escritos, en conjunción con los de otros autores, dieron lugar a lo que se conoce como *análisis schenkeriano*, así como también a la noción de *contrapunto prolongado* (Shachter y Salzer, 1989). Este tipo de pensamiento busca explicar el funcionamiento de la música tonal integrando las dimensiones lineales y armónicas de las obras. Los principios de este sistema analítico pueden sintetizarse a través de los conceptos de *modelo*, *transformación* y *niveles*.

84

Esta teoría, de corte estructuralista, asume la existencia de modelos o prototipos que subyacen a toda obra tonal. Estos son elaborados a través de transformaciones basadas en modelos contrapuntísticos, las cuales dan lugar a la distinción entre diferentes niveles de elaboración.

En sus niveles más básicos, desde el punto de vista estructural, existen un número limitado de modelos posibles. La estructura fundamental de todas las obras puede dividirse en un aspecto melódico y armónico. Según esta teoría, toda melodía tonal es reducible a un despliegue de la armonía de la tónica de la obra. Este despliegue se realiza en una *progresión lineal*; es decir, un movimiento por grado conjunto, de manera descendente. Esta progresión lineal solo es completa cuando comienza desde una clase de altura perteneciente a la tríada de tónica (3, 5 u 8) de la obra y concluye en la tónica (1). Esta estructura es conocida como la *Urlinie* o *línea fundamental*. Según estas restricciones mencionadas, solo existen tres posibilidades de configuración, como vemos en la Figura 5.

Figura 5. Modelos de *Urlinie* en Do mayor

La estructura del bajo, conocida como *Bassbrechung* o *bajo arpegiado*, también proyecta la tríada de tónica, pero solo lo realiza a través del movimiento de la tónica hacia su quinta, la cual estará sostenida por la armonía de V, antes de retornar nuevamente al I.



Figura 6. Modelo de bajo arpegiado

Ambas estructuras en conjunción revelan la *Ursatz*, que representa la estructura fundamental de una obra tonal como síntesis del despliegue melódico y armónico. La *Ursatz* se encuentra en el nivel subyacente o fundamental de una pieza tonal.



Figura 7. Ejemplo de *Ursatz*

Las elaboraciones de la estructura fundamental se dan por medio de transformaciones, algunas de ellas reconocibles como categorías de figuraciones melódicas (como notas de paso, bordaduras, retardos, etc.). Los siguientes casos extraídos de *Der Freie Satz* describen algunas transformaciones primarias del bajo arpegiado, interpolando armonías que elaboren el movimiento del I al V. En el ejemplo *a* esto es logrado con la inclusión de un I en inversión. En *b* este mismo movimiento arpegiado del bajo se elabora aún más con la inclusión de notas de paso que expanden el movimiento melódico.

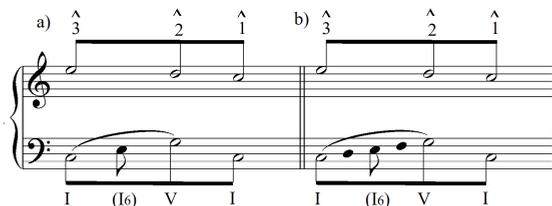


Figura 8. Dos ejemplos de elaboraciones intermedias del bajo arpegiado

Las distintas transformaciones pueden distinguirse jerárquicamente. Es decir, pueden distinguirse diferentes niveles intermedios con diferentes capas de elaboración por sobre la estructura fundamental. Es por eso que es posible distinguir entre el nivel de superficie —la partitura misma—, el nivel fundamental —donde yace la matriz principal de la obra— y todos los niveles intermedios que puedan existir entre estos. En este caso, tanto *a* y *b* representan niveles intermedios distintos, siendo el segundo más superficial que el anterior al incluir más elaboraciones. Cada uno de estos niveles

puede pensarse como un estadio distinto del análisis, según el nivel de detalle que busque incluirse en las reducciones.

En la grafía del análisis los niveles se distinguen con valores rítmicos. Las cabezas de nota indican los elementos más superficiales y las blancas indican los de mayor importancia estructural. Las negras y corcheas implican elementos de niveles intermedios. Las ligaduras refieren a relaciones de dependencia entre notas y las líneas de puntos indican una prolongación.<sup>5</sup>

86

### Transformaciones melódicas

La elaboración de estos modelos estructurales consiste en la *prolongación* y *conexión* de estos elementos. La prolongación consiste en mantener activa a una altura perteneciente a un nivel estructural particular mediante transformaciones, como puede ser por medio de bordaduras. Conexión refiere a vincular a los elementos en una relación en la cual unos dependen de otros de mayor importancia jerárquica. Esto puede darse a través de saltos consonantes o vinculando alturas a través de notas de paso.

La teoría shenckeriana pone gran énfasis en la utilización del contrapunto de especies y adopta categorías de elaboración derivadas de este. De la segunda especie, donde se introducen las disonancias, se obtienen las figuraciones de *Nota de paso* (N.P.), *bordadura* (B) y *salto consonante* (S.C.). De la tercera especie se derivan la apoyatura y escapatoria que en este caso son ambas referidas como *bordaduras incompletas* (B.I.). Finalmente, en la cuarta especie se incorpora el *retardo* (R). Todos estos mecanismos funcionan para la expansión de la estructura melódica en conjunto con otras técnicas no presentes en el contrapunto tradicional.

En los casos anteriores, las disminuciones funcionan para la elaboración de una línea melódica; otras incorporan diferentes líneas. El *unfolding* representa el despliegue lineal de un intervalo armónico de una voz, como si fuera una línea; quedando la polifonía expresada de manera implícita.



Figura 9. Ejemplo de dos intervalos simultaneos desplegados

<sup>5</sup> En este trabajo se utilizará la notación shenckeriana con cierta flexibilidad, ya que el objetivo central de las reducciones es la distinción de niveles; lo cual queda explicitado en la denominación de duraciones.

En otros casos, la relación entre voces diferentes puede elaborarse mediante el *desplazamiento desde una voz interna*, en el cual, por un movimiento de grado conjunto, una voz interna se conecta con la voz superior que se encuentre activa en la estructura. El proceso inverso puede ocurrir con un *desplazamiento hacia una voz interna*.

Otras técnicas de elaboración melódica involucran el *cambio de registro*. Esto implica el cambio de octava de elementos de la línea estructural por medio de saltos, movimientos por grado conjunto o ambos en combinación, desplazamiento de una resolución melódica o el traslado de una voz interna a un registro superior para cubrir la voz estructural. Por último, las transformaciones cromáticas forman parte del repertorio de mecanismos de prolongación melódica, usualmente entendidos como elaboraciones superficiales.

### Transformaciones de la estructura armónica

Los acordes y el modelo del bajo arpegiado I-V-I también pueden verse sujetos a elaboraciones de prolongación. Todo acorde cuyo perfil lineal se vincule a las disminuciones melódicas se denomina como acorde contrapuntístico. En el siguiente caso, la estructura del I-V-I se ve expandida por los acordes lineales que intervienen. Los dominantes en inversión implican una elaboración de la armonía de tónica por medio de una doble bordadura. El  $\text{II}_7$  funciona en el rol de *armonía intermedia* que conecta al I prolongado hacia el V fundamental.

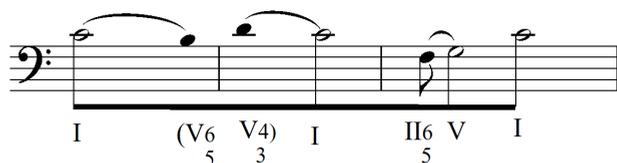


Figura 10. Ejemplo de progresión armónica con prolongación de I

Los acordes también pueden ser prolongados por cambios de estado, produciendo apreciaciones en el bajo. También, la tonalización, a nivel local, y la modulación, a nivel global, funcionan como expansiones.

### Progresiones lineales

Las progresiones lineales son un tipo de técnica de elaboración que contempla los aspectos melódico y armónico. Como hemos dicho anteriormente, las progresiones lineales son movimientos por grado conjunto en una sola dirección. Aunque similares a la progresión fundamental de la *Urlinie*, la dirección puede ser ascendente o descendente y sirve para prolongar o conectar dos acordes. En términos melódicos, la nota superior de la progresión es la que continúa como activa y se clasifican según la extensión del intervalo que recorren.

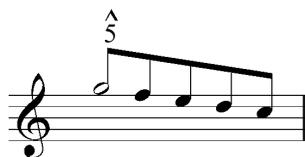


Figura 11. Ejemplo de progresión lineal de quinta

### La perspectiva schenkeriana sobre las quintas y octavas consecutivas

La teoría del análisis schenkeriano presenta una perspectiva diferente frente a teorías anteriores acerca de la polifonía, pero mantiene una fuerte unión con respecto a elementos de la tradición. El contrapunto resulta de gran importancia, pero según Schenker (1910), su utilidad es incomprendida. Dice en la introducción de *Kontrapunkt*, Vol. I:

“La teoría del contrapunto, que no es más que una teoría de la conducción de voces, demuestra las leyes y efectos tonales en su sentido absoluto. Solo la teoría contrapuntística es capaz de hacerlo y por esto debería hacerlo”. (p. 14)

El contrapunto es una teoría pedagógica acerca de la incorporación de principios básicos del sistema tonal y un reflejo incompleto de las problemáticas de la conducción de voces. Para Schenker, el problema histórico de la enseñanza del contrapunto —de donde se han derivado también la pedagogía de la conducción de voces y la prohibición de quintas y octavas—, es la confusión entre el estudio del contrapunto y la composición libre. Schenker niega rotundamente que los ejercicios de contrapunto de especies representen composiciones, ni que su estudio permita llegar a entender la complejidad de la conducción de voces. Precisamente, el estudio

del contrapunto carece de las transformaciones mencionadas y la concepción de niveles.

En *Der Frei Satz*, Schenker aclara que el nivel fundamental y el medio responden al contrapunto estricto; pero que éste solamente se encuentra implicado en los niveles superficiales. Esto lo distingue del contrapunto tradicional, al delimitar una diferencia jerárquica en la cual no todos los niveles se comportan igual: “la superficie prohíbe estos paralelos solo cuando surge el peligro de que las octavas y quintas aparezcan con la misma inequívoca cualidad como en el contrapunto estricto” (p. 56). Cuando este peligro no existe, la superficie puede realizar estos paralelismos con “impunidad”. Con esto está asumiendo que cualquier anomalía de conducción en la superficie debe ser explicada a través del contrapunto estricto de los niveles estructurales más profundos. Aunque el análisis schenkeriano ha carecido de una formalización total de sus principios —tanto en su grafía analítica como en su acercamiento a este tipo de fenómenos—, utilizaremos los conceptos ya presentados para demostrar su utilidad en la explicación de las ocurrencias de quintas y octavas consecutivas. Estos recursos se centrarán en la distinción de niveles en base a diferentes procedimientos: (1) disminuciones melódicas, (2) la distinción entre armonías locales y globales, (3) la diferenciación entre voces desplegadas y (4) el cambio de registro.

### Quintas y Octavas frente a disminuciones melódicas

En este primer caso de la *Chacona y Variaciones* HWV 442 de Haendel, observamos en la Figura 12 la presencia de quintas justas paralelas entre la voz superior y la voz interna (do-sol/si-fa#).



Figura 12. Primeros dos compases de la Variación 6

En el siguiente grafico de reducción observamos que, en este caso, la nota do<sub>4</sub> funciona como una bordadura del si<sub>3</sub>. La misma elaboración de la voz interna puede

observarse sobre el  $la_3$ , en el compás siguiente. A su vez, el  $fa\#_5$  funciona junto con el  $mi_5$  como un paso entre el  $sol_5$  hacia el  $re_5$ . De esta manera es como se determina que ni el  $do_4$  ni el  $fa\#_3$  comparten el mismo nivel estructural que el  $sol_5$  y el  $si_3$ , reduciéndose las quintas paralelas a un fenómeno superficial inexistente en la reducción.

90

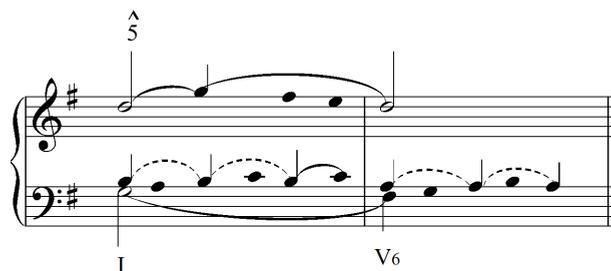


Figura 13. Reducción de los primeros compases de la Variación 6

En el siguiente ejemplo —perteneciente al segundo compás del coral *Frenet euch, ihr Christen alle* de J. S. Bach (Figura 14)— podemos observar las quintas generadas entre el tenor y la soprano. Esto mismo ocurre también en las cadencias que se dan en los compases 4, 6 y 16, por lo que estos intervalos ocurren de manera reiterada y enfatizada. Todos estos acontecimientos de paralelismos son generados por la anticipación, en este caso del  $fa_4$ , y la séptima del V, con un tratamiento contrapuntístico de nota de paso. Las dos alturas que intervienen pertenecen a un tipo de elaboración (anticipación y nota de paso). El recurso de la anticipación no posee el mismo estatus que la nota de paso al no ser derivable de las especies contrapuntísticas. Aunque esta categoría exista como figuración melódica en algunos libros teóricos, esta es considerada solo como una manipulación rítmica<sup>6</sup>, por lo que es descartada en cualquier instancia de reducción.

<sup>6</sup> El estatus de la anticipación como una disonancia de menor importancia puede verse en Shachter y Salzer (1989: 249).

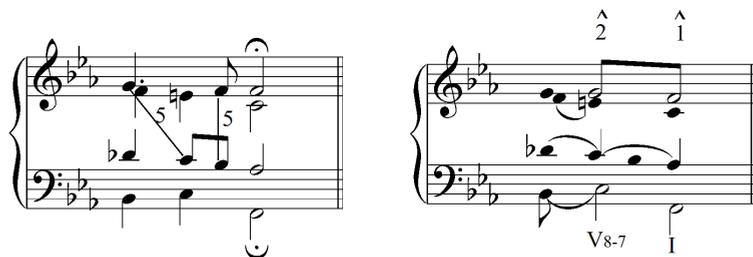
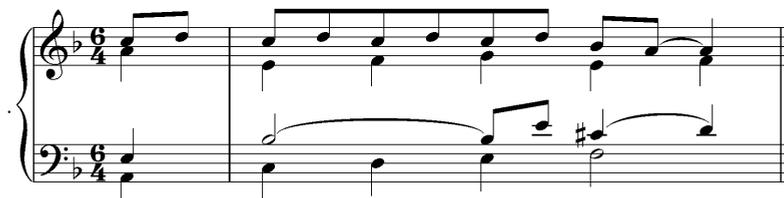


Figura 14. Compas 2 del coral y su reducción

En el preludio coral *Est iste in Ros' Entsprungen* de Brahms, encontramos un caso de quintas paralelas en el compás 18 entre las dos voces superiores. La reducción nos permite observar que las quintas son producto de una elaboración de la voz interna. La progresión  $mi_4$ - $fa_4$ - $sol_4$  es laborada por bordaduras incompletas, generando quintas paralelas. A su vez, el  $re_5$  que interviene es una bordadura que prolonga el sonido estructural  $do_5$ . En este caso particular podemos también notar que este pasaje es una elaboración del compás 2. De esta manera, encontramos en la misma obra la relación entre el modelo y la transformación.



Figura 15. Compás 18 y su reducción

Figura 16. Compás 2 de *Est iste in Ros' Entsprungen*

En los dos ejemplos anteriores de Haendel y Bach (Figuras 12 y 14) también podemos encontrar, dentro de las mismas piezas de donde provienen, una relación de transformación entre diferentes pasajes; aunque en este caso las superficies transformadas ocurren en un orden invertido; es decir, se presentan de manera simplificada posteriormente.

En el caso de Haendel, esto ocurre en la Variación 8, donde observamos las armonías sin sus disminuciones; y en el compás 12 del coral de Bach.



Figura 17. Compás 12 del coral de Bach y Variación 8 de Haendel

### Distinción entre armonía local y armonía global

Las disminuciones melódicas poseen una menor jerarquía frente a la armonía que está siendo ornamentada. En algunos casos, no solo basta con detectar los perfiles de las elaboraciones melódicas, sino también con poder distinguir las armonías que se encuentran desplegadas sin confundirlas con armonías locales de menor jerarquía. En el siguiente fragmento de la Sonata K. 377 de Scarlatti (Figura 18) vemos un caso de quintas paralelas. Este mismo pasaje es analizado por Kennan (1999) y por Cutler

(2019). De este último extraemos el análisis armónico con números romanos. Ambos proponen considerar que no existe ocurrencia de quintas paralelas, ya que algunos de estos tonos pueden considerarse no esenciales a la armonía. Aunque coincidimos con esta premisa, esta misma puede ser profundizada desde una perspectiva estructural. En el análisis de Cutler la armonía indica la presencia de un acorde por cada corchea.

Si m : iv 6 V<sub>6</sub>  $\frac{4}{2}$

Figura 18. Compases 5 a 8 de la Sonata K. 377 de Scarlatti

Una lectura estructural de este pasaje<sup>7</sup> evitará el reconocimiento de una multiplicidad innecesaria de armonías de superficie. En esta lectura podemos observar el despliegue de una armonía de V<sub>7</sub> en segunda inversión funcionando como una B.I del I<sub>6</sub>. En el análisis indicamos la armonía de I como la armonía estructural, siendo prolongada en todo el pasaje.

Si m : I

Figura 19. Reducción

<sup>7</sup> En ciertos casos, la notación reduccional aporta la posibilidad de indicar la presencia de una nota implícita, es decir, de una altura cuya presencia sería esperable en algún registro específico, indicada entre paréntesis. En este pasaje de Scarlatti se está dando a entender que el do#<sub>5</sub> debería ir a un si<sub>4</sub>; pero esto no ocurre debido a un desplazamiento hacia el registro superior de la altura prolongada.

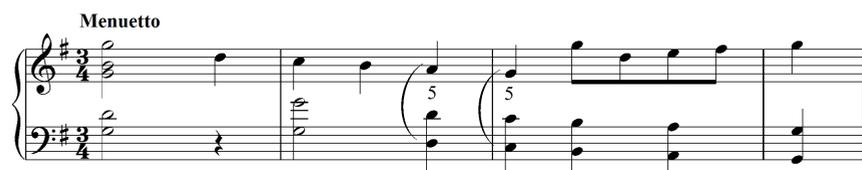


Figura 20. Compases 1 a 4 de Casación K. 63

Si asumimos que tanto la quinta re-la, como la quinta do-sol, poseen la misma relevancia estructural, podríamos pensar que el pasaje, armónicamente, estaría implicando un enlace atípico de V a II en estado fundamental. La distinción jerárquica se da al reconocer el proceso de despliegue de la armonía de I como se observa en la reducción de la Figura 21. El movimiento del sol<sub>5</sub> al si<sub>4</sub> y después hacia el sol<sub>4</sub>, prolongándose la armonía de tónica. El la<sub>4</sub> y el do<sub>3</sub> del bajo funcionan como pasos que conectan los elementos del acorde, no conformando acordes de significación estructural real. En la reducción se observa cómo el re<sub>3</sub> no se ubica en el mismo nivel que el la<sub>4</sub>, ni tampoco el do<sub>3</sub> con respecto al sol<sub>4</sub>.



Figura 21. Reducción

En el siguiente ejemplo, observamos un caso de quintas paralelas en la Sinfonía N° 39 de Mozart. Entre el Violín 2 y el Violonchelo ocurren quintas paralelas en la resolución de la sexta alemana a hacia el V.

QUINTAS Y OCTAVAS PARALELAS...

Revista del IIMCV Vol 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

The image displays two systems of musical notation for the string section of Mozart's Symphony No. 39. The first system includes Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo. The second system includes Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. The music is in 3/4 time and B-flat major. The Violin 1 part features a melodic line with eighth-note patterns. The Violin 2 part provides harmonic support with chords. The Viola part has a similar melodic line to Violin 1. The Violonchelo part has a melodic line with eighth-note patterns. The second system shows a similar arrangement with Vln. 1, Vln. 2, Vla., and Vc. parts.

95

Figura 22. Pasaje de cuerdas de la Sinfonía N° 39 de Mozart

Un análisis contrapuntístico<sup>8</sup> del pasaje revela la presencia de un diseño interválico lineal entre la voz superior y el bajo, basado en una mixtura de la cuarta y segunda especie. A continuación, ofrecemos una reducción contrapuntística en la que se observa el diseño basado en retardos.

<sup>8</sup> Como un paso previo a la reducción estructural, el pasaje puede reducirse a un modelo de contrapunto de especies. En este caso las barras de compás se acomodan al formato de cuarta especie, donde la resolución se ubica en el tiempo débil. La barra punteada indica la división real de la obra.

Figura 23. Reducción contrapuntística

Desde un punto de vista del contrapunto estructural, debe considerarse de mayor jerarquía las resoluciones consonantes ubicadas en la posición métrica débil. En el compás anterior a la llegada al V se produce un quiebre del diseño, y de la cuarta especie, con la llegada al IV en primera inversión.

Figura 24. Reducción estructural

De esta manera, puede observarse que la armonía intermedia que conecta el I con el V estructural es el IV; siendo la sexta alemana un fenómeno de superficie que elabora el paso de la subdominante a la dominante. Así, el  $\text{mi}_4$  es visto como una nota de paso del  $\text{fa}_4$  al  $\text{re}_4$ , sin relación estructural con el  $\text{lab}_3$  en el bajo.

En el final de la Mazurka N° 4 del Op. 30 de Chopin, nos encontramos con un caso paradigmático de quintas paralelas. Estas se dan entre el bajo y la voz superior del compás hasta el final, a través de la yuxtaposición de acordes de séptima mayor descendiendo por semitono.

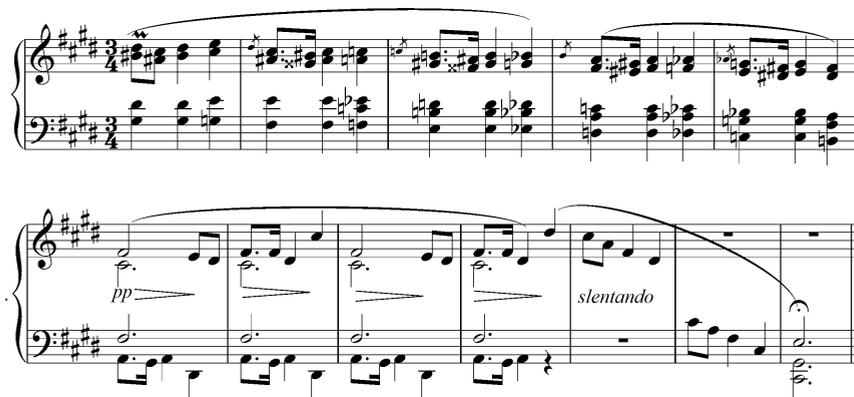


Figura 25. Últimos 12 compases de la Mazurka Op. 30 N° 4 de Chopin

Schenker (1977) analiza este pasaje argumentando la existencia de un diseño implícito de retardos. Una transformación implícita de la superficie que eliminaría las quintas paralelas, como se ve en la Figura 26.



Figura 26. Copiado de *Der Freie Satz*

El mismo pasaje podría entenderse sin agregar elaboraciones implícitas. Este final representa una elaboración del V cadencial. Esta elaboración, a su vez, presenta dos niveles diferentes. El movimiento cromático del bajo y la soprano, en donde se encuentran las quintas, representa una elaboración cromática de gran extensión que conecta el V con el II<sub>7</sub> con el bajo en la<sub>2</sub>.

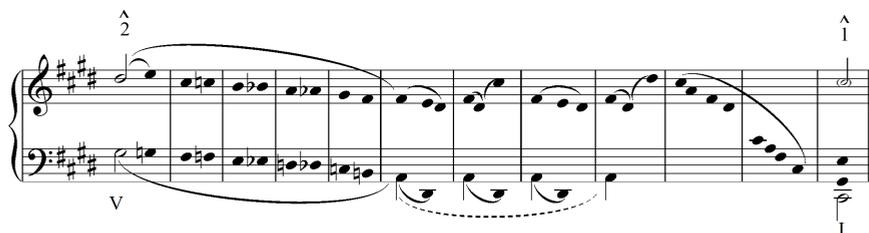


Figura 27. Reducción

A su vez el  $\text{II}_7$  en segunda inversión representa una bordadura incompleta del V. Es posible expresar esto último en una reducción, acomodando los registros en función de permitir observar la relación de B.I tipo escapatoria, que ocurre entre el bajo del V y el  $\text{II}_7$ .

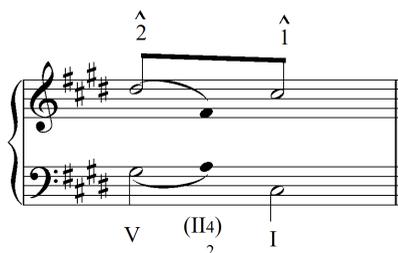


Figura 28. Resumen de la prolongación del V

### La distinción entre una o más voces desplegadas

Otra posibilidad no es solo la confusión de los niveles jerárquicos de las alturas que intervienen en la conducción, sino también la diferenciación entre la pertenencia de las diferentes líneas polifónicas explícitas e implícitas. En los siguientes dos ejemplos extraídos de la Sonata N° 23 de Beethoven observamos, en la textura arpegiada de la mano derecha, aparentes paralelismos de quintas y octavas con respecto al bajo.

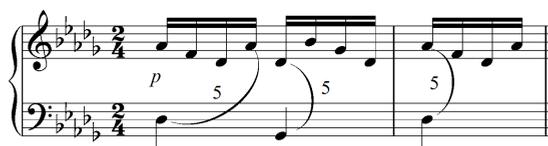


Figura 29. Compases 36 y 37

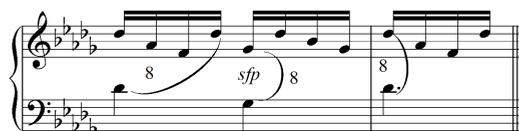


Figura 30. Compases 40 y 41

Decimos que estos paralelismos son aparentes porque no ocurren entre los mismos pares de voces. No entendemos la arpeggiación como una sola voz moviéndose por saltos, sino como el despliegue de diferentes voces. En una reducción es posible una verticalización del arpeggio para observar que, en ambos casos, los intervalos de quinta se dan entre el bajo y las voces de soprano y tenor.

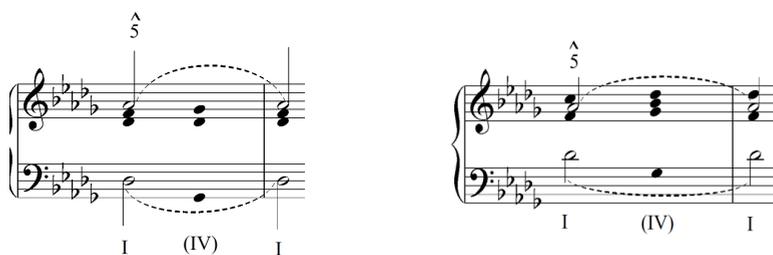


Figura 31. Reducciones de ambos ejemplos

Esto mismo se da a entender, de manera implícita, en lo que se denomina como *salida de voz interna*. Este término refiere a un tipo de transformación en el cual se produce un salto consonante desde la voz estructural. En este caso, esa altura hacia la cual se produce el salto se entiende como una voz interna de la armonía, siendo

desplegada hacia el registro superior; de esta manera, se entienden ambas como voces diferentes. Este recurso es muy común en las cadencias. En los dos casos que siguen, el paralelismo se da en la salida de una voz interna en el V ornamentando al 2 estructural. Esto tiende a producir un movimiento de octavas paralelas entre el bajo y la voz superior.

Los siguientes ejemplos se corresponden con el Impromptu N° 3 op. 142 de Schubert y la Sonata N° 14 de Beethoven.

100



Figura 32. Compás 8 del Impromptu N° 3 op. 142 de Schubert



Figura 33. Reducción con cambio de octava

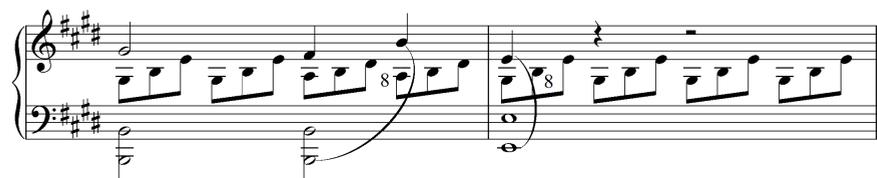


Figura 34. Compases 8 y 9

## QUINTAS Y OCTAVAS PARALELAS...

Revista del IIMCV Vol 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145  
Artículo / Article

Mi M: V6-7 / 4 I

101

Figura 35. Reducción de la cadencia

En el siguiente ejemplo de la Sonata K. 533 de Mozart, vemos un caso en el cual se pueden observar octavas paralelas entre la melodía y el diseño de acompañamiento. Esta figuración implica la intervención de diferentes voces.

Figura 36. Sonata K 533 de Mozart

Cutler analiza este ejemplo aplicando una reducción rítmica, en formato coral, a todas las voces implícitas del acompañamiento. El mismo autor indica que aun en este estadio de reducción se observan octavas paralelas entre el tenor y la voz superior; es decir, según Cutler, existe un nivel más profundo de la estructura en el cual aún persisten errores de conducción. Consideramos que esto demuestra la insuficiencia de un acercamiento basado exclusivamente en las reducciones rítmicas en lugar de reducciones estructurales o del contrapunto estructural ya que, como puede leerse en Forte (1982), este tipo de simplificaciones rítmicas solo puede describir elementos que no van más allá de la superficie.



Figura 37. Reducción rítmica del pasaje

102

En este tipo de reducción no es posible distinguir la jerarquización de los elementos ni la estructuración de la melodía. En este caso el  $re_5$  de la voz superior representa una voz interna, por lo que el  $fa_5$  continua activo como la soprano del acorde. El  $mi_5$  prolonga la voz superior como una bordadura.

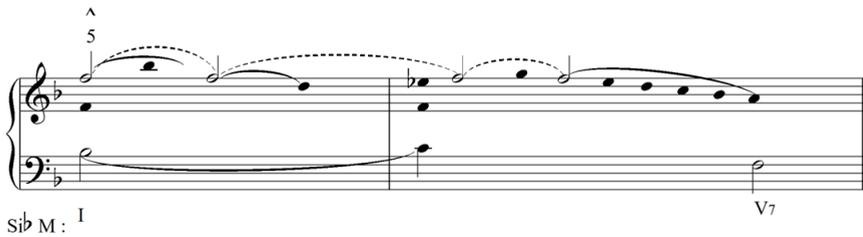


Figura 38. Reducción estructural

### El rol del desplazamiento de registro

Dentro de las transformaciones posibles de la superficie también se contempla el recurso de la transferencia de registro, que implica el cambio de octava de una altura o el desplazamiento de una conducción, incluyendo el retorno a su registro original.

En el caso ya mencionado de la *Sinfonía Pastoral* de Beethoven, encontramos quintas y octavas generadas por varias de las voces superiores con respecto al bajo. Para una de éstas —la quinta generada entre la línea del Violín I y el Violonchelo—, la reducción revela cómo el movimiento del  $do_5$  ocurre hacia el  $si_4$  (véase las notas plica y cabeza de nota) antes de completar la progresión lineal de tercera con el  $la_4$ . De esta manera, se observa que el movimiento  $do_5$ - $si_4$ - $la_4$  es una repetición de los primeros dos compases, de manera expandida.

Figura 39. Reducción de compases 9 a 13

Los demás paralelismos pueden justificarse a través de la transferencia de registros. En el tercer compas de este fragmento aparece un IV en estado fundamental. En este caso, el sib que se encuentra en el bajo resulta de un desplazamiento del movimiento  $do_4-si_4-do_4$  que ocurre en una voz interna. El  $si_2$  que funciona como bordadura se desplaza momentáneamente a  $si_2$ . Por lo tanto, el acorde de IV se encuentra implícitamente en segunda inversión. De esta manera, las octavas y quintas generadas con respecto al bajo se encuentran anuladas en este nivel de análisis.

El siguiente ejemplo nos presenta el caso propuesto por Piston de la Sonata K. 533 de Mozart. Si analizamos el pasaje de una manera más amplia, observamos que el contexto general habla de una arpegiación del acorde de do menor, una vez producida la modulación a esta tonalidad con el movimiento  $mi_b-do-sol$  en el bajo. Armónicamente, la progresión comienza desde un I pasando por un IV y la sexta alemana como una conexión que permite la llegada al V. El desplazamiento consiste en el movimiento del  $la_3$  al  $la_2$ . El  $la_3$ , implícitamente, conecta con el  $Sol_3$  que aparece en el arpeggio del V.

Figura 40. Reducción estructural

En la siguiente reducción, con los acordes en formato vertical, se observa más claramente la idea. El ejemplo *a* muestra cómo el  $la_3$  conduce hacia el  $sol_3$ . El ejemplo *b* elimina el bajo del  $la_3$  para mostrar el movimiento del  $VI_6$  al  $V$ .



104

Figura 41. Resumen reduccional de la mano izquierda

## Conclusiones

En este trabajo se ha examinado la posibilidad de una metodología capaz de explicar la ocurrencia de la aparición de quintas y octavas consecutivas, utilizando un número de recursos que se desprenden de la teoría estructural schenkeriana tal como ha sido desarrollada por varios autores. Consideramos que este trabajo puede servir para un acercamiento sistematizado a las prácticas de conducción en las obras de la práctica común y que puede resultar un aporte para el desarrollo de técnicas pedagógicas que tomen de forma crítica la bibliografía clásica, no solo en cuanto a las quintas y octavas, sino también en relación con otros fenómenos anómalos.

Se consideró de gran relevancia, en la descripción de los pasajes, mantener las explicaciones dentro de un nivel neutro; aunque es importante afirmar que no se ha tomado una posición absolutista en cuanto a la explicación de las obras. La intención del trabajo no ha sido la negación de fenómenos que sean contrarios a las prescripciones escolásticas, sino la presentación de un marco teórico que permita una fundamentación de fenómenos estéticos a través del contrapunto estructural. No se niega la existencia de las quintas en Beethoven o en Chopin —elementos que hacen singulares a las obras analizadas—, sino que se afirma la necesidad de técnicas analíticas que permitan entender las múltiples transformaciones que dan lugar a superficies únicas y expresivas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Cadwallader, A. y Gagner, D. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. Oxford University Press.
- Cutler, T. (2019). *Bending the Rules of Music Theory: Lessons from the Great Composers*. Routledge.
- Cherubini, L. (1854). *A Treatise on Counterpoint & Fugue* (Trad. M. C. Cowden). Novello and Company.
- Drabkin, W. (2001). "Consecutive Fifths, Consecutive Octaves". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan.
- Forte, A. y Gilbert, S. (1982). *Introduction to Schenkerian Analysis*. W.W. Norton & Company.
- Fux, J. J. (1965). *The Study of Counterpoint: Gradus Ad Parnassum* (Trad. A. Mann). W.W. Norton & Company.
- Gauldin, R. (1997). *Practica Armónica en la Música Tonal* (Trad. B. Zitman). Akal.
- Helmholtz, H. (1875). *On The Sensation of Tone* (Trad. A. Ellis). Longmans, Green, and Co.
- Kennan, K. (1999). *Counterpoint*. Prentice Hall.
- Kostka, S. y Payne, D. (1997). *Tonal Harmony*. McGraw.
- Mast, P. (1971). "Brahms's Study, Octave u. Quinten u. A. with Schenker's commentary translated". *The Music Forum*. Vol V.
- Piston, W. (1970). *Counterpoint*. Victor Gollancz LTD.
- \_\_\_\_\_ (1959). *Harmony*. W.W. Norton & Company.
- Riemann, H. (1974). *Harmony Simplified*. Augener Limited London.
- Rimsky-Korsakov, N. (1997). *Tratado Practico de Armonía* (Trad. M. Fischer y J. Fischer). Ricordi.
- Salzer, F. y Schachter, C. (1989). *Counterpoint in Composition*. Columbia University Press.
- Schenker, H. (1933). *Johannes Brahms Oktaven und Quinten*. Universal Edition.
- \_\_\_\_\_ (1954). *Harmony* (Trad. E. Borgese Mann). Oxford University Press.

Schenker, H. (1977). *Free Composition: Volume II of New Musical Theories and Fantasies* (Trad. E. Oster). Pendragon Press.

Schenker, H. (2001). *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt Book I* (Trad. J. Rothgeb y J. Thym). Musicalia Press.

\_\_\_\_\_ (2001). *Counterpoint: A translation of Kontrapunkt Book II* (Trad. J. Rothgeb y J. Thym). Musicalia Press.

106

Schoenberg, A. (1990). *Ejercicios Preliminares de Contrapunto* (Trad. M. A. Centenero Gallego). Editorial Labor S.A.

Tchaikovsky, P. (1900). *Guide to Practical Study of Harmony* (Trad. E. Krall y J. Liebling). Leipzig.

## SEBASTIÁN SORRENTINO

Doctorando en el área Musicología del Doctorado en Música de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, es Licenciado en Composición musical por la misma casa de estudios (2019), donde también ejerce como docente adscripto en la cátedra Composición II. Actualmente se encuentra finalizando estudios de especialización en Composición dentro de la Diplomatura Superior en Música Contemporánea del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”.

# 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.<sup>1</sup>

109

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

---

<sup>1</sup> 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”.<sup>2</sup>

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

---

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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.

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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”.

---

<sup>4</sup> *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.<sup>5</sup> 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.

---

<sup>5</sup> 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*”.<sup>6</sup>

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, *Fantasía 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

<sup>6</sup> *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.<sup>7</sup>

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

<sup>7</sup> 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”.<sup>8</sup> 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*


---

<sup>8</sup> *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.<sup>9</sup>

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*”

<sup>9</sup> 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 ignorábamos<sup>10</sup>.

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.

<sup>10</sup> *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*.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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

---

<sup>11</sup> *La Nación*. 27 de octubre de 1891.

<sup>12</sup> 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.

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.<sup>13</sup> 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.

---

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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...*”<sup>15</sup>

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

<sup>14</sup> La hemos reproducido en Veniard (1984: 128-129).

<sup>15</sup> 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 preludio 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:

Musical score for the first system of 'Vidalita' by G. Diez. It features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: Flo-re-ci-ta blanca Vi-da-li-ta Em-ble-ma de a-mor.

Musical score for the second system of 'Vidalita' by G. Diez, continuing the vocal and piano parts from the first system.

Ejemplo 6. G. Diez, *Vidalita*

Musical score for the first system of 'Vidalita' by P. J. Palau and F. Hargreaves. It consists of a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Musical score for the second system of 'Vidalita' by P. J. Palau and F. Hargreaves. It includes first and second endings for both the vocal and piano parts, indicated by '1.' and '2.' above the notes.

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.<sup>16</sup> 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

---

<sup>16</sup> 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*,<sup>17</sup> 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

<sup>17</sup> 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.

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.”<sup>18</sup>

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 sonos bailaba alguna pareja de milongueros. No debe olvidarse que las

---

<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup>

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.

---

<sup>19</sup> 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.<sup>20</sup>

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.<sup>21</sup> 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)

---

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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:  $\partial$ - $\beta$ - $\partial$ - $\beta$  - b:  $\partial'$ - $\beta'$ -  $\partial''$ - $\beta''$  - 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.

143

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*,<sup>22</sup>

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*.<sup>23</sup> 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

---

<sup>22</sup> Se hallan en la segunda y cuarta de sus cinco series editadas.

<sup>23</sup> *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.<sup>24</sup>

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

<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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

---

<sup>25</sup> 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.



## **NOTICIAS DEL INSTITUTO**





## ■ NOTICIAS DEL INSTITUTO

### 1. Publicaciones del IIMCV

A continuación, damos a conocer las publicaciones realizadas por nuestro Instituto sobre el final del año 2022 y el primer tramo de 2023.

#### 1.1. Revistas

##### 1.1.1. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Vol. 36 N° 2



*Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Año 36, Vol. 36 N° 2

Sobre el final del año 2022, hizo su aparición el N° 2 del volumen 36 de nuestra Revista. En el mismo se presentaron los siguientes artículos:

- Ricardo Mandolini (Professeur Émerite Université de Lille, Francia): “La inteligencia del oído”.
- Julián Mosca (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “Julio Sagreras a Carlos Vega: palabras inéditas del compositor acerca del «Cielo» de su *Rapsodia sobre motivos criollos* (ca. 1901) para guitarra”.
- Leslie Freitas de Torres (Investigadora independiente): “Entre música y diáspora: la producción artística del gallego Enrique Lens Viera en la memoria colectiva linqueña”.
- Emiliano Turchetta (Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras): “Primeras interpretaciones en Buenos Aires de la *Sonata N° 29 op 106, Hammerklavier*, de Ludwig van Beethoven”.

Y de Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires; Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”; Universidad Nacional de las Artes), la reseña del libro *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX. De folhetins, musica de salão e serestas* (Río de Janeiro. Fólío Digital, 244 pp. ISBN: 978-65-86911-33-6), de Martha Tupinambá de Ulhôa.

Se puede acceder al Volumen 36 N° 2 —así como a los volúmenes y números anteriores de la Revista— desde el portal de revistas electrónicas de la Biblioteca Digital de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”: <https://erevistas.uca.edu.ar/>; desde el sitio oficial del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” [www.iimcv.org](http://www.iimcv.org) ; así como también desde el Repositorio Digital Institucional de la Universidad: <https://repositorio.uca.edu.ar/>

### 1.1.2. *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales, Año 2, N° 4*

En el primer trimestre de 2023 vio la luz el número 4 de la revista digital *Ars Musica*, en su segundo año de existencia. Editada en conjunto por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, pueden consultarse gratuitamente sus entregas desde el portal: [arsmusica.iimcv.org/](http://arsmusica.iimcv.org/)

El N° 4 contempló las siguientes contribuciones:

- Andrés Alfonso Garzón Charry (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “Estudio interdisciplinario fundamentado en los ritmos euclidianos y la teoría de conjuntos de grados cromáticos a través de la composición asistida”. (Artículo).

NOTICIAS DEL INSTITUTO

Revista del IIMCV Vol. 37 N° 1, Año 37 - ISSN: 2683-7145  
Noticias / News

- Juan Bracco (Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”): “La dramaturgia verdiana y la Violeta de Maria Callas: una apertura hacia los aspectos realistas de *La Traviata*”. (Artículo).
- Daniela Fugellie (Universidad Alberto Hurtado, Chile): “Investigaciones doctorales en curso que exploran trayectorias pedagógicas del canon musical”. (Artículo).

155

Recordamos a la comunidad musicológica internacional que *Ars Musica* se encuentra abierta a la recepción de contribuciones (artículos, reseñas y noticias) durante todo el año. Los manuscritos deben ser enviados, para su evaluación por parte del Comité Editorial, al siguiente correo: [iimcv@uca.edu.ar](mailto:iimcv@uca.edu.ar)



## **NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS**





## ■ NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)



- Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.
- Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato externo para su evaluación específica.
- Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como, otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, que, de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.
- Se recibirá un solo artículo por investigador.

### **Normas de presentación:**

- 1- Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta 10.000 palabras (diez mil), incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 palabras.

- 2- El artículo comenzará con el título, un resumen -abstarct- del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. **Todo esto debe presentarse en español e inglés.** Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.
- 3- Se adjuntará un CV abreviado del/los autores/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.
- 4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.
- 5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.
- 6- Las palabras extranjeras y títulos de obras musicales deben destacarse en cursiva.
- 7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
- 8- En el caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.
- 9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Utilizar las notas para brindar información secundaria y NO las referencias bibliográficas.
- 10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo (obras citadas en el texto) junto con la bibliografía ampliatoria, en el caso que hubiese.
- 11- Se seguirán los criterios de las Normas APA:

## LIBRO

Apellido, inicial(es) del nombre. (Año de edición). *Título del libro* (número de la edición).  
Editorial.

## CAPÍTULO DE LIBRO

Apellido, inicial(es) del nombre del autor del capítulo. (Año de edición del libro). Título del capítulo. En nombre y apellido/s del autor/es o editor/es del libro, *título del libro*, edición, (páginas). Editorial.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS

### - Artículo de revista

Apellido, inicial(es) del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista*, *Volumen*(número de la revista), página inicial-página final.

### - Artículo de revista electrónica

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista electrónica*, *Volumen* (número de la revista), página inicial-página final. URL o nombre de la base de datos.

### - Artículo de periódico impreso

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Día de mes de año de publicación). Título del artículo. *Nombre del periódico*.

### - Artículo de periódico en línea

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Día de mes de año de publicación). Título del artículo: subtítulo del artículo. *Nombre del periódico*. URL.

## CONGRESOS

### - Actas de congreso

Apellido, inicial(es) del nombre. (Coordinador/editor). (Año de publicación). *Actas del...*, *Lugar de celebración*, *mes y año*. Editorial.

### - Actas de congreso en línea

Apellido, inicial(es) del nombre o nombre de la entidad. (Año de publicación, mes de publicación). *Actas del...*, *Lugar de celebración*, *mes y año*. URL.

12- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato **de imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi**, debidamente numeradas de acuerdo con los epígrafes indicados en el

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 37 N°1, Año 37 - ISSN: 2683-7145  
NORMAS / NORMS

texto original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

13- **No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.**

14- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

162

15- La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

16- Los autores de los trabajos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será realizado vía e-mail a: [iimcv@uca.edu.ar](mailto:iimcv@uca.edu.ar)

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

[www.iimcv.org](http://www.iimcv.org)

Facultad de Artes y Ciencias Musicales

Edificio San Alberto Magno

Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC

Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina





# **INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”**



FACULTAD DE ARTES Y CIENCIA MUSICALES  
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES