

**El Nacionalismo en la música orquestal argentina
entre 1880 y la primera mitad del siglo XX**

Andrea Gabriela Fusco

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Doctorado en Artes - Música

Director: Mtro. Dante Grela

Codirectora: Dra. María del Mar Solís Carnicier

Julio de 2021

Resumen

En el presente trabajo de investigación reflexionamos acerca del nacionalismo en la música orquestal en Argentina y estudiamos los modos en que los compositores lo plasmaron en sus obras por medio de la incorporación de elementos provenientes del folklore, la música indígena y el tango.

Para un estudio del corpus musical, realizamos una selección de obras representativas de diversos compositores del período y las analizamos en función del objeto de estudio. Establecimos vinculaciones entre los rasgos observados y las características propias de la música folklórica, indígena y popular urbana; focalizamos nuestra atención en las maneras en que los artistas elaboraron dichos elementos con herramientas europeas. Posteriormente, establecimos relaciones entre las obras, en búsqueda de rasgos que nos permitiesen agruparlas según la semejanza en el grado de integración de los elementos nacionalistas con los no nacionalistas.

Se constituyeron así tres grupos de obras en las que el nacionalismo se puede apreciar. En el primer agrupamiento, denominado en adelante grupo **A**, el nacionalismo se presenta explícitamente. El segundo agrupamiento, en adelante grupo **B**, muestra mayor integración entre las músicas con características nacionales y las técnicas de composición europeas. Finalmente, la tercera agrupación, en adelante grupo **C**, condensa ambas fuentes, lo que da lugar a que el nacionalismo se encuentre presente de manera velada y con alto grado de integración a otros elementos musicales.

La construcción del nacionalismo es una decisión consciente que involucra aspectos políticos, históricos y culturales. Hacia finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, el nacionalismo se destacó tanto en Argentina como en Latinoamérica y el mundo. Los artistas formados en Europa regresaban a su tierra trayendo no solo herramientas para la composición de

música académica, sino también las novedades de la época. De esta manera, algunos compositores asumieron el desafío de la construcción del nacionalismo musical. Las características de su elaboración dentro de la música orquestal constituyen el objeto de estudio del presente trabajo de investigación.

Índice

| | |
|--|-----------|
| Resumen..... | 2 |
| Introducción | 8 |
| Primera Parte | 17 |
| Capítulo 1- Planteamiento del tema y problema..... | 17 |
| 1.1. Nacionalismo..... | 17 |
| 1.2. Nacionalismo en música..... | 21 |
| 1.3. Argentina – Reflejos de época | 24 |
| 1.3.1. Publicaciones de la época..... | 33 |
| 1.4. Nacionalismo musical en Argentina | 35 |
| 1.4.1. Publicaciones musicales de la época..... | 40 |
| 1.5. Problema a tratar en el presente trabajo de investigación | 44 |
| Capítulo 2- Estado de la cuestión | 46 |
| 2.1. Estudios preexistentes sobre el nacionalismo en música | 46 |
| 2.2. Estudios sobre música en países que conforman América Latina, en referencia a la construcción de la identidad..... | 48 |
| 2.3.1 Nacionalismo musical en Argentina. Algunos estudios que vinculan la música con la construcción del nacionalismo | 52 |
| Diversas propuestas de ordenamiento del nacionalismo musical en Argentina..... | 52 |

| | |
|--|-----------|
| 2.3.2 Investigaciones preexistentes examinadas referidas a | 58 |
| a) Un autor o repertorio determinado | 58 |
| b) El campo del folklore y la música indígena | 61 |
| c) El tango, música popular urbana | 64 |
| 2.3.3. Investigaciones precedentes sobre el nacionalismo en la música orquestal argentina entre 1880 y la primera mitad del siglo XX | 65 |
| Capítulo 3 - Marco teórico | 69 |
| 3.1. Recortes del campo de estudio | 69 |
| 3.2.1 Definiciones inherentes al Marco teórico | 75 |
| Eje nacionalismo–universalismo | 75 |
| Americanismo | 75 |
| 3.2.2 La formación europea y su influencia musical | 77 |
| 3.2.3 Los artistas y el nacionalismo en relación con su tiempo | 78 |
| 3.2.4 Vertientes nacionalistas: folklore, música indígena y tango | 82 |
| 3.2.5 Eje tradicionalismo–modernidad | 85 |
| El concepto de distanciamiento | 85 |
| Capítulo 4 – Metodología | 90 |
| 4.1 Planteo metodológico | 90 |
| 4.2. Descripción detallada de las áreas de análisis y terminología | 93 |
| 4.2.1 Análisis articulatorio | 94 |

| | |
|--|------------|
| 4.2.2 Análisis comparativo..... | 95 |
| 4.2.3 Análisis funcional..... | 96 |
| 4.2.4 Análisis paramétrico..... | 98 |
| 4.2.5. Análisis estadístico..... | 98 |
| 4.2.6 Análisis de interrelaciones | 99 |
| 4.3. Notas..... | 99 |
| Segunda Parte..... | 101 |
| Capítulo 5..... | 101 |
| 5.1. Grupo representativo de obras..... | 101 |
| 5.2. Interrelaciones entre las obras y criterios para su ordenamiento | 103 |
| 5.3. El grado de integración de los rasgos nacionalistas con elementos provenientes de otras estéticas | 105 |
| Fundamentos que respaldan el ordenamiento de obras en grupo A, B y C..... | 105 |
| 5.4. Obras que conforman cada uno de los grupos A, B y C | 107 |
| Fundamentaciones y referencias analíticas que respaldan el agrupamiento en función del tipo de utilización y presencia de los rasgos nacionalistas en las obras..... | 107 |
| 5.4.1 Fundamentaciones con relación al grupo A..... | 110 |
| <i>Felipe Boero (1884-1958). Media caña, de la ópera El Matrero (1925).....</i> | <i>110</i> |
| <i>Zenón Rolón (1856-1902). Tango, de la zarzuela Una farra en nochebuena o Las desdichas de Rascaeta (1897).....</i> | <i>114</i> |

| | |
|--|-----|
| <i>Carlos López Buchardo (1881-1948). Escenas argentinas (1919).</i> | 119 |
| <i>Alberto Williams (1862-1952). Primera Suite Argentina (1923).</i> | 130 |
| 5.4.2. Fundamentaciones con relación al grupo B | 139 |
| <i>Pascual De Rogatis (1880-1980). Huemac (1916).</i> | 139 |
| <i>Floro Meliton del Sagrado Corazón Ugarte Rivero (1884-1975). De mi tierra (1923). Primera suite</i> | 144 |
| <i>Constantino Gaito (1878-1945). Gato y Zamba (1928).</i> | 152 |
| <i>Luis Gianneo (1897-1968). El tarco en flor (1930).</i> | 157 |
| <i>Gilardo Gilardi (1889-1963). Gaucho (Con botas nuevas) (1936).</i> | 160 |
| 5.4.3. Fundamentaciones en relación con el grupo C | 168 |
| <i>Juan José Castro (1895-1968). Arrabal Primer movimiento de la Sinfonía Argentina (1934).</i> | 169 |
| <i>Alberto Ginastera (1916-1983). Panambí (1937).</i> | 178 |
| <i>Alberto Ginastera. Pampeana N.º 3 (1954).</i> | 195 |
| Conclusiones | 212 |
| Referencias | 225 |
| Partituras | 233 |
| Links de las obras analizadas para su audición | 235 |

Introducción

La música es un universo complejo, antiguo como la humanidad misma y que ha ido transformándose a lo largo de los tiempos. Dentro de ese ámbito, la música orquestal constituye un corpus de producción con características definidas. Al partir desde el campo sonoro general, acotamos el objeto de estudio y dejamos para próximas investigaciones las composiciones para instrumentos solos, música de cámara, obras vocales o pedagógicas. Quedó excluido, también, el estudio de las obras desde la audición.

La mirada estuvo focalizada en la producción orquestal argentina, particularmente entre los años 1880 y la primera mitad del siglo XX. Según los estudios previos realizados, pudimos determinar que antes de 1880 estaba presente dicho objeto de estudio, aunque en la música destinada a un instrumento, como guitarra, piano o violín y, asimismo, en danzas populares orquestadas y de espectáculos teatrales. Sin embargo, no encontramos testimonios de obras representativas escritas para orquesta de manera original y, por esta razón, procedimos a segmentar el estudio desde 1880. Posteriormente, la realidad nos mostró la complejidad de tener acceso a partituras de las décadas de fin del siglo XIX, probablemente, debido a que la producción para orquesta era reducida. La primera obra de orquesta de cuya partitura dispusimos fue un tango de 1897 que pertenece a una zarzuela. Por otra parte, en un principio, el recorte temporal se había establecido en la década de 1940 teniendo presente las producciones de compositores considerados nacionalistas. Más tarde, habiendo observado que había obras significativas que incluir, decidimos extender el período de estudio hacia la década de 1950. En el transcurso de la investigación analizamos obras de los compositores profesionalmente activos en la década de 1940, como Juan José Castro y Alberto Ginastera. Luego de haber evaluado el

Ciclo de Pampeanas, escrito entre 1947 y 1954, consideramos que sería de interés para la presente investigación incluir la *Pampeana N.º 3* para su análisis. La mencionada obra fue compuesta por Alberto Ginastera en 1954, y al incluirla, se extendió por unos pocos años la segmentación temporal que nos planteamos originalmente.

En el trabajo de investigación nos interrogamos acerca de si el nacionalismo musical estuvo presente en Argentina. Reflexionamos sobre el alcance del término en el contexto histórico, político y social de la época, así como sobre las diversas concepciones e implicancias de la palabra en la construcción del Estado nación, no solo en Argentina sino en toda Latinoamérica. Indagamos también acerca de cómo impactaba ese entorno en la actividad cultural del momento, los artistas y sus obras. Intentamos conocer cada uno de los compositores, sus trayectorias de formación, inquietudes e intereses; consultamos sobre sus filiaciones para poder comprender su producción, observamos las herramientas con las que contaban para elaborar sus obras como así también sus preferencias o los aspectos que no eran de su interés.

Buscamos encontrar las características particulares con que cada compositor se manifestó a través de su música y, en función de ello, procedimos a analizar obras representativas, con el fin de poder establecer relaciones y reflexionar acerca del nacionalismo en la música orquestal argentina a partir de lo observado en las obras, como reflejo de sus autores. A través del análisis profundo del corpus de obras buscamos identificar rasgos provenientes del folklore, la música indígena o el tango y determinar los procedimientos musicales y técnicas compositivas utilizadas, y su vinculación estética. Mediante un análisis comparativo entre las diversas obras seleccionadas tratamos de precisar si existen un conjunto de rasgos que caractericen un nacionalismo musical argentino.

La motivación para la elección del tema de estudio estuvo determinada por el interés en relación con la música orquestal argentina, que ocupa un espacio limitado y deficiente dentro del repertorio de conciertos de las orquestas. Entre las causas probables se encuentra el desconocimiento de las producciones, los inconvenientes para disponer del material musical. Se advierte, entonces, una realidad compleja que tiene derivaciones, tales como limitar la interpretación, difusión e inclusión de las producciones de compositores argentinos en los programas de conciertos. El público no puede valorar lo que desconoce; de allí parte nuestro interés particular en aportar evidencias provenientes de nuestro trabajo de investigación a un ámbito poco estudiado, un espacio que se relaciona con nuestro desarrollo profesional.

El nacionalismo ha sido tema de numerosas investigaciones, sin embargo, hemos observado un área de vacancia en cuanto a la relación entre el posicionamiento ideológico del compositor y el quehacer artístico. Estudiamos y reflexionamos particularmente entorno a los modos en que los compositores plasmaron la estética nacionalista en sus obras, sus implicancias y relación con otras estéticas.

Confiamos en poder constituir un aporte al conocimiento de la producción musical nacional y un estímulo para futuros estudios de repertorios que por una cuestión de recorte del corpus quedan excluidos, como, por ejemplo, las óperas argentinas. El presente trabajo de investigación tiene características musicológicas y se focaliza en la investigación bibliográfica, la recolección de datos, las partituras y el análisis de las obras mediante una metodología factible de aplicar a obras de todos los tiempos y de las más diversas características.

Se planteó como hipótesis inicial que la estética nacionalista estuvo presente en Argentina desde finales del siglo XIX hasta la década de 1940. Los compositores no permanecieron indiferentes a esta postura. El nacionalismo en Argentina no fue un hecho

aislado, sino que estuvo íntimamente relacionado con las corrientes estéticas internacionales. En aquellos tiempos era habitual que los compositores completaran una etapa de formación académica en Europa, en reconocidas escuelas, bajo la tutela de importantes maestros. Adquirían así el dominio de las herramientas compositivas relacionándose, además, con las estéticas de la época. Al retornar a sus lugares de origen los músicos debían tomar ciertas decisiones, entre las que se incluían la adhesión a las estéticas como el nacionalismo, el modo de integración de los elementos musicales y otras cuestiones que serán nuestro objeto de estudio e investigación.

Hemos constituido el corpus de obras a analizar teniendo en cuenta los siguientes criterios: quiénes fueron los compositores que escribieron obras orquestales durante el período seleccionado, los años de composición de las obras y la disponibilidad de las partituras para su análisis. Consideramos que el grupo de obras estudiadas resulta representativo de los compositores que participaron activamente de la vida cultural del momento y que pueden manifestar o no algún posicionamiento acerca del nacionalismo.

La dificultad del acceso a las partituras orquestales dio lugar a un problema relevante y limitante. En ocasiones, las obras no fueron editadas, y las partituras permanecen en manuscritos. Hemos encontrado algunos de ellos en el Instituto Nacional de Musicología o el Instituto de Investigación en Etnomusicología; otras partituras se pudieron obtener en archivos de las orquestas o bibliotecas privadas y, lamentablemente, existen obras cuyo paradero se desconoce y que figuran en catálogos o escritos de los compositores que las nombran. Este aspecto determinó que, en ocasiones, la selección fuera posible solo entre las obras disponibles de un autor o período, como sucedió con Zenón Rolón; o bien, en el caso de Julián Aguirre, a quien debimos excluir del estudio a raíz de no haber conseguido partituras de su producción orquestal.

Nuestro trabajo de investigación se llevó a cabo a lo largo de varios años, en los cuales se realizaron diversas labores, tales como la exploración de investigaciones anteriores y la observación de sus alcances, posicionamientos e interrelaciones. Entre los objetivos específicos nos propusimos indagar acerca del repertorio orquestal argentino disponible que se correspondiese con el período cronológico de nuestra investigación. Esta tarea se realizó en las primeras etapas del trabajo de investigación. Para ello se recorrieron centros de investigación, museos y bibliotecas especializadas, a saber, el Instituto de Investigación en Etnomusicología, el archivo del Instituto Nacional de Musicología, el Museo Histórico Nacional, bibliotecas de la Universidad Católica Argentina y la Universidad Nacional del Litoral, los archivos de las Orquestas Sinfónicas de Tucumán, Rosario, Córdoba, Mar del Plata, Santa Fe, Chaco, Corrientes, entre otras. Asimismo, nos vinculamos con archivos privados de directores de orquestas y familiares de los compositores. Con posterioridad a esta etapa, confeccionamos dos cuadros de doble entrada; en el primero, se ordenaron los nombres de los compositores y se realizó una línea de tiempo organizada por décadas. Allí se volcaron exclusivamente las obras orquestales según su año de composición. El segundo cuadro muestra los períodos de vida de cada uno de los compositores argentinos del período de estudio, con el fin de visualizar en un gráfico la contemporaneidad de los artistas.

Luego de la mencionada etapa exploratoria, se inició el abordaje del nacionalismo en general y situándolo en el contexto socio-histórico de Argentina, la región y el mundo, con el objetivo de intentar comprender cómo ese entorno repercutía en la vida de la sociedad, los artistas y la producción creativa. Posteriormente, se trasladó el espacio de reflexión hacia la música académica haciendo foco en aquellos compositores que tomaron la orquesta como medio de expresión. Observamos músicos que se prepararon y trabajaron con las herramientas técnicas

para plasmar artísticamente sus pensamientos en este instrumento complejo. Cabe aclarar que existieron compositores destacados en el período acotado que no se dedicaron a escribir para orquesta y, por ello, no se los incluyó en el presente trabajo de investigación.

Cada sección del estudio profundizó los ejes de reflexión de nuestro interés, intentando siempre ahondar en los aspectos identitarios musicales que nos permitieron, a la hora del análisis, reconocer aspectos musicales concretos. Asimismo, se analizó en detalle, al menos, una obra de cada compositor destacado en la producción para orquesta de la época, estudiando el contexto de formación y producción, las adhesiones estéticas, la participación como gestor cultural, pedagogo, político o cualquier otro aspecto que aportara al análisis de la problemática estudiada. En cada obra se intentó determinar el uso técnicas compositivas, la presencia de elementos asociados al nacionalismo y otros provenientes de las tradiciones académicas europeas.

Finalmente, se establecieron relaciones para intentar determinar en qué medida se incorporó el nacionalismo en la producción orquestal argentina y cómo fueron las diversas perspectivas desde la reflexión de los artistas del momento hasta la manera en que lo plasmaron en música. Se establecieron relaciones entre los lenguajes musicales de las obras, en el afán de reconocer las raíces de las cuales se nutre cada propuesta sonora.

Metodológicamente, adoptamos un enfoque musicológico que atravesó diferentes etapas, predominando el análisis cualitativo de un corpus representativo de obras de diversos autores, aspecto central y distintivo que permitió realizar un aporte significativo para la comprensión del nacionalismo en la producción orquestal de Argentina. El método utilizado para examinar dichas obras condujo a un estudio regido por las necesidades de nuestra investigación. De este modo, por una parte, se estudió en profundidad la obra musical como unidad autónoma; por otra parte, se la relacionó con su entorno de producción y las particularidades de su compositor. Además, se

establecieron vinculaciones entre las características musicales de la obra con otras del estilo. A modo de ejemplo se observa si las características del *Gato y Zamba*, de Constantino Gaito, se identifican con las características de los géneros gato y zamba del folklore argentino. Finalmente, se buscaron relaciones con herramientas compositivas o estéticas no nacionalistas.

Nuestro trabajo de investigación se focalizó en la identificación de rasgos nacionalistas, ya fueran estos provenientes del folklore, la música indígena o la música popular urbana (como el tango). Pretendimos conocer el modo en que los compositores argentinos construyeron el nacionalismo musical, como así también de qué manera plasmaron la estética nacionalista en la música. A partir de allí, buscamos establecer el grado de integración entre las características musicales que hacen a la construcción del nacionalismo junto a otras estéticas no nacionalistas.

En cuanto a la organización, distinguimos dos partes. En la primera están incluidos el planteamiento del tema y el problema, el estado de la cuestión, el marco teórico y la metodología de investigación. En esta primera sección se describe el objeto de estudio, con su ubicación dentro de la temática general. Se presentan los estudios previos encontrados y se determinan tanto los recortes realizados, el perfil de la investigación y las características del presente estudio de investigación. En la segunda parte, el trabajo se focaliza en el análisis del objeto de estudio en relación con un corpus de obras representativas de un destacado grupo de compositores que realizaron aportes a la construcción del nacionalismo argentino. En esta segunda sección se ponen en tensión tanto los estudios bibliográficos sobre los músicos, como las investigaciones preexistentes y, en los casos que hubiere, las manifestaciones escritas u orales de los propios artistas. En este capítulo se citan ejemplos a través de fragmentos de las partituras de las obras

analizadas. Las partituras completas y sus análisis se encuentran en los anexos segundo y tercero, respectivamente.

Los Anexos están organizados de la siguiente manera: en primer término, el cuadro de doble entrada que permite observar la producción de obras orquestales según su fecha de escritura; en la columna izquierda se ubican los compositores de la época ordenados alfabéticamente; mientras que, en la entrada horizontal, las décadas del período estudiado. Las obras orquestales se encuentran ordenadas según las fechas de composición, además, se resaltan en celeste aquellas que conforman el corpus de obras analizadas. En el Anexo II se podrá acceder a las partituras de las obras estudiadas; algunas de ellas han sido editadas y publicadas, como sucede con Alberto Williams, Alberto Ginastera, Carlos López Buchardo, otras son fotografías de manuscritos no publicados (a modo de ejemplo mencionamos la obra de Floro Ugarte) y, en algunos casos, las obras están digitalizadas y pertenecen al archivo del Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (esto ocurre con las danzas de Constantino Gaito). En el caso de contar con la obra digitalizada y su manuscrito, adjuntamos ambas partituras (como sucede con la *Media caña*, de Felipe Boero). El Anexo III contiene los análisis realizados de las obras estudiadas en función del objeto de estudio que aquí nos convoca. El Anexo IV es un cuadro de doble entrada que expone los años de vida de los compositores nacidos o residentes en Argentina en el período investigado. En la columna de la izquierda aparecen los nombres de los artistas, mientras que hacia la derecha se desarrolla una línea de tiempo en la que se plasma a color un trazo que indica los años de vida del músico, desde el año de nacimiento hasta de su fallecimiento. Finalmente, en el Anexo V, se pueden observar las autorizaciones de permisos para el estudio de los bienes culturales de las siguientes instituciones:

Instituto de Investigación en Etnomusicología del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (IIET), Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, Orquesta de la Provincia de Chaco.

Para finalizar este apartado, y a modo de recapitulación, señalamos que el recorte temporal del objeto de estudio parte de la finalización del siglo XIX, atraviesa el cambio de siglo, el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, las guerras mundiales, la crisis de tradición y modernidad alrededor de 1920, entre otros aspectos determinantes. Hemos identificado que el concepto de nacionalismo, en un sentido moderno, posee características dinámicas y se transforma con el tiempo en relación con su contexto. Por esta razón pretendemos analizar si estas características ocurrieron en la construcción del nacionalismo en Argentina en general y en la música orquestal en particular. Buscamos apreciar en la música la propuesta creativa que cada compositor realizó como aporte a la construcción de la identidad nacional, con especial atención a los modos y alcances de interrelación entre su formación académica, su interés por las músicas étnicas o folklóricas y sus vinculaciones estéticas y preferencias.

A partir de la investigación realizada, consideramos que el nacionalismo estuvo presente en la música orquestal argentina y que tomó determinados modelos de lo que sucedía al respecto en el viejo continente a fines del siglo XIX. Los compositores de la época se formaban en Europa y retornaban al país con ideas y herramientas acordes a los tiempos en los que vivían. Pensamos que cada uno ensayó diversos caminos para la conjunción de las ideas propias del nacionalismo, con los elementos provenientes del folklore, de la música indígena o del tango, conjugados con sus ideales estéticos, políticos, filosóficos. En síntesis, en el presente trabajo de investigación intentamos determinar los modos en que los artistas trabajaron con los elementos de identidad nacionalista y con herramientas provenientes de diversas estéticas.

Primera Parte

Capítulo 1- Planteamiento del tema y problema

1.1. Nacionalismo

Las primeras reflexiones sobre el nacionalismo intentaron dilucidar aspectos de la polisemia del concepto. Indagamos cuestiones tales como: qué se da primero, cuál es el sentido de pertenencia de los integrantes de una nación, entre otras. Al respecto, Eric Hobsbawm (2012), plantea que nación es una idea efímera que se fue modificando en el tiempo.

No hay una condición única que determine una nación, ya que coexisten procesos complejos que conjugan aspectos económicos, de industrialización y territorio. El uso de una misma lengua y el compartir un pasado histórico o particularidades culturales son aspectos que unen a los miembros de la población. Dichos individuos se identifican entre sí y concentran esfuerzos en función de intereses comunes. Para Ernest Renan, “la nación moderna es el resultado histórico provocado por una serie de hechos que convergen en un mismo sentido” (Morales Espinosa, s.f., p. 40).

Eric Hobsbawm analiza exhaustivamente conceptos de diversas épocas sobre nación y nacionalismo y aborda términos que habitualmente son usados como sinónimos, aunque tienen sutiles diferencias, particularmente en relación con el contexto socio-histórico, tales como Estado, pueblo (*Volk*), Patria, tierra, entre otros. El sentido moderno de la palabra nación, implica una carga política; y esto, a su vez, determina la constitución de un gobierno que toma decisiones que afectan la vida de la población, una masa que anteriormente eran súbditos sin voz y que con la democratización de la política se transformaron en ciudadanos con derechos que legitiman al gobierno. De esta manera, los gobernantes se vieron en la necesidad de modificar el trato con su

gente, a fin de lograr una relación donde las diversas clases se sintiesen parte de ese Estado y para alcanzar de este modo un mayor compromiso con la construcción y defensa de él (2012, pp. 1-98).

En el mundo permanentemente observamos pujas de poder entre los que intentaron dominar a otros, por intereses de diversa índole, como aquellos que pretendieron separarse de las fuerzas dominantes, ya sea por medios pacíficos o bélicos. Durante los años de las guerras de independencia de los territorios americanos, el interés de cortar los lazos con los reyes de España fue un denominador común en toda la América Latina hispanoparlante.

Liliana Brezzo (2003) reflexiona acerca del modo en se constituyen estas nuevas naciones donde las elites fueron las encargadas de definir, en la práctica, los nuevos estados en base a algunos rasgos compartidos: un origen común europeo, similitudes en el idioma, religión, cultura, tradiciones políticas y administrativas.

El continente se divide así en un mosaico heterogéneo, que, si bien posee raíces comunes, reconoce distintos proyectos de nación. Imaginar un continente uniforme es una utopía. Daría cuenta de una visión miope el hecho de suponer que, por compartir los antecedentes historiográficos y la lengua mayoritaria, podría unificarse; implicaría, además, desconocer la realidad anterior a la llegada de la conquista, menoscabar las culturas de los pueblos originarios y menospreciar la complejidad del continente en cuanto a extensión, relieve, civilizaciones precolombinas, entre otras cuestiones.

Enrique Zuleta Álvarez (1975) señala la revolución de 1789 como un hito clave para el nacimiento del Estado nación y que promovió un movimiento cultural y artístico en Europa hacia el final del Romanticismo (1880 en adelante). Dicho movimiento busca defender la tradición y realzar los valores nacionales. Esta tendencia ideológica y política impulsada en Europa influyó

en el nacionalismo hispanoamericano de fines del siglo XIX e inicios del XX. Francia y España fueron algunos de los países que más injerencia tuvieron en el nacionalismo hispanoamericano. La primera, con personalidades como Charles Maurrás, quien critica la burguesía liberal, rechaza el materialismo y reclama una renovación intelectual y espiritual. Luego, España, donde los intelectuales se sintieron más a gusto con el idioma y más cercanos con la historia. Este intercambio ayudó al desarrollo del nacionalismo en el hemisferio sur, partiendo desde el reconocimiento de las raíces para su posterior diferenciación.

Tanto la historia, la cultura, la política, la sociología y otros campos del conocimiento, han abordado el nacionalismo como una cuestión relevante a lo largo de los siglos, con períodos de efervescencia seguidos por otros de relativa calma. Bajo el concepto de nacionalismo se han cobijado diversas ideas que reflejan la versatilidad del término en función de quien lo concibe y, también, de quien lo lee en relación con un tiempo y un contexto social determinado.

Pudimos observar que el nacionalismo se manifiesta de diversas maneras, en ocasiones incluso con características opuestas, tales como de izquierda o de derecha, popular o elitista, entre otros. Todas las posturas son válidas como espacio de reflexión y construcción de una identidad en una Argentina caracterizada por la diversidad de razas, la extensión de su territorio, con su amplio abanico de climas y accidentes geográficos, donde la convivencia de las etnias, los inmigrantes (principalmente europeos) y lo criollo son algunas de las características propias de la complejidad nacional.

¿Existe un pensamiento nacional? ¿Qué implica un pensamiento nacional? ¿Se relacionaría con uno internacional, no nacional o universal? Son algunos de los interrogantes que nos planteamos no solo en relación con los sucesos de una época, sino también en función de las realizaciones artísticas, producto de los intereses de los protagonistas de un tiempo y lugar

determinado. De esta manera, el sustrato ideológico podrá o no verse reflejado en los acontecimientos históricos y culturales.

Coincidimos con Eric Hobsbawm (2012) en que no son claros y discernibles los criterios objetivos que identifican a una nación, ya que cada uno relaciona de manera diversa los hechos y elementos identitarios. Entre los criterios destacados se encuentran la **lengua**, que, si bien es un modo de distinguir comunidades culturales, no es fundamental para la construcción de la nacionalidad. Por su parte, Benedict Anderson explica que, en una minoría de elite, el idioma puede ser una muestra representativa de una comunidad específica, como la que usa la lengua literaria o administrativa (2012, pp. 67-70). Otro criterio relevante es la **religión**, se observa que la práctica común de una doctrina resulta un elemento de unión entre sus fieles y que además les permite diferenciarse de otros. Las religiones universales intentan limar las diferencias de tipo racial, políticas, de idiomas, acercando así feligreses y demostrando, por ejemplo, dentro del catolicismo, que tanto un romano como un argentino poseen el mismo estatus católico (pp. 77-80). La religión resultó ser un elemento complejo para la construcción de la nacionalidad, sin embargo, el catolicismo, en particular, en reiteradas ocasiones estuvo inmiscuido en los movimientos nacionalistas. La **etnicidad**, como otro criterio, está relacionada con el nacionalismo, aunque no implica la generación de una conciencia nacional (pp. 71-74). La conciencia de pertenecer, de querer integrar o de haber conformado un grupo duradero es uno de los principios fundamentales para la construcción del Estado nación (pp. 81-88).

La característica compleja de Argentina, con una “sociedad hojaldrada”, en términos de García Canclini (1989), hace que aún hoy la diversidad de grupos conviva compartiendo algunos cánones y diferenciándose en otros. Se perciben criterios, como la tradición y la educación, que

interactúan con la lengua, la religión y la etnicidad antes mencionados, en la construcción del movimiento nacional.

1.2. Nacionalismo en música

Las ideas de nacionalismo tuvieron fuerte presencia durante el siglo XIX en el mundo y respondían a inquietudes de la época. Tuvieron su origen en movimientos políticos y sociales, sustentados en ideas filosóficas. Estas proposiciones podían establecer relaciones entre aspectos sociales, económicos, estéticos, con implicancias en la época.

Carl Dalhaus analiza los conceptos de nacionalismo y música en el mundo, como así también la teoría del “espíritu del pueblo”. Esta hipótesis, planteada originalmente por Johann Gottfried Herder, hace referencia a que los compositores nutridos en su propia cultura, plasman, a través de su arte (sonidos u otros), productos artísticos que reflejan el espíritu del pueblo de un lugar y tiempo determinado. Atentos a esta teoría, sería el espíritu del pueblo noruego quien nutre con los elementos propios de su cultura y se expresa artísticamente a través de Edvard Grieg. El creador está planteado como un producto de su entorno; y sus obras, como fruto natural de ese círculo vital. Noruega lo formó y debido a ello no existía otra posibilidad que de sus poros emanasen melodías, armonías y sonoridades que describiesen historias y paisajes de sus fiordos. Resulta muy interesante observar cómo desde esta postura el compositor sería un instrumento que expresa, mediante el arte, lo que el colectivo social necesita comunicar; la creación individual sería un reflejo de la sociedad y como el aire, imposible no respirarlo o no entrar en contacto con él (1989, pp. 80-82).

El pensamiento antes mencionado, si bien valora que todo artista está situado en un contexto determinado que lo envuelve con las problemáticas, inquietudes y cuestionamientos de

la época, corre el riesgo, si no se tiene una mirada atenta, de masificar, homogeneizar y subvalorar la producción de los creadores. Al respecto, Omar Corrado identifica esta postura como una visión romántica del nacionalismo que la izquierda anarquista adoptó como reflejo de los padecimientos de grupos subalternos visibilizados a través del arte. “Con estas razones, basadas en la eficacia estética y la sensibilidad social, pueden comprender lo nacional sin traicionar el internacionalismo constitutivo de su plataforma ideológica” (2010, p. 58). Sin embargo, los artistas no siempre acordaban con esta perspectiva, como es el caso de Oscar Wilde, en boga en la vanguardia literaria porteña de 1920 y que “puso en evidencia la incompatibilidad del anarquismo colectivista del militante con el anarquismo individualista del poeta, cuya fuerza inquieta y desestabiliza” (p. 48).

Nos preguntamos, ¿requiere el nacionalismo estar encasillado en una época para existir, o puede transformarse de acuerdo al entorno ideológico, político, estético? En otras palabras, nos planteamos si el nacionalismo musical podría estar presente tanto en el Romanticismo como en la modernidad; en la democracia y la dictadura, entre otros. Observamos al inicio de este trabajo de investigación cómo el concepto de nacionalismo fue transformándose a lo largo de la historia, cobijando bajo su techo diversas manifestaciones. De este modo, no podemos descartar la posibilidad de que los elementos identitarios de nuestra cultura estén presentes en las expresiones artísticas de todas las corrientes, de todos los tiempos.

Buscamos aquí rasgos compatibles con el nacionalismo musical, independientemente de las filiaciones políticas, técnicas de escritura musical u otros aspectos, analizamos cómo está plasmado el nacionalismo en las obras, que en combinación con otros elementos pueden o no generar productos culturales diversos.

Carl Dalhaus plantea que durante la primera mitad del siglo XIX el nacionalismo tuvo paradójicamente una pretensión universalista: el nacionalista, era también paradójicamente ciudadano del mundo. Luego de las guerras mundiales, el movimiento sufrió importantes alteraciones, y las políticas expansionistas, violentas y xenofóbicas fueron consideradas realistas en contraposición al idealismo universalista (1989, pp. 82-83).

Asimismo, resulta interesante plantearse el interrogante respecto de si el nacionalismo es sustancia, pensada como algo intrínseco al discurso musical (tal vez no explicitado en los elementos del lenguaje, pero sí en el pensamiento del compositor); o bien, si el nacionalismo puede ser valorado en relación a su uso, funcionalidad, aceptación y comprensión del público. Transponiendo lo expuesto por Dalhaus, podríamos decir que, si existe una mayoría que concuerda en que un rasgo es identitario de una comunidad como, por ejemplo, que la música de los guaraníes es auténticamente argentina, ocurrirá que la música de los guaraníes podrá ser considerada representativa del país y colaborar en la construcción de su identidad. De esta manera, lo que piense y pretenda el artista de su obra quedará en segundo plano, ya que el entorno es quien se apropia, identifica, reconoce y valora en sí mismo y en otros, los elementos culturales identitarios (Dalhaus, 1989, pp. 91-92).

Si hubo un tipo de expresión musical nacionalista que prevaleció sobre las otras (tal como el folklore por sobre lo étnico), será materia de investigación. Por nuestra parte coincidimos con Carl Dalhaus en que el concepto moderno de nacionalismo nos permite descubrir la esencia de los estilos propios, al menos exponerlos para su reflexión (1989, p. 92). Frecuentemente, dice el autor, cuando se hace referencia a “la gente” se está mencionando indirectamente a las clases bajas (1989, p. 92). Sin embargo, se observa que, en el siglo XIX, un sector de la burguesía se apropió del folklore, tal vez por interés genuino, tal vez por conveniencia social y cultural.

Afirma Walter Wiora, haciendo referencia a Europa aunque probablemente suceda de manera similar en América, que los estilos propios del folklore se propagaron y circularon con mayor alcance en ambientes con posibilidades de decisión, en lo social y en lo cultural, como pueden ser los grupos de estratos sociales medios y altos. Y es gracias al impulso de esos grupos que el folklore pudo ocupar un lugar relevante en la identidad nacional y, en menor medida, debido a la difusión entre las clases bajas (1989, p. 93). Que una tendencia se instale en la sociedad requiere de poder para que circule, se difunda, se consuma, se hable de ella. Todo ello pone en evidencia que fueron ciertos grupos sociales los que impulsaron el consumo y creación folklórica.

1.3. Argentina – Reflejos de época

Alejandro Cataruzza (2009), en *Historia de la Argentina (1916-1955)*, estudia los procesos históricos del siglo XX analizándolos políticamente y nos permite reflexionar acerca de aspectos presentes en el contexto de producción de artistas de la época y comprender, además, cómo un mismo término pudo ir adaptándose a diversas posturas ideológicas a lo largo de los años.

Entre los hechos relevantes del siglo XX en Argentina, es posible destacar la existencia de gobiernos democráticos y de facto, lo que acarrió tensiones en pos del poder político. Los gobiernos radicales entre 1916 y 1930 iniciaron su concepción de nación, cuyo programa de gobierno era la Constitución. Una nueva generación de intelectuales, de diversos extractos sociales, impulsó reformas audaces en educación, como fue la Reforma Universitaria de 1918, coincidiendo con las vanguardias estéticas y generando un fuerte impulso en la actividad cultural. Grupos de intelectuales de diversas áreas gestionaron la circulación de revistas, semanarios, libros económicos que no solo brindaron espacio para la discusión crítica política,

estética y cultural, sino que estimularon el consumo de la producción cultural en una sociedad de creciente demanda.

Martha Blache plantea que los dirigentes de la época habían imaginado el ingreso al país de inmigrantes cultos y aristocráticos descontando que esto implicaría un estímulo al crecimiento económico y cultural. Sin embargo, la mayoría de los inmigrantes que llegaron al país eran trabajadores de oficios y artesanos de la clase obrera provenientes de España e Italia que habían huido de la pobreza y la marginalidad y se incorporaron, principalmente, a la clase media argentina. La citada autora comenta: “los extranjeros y sus descendientes inmediatos (...) se insertaron como profesionales, comerciantes y pequeños industriales” (1991, pp. 71-72), incluso algunos en la iglesia o el ejército. Si bien los gobernantes habían fomentado la incorporación de gente, con el paso de los años, comenzaron a sentirse incómodos con el espacio de relevancia social y control económico que estaban ocupando algunos inmigrantes, quienes se forjaban su lugar en la sociedad porteña. Fue así que comenzaron a limitar la membresía para algunos círculos exclusivos o restringir la entrada intentando proteger lo que consideraban amenazado. Estas reacciones, dice Blache, facilitaron el surgimiento de movimientos como el nacionalismo.

La Argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX incorporó, en un período de tiempo reducido, importantes oleadas de inmigrantes, en su mayoría europeos, que indefectiblemente modificaron la realidad vivida hasta entonces. Su distribución en el territorio no fue pareja; gran parte de ellos permanecieron en las ciudades y dieron lugar a conflictos que antes no existían y exponían una discusión sobre la problemática social. El crecimiento de las ciudades se dio no solo por los inmigrantes extranjeros, sino que se observó, además, una migración interna (desde 1880 en adelante) proveniente del campo hacia la ciudad en búsqueda de trabajo y una mejor calidad de vida. Los conflictos laborales trajeron aparejados problemas

entre las empresas y los obreros, entre los que pueden citarse usos y abusos de patrones, mayormente en aquellos trabajos que se situaban en el interior del territorio. Las posturas extremas generaron violencia, acarrearón muertes y no resultaron sencillas de solucionar. La aparición de los sindicatos, su rol, el diálogo y la negociación para el acuerdo fueron algunos de los aspectos a resolver por un Estado que debía velar además por los intereses comunes de la sociedad, como la salud, la educación, la vivienda, el transporte, entre tantos otros.

Desde 1916 se fueron ensayando distintas estrategias en las relaciones laborales entre la patronal y el Estado. El movimiento obrero tuvo tres vertientes que lo nutrieron principalmente a partir de los trabajadores inmigrantes y, con ellos, dirigentes obreros y sindicalistas; cada uno con sus estrategias para relacionarse y buscar alcanzar sus objetivos. Por un lado, los anarquistas, que promovían la huelga general, se ubicaban en contra de todos los partidos políticos y pretendían no ceder nada; por otra parte, los socialistas, que coincidían en la metodología del paro, pero estaban dispuestos a negociar y, con el tiempo, formaron un partido político con la intención de reformar cuestiones posibles de mejorar, dentro de las reglas institucionales vigentes (uno de sus referentes fue Alfredo Palacio). El tercer espacio correspondía a los sindicalistas, que promovían la huelga, al igual que los demás y estaban dispuestos a negociar con el Estado. Los partidos políticos como el radicalismo no tenían representación sindical, sin embargo, tenían una política obrera que buscaba dialogar y negociar para solucionar los problemas entre partes.

Barbero y Devoto reflexionan acerca de la complejidad del movimiento cultural nacionalista mencionando que integrar este grupo requiere sentirse parte de él diferenciándose de otros; y los otros deben asociarlo con esta corriente. En tal sentido, podríamos decir que el nacionalismo es una línea de pensamiento que socialmente resulta constituida por un grupo,

generalmente minoritario, cuyos integrantes se sienten cercanos entre sí debido a afinidades políticas, ideológicas, espirituales, culturales, de oposición a otros sectores y se identifican a sí mismos como diferentes de otros grupos del momento; el nacionalista se identifica con sus camaradas y se diferencia claramente de quien no comulga con estas ideas. Dicen los mencionados autores que, bajo el paraguas de lo nacional, pueden encontrarse dos grandes grupos, por un lado, el nacionalismo de elite y por otro el nacionalismo popular. Asimismo, el primer grupo está integrado por el nacionalismo republicano o clásico, identificado con grupos concretos como La Nueva República; el nacionalismo tradicionalista católico, con el grupo Criterio, y el nacionalismo filofascista, con grupos tales como la Legión Cívica y la Legión de Mayo. Dentro de Nacionalismo Popular se puede discriminar la matriz laico-demócrata con Ricardo Rojas y Enrique Mosconi, y otra de base católico popular, con Manuel Gálvez. Llama la atención, ante la complejidad de definir nacionalismo e identificarlo, como pueden convivir bajo el mismo concepto pensamientos diametralmente opuestos, como pueden ser el llamado “de elite y el popular” (1983, pp. 10-11).

Siguiendo los postulados de Barbero y Devoto, es posible mencionar que entre los precursores de los nacionalismos populares se encuentran Enrique Mosconi y Manuel Ortiz Pereyra. Mosconi, como director de YPF (Yacimientos Petrolíferos Fiscales) desde 1922, reivindicó la industria nacional, impulsándola y defendiendo los capitales nacionales, tanto públicos como privados, y en relación con las empresas extranjeras, buscando que el Estado proteja las fuentes de petróleo y las riquezas que ellas significaban para el país. En esos años, YPF se desarrolló y fundamentó como modelo de empresa estatal. Ortiz Pereyra publicó dos obras en 1926 y 1928 focalizando sus preocupaciones en la pérdida de la riqueza argentina, como así también en la falta de ideas propias. Realizó una crítica sobre la cultura, que cargada de

impronta europea, copiaba lo que sucedía en el viejo continente y se perdía la posibilidad de posicionar lo propio. Tanto Ortiz Pereyra como Mosconi se diferenciaron de los grupos llamados de elite, principalmente porque al momento del golpe de Estado, se posicionaron como defensores del gobierno radical y protectores de la democracia (1983, pp. 125-133).

Las dificultades en Argentina desde 1860 en adelante tuvieron relación con la fuerte inmigración, la falta de alfabetización y la educación para todos, aspectos que se observaban con preocupación. Domingo Faustino Sarmiento -entonces presidente de la nación argentina- realizó el primer censo en 1869, lo cual permitió visibilizar la problemática y planificar acciones tendientes a transformar la población en una comunidad con igualdad de oportunidades para todos sus habitantes, con inversiones y estrategias tendientes a disminuir el alto nivel de analfabetismo existente. Entre las acciones se destacó la inauguración de escuelas, de institutos docentes y la extensión del sistema educativo a todo el territorio, a fin de dar acceso a niñas y niños por igual, sin importar su origen o credo. Esos cambios continuaron durante el 1900 y generó una movilidad social ascendente, con transformaciones en diversos ámbitos tales como: el acceso a la salud, el trabajo, cultura, educación, transporte, medios de comunicación, entre otros. Este proceso movilizador fue un antecedente para la demanda de cambios en la Educación Superior que se produjo en 1918.

Podemos observar que las complejidades del tejido político de principios del 1900 tuvieron escenarios, intereses y consecuencias diversas. Los acontecimientos desarrollados en las grandes urbes definían y afectaban a la población de todo el territorio. Es importante destacar cómo los hechos relevantes incluyeron actores de diferentes campos. Por un lado, los periódicos que tenían lineamientos editoriales definidos generan un espacio de debate, discusión y vidriera docta donde participaban escritores e intelectuales que mediante sus artículos se posicionaban

política y filosóficamente, analizaban las gestiones de gobiernos, idealizaban soluciones e impulsaban iniciativas. Por otro lado, los gobernantes conducían el país con dificultades de todo tipo, frecuentemente soportando presiones de diferentes sectores. Un tercer grupo de importancia fueron las agrupaciones paramilitares, algunos amateurs y otros respaldados por las fuerzas armadas, con el denominador común de que colaboraban y defendían a una agrupación o político en particular, desde la acción en las calles, incluso si era necesario con el uso de violencia, sin censura social o reprobación de los grupos de poder.

Fue en la década del 1920 cuando adquirieron fuerza los espacios para el debate intelectual, mediante revistas y publicaciones, ¿Cuál era la función de los intelectuales dentro de la política? ¿Era un espacio para la reflexión filosófica o pretendía tener consecuencias concretas en la vida democrática del país? Los resultados fueron dispares tanto en lo intelectual como en lo religioso, las posturas más o menos conservadoras, las tradicionalistas y de masas o las de elite, relacionadas o no con los movimientos antisemitas que se vivían a nivel internacional. Luego de la disputa oral y escrita, ya en los años cercanos a 1930 y hasta el 1945 aproximadamente, las fuerzas de choque fueron las que accionaron en las calles mediante la violencia y el miedo.

El tiempo, como así también los acontecimientos sucedidos y analizados por los mismos intelectuales, demostraron que no siempre las propuestas idealizadas dieron los resultados esperados o que sus expectativas no fueron concretadas de la manera prevista. Esto se puede observar en el derrocamiento de Yrigoyen y el apoyo a Urriburu en 1930; los mismos actores que conspiraron contra el presidente constitucional, en un breve lapso de tiempo, se sintieron desilusionados por el gobierno de facto. Si miramos retrospectivamente muchos de los autotitulados nacionalistas de la época (entre los que podemos citar escritores, pensadores y periodistas), observaremos que promovieron numerosas conspiraciones antidemocráticas

idealizando soluciones distantes de la realidad, sugiriendo cuáles debían ser las modificaciones constitucionales y cómo convenía llevarlas a cabo. Sin embargo, cuando esas conspiraciones se concretaban los pensadores eran desplazados de los espacios de decisión, particularmente aquellos relacionados con lo económico y los recursos de la nación. Quizás, esto sea consecuencia de que el nacionalismo prevaleció en el ámbito político–ideológico–filosófico, aunque de difícil cristalización en las acciones concretas; fue un movimiento más de actitud e intención que de elementos delimitados factibles de contabilizar.

Otro escenario en el que convergieron la política y la cultura fueron las universidades. En esta nueva generación intelectual se incorporan estudiantes de otro extracto social proveniente de la clase trabajadora como, por ejemplo, los hijos de inmigrantes. La Reforma Universitaria de 1918 fue parte del resultado de esta búsqueda de renovación cultural y educativa propulsada, además, por nuevos actores de la escena de la Educación Superior, bastante elitista y conservadora hasta el momento. De este modo, surgieron espacios en los que se respiraba un clima de reforma focalizada en la democratización de la enseñanza universitaria, lo cual tuvo consecuencias no solo en Argentina sino en toda América Latina. Inmediatamente, esas propuestas nacidas en Córdoba, ante una sociedad católica y anquilosada, se extendieron a otras universidades nacionales, como las de Buenos Aires y La Plata, y otras de grandes centros urbanos, como Santa Fe. Se generaron publicaciones en las que los movimientos de renovación literaria dirimían sus disputas intelectuales en la pluma de jóvenes escritores. Los grupos opuestos de Boedo y Florida expresaban, mediante escritos, sus luchas, posturas y discrepancias. Destacados artistas de diversas especialidades participaban también en dichos espacios desarrollando sus análisis de obras y posicionándose estética e ideológicamente.

Importante cantidad de estudiantes universitarios, provenientes de familias de inmigrantes de clase trabajadora, se enfrentaron mediante la discusión intelectual, política y filosófica a las conservadoras elites de alumnos que dominaban la escena hasta el momento. La política universitaria se convirtió en un camino válido para la modificación de la realidad arcaica de la Educación Superior y una plataforma visible desde otros espacios. La batalla era por derechos importantísimos en la universidad, pero que, además, podían ser extrapolados a cualquier sistema democrático como el cogobierno, la libertad dentro de las cátedras (en un contexto donde la doctrina católica en las aulas era fuerte), la renovación de directivos y del plantel docente mediante concursos, entre otros.

Uno de los caminos en los cuales pugnaba emerger la voluntad nacional fue la literatura. Escritores de origen provinciano, que vivían en carne propia las dificultades con el centralismo porteño, incorporaron temáticas rurales en sus producciones, como aquellas típicas del gaucho. El cosmopolitismo no colaboró en la construcción del nacionalismo, como así tampoco el pensamiento extranjerizante.

Ricardo Rojas, por aquel entonces, sostenía que mediante la historia y la literatura se podían fortalecer la actitud nacional, con un patriotismo moderno que no implicara únicamente amor al territorio, sino también una apropiación activa de los elementos de la tierra. En la producción literaria de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX pudo apreciarse el interés en fortalecer el sentimiento nacional, mediante personajes tales como Martín Fierro o Juan Moreira. (Zuleta Álvarez 1975, pp. 18-101; Cataruzza 2009, pp. 135-155).

De alguna manera, se ofrecía un abanico de posibilidades que servían de punto de partida para la argumentación y desarrollo. En ese contexto podemos mencionar diversas dicotomías

tales como: lo nacional/lo cosmopolita; lo porteño/el interior; los federales/unitarios; el exotismo/indianismo y la lucha por la tierra entre conquistador/conquistado.

Existió una vertiente nacionalista que reflejaba la vida del hombre de trabajo de campo. El gaucho como fuente de inspiración (tal vez idealizando los valores que deseaban reflejar), era descrito como luchador contra las injusticias sociales, fiel a su pareja y a sus animales. Por otra parte, también se lo visibilizaba con un costado menos enaltecido como ser rebelde, pendenciero y haragán. Hacia fines del siglo XIX e inicios del XX se incrementaron sustancialmente las novelas y obras teatrales gauchescas, siendo complejo de determinar si surgieron desde los sectores populares o fueron propuestos por los círculos literarios dominantes. Al decir de Martha Blache, a la vez que el gaucho desaparece como actor social, reaparece como emblema del folklore nacional, opuesto al inmigrante. Si bien en su momento fue menospreciado, resulta un arquetipo de argentinidad que sirve a los intereses de la elite criolla citadina (1991-1992, pp. 73-74). Por su parte, Omar Corrado rescata las apreciaciones de Beatriz Sarlo y Graciela Montaldo quienes sostienen que “se trata de una reinterpretación de las tradiciones rurales, no ya a la luz de la nostalgia defensiva frente al aluvión inmigratorio, sino desde las formas de lo moderno, urbano y cosmopolita” (2010, p. 33).

Entre los grupos sociales podían identificarse, por un lado, la elite criolla, con pertenencia a circuitos culturales reconocidos socialmente. Estos terratenientes, dueños de estancias ubicadas en el interior del país, ocupaban espacios de definición político y social dentro de la comunidad citadina. Por otra parte, estaban los inmigrantes, comerciantes, obreros y artesanos que se incorporaron a la clase trabajadora. Paralelamente, coexistía el gaucho, que se desempeñaba como peón de campo y cuya imagen sirvió para construir en el imaginario popular al tipo de hombre que forjó con sacrificio y esfuerzo la nacionalidad, un prototipo de hombre que con

virtudes y defectos había luchado por la libertad, incluso, si era necesario, dejando la sangre en ello. “El gaucho era el prototipo del argentino, en sus cualidades y defectos, el cimiento heroico de nuestra nacionalidad” (Barbero y Devoto, 1983, p. 43). De este modo, se observa que fue un personaje elogiado por la literatura y aprovechado oportunamente en la construcción de un complejo conceptual nación-folklore-gaucho (Cataruzza, 2009, p. 152). Finalmente, aludimos también al indio, personaje muchas veces invisibilizado en la historia, incluso denostado y a quien no se consideraba relevante en el proyecto de construcción de país y se lo desplazaba de su territorio.

Las ideas que se proclaman en nombre de las masas nos obligan a reflexionar si verdaderamente disponemos del panorama completo de lo que sucedía, o si el relato que nos llega es parcializado en función de los actores que tenían acceso a los medios de difusión de la época. En términos de Hobsbawm podríamos decir que estas masas tenían una voz diferente a los grupos denominados de elite, puesto que: “estamos informados de las ideas del sector de las personas alfabetizadas que escribía además de leer, pero es claramente ilegítimo extrapolar de la elite a las masas, de los alfabetizados a los analfabetos” (2012, p. 57).

1.3.1. Publicaciones de la época

Alrededor de 1925 se gestaron revistas que brindaron espacio para la reflexión y discusión político-filosófica; esto generó un camino de producción periodístico-literario que permitió que intelectuales de diferentes áreas compartieran con la población sus ideas e hicieran proselitismo.

La Nueva República fue un periódico nacionalista (1927) respaldado por un grupo heterogéneo y cuya intención inicial fue brindar un espacio de expresión para los nacidos en la

década de 1890. Sin embargo, pronto se transformó en una herramienta opositora al gobierno que propuso cambios concretos en las instituciones del Estado de la mano de José Félix Uriburu, respaldado por las fuerzas armadas. El director del periódico fue Rodolfo Irazusta, originario del interior argentino y con formación en el extranjero, se posicionó en contra del liberalismo, la democracia e Yrigoyen. Posteriormente, evaluando los sucesos acontecidos buscó revalorizar al pueblo y la democracia, lo que implicó una polémica con César Pico en la revista *Criterio*. Ernesto Palacio, escritor destacado y jefe de redacción de *La nueva República*, en su artículo Nacionalismo y Democracia, publicado el 5 de mayo de 1928, explicita su postura y la de su entorno respecto al tema nacionalismo. Para Ernesto Palacio, el nacionalismo es una doctrina que coloca los intereses colectivos y los derechos del Estado por sobre los derechos individuales, advirtiéndose con esta lógica que la democracia resulta incompatible con el nacionalismo. Argumenta que, para alcanzar la unidad y grandeza de una nación, es necesaria autoridad, orden y bienestar social, orden de prioridades diferentes a los explicitados en la propuesta democrática. (Barbero y Devoto, 1983, pp. 76, 92-93).

Criterio fue una revista (de 1928) con perfil nacionalista católico tradicional, conservador y elitista, controlada por la Iglesia. Al decir de César Pico, el modelo de sociedad ideal era el de la Europa medieval, por su espiritualidad, siendo la Iglesia (católica) el punto de encuentro y partida tanto en lo político como en lo moral. Como denominador común, destacamos que los escritores mencionados en ambas revistas coinciden en su oposición a Hipólito Yrigoyen, en quien plasmaron todos los defectos de la democracia y su favoritismo por José Uriburu, en quien idealizaron la solución a los problemas.

Alrededor de los años 1930 se crearon diversos grupos de choque a favor y en contra de Hipólito Yrigoyen y la democracia. El movimiento denominado la Liga Republicana buscaba

agitar el ambiente, pero respetando la Constitución y las leyes. Tuvo a Rodolfo Irazusta y Roberto de Laferrere como impulsores principales; a ellos que se sumó Daniel Videla Dorna en un triunvirato conductor, siendo el diario *La Fronda* su punto de encuentro. Por otra parte, la Legión de Mayo fue creada por Alberto Viñas y respaldada directamente por José Uriburu y, en 1931, Juan Emiliano Carulla creó la agrupación semimilitar llamada la Legión Cívica Argentina, de perfil fascista e inspirada en Benito Mussolini. Hipólito Yrigoyen, por su parte, fue defendido por su propia fuerza callejera, el Klan radical. (Barbero y Devoto, 1983, pp. 68-70; 72 - 73; 77; 143 -158).

1.4. Nacionalismo musical en Argentina

En el mundo, entre 1850 y aproximadamente 1900, la sociedad cambiaba radicalmente hacia la modernidad. Argentina no era ajena a lo que sucedía afuera y reconocía que las elites intelectuales de la época, sus gobernantes y las personas capaces de definir el rumbo a seguir imaginaban la posibilidad de un país mejor al que vivían en ese tiempo. Ellos soñaron y diseñaron estrategias que, efectivamente, trajeron aparejados cambios, algunos esperados y otros no previstos. Sin embargo, deseados o no, los hechos fueron forjando las características de una sociedad que, hasta el día de hoy, nos identifica como una tierra heterogénea en todo sentido, donde la multiplicidad de tonadas al hablar, los diferentes colores en la piel, las diversas fisonomías en los rostros hacen de ésta una característica identitaria. Coincidimos con el artículo de Malena Kuss (1998) en cuanto a que el término nacionalismo ha sido usado de manera indiscriminada, lo que debilitó su efectividad como elemento de identificación de procesos complejos que incluyen factores de diversa índole. Concordamos, también, en su propuesta de resignificar su uso a ciertos criterios específicos que confluyan en las obras.

Otro aspecto a considerar fueron las “escuelas nacionales”, de inspiración campesina, que adquirieron relevancia en Europa alrededor de 1860. Ellas valoran lo rústico y se nutren de los elementos folklóricos y populares para repertorios de música culta (Veniard, 1986, p. 15). Entre los antecedentes de la música nacional argentina, el autor cita a las danzas originarias de los salones europeos, que convivieron con las locales, se adaptaron y transformaron (1986, p. 16). Dichos bailes se tocaban como intermedios en las obras de teatro y, en ese contexto, se las interpretaba con orquesta, a diferencia de las posibilidades de ejecución que podrían tener en una tertulia en una casa familiar. Por otra parte, las bandas militares en las retretas ejecutaban danzas. Podemos observar cómo en ambos casos se fue dando un paulatino cambio de función de las danzas.

Esteban Echeverría planteó la necesidad de generar canciones con temáticas propias, de nuestro entorno y que incorporasen tonadas indígenas que se adecuaban mejor a la construcción de la identidad cultural en vez de ir adaptando canciones foráneas. En aquel entonces había artistas que estaban de paso en Argentina y realizaban recreaciones o elaboraciones sobre temas criollos, como una manera de acercarse al público local; esto, con el tiempo, se va a transformar haciendo que los compositores escriban obras nuevas inspiradas en un ambiente folklórico (Veniard, 1986, p. 23).

La construcción de la identidad cultural se nutre de diversas vertientes: por una parte, los **elementos indígenas** provenientes de culturas precolombinas, la **música folklórica** y la **música popular urbana** (particularmente el tango nacido en tierras rioplatense). En el campo de la música folklórica, las danzas sufrieron un proceso de transformación. Aquellas que llegaron con la colonia convivieron con la música local se acriollaron y dieron a luz géneros propios que viven en los pobladores de campos o ciudades. En este trabajo de investigación intentamos

dilucidar de qué manera los compositores procesaron este material en función de sus intenciones estéticas y artísticas.

En Argentina, las diferencias entre estratos sociales remitían a las complejidades relacionadas con la ascendencia de los padres; estas características habilitaban o negaban el acceso a ciertos círculos de relaciones sociales, laborales y de estudio. De esta manera, españoles de la primera hora, indios, criollos y, posteriormente los inmigrantes de fin de siglo, fueron los principales actores de la construcción de una sociedad en la que la discriminación racial, los celos y las diferencias estaban presentes. Las expresiones artísticas no estuvieron ajenas a ellas, y así como la sangre se fue mezclando, las características propias de ritmos, formas y estilos musicales también se vieron influenciados (Balmaceda, 2017, pp. 139-140).

Es interesante observar cómo la valoración de los personajes fue mutando a lo largo de la historia, según el contexto social y de qué manera las cosas fueron cambiando a la luz de las necesidades de esta sociedad idealizada por los líderes del 1800. El gaucho, que en un tiempo fue denostado y tratado peyorativamente, tildado de haragán y perezoso, años más tarde, cuando las circunstancias cambiaron y necesitaron alguna imagen que permitiese enarbolar la bandera de la argentinidad, fue rescatado y puesto en valor (tal vez, en una idealización del personaje fruto de la toma de distancia temporal; tal vez, en un intento de realzar los valores virtuosos). En este contexto, el gaucho fue descrito como estoico, bohemio y fiel representante de lo que un argentino (de un estrato social determinado) debía tener para construir la Argentina moderna (Plesh, 2008, pp. 55-68). Por otra parte, el indio fue considerado menos que el gaucho en todas las épocas; a pesar de que se los encontraba presentes antes de la conquista española, quedaron ajenos a la construcción de la nación. Los indígenas fueron ignorados, combatidos, corridos de su territorio; se transformaron de tal modo que en el entramado social tuvieron más dificultades

para integrarse, aun hasta el día de hoy. Analizamos cómo esto tuvo consecuencias en la música, en cuanto a la utilización de rasgos de las músicas indígenas en la música académica.

Probablemente, los compositores encontraron dificultades para conocer las características identitarias de las diversas culturas -tales como el uso de escalas, construcción melódica y organológica- atentos a las circunstancias antes descritas.

Juan María Veniard, en su libro *La música Nacional Argentina* (1986), relaciona la música tradicional con la académica. Cita, a modo de ejemplo, que desde 1820 se bailaban las danzas de salón en salas y tertulias: “Todas se acriollaron y habrían de sufrir transformaciones - algunas profundas- hasta convertirse en danzas tradicionales y hasta folklóricas” (1986, p. 16). De este modo, las danzas criollas populares fueron incluidas en los espectáculos teatrales (interpretadas por orquestas), así como también en las retretas (interpretadas por bandas militares). Este traspaso desde las tertulias hacia el espacio público evidencia una puesta en valor y difusión en la sociedad de la música originaria de salones europeos. El autor habla de dos momentos de nacionalismo en Argentina: una primera época desde 1820 con una duración de cincuenta años, y en la que predominaba la música instrumental de procedencia claramente identificada, tales como: canciones napolitanas, música polaca, danza húngara y otras consideradas exóticas. Los protagonistas de estos años fueron Juan Bautista Alberdi, Juan Pedro Esnaola, Amancio Alcorta y Fernando Cruz Cordero. Estos compositores tenían a la música como una actividad no profesional. Hacia fines de 1870 se iniciaría la segunda etapa nacionalista, donde los primeros músicos profesionales se entusiasmaban con lo que sucedía en Europa. Este segundo período se daría en “olas” (p. 28); demás está aclarar que esas olas en ocasiones coexisten temporalmente.

Las diversas fuentes bibliográficas concuerdan en que hubo distintos momentos de la estética nacionalista en nuestro país, Argentina. En un comienzo fueron personas que aunaban esfuerzos y constituían un grupo de entusiastas impulsores de la construcción nacional. Entre ellos podemos citar algunos músicos; se destacan Julián Aguirre y Alberto Williams. Además, encontramos políticos, escritores o simplemente ciudadanos de buena voluntad, como Esteban Echeverría. Diversos estudiosos proponen diferentes maneras de identificar los momentos del nacionalismo musical argentino: Juan María Veniard plantea olas (1986); Behague habla de fases temprana y de maduración (1983, p. 263); Alberto Ginastera clasifica el nacionalismo en su propia producción como objetivo y subjetivo (Fernández, 2015). Otros no lo inscriben con nitidez, pero claramente todos coinciden en que iniciado el siglo XX y en tanto dicho siglo avanza, el nacionalismo, al igual que el contexto histórico local e internacional, se transformó y ofreció una producción musical diferente. Dichas obras de arte pueden adherir o no a una estética determinada, pueden incorporar técnicas de composición tradicional o vanguardista, sonoridades antiguas o modernas. Justamente ello es materia de estudio.

Las producciones de la primera mitad de siglo XX reflejan procesos de maduración de la temática nacionalista que implican años de caminos transitados de manera individual y colectiva. Nacionalismo objetivo-subjetivo, real-imaginario son algunos de los nombres utilizados para reflejar que el nacionalismo es un concepto vivo que va transformándose. En él, los elementos provenientes de las propias raíces folklóricas, indígenas o populares urbanas son solo una parte de la producción artística. Los resultados estéticos son frutos de procesos creativos individuales, de maduración lenta y adquisición del oficio.

Los festejos del centenario patrio de 1910 estimularon la proyección de Argentina en el mundo mediante propuestas diversas que incluyeron la puesta en valor de lo propio. “Lo

indígena también fue aceptado como una realidad nacional, digna de ser mostrada en sus reales valores, a propios y extraños” (Veniard, 1986, p. 54). La diferencia sustancial, dice el autor, es el **nacimiento del nacionalismo como escuela o movimiento estético**, considerando lo anterior a 1910 **música de inspiración nacional o música con características nacionales**. Reconoce y valora el aporte al nacionalismo realizado por compositores tales como Julián Aguirre, Alberto Williams y Eduardo García Mansilla, pero agrega que será recién a partir del centenario que el nacionalismo renovará fuerzas y promoverá la creación artística (1986, p. 55).

Alberto Ginastera, quien nace en 1916, y cuyo opus 1 data de 1936, describe las diferencias del entorno cultural de su tiempo respecto del de Aguirre y Williams, como así también los desafíos a los cuales se enfrentan los compositores de su época, como el de “ahondar en el elemento telúrico, con proyección hacia un arte universal” (1948, p. 22).

En función de lo anteriormente dicho analizamos las obras con el fin de constatar en las producciones los elementos y recursos utilizados con intenciones nacionalistas y tratando de identificar si dichos elementos poseen origen indígena, folklórico o popular urbano. Con el objeto de complementar los análisis realizados, estudiamos las declaraciones de los compositores a la hora de posicionarse, como así también si hubiere comentarios destacados acerca de la repercusión del repertorio en la sociedad. Para otra investigación quedará el impacto de la recepción en los espectadores de la época y las repercusiones en los medios, tales como periódicos y radios.

1.4.1. Publicaciones musicales de la época

Carlos Vega cita a la ópera *La vida por el Zar* (1836), de Mijail Glinka, como una de las primeras producciones románticas nacionalistas que impulsó a difundir las artes del pueblo. Dice

el autor: “Europa, que ha madurado la tendencia popularista, intensifica su cuidado por las fuentes locales o extrañas y recoge música rural para el conocimiento de temas o estilos destinados a la creación superior” (Vega, 2010, p. 79).

Las escuelas nacionalistas tienen su auge en Europa en la segunda mitad del siglo XIX, entre 1850-1876 según Juan María Veniard (1986, pp. 28-38). En este período no existe en nuestro país abundante producción de música académica de inspiración folklórica. Sin embargo, esto cambia, y en este proceso es relevante reconocer el rol de las revistas en la construcción de la identidad nacional, ya sean artículos de difusión, crítica especializada o análisis de los compositores sobre sus obras. A modo de ejemplo, en 1876 se inicia la entrega semanal del *Álbum Musical Hispanoamericano*, editado por Eduardo Torrens Boqué; en febrero de 1882 nace *El Mefistófeles*: “primer periódico dedicado a la música eminentemente nacional” (Veniard, 1986, p. 75), una publicación que pretendió ofrecer un espacio para la difusión de estudios musicales. En *El Mefistófeles*, Arturo Berutti da a conocer lo que sería un intento de clasificar las danzas folklóricas argentinas en su artículo Aires Nacionales (Veniard, 1986, p. 34).

Es indudable que la temática de lo nacional estuvo vigente por muchos años, incluso desde antes y hasta después del período delimitado en este trabajo de investigación. Es válido destacar que las concepciones fueron transformándose y que, a raíz de esto, entraron en conflicto entre las generaciones. En tal sentido, sería inapropiado analizar la producción de la década de 1880 con los ojos de lo que sucedía sobre 1950, ya que los conceptos y los entornos de producción eran absolutamente diversos. Atentos a esto, la noción de generaciones como una manera de ordenar ideas, autores, artistas contemporáneos que interactuaron y vivieron épocas, pensamientos y situaciones similares ayuda a comprender lo que sucedía en un tiempo determinado.

Si observamos las publicaciones de cada época y las batallas culturales que allí se debatían, podremos tener un panorama de lo que sucedía en la realidad del momento. Las divulgaciones escritas formaron parte de los espacios de construcción cultural; crónicas, artículos, impresos provocadores y sus respuestas fueron testigos de la diversidad de intereses y pensamientos entre literatos, músicos y críticos.

Se destacan, en el período en el que se van gestando y afirmando las ideas del nacionalismo musical, los nombres de algunos críticos especialistas que estuvieron en primera línea haciendo frente a la indiferencia del público por la música de autores argentinos y bregando porque estos dieran carácter nacional a sus composiciones (Veniard, 1986, p. 74).

En los inicios podemos citar a Evaristo Gismonti, que escribía bajo el seudónimo de Mefistófeles en el diario *La Prensa* (entre 1880-1914, fecha en que falleció); Enrique Frexas, que perteneció a *La Nación* (entre 1889-1905, fecha en que falleció) y a Mariano Bosch, que trabajó en el mismo diario. Antonio Barrenechea fue redactor de la revista *Música* y crítico musical de *El Diario*. Gastón Talamón, por su parte, destacó como figura relevante para el movimiento nacionalista, ya que intentó, a través de la palabra, la construcción de la identidad nacional en el campo musical, criticando a quienes no tenían una actitud de búsqueda de su propio lenguaje siendo meros repetidores de cánones. Este último escribió en la revista *Nosotros* (1914-1940) y *La Prensa* (1922-1957); fundó, además, las revistas *Música de América* (1919-1921) e *Indoamérica* (1935) (Veniard, 1986, pp. 74-82).

Al decir de Corrado, hacia la década de 1920, las revistas musicales fueron testimonios de las disputas artísticas entre la modernidad y tradición. Estas luchas fueron eco de discusiones provenientes de París y coinciden con el retorno al país de compositores pujantes con ideas renovadoras como Juan Carlos Paz y Juan José Castro. El debate artístico se inicia en los años

veinte en el campo estético, para luego entremezclarse con aspectos ideológicos. Esto último se puede observar en las obras cerca de 1930 (2010, pp. 11-17).

La actividad en diversas revistas era intensa, y si bien las publicaciones tenían ciertas tendencias y perfiles, en ocasiones observamos que los escritores publicaban en periódicos de diferentes características. De este modo, mientras “los escritores de Florida, del centro, representaron una vanguardia centrada en la renovación formal, en el estilo provocativo, satírico y burlón, desacartonado y lúdico” (Corrado, 2010, p. 22), los del barrio de Boedo pensaron “una vanguardia centrada en el arte social, en el realismo, en la vinculación del arte con un programa de revolución social y política promovida por la izquierda” (2010, p. 23). De esta manera, en las publicaciones de Florida, las corrientes modernizadoras musicales se sintieron a gusto, ya que este grupo poseía un perfil más cultural y menos político; en el colectivo de Boedo prevalecía el perfil político y se relegaba la estética a un plano circunstancial.

Entre las revistas del grupo Florida se destaca *Martín Fierro* (de entrega quincenal entre 1924-1927), sucesora de la homónima publicada entre 1904-1905; *Prisma* (mural 1921-1922); *Proa I y II* (1922-1924 / 1924-1926); *La cosechera* (1923-1924). Es en esta última donde aparecen la mayoría de las publicaciones sobre temáticas musicales (2010, pp. 22-23). Al colectivo de Boedo pertenecen *Claridad* (1919/1926-1941); *Extrema izquierda* (1924); *Los Pensadores* (1922-1924/1924-1926); *Dínamo* (1924); *Izquierda* (1927-1928); *La Revista del Pueblo* (1926). Las temáticas musicales se publicaron principalmente en *Claridad* y *Los Pensadores*, en su segunda etapa. La oposición entre ambas vertientes no fue severa como aparenta, y las discrepancias no fueron irreconciliables, tal vez tan solo un estímulo para la reflexión colectiva acerca de ciertas temáticas y los modos de abordarlos. A modo de ejemplo, mencionamos a *Claridad*, que tuvo una fuerte impronta política, siendo la música un elemento

subsidiario, mientras que *Martín Fierro* se centró en las cuestiones estéticas dejando de lado las circunstancias políticas. Atentos a esta razón, los jóvenes renovadores del veinte expusieron más cómodamente sus ideas musicales modernizadoras en esta última revista (2010, pp. 23-24).

Ya para los años treinta, la revista *Sur* fue sinónimo de modernidad estética e intelectual, relacionada con el Grupo Renovación (Corrado, 2010, p. 297).

1.5. Problema a tratar en el presente trabajo de investigación

Como dijimos en la introducción, en el presente trabajo se analizaron conceptos claves que determinan el perfil de esta investigación: el nacionalismo en el período que abarca parte del siglo XIX, con características estéticas provenientes de siglos de tradición europea y se extiende hasta avanzado el siglo XX. Este recorte de tiempo incluye las crisis de inicio del siglo XX que reflejaron las necesidades de cambios tendientes a objetar la tradición en busca de la modernidad. Entre las preguntas que nos hacemos se encuentran aquellas vinculadas a observar si estos procesos que se construyeron para reafirmar la identidad existieron en el plano de la música orquestal, de qué manera y en qué medida. Nos proponemos indagar acerca de si el nacionalismo fue un aspecto rígido a lo largo del período seleccionado o fue reconvirtiéndose en función del contexto estético cultural en el cual estaba inmerso. Teniendo presente que el nacionalismo en sentido moderno es un concepto dinámico y que creemos que fue transformándose, deberemos estudiar en profundidad si fue así, con qué alcances y de qué manera. Para dilucidar estos aspectos es necesario indagar el contexto político, social y estético musical, y su manifestación concreta en la música.

Pretendemos, por medio de este trabajo de investigación, llevar a cabo un estudio profundo del nacionalismo musical en la construcción de la identidad argentina a través del

análisis de la producción orquestal. A fin de poder corroborar la presencia de rasgos nacionalistas, reafirmar conjeturas y extraer conclusiones, es necesario realizar un abordaje minucioso de obras orquestales de compositores destacados del período seleccionado. Ello implica analizar en profundidad elementos del lenguaje musical en relación a cada obra y al contexto de producción del autor, como así también los aspectos que puedan colaborar en la comprensión de la presencia del nacionalismo en Argentina, en relación con América Latina y el mundo.

En cada obra analizada buscamos establecer de qué manera y en qué medida se encuentran presente los rasgos nacionalistas, atendiendo a su grado de integración y elaboración con herramientas europeas. En otras palabras, estudiamos qué tipo y uso de los aspectos asociados al nacionalismo musical se encuentran en las obras, si se aprecian de manera explícita o lo hacen de un modo más implícito e integrado a elementos de otras estéticas.

Capítulo 2- Estado de la cuestión

2.1. Estudios preexistentes sobre el nacionalismo en música

El nacionalismo ha sido un tema abordado desde diversas perspectivas. Sin embargo, en el campo musical, y particularmente en la música orquestal, existe un área de vacancia. La orquesta como instrumento nos interesa particularmente, y en ella focalizamos nuestra investigación. Hemos encontrado, además, estudios circunscriptos a un compositor o a producciones específicas para un instrumento. Entre los antecedentes de investigación musical podemos citar trabajos de los siguientes tipos: a) en primer término, presentamos estudios generales; b) posteriormente, mostramos investigaciones que focalizan su objeto de estudio en algún aspecto particular. Cabe aclarar que todos los escritos aquí mencionados se relacionan con el tema del presente trabajo de investigación.

En cuanto a la bibliografía internacional, Carl Dalhaus (1989) manifiesta el concepto romántico, probablemente idílico del término nacionalismo. Para el autor, el arte refleja el espíritu de un pueblo en una época determinada; de este modo el compositor se convierte en el medio de expresión e identificación cultural de la sociedad o una parte de ella. Esta idea de arte y nacionalismo es diametralmente opuesta a la planteada en la década de 1920, en momentos de crisis con la tradición; en estos tiempos se criticaba particularmente la relación subjetiva y edulcorada que asfixiaba al compositor en el período romántico. La noción de modernidad, planteada alrededor de 1920, posee un sentido orgánico, con transformaciones y propuestas de cambio gradual respecto al pasado (Corrado, 2010, p. 12).

Malena Kuss propone, en su artículo *Nacionalismo, identificación y Latinoamérica*, una redefinición tendiente a circunscribir el uso de nacionalismo musical “a aquellas obras que representen una conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estético-analíticos, y su recepción” (1998, p. 133).

En los apuntes para la historia del movimiento tradicionalista, Carlos Vega reflexiona acerca del alcance del nacionalismo. Dicho autor medita acerca de la importancia de los vínculos afectivos con lo propio. “El Nacionalismo aspira a expresar en el plano más elevado de las artes y las letras el espíritu del grupo o los grupos nacionales. Comúnmente emplea las técnicas universales y busca en el folklore los elementos caracterizadores” (2010, p. 15). De esta manera, una ópera nacionalista nunca dejó de ser una ópera y conservó las características universales del género incorporando temáticas gauchescas, danzas folklóricas, melodías típicas, entre otras cosas. Citando al autor: “El Nacionalismo Musical nunca creó una estética, ni un sistema de formas, ni una armonía, ni técnicas vocales u orquestales” (Vega, 2010, p. 84). Al referirse a los vínculos afectivos podemos relacionar el pensamiento de Carlos Vega con las hipótesis desarrolladas por Dalhaus en referencia al nacionalismo como espíritu del pueblo.

Carlos Vega manifiesta que para que la música alcance universalidad, requiere la difusión a través de polos culturales como Europa. El producto artístico debe trascender el ambiente local y alcanzar el impulso necesario para triunfar en los centros culturales como París, para lograr así la acreditación que le brinda otro estatus y permite dispersarse con el aval de dichos referentes culturales (Vega, 1944, p. 227). Al respecto, Juan María Veniard afirma que “el nacionalismo en música es lenguaje universal” (1986, p. 61), ya que los compositores, en diversas partes del mundo, buscaban producir obras fundadas en fuentes folklóricas locales. Este interés mundial de crear músicas de raíz propia sería un factor de universalidad; un punto en común trabajado con

ahínco por compositores, que de esta manera jerarquizaban la posición de su cultura, mediante el uso de rasgos identitarios sonoros. Podríamos, incluso, citar compositores que escribían en Argentina obras con rasgos nacionalistas pertenecientes a otras culturas como, por ejemplo, Andrés Gaos y su sinfonía *En las montañas de Galicia*; Arturo Berutti, quien estrenó en Italia la ópera *Tarass Bulba*, y Eduardo García Mansilla compuso y estrenó en San Petesburgo la ópera nacionalista rusa *Ivan* (1986, p. 61).

2.2. Estudios sobre música en países que conforman América Latina, en referencia a la construcción de la identidad

Distintos autores estudian la música en América Latina, profundizando luego en cada país, incluido Argentina, como es el caso de Gerard Behague (1983) y Zoila Gómez García (1995). En sus trabajos, ambos investigadores abordan aspectos inherentes a la construcción de la identidad, esbozan etapas que, aunque con nombres diferentes pueden relacionarse, y luego ahondan el estudio de los compositores de la época y sus obras. Behague evalúa el surgimiento del nacionalismo en los diferentes países de América Latina. Gómez García, al plantear los géneros musicales, presenta ejemplos con su partitura y extrae las claves rítmicas o aspectos musicales sobresalientes. Ambos autores coinciden con Juan María Veniard al afirmar que en el siglo XIX se refleja en música el espíritu independentista y de construcción nacional de los países latinoamericanos. Paulatinamente, hacia finales del 1800, en Argentina se crearon espacios para la socialización de la música. Es en ese momento que surgen las compañías musicales, salas de ópera y ejecuciones musicales en iglesias.

En el libro *América Latina en su música*, Isabel Arezt (1985) convoca a diversos autores que profundizan diferentes aspectos de la música en el continente. Destacamos algunos autores que se relacionan con nuestro tema de estudio, a continuación. Tal es el caso de Correa de Azevedo, quien aborda la propuesta de Gilbert Chase y la relación entre nacionalismo y universalismo identificando universalismo con el atonalismo proveniente de Austria (cabe destacar que sitúa el análisis en el siglo XX). Asimismo, se menciona a Héctor Villalobos entre los compositores que lograron sintetizar elementos opuestos en la música contemporánea (1985, p. 53). Para Correa de Azevedo, entre los centros culturales latinoamericanos se distinguen Brasil, México y Cuba. Presenta además diversos compositores destacados en cada país y reconoce, citando los estudios de Juan Orrego Salas, cuatro tendencias en la producción Latinoamericana: el atonalismo, Neoclasicismo, Romanticismo y el nacionalismo o eclecticismo; que, pueden combinarse entre sí o encontrarse dentro de la producción de un artista (1985, p. 58).

Otro capítulo del libro antes mencionado se titula Raíces musicales y está escrito por Ana María Locatelli de Pérgamo. La investigadora examina tres vertientes en Latinoamérica; por una parte, lo indígena; por otra, lo europeo; y, en tercer término, lo africano de la mano de los esclavos. La autora reconoce un abundante repertorio organológico precolombino que sobrevive en el folklore musical (1985, pp. 38-39). En cuanto a la herencia melódica precolombina, la investigadora refiere a la escala pentatónica como la más frecuente, junto a la tritónica y mestiza¹. Estos rasgos melódicos trascendieron en el folklore andino e inspiraron a los compositores en la construcción de las tendencias nacionalistas (1985, pp. 40-41). Respecto del nacionalismo, plantea que los compositores interesados en incorporar elementos telúricos debieron asumir las dificultades de lo que se consideraba un empobrecimiento de la música

¹Nombrada así por D'Harcourt. De característica similar al modo hipolidio, con cuarta aumentada en el tetracordio grave (1985, p. 40).

académica. Asimismo, expone la carencia en América Latina de una personalidad como Béla Bartók, compositor destacado que desarrolla una disciplinada labor de recolección de material musical en el campo. Al respecto dice: “en general, en América, la proyección folklórica en la música académica se realizó sin ningún rigor ni ambición científico–documental” (1985, p. 41). En un estudio de 1966 Locatelli de Pέργamo observa tres maneras de elaborar el material folklórico en las canciones de cámara: a) canciones que conservan todos los elementos identitarios enriqueciendo solo el campo armónico; b) canciones que mantienen algunos rasgos del género, elaborando libremente otros elementos musicales; c) composiciones que reúnen rasgos de diversos géneros folklóricos recreándolos con mayor libertad (1985, p. 41).

Alejo Carpentier, en el inicio del ya mencionado libro, presenta el Nuevo Mundo como “un lugar de sincretismos, transculturaciones, simbiosis de músicas aún muy primigenias o ya muy elaboradas” (1985, p. 14). El desafío para el criollo, afirma Carpentier, es definirse a sí mismo y a la vez “estar al día” de lo que sucede en el mundo, lo que demuestra que es capaz de comprender y producir con las técnicas que están dando buenos frutos en otros lugares (1985, p. 15).

Dante Grela (2000-2001, 2013) examina la realidad de América Latina desde una mirada endógena como compositor contemporáneo latinoamericano y analiza tres obras de compositores de diversos países: *Uirapurú*, poema sinfónico de Héctor Villalobos; *Sinfonía india*, de Carlos Chávez, y *Panambí*, de Alberto Ginastera. A través de las obras, establece relaciones y reflexiona sobre la identidad cultural en toda Latinoamérica durante la primera mitad del siglo XX.

Al respecto, el estudio de Bitrán y Miranda (2002) aborda la problemática de la música indígena en México. Dicha problemática puede ser trasladada a cualquier otro país. Los autores estudian que la relación con lo étnico implica una alteridad con el pasado, con un pasado lejano, que sobrevive al proceso de aculturación. Los investigadores reflexionan sobre las melodías étnicas y se preguntan si son recolectadas etnomusicológicamente o son creaciones personales de los compositores al estilo de lo que se considera étnico. El estudio de Bitrán y Miranda hace referencia a la labor de Carlos Chávez y Silvestre Revueltas, en México; la investigación desnuda aspectos relevantes del tema. Los autores exponen como el uso de elementos indigenistas en la construcción de la identidad devienen de una decisión política. La crisis del Romanticismo (tomando a Europa como referente) brindó la oportunidad a América Latina (que se referenciaba como la periferia respecto al mencionado centro) de reformular su posición mediante la incorporación al discurso de melodías populares mestizas. La identidad no se descubre, sino que se construye en una relación de oposición a otro, una alteridad que permite situarse como, por ejemplo, el mestizaje en oposición a lo indio. Una decisión a tomar a la hora de escribir música será si se trabaja a partir de melodías indígenas recolectadas etnomusicológicamente, como fue el caso de Chávez o se crean nuevas melodías al estilo de lo estudiado como lo hizo Revueltas (Bitrán y Miranda, 2002).

Rodríguez Gómez Lester (2017) en su tesis de doctorado: *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)*, analiza la realidad del continente en general, para luego profundizar en el repertorio de la percusión mediante el análisis de obras concretas.

2.3.1 Nacionalismo musical en Argentina. Algunos estudios que vinculan la música con la construcción del nacionalismo

Diversas propuestas de ordenamiento del nacionalismo musical en Argentina

Juan María Veniard, en su libro *La música Nacional Argentina*, plantea que con el Centenario de 1910 puede decirse que se inicia la “escuela nacionalista”. De esta manera comienza, para Veniard, el nacionalismo como “movimiento estético” en Argentina; lo anterior a esta fecha puede ser denominado música de “inspiración nacional” o de “características nacionales” (1986, p. 55).

Diversos autores clasifican y nombran los momentos de la estética nacionalista en el país de diferentes maneras; sin embargo, poseen puntos de encuentro más allá de cómo los denominen. Al respecto, Gerard Behague (1983) se refiere a una “fase temprana” del nacionalismo con Francisco Heargraves, Alberto Williams, Julián Aguirre, Saturnino Berón, Arturo Berutti como compositores destacados y una “fase de maduración” que se da entre los años 1920-1940 (Behague, 1983, p. 263). Las “olas” del nacionalismo propuestas por Juan María Veniard, aunque planteadas de manera diferente, atomizadas, comparten con Behague el concepto de un primer momento del nacionalismo con características exploratorias; mientras que años más tarde, es posible observar un nacionalismo producto de la búsqueda de un lenguaje propio superador de sus vertientes estéticas. Pola Suárez Urtubey (2008) define su clasificación en cuatro generaciones de compositores que convivieron durante la primera parte del siglo XX. Ella no categoriza exclusivamente a los compositores nacionalistas, sino que simplemente propone cuatro generaciones de compositores en la que se pueden observar tanto artistas nacionalistas

como no nacionalistas. Suárez Urtubey los denomina de la siguiente manera: a) llamados primeros profesionales, nacidos en la década de 1860 y que comienzan a escribir hacia finales de 1890. A este grupo pertenecen Alberto Williams, Julián Aguirre, entre otros; b) este conjunto se encuentra compuesto por aquellos nacidos entre 1875 y 1890, en estos tiempos el nacionalismo tiene una fuerte vinculación con el romanticismo musical; c) a este grupo pertenecen los compositores “modernos”, aquellos que poseen un concepto universalista y una visión de futuro; son parte de este conjunto Luis Gianneo, Juan José y José María Castro, Juan Carlos Paz², entre otros. Finalmente, el grupo d) denominada generación del cuarenta y cinco, integrado por compositores que se desarrollan desde 1940 en adelante; en este grupo están: Washington Castro, Roberto García Morillo, Alberto Ginastera, Astor Piazzolla, entre muchos otros (2008, pp. 112-114).

Al profundizar en los estudios de Juan María Veniard podemos observar que cada una de las “olas nacionalistas” está compuesta por músicos contemporáneos y que poseen ciertas afinidades en común. La primera ola está integrada por artistas formados en la tradición europea, reunidos en el proyecto de nacionalismo musical. Estos compositores románticos dieron lo mejor de sí en la década del 1870, entre ellos, el autor cita a Francisco Hergreaves, Luis Bernasconi, Saturnino Berón, Miguel Rojas, Zenón Rolón; “todos compusieron obras relacionadas con su patria [...] y produjeron también las primeras obras sinfónicas con temática musical tomada del repertorio popular criollo tradicional” (1986, p. 38). Hacia los años noventa, se inicia la segunda ola de nacionalismo musical, partiendo de un núcleo formado por la amistad entre Alberto Williams, Julián Aguirre y Eduardo García Mansilla, fortalecidos por contemporáneos como Héctor Panizza, Pablo Berutti, Eduardo García Lalanne, Miguel Tornquist, Antonio Restano,

² Juan Carlos Paz es uno de los ejemplos de compositor que vivió en ese momento en Argentina, pero no adhirió a la estética nacionalista.

quienes aportaron a la fundamentación del nacionalismo musical con sus obras escritas entre 1890 y 1910. En palabras de Veniard: “la nueva generación del ’90 [...] contribuye(n) a afianzar definitivamente la producción musical académica argentina, con o sin reminiscencias de la música popular tradicional criolla. Este afianzamiento se logra por la calidad y continuidad en sus trabajos de composición” (1986, p. 41). A inicios del siglo XX comienzan a destacarse una generación de artistas de sólida formación técnico musical, virtuosos instrumentistas e inquietos intelectuales que imaginaron nuevos caminos en las búsquedas de respuestas a sus necesidades creativas. Entre ellos podemos citar a Constantino Gaito, Carlos López Buchardo, Pascual De Rogatis, Ernesto Drangosch. Cada uno se especializó en un repertorio particular, como la ópera, en el caso de Gaito; la música de cámara, en López Buchardo; obras instrumentales, en el caso de Drangosch; mientras que Pascual De Rogatis focalizó su labor creativa en obras con rasgos identitarios de América (Veniard, 1986, p. 66). Lo antes descripto nos permite apreciar la diversidad de la producción musical académica del momento, que irá incrementándose con la incorporación paulatina de los jóvenes compositores.

Melanie Plesh (2008), en *La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino*, analiza desde la teoría de los **topos**, aspectos relacionados con la construcción del nacionalismo. La autora presenta a la teoría de Topos o topoi como asociaciones que permiten evocar un ambiente determinado y establecer relaciones, muchas de ellas abstractas. Estas reminiscencias pueden basarse en aspectos musicales como secuencias armónicas, ritmos característicos, organología, danzas, intención interpretativa, entre muchos otros. Paulatinamente, estos rasgos se van constituyendo en la cultura de la época y reflejan la realidad de la sociedad

del momento. De esta manera, también van construyendo un corpus musical extraído de elementos de la tradición y otros que tal vez solo son imaginados por los compositores. Plesh sugiere que en el nacionalismo musical no existe un reflejo fidedigno de lo que sucedía en la música criolla, sino que hay un proceso de construcción de una nueva realidad sonora (2008, p. 68). Esto corre el riesgo de no ser una fotografía acústica de lo que sucedía realmente, sino un montaje de lo que se deseaba o imaginaba. Por otra parte, es factible que las producciones posteriores buscasen acercarse a esa idea idílica construida popularmente. Un ejemplo de ello, tal vez, sea lo sucedido con el gaucho que, mediante el distanciamiento temporal y físico, el uso y la nostalgia, fue convirtiéndose en una figura artificial, construida en el imaginario popular; de ese modo, el gaucho pasó de ser un personaje marginal a un elemento destacado en la construcción de la nacionalidad (2008, p. 103).

Plesh desarrolla cómo en esa construcción de una Argentina moderna, durante la segunda mitad del siglo XIX el gaucho fue “usado” como un elemento que permitió homogeneizar la cultura y ofrecer una estandarización identitaria del trabajador. El jornalero que, con sus manos y su manera de ser, se instituyó en protagonista de la construcción de la nación; de una nación imaginada por otros, los líderes capaces de definir los rumbos del pueblo, pero concretada por este personaje que fue paulatinamente diferenciándose y tomando distancia del hombre real, mediante la idealización desde distintos lugares como la literatura y la ejecución instrumental. En su artículo de 1996, la citada autora analiza el simbolismo de la guitarra como herramienta para la construcción de la identidad nacional, siendo el gaucho, el *otro* por excelencia que, al usar su voz cargada de nostalgia por estar ubicada en el pasado distanciado, permite la construcción de un espacio simbólico de identidad nacional.

Carlos Vega (1944) plantea dos vertientes que aglutinan a la música de América del Sur y las denomina cancionero occidental y oriental. La primera corresponde a la principal colección de Sudamérica hispánica con Lima como centro; la segunda incluye a la costa atlántica del continente, con Río de Janeiro como ciudad medular. Cada cancionero posee características musicales particulares que ayudan a su identidad, a modo de ejemplo, en el cancionero occidental predomina el pie ternario mientras que en el oriental se destaca el binario. El mencionado autor llama “cancionero ternario colonial” al de occidente; el de oriente lleva el título de “cancionero binario colonial”. El concepto de cancionero implica un sentido orgánico; luego de años del arribo de los españoles y portugueses, existen nuevas unidades híbridas, que ya no son ni europeas, ni indígenas, sino que llevan el nombre de criollas, lo criollo occidental sobre la margen del océano Pacífico, y lo criollo oriental situado sobre el Atlántico. Posteriormente, el material se subclasifica en especies, que hoy llamamos géneros e incluyen formas, danzas, canciones, entre otros. Vega analiza las características musicales de ambos cancioneros, los procesos de aculturación entre los estratos antiguos derivados de la música indígena y las danzas de salón, provenientes de las especies coreográficas de salón europeo. En este intercambio, observa que, en la música de los pueblos situados sobre el océano Atlántico, el cancionero criollo oriental tiene el sustrato que nutre y se enriquece de las especies procedentes de Europa, y penetra en el subsuelo con características identitarias similares a las del viejo continente. Es decir que: “la música popular es, simplemente, la música de los salones que desciende a la campaña” (p. 229). El cancionero occidental, por el contrario, ofrece resistencia; aquí, la música inmigrante no logra penetrar de la misma manera y conserva así diversas capas de identidad indígena

que subsisten de manera total o parcial, a los estratos destacados de dominio europeo (Vega, 1944).

Es relevante destacar que numerosas investigaciones se inician a partir de trabajos realizados por Carlos Vega (1944; 1953; 2010; 2014; 2016), considerado un precursor de la musicología argentina. Fue quien realizó una labor fundamental en cuanto a la recolección de música en todo el territorio, organizándolas y realizando un estudio sistemático de ellas. Respecto del nacionalismo musical en nuestro país, numerosos estudios se basan en los realizados por Juan María Veniard (1986).

Es posible encontrar otros trabajos que abordan la temática estudiada, como *La problemática del nacionalismo musical argentino*, de Roberto Buffo (2017). En dicho estudio se observa el análisis de dos obras: *El rancho abandonado*, de Alberto Williams, y la ópera *Pampa*, de Arturo Berutti. Por su parte, Guillermo Dellmans (2015) focaliza su abordaje en el nacionalismo relacionado con la modernidad a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires. Analiza los aspectos políticos que repercutieron en el país y su relación con el mundo, teniendo presente la guerra civil española, su diáspora, mientras que en nuestro país gobernaba el peronismo, con sus repercusiones en la vida cultural argentina. El citado investigador habla de “música nacional artificial y auténtica”, lo que en términos de Adolfo Salazar sería “Nacionalismo de las apariencias y de las esencias”.

Artículos como: *Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista: Pueblito, mi pueblito*, de Carlos Guastavino (Mansilla, 2007) y *Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte en la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina* (Mansilla, 2010-2011), relacionan la construcción de la identidad nacional con un aspecto particular de la música. La autora en: *La “Vidalita” de Alberto Williams como caso*

paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino

(Mansilla, 2012) estudia las vidalitas que aparecen en la obra del compositor, vinculándolas entre sí y en relación a la construcción de la identidad nacional.

Omar Corrado (2018) escribe sobre el ciclo *Pampeanas*, de Alberto Ginastera, en asociación a elementos, tanto musicales como extramusicales, que fueron aceptándose como identitarios de ese espacio rural y que, paulatinamente, se cristalizaron en el imaginario. El autor se centra en la pampa como un espacio simbólico que se vincula a la construcción de la identidad, orientando la audición donde lo rural es el denominador común. En los tiempos de Alberto Williams, las antiguas familias eran las propietarias de los campos, mientras que en la época de Juan José Castro o Alberto Ginastera, la pampa estaba mediada por un corpus de textos y de obras que abordaba la dicotomía rural-cosmopolita o folklórico-culto. De esta manera, una vez más podemos inferir que las elites culturales son las que escriben la historia y que en este caso concreto erigen la geografía rural como espacio simbólico.

2.3.2 Investigaciones preexistentes examinadas referidas a

a) Un autor o repertorio determinado

Existen diversos estudios focalizados en autores o repertorios para un instrumento o con características determinadas. Podemos citar, como ejemplo, los estudios de Pola Suárez Urtubey (2010), en los cuales aborda el estudio de la Ópera a lo largo de la historia, analizando obras concretas e incluyendo óperas escritas por compositores que estudiamos en el presente trabajo de investigación. Otro autor, Roberto García Morillo

(1984), en primer término, describe en su libro el panorama de la música argentina, para luego profundizar sus escritos en diversos compositores de aquel momento.

En cuanto a los estudios focalizados hacia un repertorio determinado de un autor particular, mencionaremos la tesis de maestría de Enriqueta Loyola, dirigida por Guillermo Scarabino (2004) y titulada: *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*. En ella analiza la producción para piano, teniendo presente su trayectoria académica y que particularmente se trata de obras que adhieren tanto a la estética nacionalista, como al Neoclasicismo. Partiendo del Impresionismo de su etapa de formación, el compositor busca su propio estilo que va perfeccionando y consolidando. Convencido de la búsqueda de la identidad nacional y trabajando para ella desde Tucumán, Gianneo explora e incorpora además las herramientas modernas tales como el Neoclasicismo y el serialismo. Por su parte, en su artículo *La obra completa para piano de Gianneo*, Dora De Marinis (2001) estudia al compositor en relación con su entorno estético; señala su admiración a Igor Strawinsky (emblema del Neoclasicismo) y su intervención en el Grupo Renovación, a la vez de su participación activa en el impulso de la construcción de la identidad y vida cultural desde el interior del país como un incansable gestor cultural. La autora clasifica la producción de Luis Gianneo en cuatro etapas: parte desde el Impresionismo de claro tinte europeo, para luego transformarse e incorporar elementos folklóricos; la etapa de su madurez es aquella que representa su personalidad de temática nacionalista inspirada en el norte argentino (tanto urbana como rural) y estética neoclasicista; hacia el final explora las técnicas dodecafónicas.

En *La música para piano de Gilardo Gilardi*, la pianista tucumana Patricia Espert (2016) focaliza su investigación en la producción para dicho instrumento del compositor. La Dra. Silvina Luz Mansilla (2007, 2011) ha estudiado a Carlos Guastavino en profundidad. Por otra

parte, en su artículo de 2010-2011, concentra su atención en la canción de cámara en la producción de Floro Ugarte. Asimismo, podemos mencionar también a Julio Viggiano Esain (1952), quien escribe un ensayo crítico acerca de Alberto Williams y el nacionalismo argentino, mientras que Carmen García Muñoz publica el catálogo de obras de Julián Aguirre (1986), Floro Ugarte (1985), Pascual De Rogatis (1986) y Juan José Castro (1992).

Respecto de Alberto Ginastera, Pola Suárez Urtubey divulga el catálogo de sus obras en 1986 y María Verónica Fernández, en su tesis de posgrado *Técnicas extendidas e aspectos culturales presentes na puneña N°2, op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera*, analiza el nacionalismo partiendo del libro *Aproximación a la Música Académica Argentina* de Juan María Veniard (2000). Coincide con Veniard acerca de las olas nacionalistas, así como también en que la música de la región de La Pampa y Cuyo estarían revalorizadas en las primeras olas, mientras que en la tercera ola se pone en valor la música indígena del norte argentino. Por otra parte, el movimiento americanista, revaloriza las raíces prehispánicas de América, diferenciándose de la música criolla. Posteriormente, Fernández focaliza su estudio en el compositor y en la obra para violonchelo. Utiliza la clasificación realizada por el mismo Ginastera de “nacionalismo objetivo” y “nacionalismo subjetivo”; en la primera, trabaja a partir de elementos del folklore de forma directa, con recursos de la tradición tonal; mientras que, en la segunda, el nacionalismo es difícil de percibir debido a su alto grado de elaboración. Antonietta Sottile (2016), en referencia a la obra de Ginastera, pero que es extrapolable a otras producciones, aborda la problemática de la cita. Reflexiona acerca de diversos tipos de cita, ya sea aquella que alude de manera directa al folklore y, de esta manera, al

nacionalismo; o bien, la cita erudita que se relaciona con el cosmopolitismo-universalismo. La cuestión radica si ese elemento criollo es una transcripción de rasgos recolectados del campo mediante técnicas etnomusicológicas o composiciones propias al estilo del folklore, o melodías recolectadas por otro.

Resulta revelador cuando tenemos la posibilidad de encontrar escritos de puño y letra de los músicos protagonistas, como sucede con Alberto Ginastera y su publicación: *Notas sobre la música moderna argentina* en la Revista Musical Chilena (1948). Este artículo es una reacción ante la “guerra epistolar” entre Juan Carlos Paz y Juan José Castro, donde el primero ataca, mientras el segundo defiende al joven compositor Ginastera (Manso, 2006, p. 145). En el artículo, Ginastera realiza una revisión de la situación musical de su época reconociendo, en la generación de artistas de 1880, la influencia del Romanticismo, tanto en sus formas, “en las cuales intentaron introducir elementos del folklore elaborados a la manera europea” (Ginastera, 1948, p. 21), como en el uso del lenguaje basados en el Impresionismo. El siglo XX, dice el autor, cambia el eje de las preocupaciones de los artistas, sus intereses y desafíos. En el artículo analiza además a sus contemporáneos pertenecientes al movimiento moderno.

b) El campo del folklore y la música indígena

El nacionalismo en música se nutrió de diversas vertientes; por un lado, la música folklórica, por otro, la música indígena y la música popular urbana. Cada una de ellas posee características diferentes y es por esta razón que indagamos en los estudios previos en cada una de estas temáticas.

En cuanto a las investigaciones cuyo objeto de estudio es el folklore, ya hemos visto anteriormente que Zoila Gómez García (1995) focaliza su investigación en los géneros musicales

de toda América Latina con sus características musicales específicas. En Argentina, Isabel Aretz realiza un estudio profundo del folklore y focaliza la investigación en la música criolla, “tenga origen europeo o americano, precolonial o postcolonial, en cuanto vive entre los pobladores de mayor raigambre argentina” (Aretz, 2008, p. 9), y deja de lado la música indígena. Sobre folklore examinamos además numerosos folletos que, probablemente, se publicaban de manera periódica. Se titulan *Bailes tradicionales argentinos* (Vega, 1953), en cada uno de ellos el autor describe características inherentes a las danzas, tales como aspectos históricos, musicales, coreográficos y poéticos. En artículos como *La media caña. Su música* (Veniard, 2016) se profundiza en la investigación de una danza folklórica en particular. Ya lo hemos citado anteriormente, pero reiteramos la relevancia de la labor de Carlos Vega como precursor de los estudios de investigación en Argentina, su obra *Panorama de la música popular argentina* (1944) ha sido un libro de referencia musicológica ineludible. El aporte fundamental lo realiza mediante el análisis de danzas tradicionales argentinas y canciones que las clasifica en cancioneros (los mismos se han detallado con anterioridad). Otro artículo de Carlos Vega se titula *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas* (2014)³. En él plantea diversas hipótesis acerca del nacimiento de las danzas para luego confirmar o refutar algunas de ellas. Se destacan algunas afirmaciones tales como: a) las danzas de los salones europeos arribaron a las ciudades virreinales que, con el tiempo, se fueron transformando y dando lugar a nuevas danzas llamadas folklóricas; b) las danzas tienen características similares, independientemente si pertenecen a la ciudad o a la zona rural. De este modo, existieron espacios de construcción discursiva que fueron vinculándose y

³ Este artículo fue publicado por primera vez en 1977, en la *Revista del Instituto de Investigación Musicológica* Año 1 N° 1. Bs. As. Argentina.

fortaleciendo la identidad folklórica, tal es el caso de lo campestre, con sus protagonistas y actividades características. Numerosas obras están asociadas a lo rural desde el título, tal como sucede con *Gaucha (Con botas nuevas)* de Gilardo Gilardi, *Llanuras*, segundo movimiento de la *Sinfonía Argentina* de Juan José Castro, *El matrero* de Felipe Boero, entre otras.

Música tradicional argentina. Aborígen-criolla (2006) es un libro escrito por integrantes del Grupo de Estudios Musicológicos (GEM). En él, Ana María Locatelli de Pέργamo presenta un mapa de los grupos étnicos presentes en Argentina, describe sus características principales, instrumentos y presenta transcripciones de melodías típicas y fotografías. El texto, aunque es breve, resulta valioso como introducción a los estudios indígenas. En dicho libro, otros investigadores, como Héctor Goyena, Ana Job de Brusa, Delia Sanana de Kiguel y María Esther Rey, realizan una aproximación a las diversas regiones folklóricas de Argentina. Se describen allí danzas típicas, instrumentos de cada zona, se transcriben ritmos y melodías características, como así también se presentan imágenes de momentos de interpretación musical.

En cuanto a investigaciones que tengan como objeto de estudio la música indígena y su relación con la construcción de la identidad nacional, no hemos encontrado antecedentes. El indigenismo es una temática compleja en un continente donde los pueblos originarios, aún hoy, son invisibilizados o discriminados. La construcción del nacionalismo por medio del uso de elementos indígenas ha sido un camino poco transitado; tal vez, debido a que implica una elección consciente, que los artistas no estaban interesados en realizar. No contamos con estudios referidos a la vinculación de la música indígena con la construcción del nacionalismo en Argentina. Únicamente hallamos algunas referencias como la manifestada por Juan María Veniard, donde se explicita que es la región Noroeste la que conserva “restos culturales indígenas” (1986, p. 97).

Suárez Urtubey (1963) analiza también *La cantata para América Mágica* de Alberto Ginastera y, además del análisis pormenorizado de la obra, reflexiona sobre la ubicación del compositor en el escenario internacional y cómo esta obra le permitió tener una presencia internacional desde su posicionamiento nacionalista. Un nacionalismo cada vez más abstracto y subjetivo, si lo comparamos con obras anteriores como fueron *Panambí* y el ciclo de *Pampeanas*. En esta obra la palabra “mágica” es usada, dice la autora, en sentido de primigenia y rescatando elementos de las culturas precolombinas elaborados y transformados con técnicas del siglo XX, como son el Serialismo integral, que refunde elementos del pasado que sobreviven en culturas posteriores.

c) El tango, música popular urbana

Existen numerosos estudios focalizados en el tango, junto a él incluimos a los géneros musicales con los que se emparenta, sin embargo, estudiamos exclusivamente los trabajos inherentes a la temática abordada en esta investigación.

Coriún Aharonian edita los escritos de Carlos Vega acerca del género y los publica como obra póstuma con el título de *Estudios para los orígenes del tango argentino* (2016); allí Carlos Vega explora los antecedentes del género musical. Posteriormente desarrolla el tango argentino describiendo cómo, alrededor de 1910, los bailarines porteños de familias aristocráticas, sin proponérselo llevaron al viejo continente esta propuesta que renovó las vetustas danzas de salón europeas.

Pablo Kohan, escribe un capítulo en el libro *Los caminos de la música*, que se titula Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango. Al igual que Vega, el autor indaga sobre los antecedentes del género en Latinoamérica, su relación

con Europa y los negros provenientes de África. El tema no es sencillo de dirimir y analiza los estudios que lo anteceden, si bien reconoce la importante labor de Carlos Vega como musicólogo, critica el libro de tango que fue publicado de manera póstuma sobre los borradores. Estas notas, afirma Kohan, evidencian un proceso de investigación inconcluso por el fallecimiento del autor. En el capítulo publicado, Pablo Kohan estudia las ideas de Alejo Carpentier y Jorge Novati sobre el origen del género; concluye que, si bien contiene algunos elementos de procedencia europea, el tango “es una creación cultural, popular y artística del Río de la Plata” (2008, p. 170), diferenciándose así de otras danzas que, provenientes de afuera, sufrieron transformaciones para su adaptación local.

Omar García Brunelli (2011) ha focalizado particularmente en la obra de Juan José Castro y manifiesta el dominio que Castro posee del tango, género que le era cercano y que lo ayudó para su manutención en Europa como intérprete del género. Carlos Manso publica fragmentos de cartas que testimonian la excelente remuneración que Juan José Castro recibía como instrumentista de tango en París (Manso, 2006, pp. 25-26).

2.3.3. Investigaciones precedentes sobre el nacionalismo en la música orquestal argentina entre 1880 y la primera mitad del siglo XX

Al acercarnos al objeto de estudio de este trabajo de investigación podemos observar que el repertorio orquestal posee escasos estudios. Se detallan a continuación los que abordan la temática estudiada en las obras para orquesta escritas en el período delimitado.

Malena Kuss (1974) analiza *Huemac*, de Pascual de Rogatis, y profundiza en los aspectos musicales, pero, además, en su relación con el entorno y posicionamiento estético. Inicia el

artículo con palabras del mismo autor en las cuales manifiesta su interés por el “americanismo”, inquietud que comparte con Floro Ugarte, Carlos López Buchardo, Julián Aguirre y Alberto Williams. El compositor manifiesta allí su desvelo por incorporar elementos étnicos a sus obras sinfónicas. El mismo Pascual de Rogatis revela que “*Zupay, Ollantay, Huemac* fueron también, música argentina hacia América” (en Kuss, 1974, p. 68). Por otra parte, Gonzalo Botí (s.f.) analiza el poema sinfónico *Gaucha (Con botas nuevas)*, de Gilardo Gilardi.

Carlos Manso (2006) escribe un libro sobre Juan José Castro en el que transcribe fragmentos de cartas, revistas de la época, entrevistas y otros testimonios que reflejan la época y los pensamientos de los protagonistas. En relación con el objeto de estudio de la presente investigación podemos mencionar que Juan José Castro describe sus intenciones nacionalistas en la *Sinfonía Argentina* y que esto también puede apreciarse cuando el compositor mediante cartas relata la realidad del tango en París. El artículo *Juan José Castro (1895-1968)* escrito por Carmen García Muñoz, describe la biografía del artista, sus posturas estéticas, su producción bosquejando cuatro etapas con características diferentes (p. 106).

Luego de haber realizado la enumeración de los estudios precedentes que se relacionan con nuestro tema de estudio, podemos resumir de la siguiente manera el contenido de este capítulo. En primer lugar, hemos observado que la temática investigada ha sido objeto de estudio desde diferentes perspectivas y que existen numerosas publicaciones en las que se reflexiona acerca del nacionalismo musical o que proponen

maneras de secuenciar diversos momentos del nacionalismo: Ginastera (1948); Behague (1983); Veniard (1986); Suárez Urtubey (2008).

Por otra parte, podemos afirmar que existen libros en los que se realiza un acercamiento general al contexto sociocultural para posteriormente hacer hincapié en el enfoque de los diversos géneros musicales. Esto se replica tanto a nivel latinoamericano, con Gómez García (1995); Bitrán y Miranda (2002), como dentro de Argentina con investigadores como: Carlos Vega (1944; 1953; 2010; 2014) y su discípula Isabel Aretz (2008), quienes fueron precursores en los estudios musicológicos y etnomusicológicos, respectivamente, y que propiciaron numerosos trabajos dedicados al folklore (Veniard, 2016).

Encontramos, también, investigaciones donde el tango es el objeto de estudio (Kohan, 2008; García Brunelli, 2011). Y hemos analizado importante cantidad de escritos que se focalizan en un compositor en particular (Viggiano Esain, 1952; Suárez Urtubey, 1986; Manso, 2006); como así también en un repertorio determinado (De Marinis, 2001; Loyola, 2004; Suárez Urtubey, 2010; Mansilla, 2011; Espert, 2016). Por su parte, García Muñoz ha catalogado la obra de diversos compositores (1985; 1986; 1992).

Abordamos y consultamos estudios sobre el nacionalismo vinculado a obras concretas o que analizan y relacionan diversas obras entre sí; ya sean estas del mismo autor (Suárez Urtubey, 1963; Mansilla, 2010-2011; 2012; Fernández, 2015) o de diferentes compositores (Grela, 2000-2001).

Finalmente, las investigaciones sobre obras escritas originalmente para orquesta resultan extremadamente escasas (Kuss, 1974; Botí; Buffo, 2017; Corrado, 2018), siendo inexistentes las investigaciones que interrelacionan las producciones orquestales de músicos argentinos en

función de un tema de investigación como el nacionalismo. Lo anteriormente dicho nos señala un espacio de vacancia al que nosotros pretendemos aportar mediante esta investigación.

Capítulo 3 - Marco teórico

3.1. Recortes del campo de estudio

En un primer momento, estudiamos el nacionalismo en la historia y el mundo de la mano de Eric Hobsbawm (2012). Posteriormente, abordamos el nacionalismo en el campo político social en Argentina y para ello estudiamos los escritos de Enrique Zuleta Álvarez (1975), María Inés Barbero y Fernando Devoto (1983), Marta Blache (1991), Alejandro Cataruzza (2009), así como también el ensayo de Liliana Brezzo (2003). Advertimos que la crisis social y política no era exclusiva de Argentina; toda América Latina vivía una agitación similar en una búsqueda de construcción de su Estado nación (Hobsbawm, 2012). Observamos los problemas de diversa índole que atravesaban los pueblos que buscaban construir un estado propio e independiente; conocimos hechos destacados, agrupaciones políticas e ideológicas. Indagamos acerca de las publicaciones de la época, espacio relevante para la manifestación de intelectuales de diversas áreas, entre ellas la que aquí nos convoca.

El presente trabajo de investigación tiene el propósito de reflexionar acerca de la presencia de la estética nacionalista en la producción orquestal argentina entre fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Hemos observado que, si bien el nacionalismo es un tema ampliamente investigado, el estudio de los compositores argentinos deja ver cierta disparidad: algunos de ellos han sido estudiados en detalle, mientras que otros fueron poco investigados.

Luego de haber explorado los estudios efectuados con anterioridad, realizamos los siguientes recortes del campo de estudio, con el fin de focalizar la investigación, y nos concentramos en las obras escritas para orquesta, ya que esta última resulta un área de escaso abordaje y conocimiento para las investigaciones de estas características y constituye, además, la

especialidad de la doctoranda. Para próximos trabajos de investigación quedarán las obras escritas para un instrumento solo, música de cámara o coro. Asimismo, trabajamos con obras compuestas originalmente para orquesta y dejamos de lado los arreglos u orquestaciones de compositores sobre temas de otros autores. El análisis de las producciones orquestales resulta un área de vacancia, ya que existen escasas publicaciones de este tipo. No encontramos ningún estudio previo que ponga en relación las producciones orquestales de compositores argentinos y el tema nacionalismo.

Pretendemos que el presente trabajo de investigación pueda servir para fundamentar la hipótesis de que el nacionalismo estuvo presente en la música argentina, específicamente en el repertorio para orquesta y en el tiempo delimitado. Se espera además que, mediante los resultados de las interrelaciones de las obras analizadas, se puedan apreciar los modos en que los autores llevaron adelante sus propuestas de creación artística y cómo se vinculan dichos proyectos con los rasgos nacionalistas.

El análisis de obras orquestales de diferentes compositores del período estudiado y su interrelación nos permite inferir de qué manera el nacionalismo estuvo presente en la música orquestal entre 1880-1950, siendo la música evidencia que refleja las inquietudes, búsquedas y preferencias de los artistas. Podríamos decir que, si el músico trasciende mediante sus obras, el estudio del producto artístico musical nos ayuda a comprender a sus autores más allá de sus manifestaciones orales o escritas, o bien, sus silencios. Su producción nos muestra los modos en que procesó y maduró el nacionalismo.

En cuanto a la perspectiva de abordaje, es fundamental para nosotros establecer diálogos entre la teoría y la práctica, entre el discurso (oral u escrito) y el musical. El nacionalismo es un tema ampliamente estudiado, sin embargo, encontramos una

importante área de vacancia respecto a los estudios de la producción musical de la época, aspecto que se incrementa a la hora de referirnos a la música escrita para orquesta. Es nuestra intención poder reconstruir un panorama del nacionalismo en la producción orquestal en el país, siendo la música en sí misma la voz parlante, en diálogo con sus obras contemporáneas e hijas de padres que reflejan en ella sus dominios técnicos, intereses estéticos, búsquedas de lenguaje y pensamientos filosóficos.

Los estudios preliminares nos muestran una Argentina activa en una América Latina inquieta, ávida de transitar su propio camino de construcción de identidad nacional. En el período abordado observamos una importante actividad intelectual, con publicación de revistas, creación de instituciones educativas y de conciertos (con Buenos Aires como escenario incluido en las giras de artistas internacionales). Estas acciones fomentan la producción musical e impactan en la sociedad. Buscamos establecer, a partir del análisis musical, relaciones entre los diversos caminos y modos para la construcción del nacionalismo, así como también su relación con elementos de otras estéticas.

Consideramos que una investigación de las presentes características brinda un aporte relevante para los estudios del nacionalismo en el arte argentino, especialmente para el conocimiento, comprensión y difusión de las obras orquestales argentinas y, a través de ellas, de los compositores. Como impacto en la sociedad actual, consideramos que nuestro trabajo aquí planteado puede ofrecer herramientas para poner en valor la música académica argentina; colaborar además con la comprensión y difusión de la producción artística local. Pretendemos propiciar el conocimiento del corpus artístico nacional en lo referente a la música orquestal, con sus características y disponibilidad para aquellas personas responsables de definir programas de conciertos orquestales.

Imaginamos que el presente trabajo de investigación puede aportar al conocimiento del repertorio orquestal académico de autores locales en vinculación con la temática nacionalista, lo que permite dar a conocer la producción propia con una mirada crítica acerca de ella y dimensionar su aporte a la construcción del nacionalismo cultural en el período estudiado. Pretendemos, entonces, ofrecer una plataforma para futuras investigaciones acerca de otros repertorios aún no estudiados en profundidad como, por ejemplo, las óperas argentinas.

Entre las dificultades que encontramos para la concreción, el inconveniente para acceder a las partituras orquestales fue un factor determinante, principalmente en las obras más antiguas, como es el caso de la producción de Julián Aguirre. Debido a la razón antes mencionada, las obras analizadas han sido seleccionadas en función de las obras disponibles de manera escrita, ya sean partituras impresas o digitales, manuscritos, facsímiles de cada uno de los compositores activos en el período estudiado. Cabe destacar que entre las fuentes musicales poseemos partituras editadas y publicadas, como *Huemac*, las obras de Alberto Williams, entre otras; y que apelamos a fotografías de manuscritos cuyos libros originales se encuentran en el Instituto de Musicología Carlos Vega, tal es el caso de *De mi tierra*, de Floro Ugarte; analizamos también ediciones digitalizadas por el Instituto de Investigación en Etnomusicología como, por ejemplo, *Gato y Zamba*, de Constantino Gaito.

Concerniente a la delimitación temporal del presente estudio, oportunamente consideramos que las obras que contenían rasgos nacionalistas fueron compuestas entre los años 1880 y 1950. Como antecedentes, la bibliografía cita registros de que en 1830 la música criolla era incluida en el repertorio académico; hacia 1840 las orquestas, en el

contexto de la escena teatral, realizaban sus primeras interpretaciones de danzas populares. Era habitual que los intérpretes que visitaban Argentina, con el objetivo de generar empatía con el público, realizaran variaciones sobre la música tradicional local (Veniard, 1986, pp. 20-33).

Alrededor de 1880, la temática nacionalista retoma energías; en Europa se desarrollaba una intensa actividad nacionalista, hecho que repercute en América. En el siglo XIX las tertulias ofrecían un espacio donde los intelectuales compartían su arte, dialogaban y reflexionaban de manera colectiva. Con el tiempo, esto fue cambiando y ya a inicios del 1900, los centros culturales como Buenos Aires se convirtieron en grandes ciudades, por lo tanto, no necesariamente los artistas de ese momento se relacionaban tan estrechamente, ni compartían los mismos intereses (Veniard, 1986, p. 66). Hacia la primera mitad del siglo XX, en el mundo, las vanguardias buscaban nuevos caminos para romper con la tradición; nos planteamos si esto sucedía también en Argentina. Desde los años veinte en adelante, la búsqueda de la modernidad inquieta a algunos autores; a otros, la música popular de la mano del tango y el jazz, mientras que algunos continúan trabajando para construir el nacionalismo. Sin embargo, consideramos que las características de la música con rasgos nacionalistas del siglo XX no eran las mismas que las planteadas en el siglo anterior; tampoco coincidían los protagonistas, espectadores y músicos. Estudiamos de qué modo se manifiestan las características nacionalistas en las obras orquestales de la primera mitad del siglo XX; qué relaciones pueden establecerse respecto a obras de décadas anteriores y si existieron producciones que integren características de la música moderna o de vanguardia junto a rasgos nacionalistas.

En el presente trabajo de investigación observamos detenidamente a los artistas activos entre 1880 y 1950 que crearon obras originales para orquesta y que, atentos a su interés en el nacionalismo, consideramos que ofrecieron un aporte a la construcción de él en Argentina. Para

ello analizamos sus obras musicales buscando establecer la presencia de rasgos provenientes del folklore, la música indígena o la música popular urbana -tango- y su relación con elementos provenientes de otras estéticas. Estudiamos los compositores escogidos luego de los estudios introductorios realizados. Como criterio de selección se evaluó la actividad creativa de cada uno de ellos en el período investigado, el aporte a la composición del momento, la relación con la estética nacionalista y con la producción para orquesta. Quedaron excluidos aquellos autores que dedicaron su producción a otros instrumentos o repertorios. A continuación, se detallan los compositores seleccionados, sus obras conforman un corpus representativo de la actividad compositiva orquestal de la época estudiada. En algunos casos, nos ha resultado complejo poder acceder a su producción orquestal (tal es el ya citado caso de Julián Aguirre). Para el análisis, se seleccionó un conjunto de obras representativas en relación con el tema de estudio del presente trabajo de investigación y se las detalla a continuación:

- Zenón Rolón, *Tango*, de la zarzuela *Una farra en nochebuena* o *Las Desdichas de Rascaeta* (1897).
- Carlos López Buchardo, *Escenas argentinas* (1919).
- Pascual De Rogatis, *Huemac* (1916).
- Alberto Williams, *Primera Suite Argentina* (1923).
- Floro Ugarte, *De mi tierra* (1923).
- Felipe Boero, *Media caña*, de la ópera *El Matrero* (1925).
- Constantino Gaito, *Gato y Zamba* (1928).
- Luis Gianneo, *El tarco en flor* (1930/36/38).
- Juan José Castro, *Arrabal*, de la *Sinfonía Argentina* (1934).

- Gilardo Gilardi, *Gaucha (Con botas nuevas)* (1936).
- Alberto Ginastera, *Panambí* (1937).

3.2.1 Definiciones inherentes al Marco teórico.

Eje nacionalismo–universalismo.

Americanismo

A continuación, detallaremos ciertas cuestiones conceptuales que hacen al modo en que abordamos el presente trabajo de investigación, citando a diversos autores y realizando consideraciones relevantes.

Nuestro objeto de estudio se centra en el nacionalismo en la música orquestal. Para reflexionar sobre dicho objeto, el eje **nacionalismo–universalismo** está presente a lo largo de toda la investigación, ya que constituye una cuestión relevante a la hora de pensar la construcción de la identidad cultural, una alteridad que constituye un proceso que se relaciona con otro para diferenciarse de ese otro. Al respecto, Pola Suárez Urtubey expone:

El nacionalismo cultural (es) como un producto directo del ideal romántico. Un sano sentimiento patriótico, la revalorización de las mejores tradiciones de los pueblos [...] y el ansia de encontrar una forma de expresión literaria y artística que identifique a una nación ante el resto del mundo. (2010, p. 60)

Las ideas de la autora nos ayudan a pensar el nacionalismo como un producto original ante la vidriera del mundo, algo que buscaban los compositores del período estudiado. De este

modo, el artista latinoamericano situado en la periferia mundial, intenta posicionarse y visibilizar su obra mediante lo que puede ofrecer como original. Hay un interés por realzar lo propio, pero con los ojos puestos en el mundo.

En este sentido, y retomando ideas ya planteadas anteriormente, en el siglo XIX existió una pretensión de universalidad del hombre como ciudadano del mundo (Dalhaus, 1989, p. 82), concepto que se contrapone al de centro y periferia que inspiró a los movimientos nacionalistas ubicados al final de la centuria. El continente europeo era percibido frecuentemente como centro cultural, mientras que los compositores pusieron en valor su tierra lejana en relación con ese epicentro mediante el uso de elementos propios de su folklore. De esta manera, introdujeron melodías, ritmos, formas que aportaron a la construcción de la identidad de cada nación. Cada país, junto con sus artistas, intentó potenciar la mirada introspectiva que les permitiese fortalecer lo propio y diferenciarse del otro. En algunos casos, los compositores realizaron un invaluable trabajo de campo en lo que respecta a la recolección y organización de melodías folklóricas. Entre los referentes podemos citar a los húngaros Zoltán Kodály y Béla Bartók.

El nacionalismo musical no se opuso a las escuelas universales, dice Carlos Vega, sino que prosperó en relación a ellas. Hubo así nacionalismos de diversos tipos según el contexto, como el nacionalismo romántico, posromántico, impresionista, expresionista, neoclasicista, entre otros. En palabras del autor: “al lado de cada secuencia escolar ‘universal’ avanzaba el matiz estético que añadía giros nacionales a la materia superior vigente” (2010, p. 84). Vega sostiene, además, que el hecho de que una obra sea nacionalista no implica una técnica compositiva particular o una armonía específica; una

sonata nacionalista cumple las reglas de la forma sonata e integra elementos provenientes del folklore, como puede ser una melodía, un ritmo u otro rasgo.

Dentro de este eje **nacionalismo-universalismo** se inserta el **americanismo**, como una necesidad de todo el continente de tener su propia voz, una voz polifónica, ya que cada nación trabaja en su propio proceso. Más allá de las diferencias, los países latinoamericanos buscaron aunar fuerzas, criterios y estrategias para diferenciarse de lo universal. Observamos que la tendencia nacionalista está contextualizada en todo un continente que, de manera contemporánea, atraviesa una etapa fundacional en la gestación de su identidad cultural.

Un referente ideológico que abordó la necesidad de reforzar la identidad en América Latina fue Ricardo Rojas, en *Eurindia* (1980). Allí elabora la relación entre el aporte europeo -lo exótico- y lo autóctono -lo indígena-. Rojas propone “refundir lo indio, gauchesco y lo español en lo americano” (p. 108). Podríamos decir que en la relación colonizadores e indios, exotismo e indianismo, el autor no rechaza lo europeo, ni reverencia lo propio. Sí, propone algo superador, el nacimiento de una cultura que ya no representa ni a Europa ni a Indias. De esta manera, sostiene que se trata de una nueva cultura forjada a partir de las dos vertientes (1980, pp. 6-89).

3.2.2 La formación europea y su influencia musical

En los tiempos de arte prehispánico, la música constituía una forma de representación del pensamiento de una comunidad determinada, ubicada en un lugar y tiempo concreto. La llegada de la conquista europea produjo una ruptura y reemplazo de valores culturales y pautas de producción artística diferentes a las prehispánicas existentes. Este proceso de aculturación implicó incorporación de instrumentos, técnicas, estructuras histórico-sociales-culturales pertenecientes a la cultura conquistadora, los valores indígenas permanecieron sumergidos bajo

esta cultura impuesta (Grela, p. 2013). Los intelectuales aspiraban a una formación europea, tal vez porque no había referentes locales o debido a que estaba instalada la idea de que Europa marcaba la tendencia; o bien, simplemente porque la producción nacional estaba aletargada por el socavamiento de su reconocimiento a través de la ignorancia o desconocimiento. A fines del siglo XIX, los músicos que podían viajaban a Europa, preferentemente a Francia o Italia, con el fin de completar su formación musical y regresar al país, no solo con herramientas para el desempeño musical, sino embebidos de las modas europeas. De esta manera, nuestros artistas del 1880 trajeron las sonoridades del Impresionismo, en boga en aquellos tiempos. Iniciaron así un importantísimo proceso de integración de su propia cultura con las técnicas de composición aprendidas en el viejo continente. Asimilaron ritmos, melodías, formas, comenzaron una búsqueda que abrió un abanico de posibilidades a las nuevas generaciones. Ya en el siglo XX, gran cantidad de artistas se educaron en el país, con maestros locales o en las incipientes instituciones educativas. Europa (con un paréntesis durante la guerra) continuó siendo un referente cultural, tanto para ostentar las novedades estéticas (tal es el caso de las vanguardias) como para ser el lugar deseado para conquistar al público y la crítica especializada con miras a la circulación universal de las obras (Vega, 1944; Dalhaus, 1989; Corrado, 2010; Grela, 2013).

3.2.3 Los artistas y el nacionalismo en relación con su tiempo

Si observamos atentamente la Argentina del 1880 (cuando se inicia nuestro período de estudio) y la de mediados del siglo XX (cuando finaliza), podemos enumerar una serie de aspectos que se transformaron, en diversos ámbitos, hacia el interior de las

fronteras y en su relación con el mundo. El país ya no era el mismo; la cultura y la música, tampoco; dinámico como la vida misma el concepto de nacionalismo fue adecuándose al entorno sin perder su esencia de identificar a una nación. Hemos detallado las características del nacionalismo de finales del siglo XIX (1880) respecto al de mediados de siglo XX (1950) y los nombres que los investigadores que nos preceden le otorgan. Más allá de los títulos, estamos de acuerdo en que el nacionalismo de 1880 no fue el mismo que el observado setenta años más tarde, siendo el del último tiempo un reflejo de los procesos de elaboración, maduración, reconversión y condensación que se asientan en los cimientos establecidos en el siglo anterior. Se podría decir, entonces, que conocer a los antecesores permitió construir sin ignorar lo ya hecho. No fueron contemporáneos Williams y Ginastera, sino que cada uno desempeñó un rol acorde a la época en que le tocó vivir, y el primero de ellos resultó ser un constructor de la identidad nacional al que, sin duda, Ginastera reconoce como predecesor. Los compositores formados alrededor de 1890 “son los que contribuyen a afianzar definitivamente la producción musical académica argentina, con o sin reminiscencia de la música popular tradicional criolla” (Veniard, 1986, p. 41). Las generaciones posteriores, que produjeron luego de 1930, pertenecieron a otra época con un nacionalismo maduro y que posee “contenido nacionalista y significación internacional” (Behague, 1983, p. 263).

Retomando lo planteado en el estado de la cuestión, entendemos que tanto las ideas en cuanto al alcance del término nacionalismo planteadas por Carl Dalhaus (1989), donde el artista representa el espíritu del pueblo, como las de modernidad desarrolladas por Omar Corrado (2010) son legítimas y diferentes, pero no incompatibles. A nuestro entender, el nacionalismo puede estar presente en diferentes contextos, según la época, con resultados musicales distintos y sin abandonar los rasgos nacionalistas. De este modo, consideramos que una obra puede poseer

rasgos nacionalistas y, al mismo tiempo, estar compuesta según las bases de la estética moderna. Podríamos decir que el nacionalismo, más allá de sus conexiones con el Romanticismo o la modernidad, elabora los elementos que construyen la identidad nacional.

En los estudios previos, hemos observado diversos intentos de categorización y denominación del nacionalismo musical en Argentina en el período abordado. Ellos pretenden reflejar que el nacionalismo no permaneció estático a lo largo del tiempo. Consideramos que la heterogeneidad fue una de sus características en todos los ámbitos y las épocas. Estas ideas se asemejan a las que nosotros tenemos, independientemente del título utilizado; y entendemos que hubo un primer momento en que la filiación del autor con el nacionalismo resultó directa y simple de relacionar. Con el pasar del tiempo, los compositores, muchos de los cuales estudiaron obras de sus predecesores, intentaron un lenguaje autónomo dentro de una estética nacionalista. Es por ello que insistimos en hacer foco en el estudio de las obras orquestales y en poder vislumbrar desde la música los modos de elaboración de elementos nacionalistas. En palabras de Behague, diríamos que los compositores buscaron su propio estilo sin imitar, asimilando los elementos nacionales e incorporando las técnicas modernas de composición (1983, pp. 263-264). Probablemente, la intención de los primeros nacionalistas haya sido la misma que la de aquellos que los sucedieron, trabajar con las herramientas compositivas aprendidas y forjar la identidad nacional a través de la música. Claro está que las herramientas de 1880 eran diferentes de las de 1920 y que respondían, además, a un entorno estético diverso, y no es de esperar otra cosa que resultados diferentes.

Las manifestaciones de los protagonistas respecto de su ubicación en el ámbito cultural del momento, la percepción de su realidad y sus propias intenciones son importantes para este trabajo de investigación. El mismo Luis Gianneo describe un período de búsqueda de un lenguaje propio que refleje su modo de ser y exprese musicalmente, reconociendo que esta necesidad la tuvo al establecerse en Tucumán, lejos del ruido de las ciudades que perturban la percepción (De Marinis, 2001, p. 51). Alberto Ginastera reconoce a los compositores de generaciones anteriores, influenciados por el Impresionismo francés y el Verismo italiano, que gustan de grandes formas románticas, como los poemas sinfónicos, y procuran “introducir elementos del folklore a la manera europea” (1948, p. 21). Sin embargo, dice el autor, los intereses y preocupaciones de los artistas de las nuevas generaciones fueron cambiando y concentrándose en el “perfeccionamiento técnico, adquisición del lenguaje moderno, depuración del estilo” (1948, p. 22). Respecto a su entorno cultural, Ginastera escribe:

Nosotros hemos encontrado una cultura musical más sólida y más avanzada, lo que ha permitido que nuestras actividades se desarrollaran en un medio más apto que hace treinta años. El problema, enfocado desde el punto de vista estrictamente musical, reside en ahondar en el elemento telúrico, con proyección hacia un arte universal. (Ginastera, 1948, p. 22)

En el artículo sobre Juan José Castro, García Muñoz describe al mencionado compositor como un defensor del oficio que manifiesta que el autor debe prepararse, dominar los recursos y técnicas compositivas, realizando un proceso interno de elaboración y maduración, evitando la comodidad y obviedad como puede ser el uso trillado del folklore (1996, p. 21). Tanto las

palabras de Gianneo como las de Ginastera y Castro reflejan la intención de cada compositor de trabajar en la construcción de su propio camino profesional, fruto de la maduración, depuración de años de estudio y búsqueda personal.

3.2.4 Vertientes nacionalistas: folklore, música indígena y tango

El nacionalismo se nutre de tres vertientes, por una parte, de los elementos provenientes del folklore; por otra, de los rasgos de la música indígena y, finalmente, de aquellos que pertenecen a la cultura popular urbana, principalmente, el tango. Lo **folklórico** implica procesos de supervivencia entre estratos sociales. Es pasado, pero continúa presente, aunque transformado. En el caso de ciertas expresiones como las danzas de salón, se observa que aparecen primeramente en los salones de la alta sociedad porteña para luego ser transformadas y pasar al ámbito popular (Vega, 1944). El campo folklórico no es universal, ya que en cada sitio ocurre la interrelación entre lo propio y lo ajeno. La música **indígena** tiene en común con la folklórica que pertenece al pasado y es sobreviviente; sin embargo, lo indígena implica un pasado remoto, de raíces más profundas y que recupera lo primitivo, donde el aislamiento y la lejanía de las urbes ayuda a la preservación de sus características culturales. El folklore, por su parte, encuentra su ambiente natural en el ámbito rural, ya sea en el campo propiamente dicho o en lugares influenciados por las ciudades. También, el hombre culto es un sujeto folklórico, con recursos suficientes para difundir esta música en otros ámbitos que le permiten una divulgación valiosa a la hora de pensar en la construcción del nacionalismo (Vega, 1944, pp. 40-88).

El proceso de folklorización en Latinoamérica implica un diálogo entre las culturas precolombinas y la música europea, que llegó en primer término a las ciudades para luego arribar al campo. Las músicas de salón provenientes del viejo continente se relacionaron con los

sustratos primitivos locales, lo que favoreció los procesos de transformación y acomodamiento que derivaron en el folklore. Carlos Vega (1944) constantemente recuerda cómo la supervivencia se da de una música a otra, de la ciudad al ámbito rural. De este modo, lo que está presente en el campo, por ejemplo, el vals criollo, perteneció antes al salón con el nombre de vals. Hasta avanzado el siglo XIX, la ciudad de Lima, en Perú, fue un referente cultural en Latinoamérica con importante influencia en Argentina. Por esta razón, es factible encontrar géneros folklóricos en nuestro territorio que no hallan raíces en Buenos Aires, sino que pertenecen al proceso de transformación desde Lima (1944, p. 79). Para el estudio del folklore, el trabajo de Isabel Aretz (2008) junto con los estudios de Carlos Vega (1944; 1953; 2014) resultan fundamentales a la hora de analizar las obras, por lo que recurrimos a ellos permanentemente al momento de examinar los elementos del lenguaje musical; complementando, según las necesidades, con otros artículos específicos.

Una vez más hacemos referencia al impacto de la inmigración en el equilibrio de las relaciones culturales, particularmente en el período entre 1850 y 1910. Por una parte, la gran cantidad de extranjeros que trajeron al país su propia cultura genera una desproporción considerable en relación a la cultura preexistente, lo que brinda aportes significativos a la música de características folklóricas. Por otra parte, la cultura indígena en esta realidad social se ve desplazada y reducida, y así se debilita su aporte en el proceso de folklorización de la música y queda aislada paulatinamente en algunos sectores del territorio nacional, en general ubicados lejos de las grandes ciudades. Sin embargo, no son meramente cuestiones de cantidades, la influencia de las danzas se da de salón a salón; y no, de pueblo a pueblo; dice Carlos Vega tal es el caso de la polca y la mazurca, danzas exitosas en París que se instalan en los bailes porteños a partir de 1850 y que “al cabo de cincuenta años (...) han penetrado hasta la última aldea y ahora

son danzas folklóricas argentina” (1944, p. 83). En *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas*, Carlos Vega sintetiza las características básicas del nacimiento de las danzas folklóricas. Rescataremos algunas ideas centrales: a) los bailes llegaron paulatinamente al continente provenientes de los salones cultos de Europa, se mezclaron en las ciudades virreinales con los estratos inferiores y se transformaron en los bailes criollos; b) no se observan híbridos fruto de lo español con lo indio o lo negro; c) el proceso de hibridación de las danzas requiere al menos treinta años para trascender (2014).

Coincidimos con Bitrán y Miranda (2002) en que la construcción de la identidad requiere de un otro con el cual referenciarse. Ellos plantean la alteridad con el pasado, con lo étnico que sobrevive tras la aculturación y donde el compositor toma una decisión política al elegir elementos indígenas para la creación de su obra musical. En el caso de la música étnica, existe una intención del compositor de “estudiar para llegar a conocer algo que no formaba parte aún de su patrimonio cultural” (2002, p. 132), busca representar lo indígena como una alteridad proveniente del pasado. De este modo, la alteridad resulta una herramienta fundamental para la transformación, la confrontación con lo europeo y la construcción de la identidad propia. Asimismo, consideramos interesante plantearse si esas melodías indígenas fueron recolectadas por un investigador etnomusicológico y, a partir de allí, elaboradas en las obras, o son sonoridades inspiradoras que ofrecen criterios para la creación de nuevas melodías. En ambos casos, los músicos deberán estudiar las culturas indígenas, con el fin de conocerlas, reconocerlas e identificarlas (Bitrán y Miranda, 2002).

Destacamos el artículo de Omar García Brunelli acerca del tango en la obra de Juan José Castro, como así también su análisis del primer movimiento de la *Sinfonía Argentina*, titulado *Arrabal*. A inicios del siglo XX se asocia el tango con la corriente de exaltación criolla, se piensa

el género como una posibilidad que permita fortalecer lo “pro-hispánico” equilibrando la fuerte inmigración. Ya para la década del 1930, el género es un símbolo cultural del país a nivel mundial (2011, p. 90). El autor analiza las características identitarias del tango y la incorporación de dichos rasgos en la obra del compositor, como es el caso de los tangos para piano.

En relación al tango, un aspecto valioso para los fines de nuestra investigación es la referencia de cómo esta danza vernácula que, a finales del siglo XIX identificaba a sectores marginales y desposeídos de la ciudad de Buenos Aires, antes de la primera guerra mundial hacía furor entre las clases pudientes de la sociedad francesa, recorriendo el camino inverso de otras músicas. El tango parte de Argentina y conquista el mundo musical a partir de su posicionamiento en Europa. En este proceso de ascenso fue estilizándose, puliendo aquellos aspectos que pudiesen herir la sensibilidad de la aristocracia y, con el éxito alcanzando en Europa, esta creación rioplatense se lanza a la circulación internacional del género (Kohan, 2008, pp. 171-172). Atendiendo a estas ideas nos preguntamos si el tango pudo ser uno de los puentes a través del cual Argentina llamó la atención del mundo mediante una propuesta original, alegre y transgresora para los cánones de la época, iniciando una dispersión internacional que ya no se detuvo jamás. El tango, que nació entre la clase baja, pero que conquistó los salones de baile parisinos, regresó a los salones porteños con pasaporte internacional; y ya nadie pudo oponerse a dejarlo pasar.

3.2.5 Eje tradicionalismo–modernidad

El concepto de distanciamiento

La década de 1920 expuso otra dicotomía de aquellos tiempos que se relaciona con nuestro estudio; es la referente al tradicionalismo respecto a modernidad, entendiendo que en todos los tiempos existieron corrientes que, incómodas ante los paradigmas estéticos vigentes, buscaban nuevos caminos que respondiesen a las demandas artísticas o de otra índole. Es materia de análisis si este interés de proclamarse modernos es observado en su producción artística y si resulta posible de comparar con la producción escrita veinte o treinta años antes. La tradición implica un traspaso generacional de la cultura; una herencia que continúa a través de distintos medios (como la palabra, los modelos, los escritos) en todos los niveles sociales (Vega, 2010, p. 7). Al respecto, García Muñoz comenta:

La década de 1920 ve a Buenos Aires convertida en centro de conocimiento y asimilación de las nuevas corrientes europeas: la visita de los grandes directores de orquesta trae como consecuencia el contacto de los “renovacionistas” con las últimas tendencias de la creación. (1996, p. 4)

De esta manera, los espíritus inquietos encontraron un terreno fértil para la renovación de las sonoridades en contacto con las vanguardias internacionales, los intentos de renovación de la tradición y el cuestionamiento de paradigmas, tales como la armonía tonal, entre otros. Los compositores de esta época propusieron aportes desde sus convicciones y pensamientos, respaldados por su profesionalismo artístico de elevado nivel. La década de 1930 es la de esplendor de la nueva música pensada y llevada adelante por el grupo de Juan Carlos Paz, observándose características compatibles con el Neoclasicismo, ya sea por el uso de materiales y técnicas de épocas anteriores, uso de procedimientos neoclásicos modernos y su aplicación a

melodías folklóricas o populares locales (Corrado, 2010, p. 182). Cabe destacar que las ideas modernas del Grupo Renovación son un reflejo de lo que sucedía en Europa en la década de 1920, una vez más se reitera la localización de discusiones que ya ocurrían en otros círculos.

A partir de la década de 1920 estuvo presente en Argentina el Neoclasicismo, que reivindica las estructuras sonoras y propone retornar a las formas anteriores al siglo XIX, especialmente las pertenecientes al siglo XVII-XVIII, las mismas celebran la racionalidad y la objetividad, como así también la búsqueda de una música pura y abstracta sin referencias programáticas. Asimismo, el Neoclasicismo rescata el retorno a las formas del Clasicismo o anteriores, con un lenguaje moderno y particularmente en el aspecto rítmico que caracteriza e identifica; reivindica también el sistema tonal, que se encontraba en disolución en los inicios del nuevo siglo⁴.

Rescataremos el término *distanciamiento*, que Plesch (2008) plantea para la construcción de la identidad desde 1880 y que las elites modernas de 1920 demandan y critican su falta hasta dicho momento. El distanciamiento en el Neoclasicismo se caracteriza por tomar objetos aislados

⁴ Omar Corrado, en su libro *Música y modernidad en Buenos Aires 1920-1940* (2010, pp. 175-203), realiza un análisis pormenorizado de los rasgos destacados del Neoclasicismo, que aisladamente no determinan una tendencia, pero que en su interrelación y contexto ayudan a definir el estilo de las obras. Entre los aspectos relevantes citaremos:

- 1- Uso de formas barrocas o preclásicas, piezas breves y temas con variaciones.
- 2- Frases equilibradas como en los modelos clásicos.
- 3- Ritmos irregulares, uso de polimetrías, asimetrías, desplazamiento de acentos, irrupciones en frases regulares.
- 4- Homorritmia sobre notas o acordes que mediante la repetición generan la forma.
- 5- Uso de ostinatos en la sucesión o simultaneidad, que mediante su uso sostienen la arquitectura textural.
- 6- Melodía sencilla y disonante, con frecuencia de textura imitativa y a dos voces.
- 7- Melodías cantábiles en los movimientos lentos, asociables a los equivalentes barrocos.
- 8- Textura coral (diseño contrapuesto a la linealidad expuesta anteriormente).
- 9- Uso de recursos modales. Uso de politonalidad.
- 10- Uso de recursos armónicos tales como: tríadas sin funcionalidad, apoyaturas sin resolución, disonancias y cromáticas sin preparación o resolución, uso de acordes por cuartas, entre otros.
- 11- Cambios bruscos en las dinámicas, evitando los cambios graduales.
- 12- Instrumentación seca, percutida con articulaciones breves y uso de los timbres en función de las sonoridades mencionadas.
- 13- Uso de citas estilísticas de la tradición culta proveniente del siglo XVII-XVIII.
- 14- Diálogo entre música académica y popular, tratados con técnicas modernas.

de su contexto y procesarlos con herramientas modernas, buscando así la objetividad hacia un lenguaje carente de sentimientos y carga emocional (Corrado, 2010, p. 203). Pensamos que el concepto de distanciamiento resulta relevante en la construcción de la identidad, tanto al comienzo como a lo largo de todo el período estudiado (incluidos los años 1920-1954), aplicado sobre las mismas temáticas, como puede ser el gaucho, los ritmos pampeanos o el tango. Sin embargo, consideramos que los resultados pueden ser diferentes, ya que escoger un elemento telúrico y elaborarlo para orquesta es ya un acto de toma de distancia de su contexto original y un aspecto fundamental para la escritura para un orgánico complejo, como el estudiado en esta investigación.

Como síntesis del presente capítulo podemos decir que el nacionalismo se construye a partir de la alteridad, el reconocimiento del otro y de un proceso de diferenciación que se asienta paulatinamente. Numerosos compositores se formaron en escuelas europeas y retornaron a sus países con el dominio de herramientas técnicas para la composición musical, pero además con las inquietudes del momento, como son la puesta en valor de la tierra y el fortalecimiento de lo propio.

Los ejes nacionalismo-universalismo, tradición-modernidad resultan fundamentales para la comprensión y construcción de la identidad nacional, y es por ello que observamos cómo los artistas se posicionaron y referenciaron respecto de estos ejes. Otro concepto importante es el de distanciamiento, que permite poseer una mirada objetiva, descontextualizada de su lugar de origen, y nos permite analizar los modos en que los elementos telúricos se encuentran presentes en el discurso musical.

El nacionalismo posee tres vertientes, cada una de ellas con sus características culturales bien definidas: a) La más antigua es la música indígena, presente en la América precolombina; b)

El folklore, un universo diverso y variado fruto de procesos de criollización en un diálogo entre lo rural y lo europeo; c) Finalmente, el tango como música popular urbana, originaria de clases marginales que fue legitimado, ascendiendo en la escala social e ingresando a los salones internacionales.

Para el final de la investigación esperamos: haber reflexionado acerca de los modos en que los compositores plasmaron la estética nacionalista en sus obras, sus implicancias y su relación con otras estéticas, y haber evaluado de qué manera el nacionalismo estuvo presente en la producción para orquesta. Teniendo como punto de partida el análisis de las producciones artísticas y, por medio de la construcción de un sistema de relaciones, buscamos comprender cómo los compositores lograron sintetizar diversas herramientas disponibles en su tiempo, incluyendo, si lo hicieron, rasgos que aportasen a la construcción del nacionalismo en Argentina.

Capítulo 4 – Metodología

A continuación, detallaremos los modos de trabajo a lo largo de toda la investigación, incluyendo las diversas etapas, como así también las herramientas metodológicas de análisis aplicadas a las obras musicales.

4.1 Planteo metodológico

El presente trabajo tiene características de análisis cualitativo, y a lo largo de él hemos examinado en profundidad producciones musicales originales de compositores que crearon durante el período de tiempo estudiado. En un primer momento realizamos una etapa de indagación teórica acerca de los escritos previos sobre la temática que nos interesaba; partimos de trabajos realizados para luego focalizar el tema, acotar el área de estudio y el objeto de nuestra investigación.

El recorte respecto de los compositores seleccionados responde a los estudios exploratorios realizados. En base a ellos consideramos que los autores escogidos han participado y aportado desde su labor profesional a la construcción del nacionalismo en la Argentina de los años 1880 y la primera mitad del siglo XX. Analizamos al menos una obra de cada artista, con lo que se constituyó un corpus de obras trabajadas que consideramos representativas para el estudio del nacionalismo en la música orquestal argentina en el lapso de tiempo determinado.

Las etapas de la investigación pueden dividirse de la siguiente manera: en una primera instancia de exploración de la temática, hemos indagado la cuestión en trabajos que preceden al presente estudio, mediante lectura y análisis bibliográfico. En este primer momento, recolectamos datos para conocer los compositores que crearon en la época, el corpus de obras

orquestales compuestas, su fecha de escritura y la disponibilidad concreta del material. Posteriormente, determinamos las obras a analizar, y son las que representan las creaciones del período seleccionado, compuestas por un grupo de compositores destacados. Después, focalizamos en el análisis de las producciones desde el punto de vista del presente trabajo, el cual incluye el análisis morfológico y paramétrico en función del objeto de estudio, como, por ejemplo, la identificación de técnicas compositivas. En la instancia de análisis de las obras musicales aplicamos las herramientas metodológicas de análisis desarrolladas por Dante Grela (1992) y que serán detalladas exhaustivamente en la presente sección, más adelante.

A continuación de los análisis musicales y partiendo de sus resultados buscamos indagar características que puedan haber colaborado en la construcción del nacionalismo argentino, reconociendo elementos provenientes de raíces folklóricas, indígenas o populares urbanas. Intentamos identificar si dichos rasgos distintivos pertenecen a géneros específicos con sus ritmos, escalas y construcción melódica, y determinar hasta qué punto pueden asociarse con raíces nacionalistas u otras provenientes de corrientes de otra índole.

Al finalizar el análisis de cada obra de manera individual, establecimos relaciones, puntos de encuentro y diferencias entre las obras, respecto del grado de integración entre los rasgos provenientes del folklore, la música indígena o el tango y características de otras estéticas. La construcción de este sistema de relaciones nos permitió estudiar las tendencias sobre el tema de la investigación, más allá de las obras en particular. Nos planteamos si las obras estudiadas aportan a la construcción del nacionalismo, de qué manera y hasta qué punto. Examinamos cómo están trabajados los rasgos de alusión nacionalista, si están presentados de manera evidente o la alusión es velada y en qué grado. De esta manera, se puede observar si existen características que

permitan asociar diversas obras entre sí, conformando un sistema de relaciones según características similares.

Cabe destacar que en algunos casos consideramos pertinente extender el análisis a una segunda obra del mismo autor, con el objeto de ampliar el estudio sobre ese artista. Elaboramos conclusiones sobre el tema de la presente investigación y, finalmente, iniciamos la escritura de nuestro trabajo.

Además de los análisis de las obras, consideramos relevante la puesta en diálogo entre ellas; esta interrelación nos permite inferir la presencia del nacionalismo en la música, su grado de visibilidad y representación; reflexionar acerca de si existen y cómo son los modos de elaboración fruto de procesamientos con otros elementos en la construcción del discurso musical.

La metodología de análisis utilizada para el estudio de las obras fue sistematizada por Dante Grela, cuyas herramientas metodológicas buscan el abordaje integral interpretativo de una obra desde diversos aspectos de los elementos musicales. Para ello, se nutre de herramientas metodológicas preexistentes, ordenándolas y reformulándolas con terminología genérica que permite aplicarla al análisis de obras de cualquier período musical. El citado autor propone realizar el análisis partiendo desde la realidad musical, generalmente desde el documento escrito, que para nosotros es la partitura general (denominada también *full score*, ya que contiene todas las voces). El estudio se realiza a distintos niveles formales, desde lo macro a lo micro estructural. La propuesta distribuye la labor en áreas que implican focalizar la atención en aspectos parciales específicos. Con los resultados logrados se establecen interrelaciones e interacciones, lo que da lugar a una visión de la totalidad orgánica de la obra.

Por otra parte, este tipo de metodología nos permitió, también, realizar una labor comparativa entre las obras que constituyen el corpus estudiado, el contexto de producción y su asociación con las corrientes estéticas a las que pertenecen.

4.2. Descripción detallada de las áreas de análisis y terminología

Las áreas de análisis establecidas se detallan a continuación:

- Análisis morfológico que incluye: articulatorio, comparativo, funcional
- Análisis paramétrico
- Análisis estadístico
- Análisis de interrelaciones

La propuesta de Dante Grela se basa en la información ofrecida por la obra misma, desde su escritura (dejando de lado interpretación y percepción); esto brinda la posibilidad de que sea el material musical el punto de partida para el estudio. Cabe destacar, además, que el citado autor recopiló y sistematizó, en esta metodología, estrategias de análisis que lo preceden.

Como manifestamos previamente, las herramientas analíticas que propone Dante Grela pretenden realizar un análisis profundo del material musical, con un posterior establecimiento de relaciones por medio de una visión analítica interpretativa de la obra. Para una mejor comprensión, las áreas de análisis establecidas se detallan a continuación:

4.2.1 Análisis articulatorio

El análisis articulatorio aborda el estudio de la articulación desde la macro a la microforma, desde lo general a lo particular, en función del tiempo y espacio si fuese necesario.

La propuesta utiliza el término de “unidad formal” para definir la segmentación temporal de la forma que articula y construye a diversos niveles, denominando “grado” al nivel en que dichas unidades se desarrollan. De este modo, se llama unidades formales de primer grado a las relacionadas con la macroforma, para ir paulatinamente focalizando el trabajo en unidades formales más pequeñas, de segundo o tercer grado que contienen dentro de ellas también unidades formales de menor magnitud. Las unidades formales de primer grado incluyen a las de segundo; y éstas a la de tercer grado. Existe un principio gestáltico en esta propuesta de análisis que respeta a la obra como una unidad orgánica, un todo. El análisis se concentra en diversos aspectos, con el objeto de estudiar y profundizar temáticas concretas, en relación con el objeto de estudio.

Dentro del análisis articulatorio están incluidos los modos de articulación formal; esto implica cómo se articulan las unidades formales. Ellos son: separación -cuando entre las unidades existe un silencio de cualquier magnitud que las separa-, yuxtaposición -ambas unidades se suceden, una unidad finaliza e inmediatamente se inicia la siguiente, lo que brinda una continuidad sonora- y elisión -cuando el final de la unidad formal coincide con el comienzo de la unidad que se inicia, ambas unidades comparten ese momento articulatorio. Por otra parte, el autor clasifica todavía otros dos modos articulatorios que son pertinentes en aquellos casos en que la textura de la forma sonora analizada presente varios estratos de manera simultánea. Dichos modos articulatorios son la superposición –se produce cuando una nueva unidad se inicia sin que la anterior haya concluido aún, existe un tiempo en el que ambas unidades conviven

temporalmente, lo que genera mayor continuidad en el discurso- y la inclusión -que sucede cuando una unidad inicia y finaliza, mientras que otra que inició en primer término aún no concluye.

4.2.2 Análisis comparativo

En el análisis comparativo se estudian las características cualitativas de las unidades formales relacionándolas y analizando sus elementos constitutivos, cantidad, distribución temporal-espacial, su interacción. Las comparaciones se dan a diferentes grados o niveles (se las observa tanto en la macro como en la microforma).

Los criterios básicos para la comparación serán la identidad, semejanza, desemejanza. Las unidades formales a comparar serán idénticas en cuanto se repliquen en la totalidad de su contenido y su distribución. Serán semejantes dos o más unidades formales cuando existan ciertos aspectos que resultan referenciales y las asocian, mientras otros elementos aparecen transformados o cambiados.

Este espectro es amplio, y por esta razón se propone la subclasificación: semejanzas tendientes a la identidad -con una diferencia mínima entre unidades-, semejanzas propiamente dichas -donde las diferencias y las similitudes están equilibradas- y las semejanzas tendientes a las desemejanzas.

Finalmente, dos unidades formales serán desemejantes cuando las características constitutivas de una resultan disímiles respecto de la otra.

4.2.3 Análisis funcional

La atención se encuentra focalizada en la función que cumplen las unidades formales en el discurso general integrando todos los elementos.

En una obra musical se podrían encontrar funciones formales, tales como:

a) Exposición: son aquellas que presentan dentro de una forma sonora, un determinado material sonoro por primera vez. Entre sus características generales las unidades expositivas presentan un alto grado de estabilidad en cuanto a la organización de los diferentes parámetros.

b) Transformación: una unidad sufre transformaciones cuando parte de elementos ya presentados, que tomados parcial o totalmente son variados o elaborados formando una nueva unidad. **Variación**: hace referencia a la transformación a través de la cual uno o varios elementos del discurso son modificados. Una característica de la transformación por variación observa que sus elementos originales conservan su distribución original en el tiempo. La elaboración engloba a los tipos de transformaciones que inciden profundamente en el resultado final. De esta manera, la estructura original sufre una manipulación significativa, ya sea a toda la unidad o a partes de ella. También recibe esa denominación cuando el contenido del original aparece completo pero sometido a cambios importantes tales como permutaciones en el tiempo. La elaboración puede tomar un solo aspecto del discurso (ritmo o armonía o melodía) y trabajar sobre él, como es el caso de las elaboraciones en las formas de sonata de primer movimiento del Clasicismo. La diferencia entre variación y elaboración radica en el tipo de procedimiento aplicado al material original, que pueden incluso conducir, en el caso de la elaboración, a perder la identidad con respecto al original.

c) Transición: esta función es aquella que, mediante el cambio continuo, enlaza dos unidades formales con rasgos determinados. Frecuentemente, esta función se identifica por su inestabilidad, aspecto que ayuda a unir las secciones.

d) Introducción: se caracteriza por preceder a las unidades que poseen otro tipo de función, hacia las cuales conducen, funcionando como una anacrusa hacia dicha sección. Entre las particularidades de las unidades formales introductorias, la principal es la inestabilidad, tensión que se resuelve en la unidad formal a la que conduce. Las introducciones son dependientes de las secciones a las cuales conduce e inestables en algún aspecto.

e) Interpolación: una unidad es interpolada por otra cuando la unidad primera (A) se ve interrumpida por otra (B), cuando B finaliza, A retoma su desarrollo.

f) Extensión: prolongan a otras unidades formales de las cuales dependen.

La introducción (d), la interpolación (e) y la extensión (f) son utilizadas con el fin de ampliar otros tipos de unidades de las cuales son subsidiarias y dependen para su comprensión.

g) Conclusión: tienen una función de cierre a la totalidad de una forma sonora.

Las unidades formales conclusivas se subdividen en:

a) Extensiones conclusivas: aparecen como ampliaciones de secciones que ya son conclusivas en sí mismas, funcionan como confirmaciones de una conclusión. En ocasiones se las utiliza como maneras de equilibrar las duraciones de las unidades en el discurso general.

b) Conclusiones propiamente dichas: son unidades con sentido conclusivo en sí mismas, sin depender de la unidad que la antecede. Un ejemplo serían las unidades formales de cierre de los movimientos de las sonatas para piano del Clasicismo, denominadas en la terminología tradicional como coda. Esto constituye una clara diferencia respecto a las extensiones conclusivas (a).

h) Interjección: función exclamativa, en la cual se interrumpe el sentido del discurso.

Funciona de manera semejante a las exclamaciones del lenguaje, y su aspecto relevante es evidenciar características intrínsecas del material sonoro a diferencia de otras funciones en que los elementos del discurso funcionan como vehículos.

Debemos considerar, además, si existe la polifuncionalidad y la modulación de la función. La primera hace referencia a aquellas unidades caracterizadas por la ambigüedad funcionalidad, en relación a cómo se analice, cómo se relacione con la unidad precedente o la posterior. La modulación de la función se refiere a un cambio gradual y progresivo de la función hasta arribar a la nueva función formal.

4.2.4 Análisis paramétrico

El análisis paramétrico hace referencia a la manera en que están organizados los parámetros sonoros dentro de la obra, entendiendo parámetro como “cada una de las variables que obran sobre los hechos sonoros, delimitándolos y, por lo tanto, caracterizándolos” (Grela, 1992, p. 4). Esto implica la organización de las alturas, tanto en la sucesión como en la simultaneidad, las duraciones, intensidades y timbres, como así también la interacción de los parámetros antes mencionados en diversas texturas, modos de ataque y articulación, entre otros.

4.2.5. Análisis estadístico

De características cuantitativas y acciones relacionadas con el recuento, clasificación y tabulación de hechos sonoros o elementos del discurso musical; la estadística funciona como auxiliar de otras áreas, colaborando en la detección de aspectos que se destacan.

4.2.6 Análisis de interrelaciones

A los datos obtenidos previamente se los pone en relación para estudiar de manera integral la obra y comprender los conceptos del compositor, vislumbrar su relación con las ideas del momento histórico-cultural.

Con esta metodología de análisis, Dante Grela interpreta los mecanismos y procesos que se ponen en juego, como así también su interrelación; descompone y recompone la obra para observarla desde diversos ángulos y niveles formales, el funcionamiento de sus elementos y su interconexión en una labor orgánica.

4.3. Notas

- Todas las categorías analíticas que han sido detalladas, no necesariamente aparecen en una obra. Estas categorías funcionan como referenciales para basar en ellas el análisis.
- La enumeración realizada es un cuadro general de las categorías analíticas en cada una de las áreas de análisis; luego se observa que características particulares presentan en cada obra analizada.
- A la hora de realizar los análisis de las obras se aplican estas herramientas metodológicas en relación al tema del presente trabajo de investigación.
- En cuanto a la manera de graficar e interpretar los análisis, puede leérselos desde lo macro (arriba) hacia lo micro (abajo), es decir que las unidades formales de primer grado (que en el gráfico se encuentran arriba) incluyen a las de segundo (que en el gráfico se encuentran

más abajo). Por otra parte, al presentar los ejemplos de las estructuras principales de las obras, se las cita en función de su primera aparición.

En el presente capítulo hemos abordado el tratamiento de los aspectos inherentes a la metodología, tanto el planteo metodológico de la investigación con sus diversas etapas, como así también el detalle minucioso del método de análisis de las obras musicales, con sus áreas de análisis y terminología utilizada.

Segunda Parte

Capítulo 5

5.1. Grupo representativo de obras

En el arte, en general, y en la música, en particular, los compositores buscaron caminos que les permitiesen realizarse profesionalmente. Intentaron encontrar su propio lenguaje nutriéndose de las vertientes de su formación, intereses musicales, búsquedas estéticas y adhesiones ideológicas (si las hubiere). Los creadores escribieron obras que reflejaron sus procesos personales, teniendo presente aspectos determinantes, tales como: su ubicación temporal en el período estudiado, su entorno sociocultural, así como también particularidades que determinaron su producción musical. Las obras son testimonios de dichos procesos creativos.

Atentos al análisis de las composiciones, su época de producción, la formación, trayectoria y pensamiento de los compositores, podemos destacar que las obras son productos culturales que expresan inquietudes, procesos de búsqueda y, también, el dominio de las herramientas técnico-musicales de quienes las emplean. En función de la investigación realizada podemos sostener que no todas las obras de un mismo creador musical reflejan de la misma manera las exploraciones de su autor. Tanto es así que las obras pueden responder a diferentes tendencias estéticas o a distintos modos de elaboración de las ideas del compositor.

A los fines de llevar adelante este trabajo de investigación conformamos un corpus de obras representativas. Para la selección tuvimos presentes aspectos considerados relevantes, tales como el año y contexto de producción, comentarios o fundamentos encontrados. Por otra parte,

tuvimos en cuenta la disponibilidad del material musical. Analizamos, al menos, una obra de cada compositor destacado, aunque en algunos casos ampliamos a dos obras, con el objeto de brindar mayor sustento al presente estudio. Se detallan a continuación las obras analizadas y estudiadas:

- Zenón Rolón: *Tango*, de la zarzuela *Una farra en nochebuena* o *Las Desdichas de Rascaeta* (1897)⁵.
- Carlos López Buchardo: *Escenas argentinas* (1919).
- Pascual De Rogatis: *Huemac* (1916).
- Pascual De Rogatis: *Suite americana –Segundo movimiento-* (1924).
- Alberto Williams: *Primera Suite Argentina* (1923).
- Floro Ugarte: *De mi tierra* (1923).
- Felipe Boero: *Media caña*, de la ópera *El Matrero* (1925).
- Constantino Gaito: *Gato y Zamba* (1928).
- Luis Gianneo: *El tarco en flor* (1930/36/38).
- Juan José Castro: *Arrabal*, de la *Sinfonía Argentina* (1934).
- Gilardo Gilardi: *Gaucha (Con botas nuevas)* (1936).
- Alberto Ginastera: *Panambí* (1937).
- Alberto Ginastera: *Pampeana N.º 3* (1954).

Como hemos manifestado anteriormente, se realizaron ajustes en función de las posibilidades concretas y de acuerdo con la disponibilidad del material. Consideramos que Julián Aguirre debería haber estado incluido en el presente trabajo de investigación, por ser considerado

⁵ La presente obra es la única que podemos citar escrita en el siglo XIX, por esta razón la incorporamos al conjunto de obras estudiadas.

uno de los precursores del nacionalismo en Argentina. Sin embargo, su producción se centra en obras para piano, y son escasas las obras originales escritas para orquestas. Encontramos registros de obras compuestas por Julián Aguirre, originalmente para piano, orquestadas por otros compositores como *Huella y gato* -orquestada por Ernest Ansermet- y *Dos aires nacionales* – orquestada por Juan José Castro (Arizaga, 1971, p. 38). Tenemos conocimiento de la existencia de la obra para orquesta *De mi país*, perteneciente al mencionado autor; no obstante, únicamente hemos tenido acceso a manuscritos incompletos del preludio. Al escribir la partitura general de la mencionada obra, partiendo de las partichelas disponibles, obtuvimos un material incompleto y deficiente, inadecuado para el presente trabajo de investigación. Por la razón antes mencionada, Julián Aguirre quedó excluido de la presente investigación.

En algunos casos ampliamos las obras estudiadas de un compositor, con el fin de profundizar el objeto de estudio. Para Pascual De Rogatis, decidimos incrementar el material de análisis incorporando el segundo movimiento de la *Suite americana* en función del interés explícito del compositor acerca del movimiento musical en toda América Latina. Para estudiar a Alberto Ginastera, evaluamos incluir la *Pampeana N.º 3*, escrita en 1954, que extiende unos pocos años la delimitación temporal originalmente planteada para esta investigación. No obstante, al analizar dicha obra valoramos su interés para nuestro trabajo y por esta razón la incluimos.

5.2. Interrelaciones entre las obras y criterios para su ordenamiento

Luego de abordar analíticamente obras representativas de un nutrido grupo de compositores del período seleccionado, establecimos un ordenamiento que expone el tipo y modo de uso de los rasgos nacionalistas en su música. Con el objeto de visualizar con claridad el

mencionado ordenamiento, propusimos una progresión dinámica; por una parte, en el inicio del eje se ubican las obras donde el uso de elementos provenientes del folklore, lo indígena o popular urbano resultan evidentes y están explícitamente presentados. En este primer grupo de obras, el grado de integración entre los rasgos nacionalistas y otros no nacionalistas es bajo, a causa de ello se perciben con claridad la presencia de elementos nacionales entremezclados con herramientas del lenguaje europeo, lo que da una sensación resultante de superposición o sumatoria de rasgos con escasa fusión entre los mismos.

Paulatinamente, el punto de equilibrio entre la integración de rasgos nacionalistas y el lenguaje musical propio del autor va corriéndose. En este segundo grupo, la propuesta personal del compositor adquiere mayor presencia en las obras y una complejidad que es fruto de la maduración de sus ideas, exploraciones e interacción del folklore con elementos provenientes de otras estéticas. Como resultante, se obtiene una mayor interrelación entre la vertiente de rasgos nacionalistas y la no nacionalista.

Finalmente, si avanzamos aún más en esta progresión cuali-cuantitativa encontramos las obras donde el nacionalismo alcanza el mayor grado de integración entre los elementos pertenecientes al folklore, la música étnica o popular urbana y las técnicas compositivas utilizadas, en la construcción del propio lenguaje del artista. En este tercer grupo, el grado de integración entre los rasgos nacionalistas con otros no nacionalistas es significativo, lo que da por resultado que las características identitarias del folklore/tango/música indígena se difuminan y se incorporan a otros principios estéticos.

De este modo, se estudiaron los vínculos construidos a partir de la relación entre el grado de presencia de los rasgos folklóricos y los elementos provenientes de moldes europeos. Cómo

se establece el equilibrio, hasta qué punto resulta evidente, cómo es el manejo que el autor realiza en el discurso fueron algunos de los aspectos tenidos en cuenta.

5.3. El grado de integración de los rasgos nacionalistas con elementos provenientes de otras estéticas

Fundamentos que respaldan el ordenamiento de obras en grupo A, B y C

Consideramos que se pueden definir tres grupos de obras y, en cada uno de ellos, las creaciones musicales tienen en común el grado de integración de los rasgos nacionalistas con otros elementos compositivos. En el primer grupo (A), las manifestaciones nacionalistas son explícitas, ya sea por el tratamiento rítmico, la forma, las alturas o uso de escalas, la textura, instrumentación u otro aspecto. La percepción de los rasgos, tanto nacionalistas como no nacionalistas, se presentan como elementos discernibles que conviven en una misma producción. Paulatinamente, este punto de integración se va desplazando para alcanzar el máximo grado de fusión de los aspectos nacionalistas con determinados elementos provenientes de la música europea. De este modo, el segundo grupo (B) está conformado por obras con una integración media, siendo las obras del tercer grupo (C) las que alcanzan mayor grado de integración entre los rasgos nacionalistas y otros provenientes de otras estéticas.

Los creadores musicales que componen cada uno de estos grupos comparten características similares en cuanto al punto de integración entre nacionalismo y elementos de construcción musical de origen europeo. Aunque ya lo hemos mencionado, reiteramos que el resultado musical logrado por cada uno de los compositores que hemos incluido en un grupo es disímil ya que la creación musical es un proceso único y personal de cada artista.

A continuación, presentamos una síntesis de las características que ostenta cada uno de los grupos de acuerdo a lo que ha sido descrito precedentemente; como dijimos anteriormente, el grupo A está conformado por obras que manifiestan el nacionalismo de manera evidente. En ellas, se puede identificar los rasgos folklóricos, indígenas o populares urbanos de manera directa, mediante el uso de al menos un elemento (como, por ejemplo, forma, ritmo, melodía), trabajados con técnicas provenientes de la música europea y escritos para orquesta (instrumento que no pertenece al folklore argentino).

En este primer grupo, el grado de integración del material folklórico es bajo; se puede percibir música de características europeas a la que se le ha sumado de manera evidente rasgos nacionalistas. Frecuentemente, las obras poseen alusiones explícitas al material folklórico, como es el hecho de llevar el nombre de la danza en el título o subtítulo (milonga, vidala, suite argentina, entre otros).

Las obras del grupo B aluden al nacionalismo de manera menos evidente, ya sea porque:

- El grado de integración entre los rasgos nacionalistas y otros elementos musicales es mayor, desdibujándose con frecuencia los límites entre unos y otros.
- Utilizan elementos procedentes de la cultura propia elaborados con técnicas provenientes de otras estéticas, alcanzando una fusión que da por resultado una propuesta artística diferente, producto de un largo camino de creación y elaboración personal - profesional del compositor.
- Fusionan e integran elementos derivados de diversas corrientes donde el folklore, la música indígena o popular es un elemento más dentro de la paleta de opciones para la elaboración de las obras.

- En este grupo B, podemos encontrar obras en las cuales los títulos no tienen ninguna alusión a la utilización de rasgos nacionalistas, aunque luego sí pueden aparecer dichos rasgos de forma más velada o más evidente dentro de la obra.

Al grupo C pertenecen obras de visión universalista, en las cuales los rasgos nacionalistas se encuentran muy integrados a otros elementos no nacionalistas. Las obras que conforman este conjunto son las que alcanzan mayor grado de integración en el discurso musical; su alusión al nacionalismo es menos evidente, difícil de percibir debido al nivel de procesamiento y elaboración llevado a cabo de los elementos nacionalistas.

5.4. Obras que conforman cada uno de los grupos A, B y C

Fundamentaciones y referencias analíticas que respaldan el agrupamiento en función del tipo de utilización y presencia de los rasgos nacionalistas en las obras

Se detallan a continuación los tres grupos antes mencionados, cuyas obras presentan afinidades en cuanto al grado de integración de los rasgos nacionalistas en el discurso musical. Las obras fueron consideradas en función del grado de evidencia de las referencias nacionalistas que presentan, independientemente del año de composición. El mismo criterio se conservó para todo el corpus de obras analizadas.

Como hemos señalado anteriormente, el grupo A está constituido por obras donde el nacionalismo resulta explícito. A continuación, se las detalla:

- *Media caña* (1925), de la ópera *El Matrero*, de Felipe Boero

- *Tango de la zarzuela Una farra en nochebuena o Las Desdichas de Rascaeta*
(1897), de Zenón Rolón

- *Escenas argentinas* (1919), de Carlos López Buchardo

Día de fiesta

El arroyo

La Campera

- *Primera Suite Argentina* (1923), de Alberto Williams

Hueya

Milonga

Vidalita

Gato

En el grupo B incluimos obras donde la identificación nacionalista se encuentra menos evidente y con mayor grado de procesamiento. Los resultados logrados por cada creador en cuanto a dicho grado de integración son diversos. Cada artista fue explorando, elaborando y construyendo su propio camino en búsqueda de su propuesta creativa personal. Son sus obras de arte quienes legitiman el grado de maduración e integración del nacionalismo en su lenguaje propio.

A este grupo pertenecen las siguientes obras:

- *Huemac* (1916), de Pascual De Rogatis.

- *Suite americana –segundo movimiento-* (1924), de Pascual De Rogatis.

- *De mi tierra* (1923), de Floro Ugarte.

- *Gato y Zamba* (1928), de Constantino Gaito.

- *El tarco en flor* (1930), de Luis Gianneo.
- *Gaucha (Con botas nuevas)*, (1936) de Gilardo Gilardi.

Finalmente, en las obras que conforman el grupo C, el lenguaje musical fusiona elementos provenientes de diversas vertientes, en las cuales los elementos autóctonos se integran mucho más en cuanto a la elaboración del discurso musical. En gran parte del transcurso de la obra no es factible discernir con claridad el origen de los elementos trabajados. De este modo, se puede apreciar el mayor grado de condensación entre los rasgos provenientes del folklore y otros pertenecientes a otras estéticas. A este tercer grupo pertenecen las obras:

- *Arrabal* -primer movimiento de la *Sinfonía Argentina*-(1934), de Juan José Castro.
- *Panambí* (1937), de Alberto Ginastera.
- *Pampeana N.º 3* (1954), de Alberto Ginastera.

A continuación, detallamos los aspectos que respaldan las asociaciones presentadas precedentemente. Los resultados surgieron de los análisis llevados a cabo de las obras estudiadas. Las partituras de las obras analizadas y sus análisis pueden encontrarse en los Anexos II y III respectivamente del presente trabajo de investigación.

En esta sección medular, destacamos las características sobresalientes de cada una de las obras analizadas, identificando rasgos provenientes del folklore, la música indígena o el tango. Establecimos vinculaciones entre las características observadas en cada una de las obras y las propias de los referentes en su contexto original, apreciando el grado de similitud o elaboración

entre los mismos. Buscamos identificar, además, elementos musicales o herramientas compositivas provenientes de otras estéticas, examinando los modos en que se relacionan los elementos nacionalistas con los no nacionalistas. Transcribimos fragmentos musicales de las obras estudiadas que consideramos relevantes para acompañar y fundamentar lo enunciado.

5.4.1 Fundamentaciones con relación al grupo A

Como se detalló con anterioridad, este grupo está constituido por obras donde se observa una referencia nacionalista directa. Se las detalla a continuación:

Felipe Boero (1884-1958). *Media caña*, de la ópera *El Matrero* (1925).

El Matrero es una ópera argentina escrita en 1925, estrenada en 1929 y dirigida por Héctor Panizza. El libreto pertenece al poeta uruguayo Yamandú Rodríguez. La historia se desarrolla en el litoral argentino, y el protagonista Pedro Cruz es “símbolo lírico del gaucho bravío, cuya muerte en manos de la paisanada representa la extinción de la especie, la del hombre de pelea y de guarida que vive fuera de la ley” (Suárez Urtubey, 2010, p. 574).

La ópera incorpora diversos ritmos folklóricos argentinos; la *Media caña* está ubicada en el primer acto, incluye coro que canta a media voz imitando a la guitarra, mientras que las parejas danzan. La media caña es una danza popular de origen campero, de moda en la época de Rosas, que fue transformándose a lo largo del tiempo. Pertenece al grupo de las danzas criollas y comparte un origen común junto al cielito y al pericón. La media caña, en particular, perduró en el tiempo y se dispersó en la región (Aretz, 2008, pp. 248-256; Arizaga, 1971, p. 217). La danza gaucha era bailada cambiando el instrumento de acompañamiento según la zona; en el centro del

país podía escucharse el arpa como instrumento acompañante, mientras que en la región pampeana la guitarra era el instrumento por excelencia (Veniard, 2016, p. 183). Entre las características destacadas de la forma en su contexto original, en la sección B de la media caña, se encontraban habitualmente elementos identitarios de otras danzas tales como pericón, zamba, gato y chacarera (Veniard, 2016, p. 189).

Juan María Veniard (2016, pp. 186-188) transcribe los primeros compases de la primera versión manuscrita de la media caña, recopilada por Andrés Chazarreta y publicada en 1916, en un álbum de música santiagueña. Se lo cita a continuación:

Compás 1 a 4, primera versión de la media caña; la danza figura bajo el encabezamiento de “Baile criollo / La media caña” (2016, pp. 186-188):



La danza de Felipe Boero está compuesta sobre las siguientes estructuras sonoras:

a) Estructura sonora **a**. Interpretada por cuerdas, arpa y coro- compás 1:



En esta estructura se pueden apreciar dos características que identifican a la danza:

- arpeggio del acorde del grave al agudo (ejemplo compás 1)
- apoyatura (ejemplo fa-mi compás 2)

- la articulación *stacatto* que se asemeja al punteado de la guitarra

Si comparamos las melodías de ambas danzas presentadas por Boero y Chazarreta, podemos observar que están escritas para diferentes instrumentos. Y aunque una está en La mayor; y la otra, en Sol mayor, las estructuras rítmico-armónicas son similares. Entre las diferencias observamos la articulación de las semicorcheas que en la obra de Boero se encuentran *stacatto*, mientras que en la de Chazarreta están ligadas.

b) *Media caña, El Matrero*. Estructura sonora **b**. Interpretada por flautas, clarinetes y cuerdas, principalmente, aunque todos participan -compás 32:



En *El Matrero*, la *Media caña* se encuentra en una escena de baile de la ópera.

Con texto del libretista, el coro entona y baila el siguiente pasaje:

A la media caña

Yo tengo un porrón

Pa' echar las lechuzas

De mi corazón.

Chinita serrana

Yo no reconozco

Más que una luz mala

La de tus ojos
 Guitarras que tocan
 Un gato a compás
 Callaos la boca
 Mirarse nomás.

En el caso estudiado de la *Media caña*, de la ópera *El Matrero*, podemos observar las siguientes características: en cuanto a la textura polifónica, la estructura sonora **a** identifica a la danza y es expuesta en compás 1 por contrabajos, violonchelos, arpa, coro, fagot y oboe. Posteriormente, en compás 9, se incorpora una melodía interpretada por violas, cornos, flautas, entre otros. La estructura sonora **b** es presentada homorrítmicamente en violonchelos, violas, violines, clarinetes y flautas, en un ámbito de dos octavas (re4 – re6). La estructura **b** podría estar asociada al gato, aunque conserva el 3/8 planteado al inicio de la media caña (Veniard, 2016, p. 199).

En cuanto a la forma de la danza, la pieza es simple y equilibrada, construida a partir de las estructuras sonoras **a** y **b** antes mencionadas. La danza tiene dos secciones; la primera, claramente identifica a la media caña, mientras que la segunda sección resulta melódica y texturalmente un poco más elaborada. Al finalizar la danza, repite la misma desde el inicio hasta el final. El equilibrio de las secciones es habitual en las danzas pensadas para ser bailadas.

La orquestación utilizada no posee mayores complejidades; podríamos inferir que resulta de la instrumentación de una obra originalmente escrita para piano, lo cual era la técnica habitual que se utilizaba en la composición hasta inicios del siglo XX. En cuanto a la orquestación, se emplean instrumentos de vientos de maderas, incluidos flautín y corno inglés; no incluye

instrumentos de vientos de metal e incorpora además el arpa, cuerdas y los siguientes instrumentos de percusión: timbales, plato, triángulo, bombo de orquesta.

Predomina un esquema armónico cada dos compases que el compositor va reiterando a lo largo de la sección. Las funciones armónicas de dicho esquema son: I - V6; el ritmo armónico del mencionado esquema cambia cada dos compases (estructura **a**). Texturalmente, el acompañamiento trabaja dicha armonía por medio del arpeggio desplegado ascendente del acorde.

El diseño del registro grave al agudo de la estructura **a** se asocia con el punteado en la guitarra (instrumento que habitualmente interpreta esta danza en el campo). El resultado sonoro de la pieza alude a una escena campestre. Esta obra se vincula con el folklore de manera evidente, teniendo en cuenta el contexto de la ópera a la que pertenece y el argumento, el título de la pieza, el ritmo, la armonía, la textura.

Zenón Rolón (1856-1902). *Tango, de la zarzuela Una farra en nochebuena o Las desdichas de Rascaeta (1897).*

Zenón Rolón fue un compositor afrodescendiente nacido en Buenos Aires, estudió órgano y música sacra y se perfeccionó en Florencia, Italia. Se dedicó a escribir música sacra y a la edición e impresión de partituras musicales; era dueño de una imprenta (Arizaga, 1971, p. 262).

Hacia finales del siglo XIX, el tango se difundió como parte de las zarzuelas interpretadas por las compañías teatrales que recorrían diversas ciudades argentinas; tal es el caso de la obra analizada de Zenón Rolón. Por otra parte, en esta primera etapa, el ámbito de circulación de las danzas populares rioplatenses fueron también las casas de

baile, llamadas popularmente *piringundines*, ubicadas en las periferias de Buenos Aires. El sainete criollo fue también otro de los espacios en el que el tango del siglo XIX se desarrolló (Arizaga, 1971, p. 291).

En Argentina, la zarzuela tuvo su auge entre 1890 y 1910 de manera contemporánea al tango. El sainete criollo es considerado un género chico relacionado con la zarzuela española. En él se intercalan piezas de teatro, música, momentos de humor local y político. Zenón Rolón fue uno de los compositores destacados en el género, siendo el espacio de la familia Podestá el lugar característico para el desarrollo del mismo (Arizaga, 1971, p. 270).

El tango de la primera época, también llamado de la guardia vieja, posee tres unidades formales de dieciséis compases cada una. La construcción de la melodía se basa en semicorcheas sobre pie binario; es habitual el comienzo acéfalo de la frase a través del uso de silencios en el inicio de la melodía. Con frecuencia, la melodía articula sobre notas extrañas al acorde (apoyaturas). Otra característica de la construcción melódica es el uso de acordes desplegados de tónica y dominante. En cuanto al esquema armónico, prevalece la secuencia de I – IV – V – I, incluyendo cadencias de VII – I y II – I (Gómez García, 1995, pp. 265-267). El ritmo

característico del bajo que conforma el acompañamiento posee el siguiente ritmo .

Se transcriben a continuación los primeros compases del popular tango *El choclo*, de A. G. Villoldo, estrenado en 1903. En él podemos observar las características del tango de la época que describimos anteriormente:



Las primeras agrupaciones instrumentales tangueras fueron tríos de violín, flauta y guitarra, la cual podía ser reemplazada por acordeón o mandolina. Cuando la danza se instaló en las casas de baile, se incorporó el piano; posteriormente, la flauta fue desplazada por el bandoneón. De este modo, en los primeros años del 1900 piano, violín y bandoneón fueron los instrumentos que aportaron la sonoridad característica que antecede a la orquesta típica (Arizaga, 1971, p. 293).

En la obra de Zenón Rolón podemos apreciar características asociadas al tango, tales como: la melodía de pie binario incorpora con frecuencia el uso de cuatro semicorcheas (ejemplo: compás 3); usa con frecuencia apoyaturas melódicas (ejemplo: compás 7). La forma es tripartita, siendo A B A', aunque a diferencia de la danza popular que tenía dieciséis compases cada unidad formal, en el tango de Rolón las unidades formales A y B tienen treinta y dos compases cada una, mientras que A' posee veintitrés compases.

En cuanto al plan tonal, la unidad formal A se encuentra en Do mayor, la sección B en Fa mayor, retornando a Do mayor. En cuanto a la armonía, la obra elabora en base a los acordes de I – V (Tónica – Dominante).

El tango de Zenón Rolón comparte con los tangos populares de la época, como *El Choclo*, el acompañamiento con el ritmo característico desarrollado desde el registro grave al agudo. Si observamos el aspecto rítmico, utiliza valores irregulares en la melodía que se combinan con los ritmos binarios. Se destacan los siguientes ritmos:





El ritmo a) de corchea con puntillo semicorchea y dos corcheas en el acompañamiento lo vincula a la milonga, género que contribuyó al nacimiento del tango.

El mencionado ritmo binario deriva de la contradanza, con danzas como la habanera que arribaron a los salones del Río de la Plata (Gómez García, 1995, p. 266). Tanto el tango como la milonga derivan de la habanera (Kohan, 2008, p. 157).

Habanera: danza difundida en toda Latinoamérica. Formalmente posee introducción **aabb**; **a** en modo menor mientras que **b** se encuentra en modo mayor. El acompañamiento se desarrolla en arpeggios sobre una armonía que alterna tónica y dominante (I – V). Una característica melódica es el uso frecuente de tresillos de corcheas en la construcción de la melodía sobre el acompañamiento binario inalterable (Gómez García, 1995, p. 261). Se transcribe a continuación un fragmento de la habanera *La marítima* de A. Frigola, versión para guitarra de Juan Alais ⁶:




Al establecer relaciones entre la habanera *La marítima*, adaptada para guitarra, y el tango de Rolón, observamos el ritmo del acompañamiento identitario () desarrollado sobre los acordes de I – V, así como también la característica rítmica de la construcción melódica () presente en compás 2 de la habanera y compás 7 del tango de Zenón Rolón.

Milonga: danza rioplatense con diversos usos: a) acompañamiento de payadas, con versos en cuartetos que improvisan alternándose ambos payadores; b) forma baile – canción, que acompaña a la danza; es la más antigua y cuya función ha traspasado al tango; c) milonga-

⁶ Juan Alais (1844-1914) compositor nacionalista argentino, pionero en el desarrollo de la guitarra de concierto. Sus obras, escritas para el mencionado instrumento, recrean danzas provenientes del campo (Veniard, 1986, p. 48).

canción. Es un antecedente del tango, con el que coexiste (Gómez García, 1995, pp. 259-260). Género propio de las pampas, formado por “acordes punteados que nuestros campesinos ejecutan con deleite innumerable veces, monótonamente, seguidamente. Estas milonguitas son acompañamientos solitarios, sin melodía; pasatiempos punteados, algunos muy bellos, ingeniosos y hasta complicados. Puede servir, es claro, como fondo del canto” (Vega, 1944, p. 245).

La milonga y la habanera forman parte del mismo cancionero, compartiendo la fórmula rítmica de acompañamiento que las identifica:  (Aretz, 2008, p. 161). Transcribimos a continuación un fragmento de una milonga de Juan Carlos Anido de Capital Federal, recogida y publicada por Carlos Vega (1944, p. 239); allí, observamos el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea seguido de dos corcheas que caracteriza a la danza. El ritmo antes mencionado se encuentra presente en el acompañamiento del tango de Rolón que analizamos.

Fragmento de milonga de Juan Carlos Anido (Vega, 1944, p. 239):



En el tango de Rolón, las líneas de la orquestación pueden reducirse a tres. Por un lado, la melodía presenta duplicaciones en los instrumentos de madera: flauta, oboe, clarinetes junto a violín 1; por otro, la base rítmico-armónica está interpretada por fagot, trombón, violonchelo y contrabajo; finalmente, la voz intermedia que complementa rítmica y armónicamente incluye a los cornos, violín 2 y viola. La base rítmico-armónica utiliza con frecuencia el ritmo a) vinculado a los inicios del género.

La presente obra posee una construcción sencilla, con una duración breve de tan solo 87 compases. Se observan dos ideas musicales de ocho compases que reitera y varía mínimamente. Se la relaciona con la primera etapa del tango (anterior a 1904). Reiteramos que la misma es la única obra orquestal disponible anterior al 1900 y, por ello, la consideramos representativa de la realidad orquestal del momento.

Carlos López Buchardo (1881-1948). *Escenas argentinas* (1919).

Escenas argentinas – Poema sinfónico- fue su única obra orquestal, y la estrenó en 1920 Félix Weingartner. Posee tres movimientos: 1- *Día de Fiesta*, 2- *El arroyo*, 3- *La campera*. Musicalmente, los dos primeros movimientos funcionan como una unidad con forma **ABA**, donde la unidad formal **A** corresponde al primer movimiento, mientras que el segundo movimiento contiene las unidades **BA**. El tercer movimiento -*La campera*- funciona como una unidad independiente, sin elementos que lo relacionen con los movimientos anteriores.

El título de la obra explicita un vínculo directo con el nacionalismo, así como también los nombres de cada uno de los movimientos, que aluden a un paisaje o costumbre local.

En *Escenas argentinas* resulta factible distinguir rasgos provenientes del folklore. Se destacan características tales como: la bimetría implícita entre 6/8 y 3/4 característica del folklore, y las rítmicas relacionadas a las danzas folklóricas.

Profundizamos, a continuación, con algunos ejemplos que remiten al análisis de la obra.

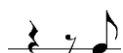
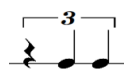
En las unidades formales de primer grado **A** y **C** se observa una utilización frecuente de texturas polifónicas polirrítmicas; a modo de ejemplo, en compás 78 del primer movimiento, puede observarse una textura polifónica, donde la estructura principal la realizan clarinete bajo y

corno inglés (estructura c), acompañado por síncopas en violines y oboe, tresillo de negras en violonchelos, tresillo de corcheas y corcheas con un par de semicorcheas en fagot y violas. Los mismos se detallan a continuación:

Compás 78. Estructura c. Corno inglés y clarinete bajo:



Ritmos en la superposición que acompañan la estructura c, compás 78 a 83:



En Argentina existen danzas folklóricas individuales, como el malambo y otras de parejas sueltas como el gato, la chacarera entre otras. En ocasiones adquieren distintos nombres según la zona geográfica. Sin embargo, estas danzas vivaces comparten ciertos rasgos, tales como la birritmia entre melodía y acompañamiento. El bombo percute distintas alturas entre el parche y el aro del instrumento “como los golpes del mazo sobre el parche resultan mucho más potentes y éstos coinciden casi siempre con los tiempos débiles de la melodía, resulta una interesante combinación de efecto birrítmico” (Aretz, 2008, p. 199). Es habitual que una vez que el instrumentista se sienta cómodo enriquezca su interpretación mediante la improvisación sobre el ritmo base (2008, p. 199).

Veamos, a continuación, un ejemplo de birritmia frecuentemente encontrada en gatos y milongas, entre la melodía y el acompañamiento de guitarra o bombo (Aretz, 2008, p. 43):

Melodía

Acompañamiento

En la obra de López Buchardo podemos observar ejemplo de birritmia en compás 117 (estructura e), donde la rítmica de la melodía principal está construida en base a tresillos de corcheas; al mismo tiempo, algunos de los instrumentos que acompañan (como flautas, oboes y cornos) ejecutan ritmos de subdivisión binaria, mientras que otros (como es el caso de violas, violonchelos y *glockenspiel*) interpretan estructuras sobre subdivisiones ternarias del tiempo. El ejemplo se transcribe a continuación:

Compás 117. Estructura e. Violín I:

Rítmica de acompañamiento compás 117:

Un ejemplo más se puede observar en compás 137; allí, algunos instrumentos interpretan tresillos de corcheas mientras que otros trabajan sobre tresillos de negras.

Encontramos vinculaciones entre rasgos de la obra de López Buchardo y danzas del folklore argentino, como el gato. Algunas de las características de las danzas como el gato son:

- a) Alternancia de compás en la construcción melódica. Habitualmente se alterna 3/4 y 6/8, tanto en la melodía como en el acompañamiento.
- b) Utilización en la melodía de acentos en el tiempo débil del compás o parte débil del tiempo. De este modo, se pueden observar melodías con acentos desplazados.
- c) Uso de valores irregulares en la construcción de la línea melódica, aspecto que enriquece la rítmica, ya que genera birritmia con el ritmo del acompañamiento.

Mostramos, a continuación, dos fragmentos de gato cantado transcritos por Isabel Aretz; en ellos podemos observar la alternancia de 6/8 y 3/4 en el diseño, el uso de valor irregular (en estos casos dosillo), así como también el acento en la parte débil del compás, cuya resolución ocurre en el primer tiempo del compás siguiente.

Fragmento gato cantado, Rodolfo Villafañe, de Nonogasta, Chilecito, La Rioja (Aretz, 2008, pp. 194-195):



Fragmento gato cantado, Moisés González Luna, de Vinchina, Sarmiento, La Rioja (Aretz, 2008, p. 197). En este ejemplo podemos apreciar la birritmia que se genera entre la melodía y el acompañamiento de la guitarra:

The image shows a musical score for two parts: 'Voz' (Voice) and 'Guitarra' (Guitar). The voice part is written on a single staff in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note, and then a series of eighth notes. The guitar part is written on a single staff in 6/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a complex rhythmic pattern of chords, with a '2' marking above the fourth measure.

En *Escenas argentinas*, la estructura **a** posee características que permiten asociarla con danzas vivas del folklore, tales como las mencionadas anteriormente: la percepción de los acentos desplazados, como también la alternancia de subdivisiones de los tiempos en dos y tres partes. Aunque no es factible asociar dichas características con una danza en particular, podemos vincular la mencionada estructura de la obra de López Buchardo a rasgos de danzas folklóricas como el gato. El ejemplo se cita a continuación:

-Estructura **a**, presente en compás 24 en oboe y trompeta:

The image shows a musical score for a single staff in 2/4 time, starting with a treble clef and a key signature of one sharp. The melody consists of eighth notes and quarter notes, with several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and accent marks (indicated by a wedge above the notes).

En cuanto al análisis tímbrico se puede apreciar la incorporación del arpa de manera alusiva a la guitarra, instrumento paradigmático del folklore. El arpa es un instrumento que se relaciona con lo criollo, se trata de un arpa antigua, diatónica y sin pedales (Aretz, 2008, pp. 62-65). El arpa interpreta arpeggios del grave al agudo, ejemplos: compás 86, 104 (estructura **d**), 204, compases 11 a 18 del tercer movimiento (*La campera*). Es factible vincular algunos modos de ejecución del arpa con gestos característicos de la interpretación guitarrística, tal como sucede en compás 6 del primer movimiento; allí, el arpa desarrolla el ritmo del acompañamiento propuesto de manera similar al modo de ejecución de la guitarra, donde el dedo pulgar ejecuta los sonidos graves, mientras que índice, mayor y anular pulsán los sonidos agudos. Otra asociación entre

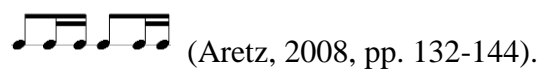
ambos instrumentos podemos observar en el *levare* del inicio del *Día de fiesta*, que alude al rasgido característico de la guitarra, construido a partir de figuraciones breves (nueve fusas) que resuelven en el compás siguiente.

El tercer movimiento de las *Escenas argentinas*, titulado *La campera*, se asocia al paisaje del campo del centro argentino. De carácter triste, transmite una atmósfera serena que elabora a lo largo del movimiento, sin contrastes. La estructura principal se presenta al inicio; se la transcribe a continuación:

-*La Campera*. Compás 3, violín. Estructura g:



Podemos relacionar el movimiento titulado *La campera* con rasgos provenientes del folklore pampeano argentino, posiblemente, con el género estilo. El estilo es una danza antigua, relacionada con el triste y su carácter melancólico; el canto puede ser solista, a dúo por terceras paralelas o melodías que se cruzan. Parte de ritmos base que el cantor va modificando con libertad. Dentro de los ritmos básicos es posible encontrar tanto pie binario, como ternario o la alternancia de ambos. En la construcción melódica observamos que se reitera el ritmo de corchea y dos semicorcheas que se repiten:



Las temáticas del estilo se relacionan con el ámbito rural. Una de sus características identitarias es que el mencionado género folklórico posee dos unidades formales contrastantes; la primera unidad formal es lenta y solemne, en compás de 2/4 o 4/4; su melodía es cantable, de relevante extensión temporal, frecuentemente se inicia en

el agudo y desciende. La segunda unidad formal de carácter alegre y melodía ágil antiguamente coreada, habitualmente está escrita en compás de 3/4 o 6/8. El estilo regularmente es acompañado por la guitarra (Aretz, 2008, pp. 144-145; Gómez García, 1995, p. 257; Arizaga, 1971, p. 126).

Mostraremos, a continuación, dos fragmentos de estilo, en los que se puede apreciar algunos de los rasgos antes mencionados:

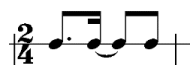
Fragmento de estilo. Cruz Rosales. Ballesteros, Unión. Córdoba (Aretz, 2008, p. 147):



Fragmento del estilo, *El desierto*, de Ismael Moreno (Moreno, p. 26):



Podemos observar que, tanto en el acompañamiento del estilo *El desierto* (presentado anteriormente) como en parte del movimiento *La campera* (estructura **g**) comparten el ritmo que se asocia al folklore de la región pampeana, como es el caso de la milonga. El ritmo de acompañamiento de ambas obras se muestra a continuación:



Milonga: la milonga pampeana o surera identifica a la región pampeana y se vincula a otros géneros de la región, tales como estilos y vidalitas. Como hemos señalado anteriormente, la milonga posee raíces que la asocian a la habanera y al tango. La estructura melódica y armónica se subordina al texto cantado, interpretado por un solista que se acompaña con la guitarra. En cuanto a la forma, es habitual la sucesión de una misma unidad formal (**a**), a la cual se intercalan interludios instrumentales (Martínez, 2011, p. 44).

Desde el punto de vista morfológico, en *La campera*, el autor utiliza constantemente variaciones y elaboraciones; el movimiento presenta una gran continuidad a nivel de la macroforma. López Buchardo trabaja en base a la misma estructura (**g**) durante todo el movimiento, la transforma mediante cambios de timbre, densidad polifónica y acompañamientos. De esta manera, el discurso mantiene continuidad a lo largo de los 84 compases que dura el movimiento.

En cuanto al análisis de la unidad formal de primer grado (**B**) –compases 186-250-, se puede establecer rasgos generales analógicos semejantes entre la unidad formal de primer grado (**B**) *El arroyo* y el poema sinfónico *Moldava*, del ciclo *Mi Patria*, de Bedrich Smetana, particularmente en las unidades formales comprendidas entre los compases 1-117 de la obra de Smetana⁷. En dicho poema sinfónico, el compositor evoca musicalmente el río Moldava de su Checoslovaquia natal. La mencionada obra programática fue escrita hacia finales de 1874, mientras que las *Escenas argentinas* fueron escritas en 1919. Cabe destacar, además, que Bedrich Smetana fue pionero del movimiento nacionalista en su país.

Ambas obras se encuentran escritas en 6/8 y utilizan de manera similar la textura de melodía acompañada, en función del programa extra musical. En ambos casos, la

⁷ Los compases 1-117 contienen dos unidades formales, una de compás 1-79 y otra desde compas 80-117.

estructura melódica principal posee cierto tipo de semejanzas, de características cantábiles, con reguladores que crecen y decrecen dinámicamente dentro de la estructura melódica. La melodía se encuentra construida en relación a la tríada de un acorde (Fa# mayor en el inicio de López Buchardo y Mi menor en el caso de Smetana), en un diseño melódico ascendente. Rítmicamente, ambas melodías expresan características de pie ternario en el que se encuentran, utilizando combinaciones de corcheas y negras.

Se transcriben a continuación las estructuras melódicas de ambas obras:

López Buchardo. Compás 186. Estructura **f**. Celesta y violín:



compás 36). En la obra de Smetana, el acompañamiento ofrece continuidad rítmico-melódica lograda mediante el complemento de las líneas instrumentales; se transcriben, a modo de ejemplo, compases 36 – 38 de violonchelos:

Smetana, *Moldava*. Compás 36, violonchelos:



Se detallan a continuación pasajes en los cuales podemos apreciar la mencionada textura de melodía acompañada, donde la estructura melódica desarrolla menor actividad rítmica, mientras que el acompañamiento posee mayor densidad cronométrica:

-ejemplos en la obra de López Buchardo, compases: 188 a 92; 194 a 98; 210 a 213; 214 a 217; 218 a 221; 222 a 225; 226 a 229; 230 a 240; 241 a 244 entre otros;

-ejemplos en la obra de Smetana: compases 36 a 79; 80 a 117; 185 a 238; 239 a 373 entre otros.

Otra semejanza entre ambas obras puede observarse en la dinámica general del movimiento: *piano-forte-piano*, dicho cambio coincide con la evolución de la densidad polifónica (a mayor densidad - mayor intensidad). *Escenas argentinas* inicia *El arroyo* con la estructura sonora **f** interpretada por cuatro violines y celesta en *pianissimo*; en compás 204 se inicia una sección con mayor densidad polifónica alcanzando en compás 230 mayor intensidad y densidad polifónica con reguladores dinámicos cada dos compases que generan movimientos dinámicos en la mesoforma; ellos aluden a las olas

del agua. En compás 245 inicia la sección que alcanza la mayor densidad polifónica y punto de destacada elaboración de la estructura sonora. Finalmente, el arpeggio de violines entre do#4 - mi7 (compás 250), puede asociarse al arpeggio de violines que Smetana escribe en compases 422-425, inclusive las notas de paso de resolución del arpeggio son equivalentes. Los pasajes se presentan a continuación:

- *Escenas Argentinas*, de López Buchardo, compás 250:



- *Moldava*, de Smetana, compás 422:



El recurso del arpa en ambas obras resulta otro punto de semejanza, tanto en el modo de uso de los arpeggios -se inician desde el grave hacia el agudo, con valores de semicorcheas- como en los acordes. En la obra de López Buchardo se puede observar en la sección que empieza en compás 245, mientras que en Smetana lo realiza en la sección que se inicia en compás 181; puntualmente, puede observarse en compás 189.

Los cambios de métrica tienen una correlación en ambas obras. Se las detalla a continuación:

- *El arroyo*, de *Escenas Argentinas*. Compases 186-250:

6/8 – 2/4 – 6/4 – 6/8.

- *Moldava*, de Smetana. Poema sinfónico completo:

6/8 – 2/4 – 4/4 – 6/8.

Podemos observar la alternancia entre metros de pie ternario – pie binario y retorno al pie ternario en ambas obras, indicaciones de compás similares. La velocidad en el 6/8 es similar ($\text{♩} = 50$) en ambas obras.

De acuerdo a lo explicitado precedentemente, consideramos que la unidad formal de primer grado **B**, que abarca los compases 186 a 250, de la obra estudiada, se relaciona conceptualmente con la obra *Moldava*. Carlos López Buchardo utiliza recursos similares para evocar el curso de agua a los usados por Bedrich Smetana en el nacionalismo europeo de fin del siglo XIX. Podemos señalar que esta sección de las *Escenas argentinas* posee un manejo del discurso que se relaciona con lo universal, sin utilizar elementos provenientes del folklore local. Posiblemente, el compositor argentino haya estudiado obras pertenecientes al nacionalismo en otros países y se haya inspirado en ellas; quizás, *El arroyo* esté inspirada en la obra checa escrita años antes.

Alberto Williams (1862-1952). *Primera Suite Argentina* (1923).

El título es el primer indicio de evidencia nacionalista, debido a la incorporación de la palabra “Argentina”, sin excluir las referencias a la música europea, aspecto que se evidencia en el uso de la palabra suite. La *Primera Suite Argentina*, posee cuatro movimientos que identifican las danzas folklóricas a las que se refiere: hueya, milonga, vidalita y gato. El ritmo propio de cada una de las danzas folklóricas, se destaca en cada

movimiento de la suite. Williams escribió además la *Segunda Suite Argentina* que contiene los movimientos de vidalita, arorró, milonga y cielito, así como también una *Tercera Suite Argentina* cuyos movimientos son: vidalita, milonga, arorró con variaciones y cielito.

Las danzas seleccionadas en la presente suite tienen las siguientes características:

Hueya: “Cantada y bailada antiguamente, tanto en el sur como en el norte argentino, la Hueya persistió más en la provincia de Buenos Aires y centro del país, quizás debido a la difusión que hizo de ella el circo a principios de siglo” (Aretz, 2008, pp. 211-212).

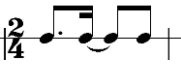

La hueya estuvo presente tanto en los campos como en los salones. Es una danza de pareja suelta, de carácter tranquilo. Habitualmente acompaña la guitarra, tanto rasgueada como punteada. El acompañamiento característico es el de tres corcheas seguida de corchea y negra:



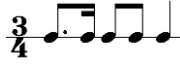

. El mencionado esquema puede observarse en la obra de Alberto Williams interpretado por violas en compás 1.

Se presenta a continuación un fragmento de la *Hueya*. De Río seco, Córdoba de Domingo Piedras (Aretz, 2008, p. 213):

Milonga: se puede encontrar la milonga cantada -que es más antigua- y la milonga bailada -más moderna- que también puede ser cantada o instrumental. Esta última de gran aceptación en los bailes de fin del siglo XIX (Aretz, 2008, pp. 157-159). Como hemos mencionado anteriormente, este género musical identifica a la región pampeana. Una de sus características es una línea de

acompañamiento en el registro grave se reitera constantemente; dicho punteado pueden ser un fondo sobre el cual recitar o cantar (Vega, 1944, p. 245). El estereotipo de acompañamiento posee el siguiente ritmo  (Plesch, 2008, p. 93). El instrumento característico para su interpretación es la guitarra, siendo ésta la música que acompaña habitualmente las improvisaciones de los payadores en los fogones. Antonio Podestá introduce una milonga en la obra teatral *Juan Moreira* en 1889 (Arizaga, 1971, p. 218). Acerca de la milongas en la obra de Alberto Williams, Behague manifiesta que “las más características milongas de Williams tienden a seguir la milonga folklórica bailada, que se relaciona con la habanera y el tango con su ritmo de puntillo ” (1983, p. 161).

Vidalita: danza folklórica que reitera la palabra “Vidalitá” en el estribillo.

Puede estar acompañada en guitarra con el siguiente ritmo , en el noroeste en cambio, suele acompañarse con la fórmula  (Aretz, 2008, p. 135).

El texto posee dos secciones de tres versos; el segundo más breve para el estribillo. Carlos Vega cita un texto popular: “En mi pobre rancho, / Vidalitá, / No existe la calma”. “Desde que está ausente, / Vidalitá, / El dueño de mi alma” (Vega, 1944, p. 206).

La melodía está en modo menor y finaliza indistintamente en la tónica o la tercera; la segunda voz, se mueve por terceras paralelas culminando en la tónica (Vega, 1944, pp. 204-207; Aretz, 2008, p. 135). La melodía que identifica al género es la misma

que elabora Alberto Williams en la *Primera Suite Argentina*, dicha melodía pertenece al siglo XIX y fue probablemente el circo el responsable de su difusión en el territorio. Existe una versión para piano, transcrita por Francisco Hearngraves, fechada en 1893. La melodía podría haber sido recogida por Alberto Williams en sus trabajos de campo alrededor del año 1890, tomándola de un grupo de payadores de la ciudad de Juárez, Buenos Aires (Mansilla, 2012, p. 32).

Isabel Aretz (2008, p. 134) transcribe una melodía de vidalita recogida en Hume, Santa Fe, un fragmento de ella se cita a continuación, con el fin de poder establecer relaciones con la melodía de la suite de Williams:

Fragmento *Vidalita* de Hume, Santa Fe, transcrita por Aretz (2008, p. 134):




Melodía *Vidalita*, *Primera Suite Argentina*, Williams. Compás 5. Violín 1:



Podemos observar que, si bien el primer fragmento de vidalita está escrito en 4/8 mientras que el segundo se encuentra en 6/8, la melodía tiene una estructura similar. El ritmo posee diferencias, como puede apreciarse en compás 9 del tercer movimiento de Williams.

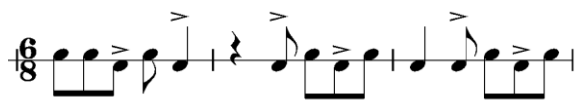
El acompañamiento de la vidalita de Williams refuerza el ritmo característico del género

() , asignando a cada instrumento (contrabajo, violonchelo, violas y violines) un segmento del mencionado ritmo.

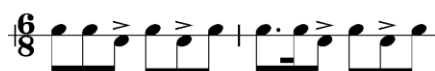
Silvina Mansilla ha estudiado distintas vidalitas que aparecen en diversas obras de Alberto Williams, determinando que la presentada en la primera suite deriva de su opus 45. El compositor trabaja a partir de la misma melodía y la elabora en diferentes obras destinadas a diversos instrumentos o grupos de cámara (2012, pp. 35-38).

Gato: danza gauchesca alegre de pareja suelta, aunque también pertenece a los salones provincianos. Los gatos instrumentales se suelen interpretar con violín, acordeón y bombo, mientras que los gatos cantados lo hacen con guitarra rasgueada y el bombo.

Se destaca el rol del bombo en el acompañamiento. Sobre el ritmo base, el instrumentista improvisa enriqueciendo el esquema base, mostrando así su virtuosismo. El ritmo característico del bombo se muestra seguidamente, las dos alturas corresponden a la ejecución sobre el aro o parche del instrumento (Aretz, 2008, p. 54):



Redoble



Se observa una amplia zona de dispersión de la danza que incluye Argentina, Chile y Paraguay y que su interpretación es llevada a cabo por personas de diversos estratos sociales. En salones se lo encontraba junto a otras danzas tales como giga, minué y contradanza, aunque tuvo presencia además en espectáculos circenses y de teatro (Gómez García, 1995, pp. 150-152).

En la *Suite Argentina*, de Alberto Williams existen además referencias nacionalistas extramusicales, tal es el caso de la milonga que posee un subtítulo: *Santos*

Vega bajo un sauce llorón. En este caso podemos observar la alusión nacionalista desde la literatura. Santos Vega es un poema épico nacional de Rafael Obligado, unión de mito y hecho real. Era un payador, cuya historia fue modificándose en el imaginario popular; historia poética hecha leyenda (Behague, 1983, p. 161). Su nombre completo era José de Santos y Castro; fue cantor popular de su tiempo y representaba la imagen del trovador gauchesco de la pampa argentina (Arizaga, 1971, p. 271).

Cada una de las danzas trabajadas dentro de la suite, posee de manera evidente características identitarias de dicha danza cuyo título lleva (por ejemplo, vidalita). En cuanto al desarrollo rítmico, podemos observar un uso destacado de los ritmos característicos de las danzas folklóricas, tales como:

Hueya, compás 1:

En los ejemplos podemos observar la polimetría de 6/8 y 3/4 en la simultaneidad.

Hueya, compás 13:

Gato, compás 11:



En el siguiente ejemplo se pueden apreciar acentos desplazados; también, en el ejemplo de la hueya compás 13 (transcripto anteriormente):

Hueya, compás 65:

En la obra de Williams observamos acompañamientos que utilizan recursos, como arpeggios y diseño rítmico, que se asocian a la guitarra. Damos a modo de ejemplos:

Hueya, compás 71:

Milonga, compás 11 (Plesch, 2008, p. 94):

Milonga, compás 11 - solo acompañamiento -:

En la obra de Williams podemos observar la duplicación por terceras de las estructuras melódicas, característica habitual en la música folklórica, ejemplos:

Hueya, compás 5:

Hueya, compás 50:

Gato, compás 11 (transcripto precedentemente).

La obra está escrita para una orquesta de cuerdas. En la textura polifónica en general la melodía está asignada a las voces superiores de los violines, mientras que las voces intermedias tienen a su cargo la actividad rítmico-armónica. Los instrumentos graves tienen a cargo la base armónica con una menor densidad cronométrica, con frecuencia notas repetidas con el fin de fortalecer la armonía. Este tipo de orquestación puede decirse que es característica de la orquesta para instrumentos de cuerdas del clasicismo. Brindamos algunos ejemplos:

- Hueya compás 13, 30, 50, 109, 121.
- Milonga compás 11, 35, 42, 57.
- Vidalita compás 1, 5, 16.
- Gato compás 1, 11, 38, 65.

Williams utiliza recursos melódicos propios del cancionero tradicional argentino, tales como el enriquecimiento melódico mediante bordaduras inferiores, similares a los citados por Isabel Aretz en su libro (2008, p. 35):



En la obra de Williams podemos observar el mencionado recurso en violines, en compás 50 del primer movimiento.

Se aprecia, por una parte, que en la obra de Alberto Williams están presentes diversas características asociadas al folklore; por otra parte, se observa también que el tratamiento de los rasgos nacionalistas responde a criterios de música europea romántica, tal como el exigente nivel interpretativo de los instrumentistas que deben dominar

destrezas motrices para la correcta ejecución rítmica e incluso del uso de los extremos del registro en violines primeros.

La resultante del presente grupo de danzas posee tanto elementos técnicos como estéticos del Romanticismo musical (siglo XIX), a los cuales se les superponen rasgos provenientes de la música folklórica, lo que hace que el nivel de integración entre ambos sea bajo. La estética nacionalista es evidente y explícita en toda la obra.

5.4.2. Fundamentaciones con relación al grupo B

Reiteramos una vez más, este grupo está conformado por obras cuyos elementos nacionalistas están tratados con herramientas compositivas que no provienen del folklore. De este modo, los elementos indígenas o folklóricos se entremezclan de manera tal que se alejan de las sonoridades propias de la música rural. Lo nacional se sublima junto a procesos de elaboración pertenecientes a diversas estéticas haciendo que su percepción sea menos evidente.

Pascual De Rogatis (1880-1980). *Huemac* (1916).

De cuna italiana, Pascual De Rogatis inmigró al país en la niñez y a lo largo de una larga vida se identificó con Latinoamérica.

El drama lírico en un acto *Huemac* está basado en una leyenda indígena mexicana, estrenada bajo la batuta del mismo compositor en 1916, en el Teatro Colón, para luego replicarse en teatros de América Latina y Europa. Kuss afirma que: “Es en la Danza donde De Rogatis demuestra su maestría en el manejo motívico y formal [...]. Estructurado como un poema sinfónico cíclico. La danza está basada en dos nuevas ideas temáticas pentatónicas, cuya

integración constituye el clímax del movimiento” (1974, p. 78)⁸. Las estructuras melódicas a las que se refiere la citada autora se denominan **a** y **b**. Se las detalla a continuación:

Estructura **a**, compás 13. Oboe, estructura construida sobre escala pentatónica:



Compás 20. Flautas: la parte de flauta 2 interpreta ahora la melodía pentáfona mientras que la flauta 1 duplica por terceras la melodía pentáfona de la segunda flauta. De esta manera, entre ambas flautas surgen intervalos que ya no son característicos de la pentafonía:



Estructura **b**, compás 55. Oboes: como sucede en el ejemplo anterior es en oboe 2 donde se encuentra la melodía sobre escala pentatónica, mientras que la línea superior duplica por terceras:



En *Huemac*, el uso de la pentafonía puede apreciarse tanto en la sucesión como en la superposición. Se ofrecen ejemplos de construcción melódica sobre la escala pentáfona:

⁸ La traducción es nuestra.

Estructura \mathbf{c} , compás 79. Arpa:



Se observa el uso de escala pentátona en la superposición, ejemplo compás 102. La escala utilizada en el mencionado compás se detalla a continuación:



El sistema usado en la obra es tonal; sin embargo, pueden observarse elaboraciones muy interesantes donde el compositor realiza un doble juego en el cual se acerca a sonoridades modales por medio de la construcción textural modal/pentatónica. A continuación, ofrecemos un ejemplo: a partir de compás 9 -10, tuba y contrabajo realizan un pedal sobre las notas do#- re natural, notas que dan la base a la construcción del modo frigio, a eso en compás 13 se le suma la estructura melódica del oboe construida sobre una escala pentatónica. Entonces, la textura en su conjunto, por una parte, el pedal y, por otra, la melodía, completan el modo frigio en dicho pasaje que brinda una sonoridad modal y dentro del modo frigio una melodía pentatónica. En compás 20 sucede algo similar, aunque la elaboración ahora alude al modo lidio con el mismo criterio usado en compás 9.

En la obra analizada pueden observarse rasgos asociados a la música indígena. A modo de ejemplo mencionamos el uso de la pentafonía la cual se vincula en un elevado grado a este tipo de expresiones sonoras no solamente en el noroeste argentino, sino en toda la región latinoamericana. El mismo compositor se refiere al respecto: “Para *Huemac* me basé en una interpretación personal de lo que serían las escalas primitivas, tomándolas del tratado de armonía

de Gevaert, en el que leí que los pueblos primitivos usaban escalas pentatónicas” (Kuss, 1974, p. 73).

Como manifestamos anteriormente, reiteramos que, si bien numerosos compositores mostraban interés en incorporar elementos étnicos, esto no necesariamente implicaba en aquel momento el desarrollo de una labor etnomusicológica. Algunos creadores no tuvieron contacto directo con los pueblos indígenas, por lo que imaginaron las sonoridades de los mismos en función de los datos que tenían, como lo dice el propio De Rogatis en la entrevista con Malena Kuss (1974). Esto nos permite reflexionar acerca de si las melodías usadas en las obras son creaciones propias del compositor basadas en características de origen indígena o folklórico o si son etnomusicológicamente recolectadas en el campo. En *Huemac*, las melodías fueron creadas por el compositor Pascual De Rogatis.

En cuanto a los rasgos provenientes de estéticas no asociadas al nacionalismo, observamos en compás 7 el primer momento de superposición sonora de la obra, que el compositor utiliza tipos de acordes que se encuentran en la frontera de la tonalidad. Estas sonoridades son conocidas como acordes errantes⁹. Por otro lado, destacamos las sonoridades asociadas a la música impresionista (ejemplo compás 37). En dicho ejemplo se puede apreciar que la armonía resuelve en Mi mayor e inmediatamente, sin proceso de transición continúa en Mib mayor (tonalidad lejana en el círculo de quintas respecto de la tonalidad anterior).

⁹ Arnold Schönberg, en su *Tratado de Armonía*, describe los acordes que él llama acordes errantes, uno de los cuales es el que aparece en esta obra (3ra mayor – 3ra disminuida – 3ra mayor). Tienen la característica de que uno o más de una de sus notas pueden funcionar como fundamentales del acorde, de tal manera que dicho acorde ofrece sensación de ambigüedad armónica.

En cuanto a los timbres empleados, el compositor requiere una orquesta grande, propia de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, que incluye instrumentinos, como flautín, corno inglés y clarinete bajo. Metales por tres, con cuatro cornos y tuba que desempeñan un relevante rol. La sección de la percusión es nutrida y se destaca la función rítmico-melódica del xilofón. El arpa, instrumento que se lo vincula tanto a la música indígena como a la estética impresionista, interpreta partes de relevancia rítmico-armónico y melódica.

De manera complementaria se analizó la *Suite americana* del citado autor. En el segundo movimiento, en particular, observamos la construcción de melodías por cuartas, así como también el uso de cuartas paralelas. En el inicio, se destaca un pedal de intervalos superpuestos interpretados por violonchelos con armónicos y arpa, cuyos sonidos ataca y luego se sostiene en el tiempo. Sobre este pedal, violines interpretan la siguiente melodía en compás 3:

Suite americana (segundo movimiento), compás 3. Violines:



Encontramos una posible asociación del movimiento de Pascual de Rogatis con determinadas músicas folklóricas del noroeste argentino que, a su vez, presentan reminiscencia indígena. Lo antes mencionado se puede observar en el modo en que son empleados los elementos del lenguaje musical, como es el uso de intervalos de cuarta superpuesta de manera paralela. Citamos, como ejemplo, el pasaje de compás 7:

Suite americana (segundo movimiento), compás 7. Violines y violas:



Las escalas pentáfonas se asocian a la música indígena. Una derivación indirecta es la conformación de ellas en base a la simultaneidad. No se observa la escala pentáfona linealmente, sino que la presencia de elementos (como la superposición de cuartas) vinculan armónicamente con la escala pentáfona.

Floro Meliton del Sagrado Corazón Ugarte Rivero (1884-1975). *De mi tierra* (1923). Primera suite.

La obra obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires y el Premio Breyer de 1923. Cada uno de sus tres movimientos se inicia con dos versos de Estanislao del Campo que contextualizan el pensamiento del autor. Los transcribimos a continuación¹⁰:

| | |
|----------------------|--|
| -Primer movimiento- | “Entre sombras se movía, el crespo sauce llorón, |
| -Segundo movimiento- | y la noche se acercaba su negro poncho tendiendo, |
| -Tercer movimiento- | al suelo se descolgaban cantando los pajaritos”. |

¹⁰ Los versos se encuentran en el encabezado de cada movimiento de la partitura.

La suite analizada está construida a partir de elaboraciones de un conjunto de estructuras rítmico-melódicas que poseen diversas particularidades que permiten vincularlas a géneros folklóricos como el estilo y la tonada (en el primer movimiento), y también, a sonoridades asociadas a la región noroeste de nuestro país.

Isabel Aretz describe el estilo y la tonada como especies líricas definidas, aunque bajo el mismo nombre pueden encontrarse diversidad de rasgos, de acuerdo a la región geográfica. Como características sobresalientes, ambos géneros, tienen dos secciones que se alternan; una contiene el tema, de características cantable y otra más movida conocida como *allegro* (2008, p. 144).

Si analizamos esta idea de macroforma en el primer movimiento de *De mi tierra*, de Floro Ugarte, podemos observar que en la sección **A** prevalece la textura de melodía acompañada, en la cual las melodías están basadas en microestructuras de dos compases. Dichas microestructuras poseen características rítmicas que permite relacionarlas con el estilo.

En las microestructuras del primer movimiento notamos características, tales como el uso de la síncopa (compás 5) elaborada de diferentes maneras como aumentación (compás 32) y la construcción del discurso utilizando el modo frigio desde la (compás 46). Las mencionadas microestructuras se transcriben a continuación:

Compás 5. Violines. Microestructura **a**:



Compás 32. Flautas, oboes, clarinete, trompetas y cuerdas. Elaboración por
 aumentación del segundo tiempo de la microestructura presentada en compás 5; en
 compás 5 observamos semicorchea corchea semicorchea, mientras que en compás 32 se
 aprecia corchea negra corchea. En el presente pasaje se destaca, además, la interpolación
 de compases de 5/4 en el discurso:



Compás 46, construcción de la microestructura sobre el modo frigio a partir de la:



En reiteradas oportunidades las microestructuras se encuentran duplicadas en
 terceras (ejemplo compás 9), octavas (compás 9) y en menor medida en cuartas paralelas,
 aunque estas ocasiones coinciden con estructuras de acordes en inversión (ejemplo:
 compás 5).

Compás 9. Flautas, piano y violines. Microestructura duplicada en terceras:



Al inicio del movimiento (compás 1 y 2), la melodía es presentada sobre una
 escala pentáfona; posteriormente, el compositor no elabora este aspecto en el discurso.

En cuanto al desarrollo tímbrico en la obra analizada de Ugarte se destacan las cuerdas, particularmente, violines y violas, que son los instrumentos que llevan la melodía junto a flautas, oboes, clarinetes, celesta y arpa.

El paralelismo por terceras es una característica propia del cancionero argentino y habitual en diversas danzas folklóricas argentinas. Carlos Vega identificó la escala característica que se conforma mediante la fusión de la escala menor melódica y mayor, en terceras, llamándola bimodal. Como podemos observar en dicha escala, la presencia de la cuarta aumentada es un rasgo distintivo que habitualmente se evitaba usar en la música folklórica. Esta escala tiene la característica que la voz superior no completa la octava, solo utiliza hasta el sexto grado de la misma; entre ambas voces completan una octava (Aretz, 2008, pp. 32-34; Vega, 1944, pp. 158-159 ¹¹).

Escala bimodal antigua¹²:



En cuanto al acompañamiento prevalece el sistema tonal, destacándose el uso de la escala menor melódica. En una escala de La menor melódica, utiliza frecuentemente el sol# como sensible tonal que, siendo parte de un acorde de dominante, resuelve el sol# hacia el la. Mientras que el sol natural es usado con mayor frecuencia en la melodía (ejemplo compás 5).

En el caso del estilo y la tonada, el acompañamiento se construye sobre acordes originalmente punteados por la guitarra. En Ugarte, el acompañamiento está constituido por instrumentos graves (como violas, violonchelos y fagotes) de manera alusiva al punteado de la

¹¹ Carlos Vega define la escala bimodal como típica del cancionero Ternario Colonial (1944, p. 159)

¹² La escala bimodal moderna, modifica el intervalo a cuarta justa, siendo otro aspecto característico la mayorización de la tercera final (Aretz, 2008, p. 34).

guitarra. Observemos el acompañamiento en compás 3 (microestructura **b**). Si bien la textura de compás 3 es de monodía, en la línea melódica existe un principio polifónico implícito, una parte de esa línea se mantiene sobre un pedal (nota repetida mi) mientras que otras notas ascienden, lo que genera virtualmente otra línea melódica (fa – fa# - sol – sol # - la).

El ejemplo de compás 3 se cita a continuación:



En el inicio del primer movimiento, como también en el comienzo del segundo movimiento, prevalece el ritmo de corchea con puntillo y semicorchea seguido de un par de corcheas. Como ya fue dicho anteriormente, dicho ritmo se encuentra en una serie de danzas folklóricas, tales como la milonga o la chamarrita.

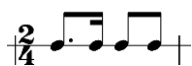
Chamarrita: género característico de la provincia de Entre Ríos, se relaciona con la milonga pampeana y por lo tanto con la habanera. Habitualmente lo acompaña la guitarra que toca principalmente arpeggios (Martínez, 2011, pp. 42-43).

El segundo movimiento conserva el principio de construcción del discurso musical a partir de microestructuras. Rítmicamente, la microestructura **a** (compás 2) posee el estereotipo de acompañamiento de la milonga (Plesh, 2008, p. 93; Aretz, 2008, p. 157; Corrado, 2018, p. 113), con elaboraciones rítmicas diversas. Se las transcribe a continuación:

Segundo movimiento, compás 2. Flautas, oboes:



Se detallan a continuación elaboraciones rítmicas encontradas sobre el acompañamiento de compás 3:



En la obra de Ugarte, la microestructura **c** (compás 14 del segundo movimiento) se presenta con las siguientes características: melodía descendente construida sobre serie pentátona; este aspecto es relevante, ya que permite asociar esa sonoridad a un origen indígena, aunque resuelve la melodía en un acorde triádico (característica que no pertenece a la música indígena). A modo de ejemplo, el diseño de compás 14 resuelve sobre Sib mayor, el de compás 19 sobre Lab mayor con 7ma, mientras que el de compás 24 lo hace sobre Mib mayor con 7ma y 9na. La microestructura **c** posee pie binario, con una rítmica posible de asociar a los géneros folklóricos de la tonada y el estilo, aunque en distinto orden (corchea, par de semicorcheas y luego par de corcheas).

Microestructura **c**, compás 14. Flauta, clarinete, corno, piano:



Esta mixtura (ejemplos compases 14, 19 y 24), constituida por utilidades de la pentafonía junto a resoluciones armónicas posibles de asociar al lenguaje de la tradición europea de fin del siglo XIX e inicios del XX, podría ser un híbrido donde Floro Ugarte genera un mestizaje, fruto de su formación académica europea y su interés en trabajar con rasgos nacionalistas.

En el tercer movimiento, observamos dos microestructuras de rasgos nacionalistas. Se destacan la microestructura **a** (compás 6) y la microestructura **c** (compás 40). La primera microestructura alude al folklore, utiliza la síncopa y acentúa la negra de la mencionada síncopa. El énfasis del acento en la nota larga de la síncopa genera una resultante sonora de acento desplazado en la parte débil del compás. Observamos, además, el paralelismo por terceras de la melodía, característica destacada de gran parte del cancionero argentino (Aretz, 2008, p. 32).

Microestructura **a**, compás 6. Flautas, oboes:



Microestructura **c**, compás 40. Corno inglés y clarinete (trino):

La microestructura **c** (compás 40) posee características tales como: textura de melodía acompañada sobre una nota pedal con trino. La melodía está interpretada al inicio por el corno inglés, mientras que la nota pedal por el clarinete. El diseño del corno

inglés utiliza de manera reiterada una microestructura sobre el tritono (salto de 5ta disminuida, que luego desciende a la octava utilizando el intervalo complementario de 4ta aumentada), que varía rítmicamente en compás 42. En compás 48, la microestructura **c** se presenta elaborada y modifica los timbres usados (trino en la flauta y melodía en oboe), empleando intervalos de 5ta disminuida, 4ta disminuida y 4ta aumentada. La resultante sonora permite percibir una textura simple; en ella se destaca la melodía construida a partir del tritono interpretada por un instrumento de timbre penetrante. Dicha estructura se encuentra sobre un pedal con trino que de manera calma acompaña y complementa los saltos de la melodía.

El uso de la reiteración en compás 40 podría ser un indicador que permita aludir, de manera consciente o inconsciente por parte del compositor, a la música indígena. Principios como la movilidad no evolutiva, en la cual determinadas estructuras sonoras se repiten de manera tal que generan una sensación de estatismo, son característicos de las músicas indígenas o híbridos del folklore. La movilidad no evolutiva observada en la construcción melódica y textural de la obra de Ugarte, particularmente en la sección correspondiente a la microidea **c** (compases 40 a 54 del tercer movimiento), podría asociarse con la sonoridad propia de la música indígena.

Los timbres elegidos para la interpretación de la microestructura **c** pueden relacionarse con la música étnica. Instrumentos de viento, con embocaduras de cañas (corno inglés, clarinete, oboe), que ofrecen una sonoridad particular que se vincula especialmente con los instrumentos aerófonos del noroeste argentino.

En cuanto a los timbres utilizados en la obra *De mi tierra*, de Floro Ugarte, el arpa es un instrumento del que se tiene registro ya en 1590 en Córdoba y que en las misiones jesuíticas los indios aprendían a tocar junto con el violín, llamado rabel. Isabel Aretz señala, además, la

ejecución de instrumentos tales como violones, charangos, cítaras y flautines hechos con cañas dentro de las misiones jesuíticas. Por otro lado, los gauchos preferían la guitarra como instrumento acompañante, instrumento que, luego del siglo XVIII, ingresa también a los salones y las obras de teatro; posteriormente el acordeón va desplazando paulatinamente al violín y, a la vez, se incorpora el bombo como instrumento acompañante (2008, pp. 47-50).

En cuanto al tipo de orquestación, el compositor utiliza una orquesta romántica que incluye instrumentinos (flautín, corno inglés, clarinete bajo, contrafagot); fila de metales completos con tres trombones y tubas, una amplia sección de percusión que incluye tam-tam, celesta, además de piano, arpa y cuerdas.

Sintetizando la labor observada en la obra, podemos afirmar que apreciamos una construcción del discurso a partir de microestructuras asociadas al folklore, en algunos casos, y otras factibles de asociar a la música indígena, como son los rasgos pentáfonos.

Constantino Gaito (1878-1945). *Gato y Zamba* (1928).

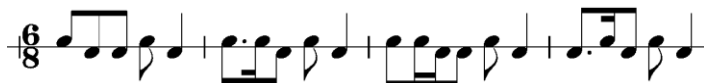
La pieza aparece tanto en el ballet opus 39, *La flor del Irupé*, de 1928, como en las *Danzas Americanas N.º 4*. Desde el punto de vista morfológico, las dos danzas se encuentran claramente articuladas, presentando de este modo gran independencia. Sin embargo, ambas danzas forman parte de la totalidad de una misma obra.

Destacamos, en este punto, características propias de las danzas folklóricas gato y zamba que titulan la obra, tales como: el ritmo, la melodía y el acompañamiento; uso de polimetrías y métrica variable en la sucesión, y el movimiento melódico por terceras.

Gato: danza criolla ágil y alegre que se dispersó en gran parte del territorio argentino y tuvo gran aceptación en el campo a lo largo del tiempo. En general, se encuentran gatos en modo mayor; en menor cantidad se utilizaron escalas bimodales, siendo las tonalidades menores la excepción. La armonía habitual para el acompañamiento en la guitarra es tónica–dominante–dominante–tónica (I-V-V-I). El ritmo del acompañamiento se encuentra habitualmente en 6/8, mientras que los desplazamientos de los acentos pueden darse en la melodía en función del texto (Aretz, 2008, pp. 192-198). El gato instrumental se encuentra con frecuencia en las mismas provincias donde se baila la zamba. Ambas poseen frases regulares en 6/8.

Zamba: danza derivada de la zamacueca, bailada tanto en salones como en la campaña; escrita en 6/8, con melodías interpretadas con violín, mientras que el acompañamiento habitual es de bombo y guitarra (Aretz, 2008, pp. 184-185). Las zambas más antiguas usan giros modales, mientras que las más modernas utilizan escalas mayores, aunque en ocasiones menores (Aretz, 2008, pp. 186-187). Originalmente era instrumental yailable, movida y picaresca; posteriormente, como canción (cantable), adquirió un perfil romántico, sentimental y de velocidad más lenta. En cuanto a la forma posee dos frases que presenta y seguidamente repite la segunda. Puede tener interludio instrumental entre las estrofas (Gómez García, 1995, pp. 144-145).

El ritmo característico para el acompañamiento se detalla a continuación. Las figuras escritas sobre la línea corresponden a la ejecución sobre el aro del bombo, mientras que las escritas debajo corresponden a la ejecución sobre el parche del instrumento (Aretz, 2008, p. 54):



Respecto de la textura, independientemente de cómo esté escrito, es frecuente encontrar polimetrías; cuando una voz se desarrolla en 6/8, otra se le superpone en 3/4. Esta interacción de duraciones y acentos genera una riqueza rítmica característica del folklore argentino y latinoamericano. En general, las funciones de las voces que interpretan 6/8 o 3/4 son diferentes y, por lo tanto, claramente identificables auditivamente. De esta manera (según puede observarse en el compás 9 que se transcribe seguidamente), mientras el acompañamiento se encuentra en tres negras por compás (3/4), la melodía se expone en 6/8.

Transcribimos a continuación algunos ejemplos de lo mencionado anteriormente, encontrándose con mayor grado de detalle en el análisis pormenorizado de la obra que se adjunta en el anexo.

Gato, estructura **b**, compás 9. Cuerdas:



Gato, elaboración sobre estructuras **c** y **a**, compás 78. Cuerdas y maderas:



Zamba, compás 124, estructura elaborada: melodía resultante en 3/4 sobre acompañamiento en 6/8 en arpeggio:



Las formas musicales en la obra de Gaito conservan las características propias de las danzas folklóricas (gato y zamba) de la región central argentina. La forma musical en las danzas es una importante característica identitaria, ya que ella es la que estructura la coreografía; este aspecto se conserva en la obra estudiada. En la presente obra, las elaboraciones se encuentran en otros elementos del lenguaje musical como, por ejemplo, en el campo de las alturas. A esto lo desarrollamos a continuación:

Aunque conserva una base tonal, dicha tonalidad se presenta de un modo constantemente fluctuante o por momentos implícita. Observemos algunos pasajes:

Gato, estructura **d**, compás 25. Viola, clarinete y fagot (función transitiva).

Acompañamiento a cargo de violonchelo, fagot y clarinete bajo:

La melodía antes transcrita se encuentra acompañada por la siguiente sucesión de tríadas: Reb mayor, Do menor, Lab mayor; en compás 28 usa melódicamente *fa#* como sensible para arribar a Sol menor en compás 29. Podemos apreciar que entre los compases 25 al 29 la armonía utiliza notas agregadas en función de sensibilización de Sol menor.

Zamba, estructura e, compás 97. Clarinetes:



Acompañamiento: Sol m La /5dism/7Re M 7 Sol m

El título de la obra y su forma aluden a características propias de las danzas folklóricas; sin embargo, el uso del discurso en cuanto a las elaboraciones en el campo de las alturas, tanto melódicas como armónicas, reflejan una obra donde se integran los mencionados rasgos folklóricos a un lenguaje propio de las primeras décadas del siglo XX. Podemos observar un uso tímbrico del orgánico, lo que evidencia un importante manejo de las posibilidades tímbricas y expresivas de los instrumentos orquestales. En cuanto a su lenguaje musical, consideramos apropiadas las palabras de García Morillo en referencia a Constantino Gaito: “se va modernizando de manera progresiva, encarando procedimientos de escritura más audaces y disonantes, alejándose cada vez más del concepto de tonalidad clásica” (1984, p. 153).

Luis Gianneo (1897-1968). *El tarco en flor* (1930)¹³.

Como compositor, Luis Gianneo integró la corriente nacionalista y también el Grupo Renovación¹⁴; incluso, llegó a incursionar en el uso de las técnicas del Serialismo dodecafónico. Este aspecto resulta relevante, ya que refleja las inquietudes de los compositores que buscaban encontrar su camino personal de expresión artística permitiéndose indagar diferentes vertientes estéticas. Recordemos que el nacionalismo implica un posicionamiento, tanto estético como político musical, que se manifiesta a través de diversas técnicas compositivas; las diferentes técnicas musicales permiten emplear en las obras referencias tanto de la música folklórica como elementos de otro origen.

Luis Gianneo¹⁵, desde 1923 y durante veinte años, se instaló en la ciudad de Tucumán donde desarrolló una intensa labor como docente y director de orquesta. Se preocupó y ocupó por encontrar “un lenguaje propio y a la vez representativo de su nacionalidad, (y esto) se va encauzando a través de la incorporación de elementos folklóricos primero y técnicas compositivas más contemporáneas después” (De Marinis, 2001, p. 51). Gianneo buscaba el “modo de ser” de la música argentina, comparable con las tonadas o maneras de pronunciación que identifican sonoramente a las diversas regiones. A esta época pertenece *El tarco en flor*.

¹³ Hemos encontrado diferencias en cuanto a la fecha de composición de la obra en diversas fuentes y tenemos 1930-1936-1938 como registros.

¹⁴ Grupo Renovación: trabajó activamente en Argentina entre 1929 y 1943, con el fin de impulsar la música de su tiempo mediante conciertos, análisis de obras y diálogo entre profesionales. Lo integraron, entre otros, Juan José y José María Castro, Gilardo Gilardi, Juan Carlos Paz, Luis Gianneo (Arizaga, 1971, pp. 174-175).

¹⁵ Particularmente en su etapa de formación, se observan en sus obras rasgos propios del Romanticismo europeo, además de obras con perceptibles influencias impresionistas y posibles paralelismos con obras de Debussy (De Marinis, 2001, p. 52). Se interesa en la música de Igor Strawinsky, en los postulados neoclasicistas, que junto con su sólida formación y su inspiración folklórica van potenciando un lenguaje propio que va depurando con el correr del tiempo. Hacia el final de su vida (1953 en adelante), Gianneo incursiona en las técnicas modernas como el dodecafonismo. Citamos a modo de ejemplo, 1966, fecha en que compone una obra en homenaje al aniversario de la Declaración de la Independencia y que incluye temas heroicos como el Himno Nacional Argentino, pero elaborados con técnicas provenientes del primer Serialismo (Veniard, 1986, p. 101).

Esos veinte años en que la familia Gianneo vivió en Tucumán siendo protagonistas de la vida musical local permitieron al compositor conocer y embeberse de una cultura colmada de elementos folklóricos, coloniales e indígenas, rodeados de una naturaleza exuberante y con ritmo propio.

La obra *El tarco en flor* lleva en el título la alusión a este árbol oriundo de Sudamérica, conocido comúnmente como jacarandá, que posee vistosas flores lilas que adornan la primavera de las ciudades argentinas. En cuanto a los rasgos musicales nacionalistas se observan características tales como:

Movimientos de cuartas y quintas paralelas, cuyo origen podemos asociar a la música indígena. Ejemplo: compás 14 y 15. Viola y violonchelo:



Compás 19. Flautas y oboes:



Movimientos de terceras paralelas características del folklore, en compás 69 con *levare* en pistones (el pasaje se transcribe más adelante).

Compás 154, la presente melodía es trabajada por terceras paralelas entre violines:



Es factible vincular aspectos observados en la obra que se relacionan con rasgos folklóricos, por ejemplo, las polimetrías de 6/8 y 3/4 (ejemplos: compás 42, 93 y 154).

La estructura 2 posee rasgos relacionados con el folklore; en cuanto a su diseño rítmico presenta características propias del folklore, posiblemente del género bailecito, además lo hace por terceras paralelas y exhibe alternancia entre 6/8 y 3/4 (métrica variable). La presente estructura está acompañada por un ostinato rítmico-armónico que refuerza la estructura rítmica. Se los transcribe a continuación:

Estructura 2, compás 69. Pistones:



Ritmo de ostinato compás 69 

Bailecito: danza de pareja suelta, de pie ternario, característica del noroeste argentino.

Habitualmente, el canto es a dos voces cuyo diseño duplica la melodía en terceras paralelas; se desarrolla en el sistema modal o la escala bimodal, aspecto que se evidencia en la presencia de la cuarta aumentada en la voz superior. Los instrumentos que acompañan el bailecito son charango, quena, guitarra y bombo. En el salón, las voces son acompañadas por guitarras. Formalmente

posee una introducción, dos ideas temáticas poco contrastantes, para luego reexponer la primera idea. Armónicamente utiliza acordes de subdominante, dominante y tónica (IV-V-I). Los bailarines enfatizan con palmas el pulso. De manera similar a lo que sucede en el gato y la chacarera, el ritmo del bombo, en sus golpes sobre el parche y el aro del mismo, producen una birritmia con las voces que acompaña (Aretz, p. 207; Gómez García, p. 136).

En cuanto a las escalas utiliza escala menor/mayor, con presencia de escalas por tonos en la sección compás 170 a 177.

La obra refleja el dominio de las técnicas compositivas, así como también de los rasgos folklóricos que, en un proceso personal, confluyen hacia una sonoridad propia. Observamos una obra equilibrada que muestra la integración de los rasgos folklóricos con sonoridades propias del inicio del siglo XX.

Gilardo Gilardi (1889-1963). *Gaucha (Con botas nuevas)* (1936).

La humorada sinfónica titulada *Gaucha (Con botas nuevas)* describe musicalmente al gaucha que se contempla en el espejo con sus botas nuevas y las imágenes que él recrea (Veniard, 1986, p. 102). En un preámbulo de la partitura editada por Ricordi Americana se describe el programa que inspira la obra; la escena refleja imágenes de la cultura pampeana, con sus preparativos para el baile y los cuidados de la vestimenta gaucha para una salida de domingo. Las botas constituyen parte relevante del vestuario masculino y elemento destacado en el zapateo; de este modo, el bailarín expone su virtuosismo y destreza motriz en la danza llamada malambo.

El malambo es una danza individual antigua, varonil y recia, donde los hombres lucen su virtuosismo en el zapateo. Una danza enérgica asociada al gaucho y que está presente en pulperías, fiestas y fogones. Escrita en 6/8, su estructura armónica es I - IV -V o I - V. La guitarra y el bombo son los instrumentos que lo interpretan por excelencia. Entre los rasgos que se destacan se encuentran las polirritmias, acentos desplazados e improvisaciones rítmicas (Aretz, 2008, pp. 180-182).

En alusión a los timbres instrumentales, los guitarristas de la región pampeana obtuvieron gran variedad de efectos en la ejecución de su instrumento. El malambo en ocasiones se lo interpreta sólo con una o más guitarras rasgueadas o se le agrega bombo (Vega, 1953, 15, p. 25). Al respecto, Carlos Vega (1953, 15) describe:

Armónicamente, se oyen tónica y dominante, o la tríada, o una de ambas series con sus iguales de vecina tonalidad; todo en un par de compases. Cada par se repite innumerables veces, pero puede y suele el guitarrista cambiar de fórmula. Rítmicamente, el esquema básico es siempre el mismo y sobre él entreteje variaciones el ejecutante. (p. 25)

En la obra de Gilardi es factible observar rasgos asociados al folklore argentino, particularmente características propias de las danzas vivas como el gato y malambo, y también de la vidalita en la sección lenta. Sin embargo, estas danzas no se perciben en la obra de manera directa como las podemos encontrar en su ámbito original, sino que se encuentran integradas a otros elementos del lenguaje. El compositor utiliza en la humorada sinfónica, elementos musicales tradicionales del folklore, sin que haya asociaciones que se puedan establecer específicamente.

La obra estudiada posee en su estructura general, tres secciones principales: A b A' (rápido – lento – rápido).

El compositor utiliza rasgos vinculados al folklore argentino, tales como:

Compás 65, la trompeta presenta y elabora una melodía tradicional que no pertenece al compositor. Cabe destacar que Gilardo Gilardi incorpora entre paréntesis el texto de la copla a la partitura. Se la detalla a continuación:



(es-ta noche va a llo-ver y ma – ña na vaa haber barro)

La melodía expuesta en compás 65 es luego imitada por trombón en compás 73 y posteriormente elaborada en compás 81. En dicho pasaje, la melodía ejecutada por trompetas tiene indicaciones tales como “efecto de jazz”; además de “burlesco”, que Gilardi lo indica “obturando con la mano el pabellón”. De este modo, en compás 81, el compositor elabora la melodía de compás 65, pero ahora mediante superposición de tríadas con intervalos de segundas en ámbitos de cuartas aumentadas o quintas disminuidas (el pasaje se transcribe más adelante).

La textura de la sección se inicia en compás 61 con un acompañamiento de características imitativas (fagot en compás 61, viola en compás 65, violín II en compás 69, violín I en compás 73, flautas en compás 77, oboe en compás 78, clarinetes en compás 79 y clarinete bajo en compás 80). Este diseño que acompaña la melodía

tradicional posee características similares a las texturas imitativas de la música académica europea del siglo XVIII.

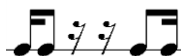
En otro orden de cosas, en las secciones rápidas de la obra se destaca el aspecto rítmico, usando de manera abundante síncopas con numerosas variaciones (ejemplo: compás 1 en cornos, se transcribe la estructura sonora principal y las variaciones rítmicas derivadas):

Compás 1. Cornos en fa (escritura original, sin transposición):



A continuación, se detallan elaboraciones rítmicas derivadas de la estructura de compás 1, (podemos observar distintas variantes de la estructura empleando la síncopa):





Melódicamente la estructura de compás 1, elaborada a lo largo de toda la humorada, es exigente para el instrumentista, en cuanto a registro y velocidad; podríamos decir que el virtuosismo que necesita el bailarín con botas nuevas se encuentra musicalmente traducido en los cornos.

Por otra parte, remarcamos el uso abundante de valores irregulares, tanto en la sucesión como en la superposición. Una vez más, observamos la presencia de la birritmia como una característica propia del nacionalismo. En la alternancia podemos encontrarla en compás 222; en la superposición, generalmente, los graves ejecutan tresillos de negras desplegados sobre notas del acorde, mientras que la melodía se desarrolla en voces agudas, frecuentemente duplicadas a la octava. Mostramos un ejemplo de compás 13, la melodía es interpretada por violín:



Dicha estructura de compás 13 es elaborada de diversas maneras, tanto tímbrica como rítmicamente. Se transcriben dos ejemplos de elaboración de la estructura de compás 13:

Compás 225, melodía presentada por fagot. Estructura similar a la de compás 13, ambas derivan de la estructura que inicia en compás 1:



Compás 249, elaboración presentada en violines y violas (seguidamente se transcribe violín 2, mientras que violín 1 duplica a la octava superior y viola a la octava inferior):



En la sección lenta, Gilardi incorpora métrica variable alternando compases de 2/4 y 3/4. Observemos la estructura principal presentada por oboe y clarinetes en compás 156:



En la sección que inicia en compás 156 (lenta) se aprecian rasgos provenientes del folklore, como es el caso de los movimientos melódicos duplicados por terceras en clarinetes. Se destacan, también, ritmos asociados a la vidalita, aunque elaborada con métrica variable y uso de valores irregulares. La vidalita tiene, al igual que esta sección de Gilardi, la característica de estar en un modo menor, el Re menor melódico en esta obra analizada.

Asimismo, y de manera similar a los movimientos paralelos de intervalos complementarios (quintas y cuartas paralelas) observados anteriormente en la obra de Luis Gianneo (compases 14 y 19 de *El tarco en flor*), en la obra de Gilardi se aprecian duplicaciones

de quintas paralelas de la melodía (ejemplo: compás 188). Se transcribe a continuación el pasaje mencionado en compás 188, donde entre violines existen quintas paralelas superpuestas a las quintas paralelas entre violonchelos y violas:

The image shows a musical score for four instruments: Violín I, Violín II, Viola, and Violonchelo. The music is in 3/4 time and B-flat major. Each instrument part features a melodic line with a triplet of eighth notes. The Violín I and II parts are in the treble clef, while the Viola and Violonchelo parts are in the bass clef. The score illustrates parallel fifths between the violin parts and between the viola and cello parts.

Por otra parte, podemos observar el uso de recursos que no se vinculan al nacionalismo y que buscan sonoridades particulares en función del programa, tales como:

- Acordes con novena; ejemplo compás 4 (sol m9).
- Superposición de segundas; ejemplo compás 30 (mi-fa#-sol-la).
- En compás 81, Gilardo Gilardi elabora la melodía tradicional de compás

65 mediante la superposición de intervalos de segundas, terceras, cuartas y quintas.

Agrega, además, las indicaciones de “burlesco” y “efecto de jazz”. El pasaje se transcribe a continuación:

The image shows a musical score for a single instrument in 2/4 time and B-flat major. The melody consists of a series of chords and intervals, illustrating the superposition of seconds, thirds, fourths, and fifths as described in the text.

- De manera equivalente al pasaje de compás 81, en compás 229, el compositor presenta la melodía de compás 65 elaborada mediante el uso de acordes

simétricos con intervalos de 5ta disminuida, 4ta aumentada. Se lo transcribe a continuación:



7 7 7 7 7M 5A 5A 6
5 5dism 5dism 5 4

A lo largo de la obra encontramos el uso de la escala por tonos, aunque dicha escala no cumple una función estructural en su construcción, sino que es usada como ornamento y aparece en la elaboración de la primera estructura, por ejemplo, en trompetas y trombones compás 46-47 (re-mi-fa#-sol#-la#-do), clarinetes y piano en compás 111 (fa-sol-la-si-reb-mib); también encontramos la escala por tonos en pasajes de articulación formal, tal como compás 247-248 clarinetes y flautas (sib-do-re-mi-fa#-sol#).

Considerando aspectos relacionados con la duración, podemos destacar que en la obra se observa un uso abundante de polimetrías, así como también métrica variable (ejemplo: la sección que inicia en compás 156; allí alterna 3/4 y 2/4). El compositor utiliza también valores irregulares, en reiteradas ocasiones trabajadas en bloque por una sección de instrumentos o por toda la orquesta, como se aprecia con claridad a partir de compás 360. En dicho pasaje toda la orquesta alterna un compás de tresillo de negra con otro en el que destaca el uso de la síncopa.

En compás 152 a 156 podemos observar una hemiola¹⁶ interpretada por la sección de cuerdas. La misma posee una función formal articuladora, está construida sobre las notas: mi-sol-sib-re y articula a un acorde de La mayor⁷ en compás 156 por elisión con la nueva sección.

¹⁶ La hemiola era un recurso utilizado con frecuencia en la música académica del período barroco.

Otro aspecto, extraño en la música tradicional hallamos en el corte optativo ubicado entre compases 300 al 316. Dicha posibilidad está asociada a las vanguardias del siglo XX, donde el intérprete puede definir ciertos aspectos a la hora de ejecutar una obra, hecho que variará el resultado final.

Asimismo, percibimos ciertas particularidades asociadas al nacionalismo, principalmente al folklore. Dichos rasgos no se presentan de manera explícita, sino mediante algún grado de elaboración. Por otra parte, también apreciamos elementos vinculados a la tradición de la música académica de siglos anteriores, más que nada de la música barroca, como es el caso de las texturas imitativas y hemiolas, y, también, elementos ligados a las corrientes modernas del siglo XX, como pueden ser el corte opcional (compás 300-316), el uso de acordes simétricos y disonancias en la superposición, utilización de escalas por tonos como ornamentos, entre otros aspectos.

5.4.3. Fundamentaciones en relación con el grupo C

Este grupo está conformado por obras donde el grado de condensación entre los rasgos nacionalistas y los de otras estéticas alcanzan su mayor grado de integración. En ellas se desdibujan los límites de los elementos que provienen del folklore, la música indígena o la música popular urbana, puesto que se funden junto a elementos provenientes de diversas vertientes. El grado de elaboración del discurso musical es alto, complejo, fruto de largos procesos de creación musical que evidencian el conocimiento y dominio de las técnicas compositivas, así como también las estéticas del momento.

Juan José Castro (1895-1968). *Arrabal Primer movimiento de la Sinfonía Argentina* (1934).

Originario de una familia de músicos de la ciudad de Buenos Aires, Juan José Castro estudió armonía con Constantino Gaito; y composición, con Eduardo Fornarini. Fue una figura destacada de su época, valorada a nivel internacional por su solidez artístico musical, con reconocimiento expreso de figuras tales como Arturo Toscanini, Manuel de Falla y otros.

Su entorno artístico tenía el tango en un lugar destacado. Como compositor, demostró tener un profundo manejo de las reglas del género. Las integró en sus producciones y logró una simbiosis entre lo culto y lo popular única en los maestros de su tiempo (García Brunelli, p. 2011).

Se perfeccionó en Europa y así fue que estudió, entre 1920 y 1925, piano con Edouard Risler; y composición, con Vicent D'Indy en la Schola Cantorum. Se dedicó a la composición y a la interpretación instrumental, tanto del piano como del violín, y a la dirección orquestal, profesión en la que se destacó a nivel nacional e internacional. Esta faceta le permitió tener acercamiento y acceso a lenguajes vanguardistas, mediante la interpretación de composiciones contemporáneas a su tiempo. En sus programas de conciertos se registraron primeras audiciones de obras europeas y americanas e interpretaciones de obras de Igor Strawinsky, Béla Bartók, Dmitri Shostakóvich, Sergei Prokofiev, Rimsky Korsakov, Paul Hindemith, entre otros. Destacamos su constante interés en incluir en sus programaciones obras de compositores de su tierra; él había descubierto en el archivo del Teatro Colón el ballet *Panambí*, de Alberto Ginastera, y lo estrenó en 1937. Castro tuvo además una faceta menos conocida, como poeta y escritor (García Muñoz, 1996), y fue integrante fundador del Grupo Renovación, en 1929.

Juan José Castro creía firmemente en la sólida formación del compositor como herramienta para un dominio del oficio, tanto es así que manifiesta que escribir una obra implica un proyecto de producción artística complejo que refleja el proceso de maduración del compositor (García Muñoz, 1996, p. 21).

La *Sinfonía Argentina*, escrita en 1934, fue ganadora del Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires ese mismo año y del Premio Nacional en 1937. Su primera audición fue en 1936 con la Orquesta Sinfónica de radio El Mundo en el Teatro Opera y el estreno al año siguiente. La obra posee tres movimientos: *Arrabal*, *Llanura* y *Ritmos y danzas*; la sinfonía pertenece a su segunda etapa compositiva, en ella trabaja una “temática musical popular ciudadana”¹⁷ (García Muñoz, 1996, p. 21).

En el movimiento analizado *-Arrabal-* podemos establecer relaciones de alusión a características propias del tango (danza popular urbana), tales como el uso de ritmos característicos del género, y que se detallan a continuación:

- corchea con puntillo y semicorchea (compás 17).
- semicorcheas características en elaboraciones melódicas tangueras (ejemplo compás 28).
- par de semicorcheas al final del compás (ejemplo compás 32, 80), estructura elaborada a lo largo de toda la obra.
- síncopas (ejemplos compás 7, 32, 33, 55 entre otros).
- ritmos acéfalos (ejemplo compás 7).

¹⁷ Carmen García Muñoz considera que existen cuatro etapas en la composición de Juan José Castro y que poseen continuidad e interrelaciones entre sí. La primera, que llega hasta 1931, pertenece a este tiempo las obras iniciales de afirmación personal. La segunda incluye obras de sólida formación, donde se mezclan Argentina y España, sus dos vertientes importantes; en este tiempo escribe obras que trascienden y permanecen como sonoridades de la Historia argentina. Luego, una tercera, que finaliza con una cuarta etapa introspectiva (1996, p. 21).

Otra característica propia del género que se observa en el movimiento es el uso de melodías en registros graves; además puede asociarse el dramatismo musical y el ritmo incisivo del movimiento a la expresión viva de la danza.

Respecto de la estructura de compás 7, García Brunelli (2011) observa dos características del tango en ella, el ritmo acéfalo y el *rubato* dado por la manera en que está escrita la estructura rítmica que inicia en compás 7 (p. 96).

Por otra parte, el lenguaje musical utilizado en la obra de Castro dista bastante de las armonías características del tango de inicios del siglo XX y se acerca a lenguajes modernos para la época de escritura de la obra. Se señalan algunas características: plan armónico: Do mayor - Reb mayor. Esta relación de cinco círculos de quintas entre ambas secciones es característica del posromanticismo y ajena al género popular urbano. Las superposiciones de tríadas y cuatríadas observadas se detallan:

- Compás 1: superposición de 5ta justa y 5ta disminuida: sib –fa/la mib (el compás se transcribe seguidamente).
- Compás 87 superposición de 3ra y 2da: fa-lab-do-re-solb.
- Compás 95: superposición de 5ta justa y 4ta aumentada: sol-re/ do-fa#.
- Compás 98: superposición triádica: reb-fab-lab/mib-sol.
- Compás 124: superposición triádica: sol-sib-re/fa#-la#-do#.

El uso de las superposiciones armónicas que incluyen quintas disminuidas, novenas, décimas, son rasgos que se acercan a un lenguaje musical propio del siglo XX.

Compás 1. Flautas, clarinetes, fagotes. Cuerdas, en fortísimo (estructura **a**):



Observamos una utilización de la orquesta en bloques politémbricos, de manera similar al utilizado por Igor Strawinsky en la *Consagración de la primavera* (obra de 1913, a modo de ejemplo, citamos la *Danza de los adolescentes* de la mencionada obra).

En este sentido es factible correlacionar la estructura rítmica presentada en compás 1 de *Arrabal*, de Juan José Castro (denominado estructura **a** en el análisis comparativo), con el manejo del discurso de Strawinsky; dicha estructura se encuentra presente en todo el movimiento, y brinda unidad. La estructura **a** es enérgica; sus sonidos tienen ataques duros y articulaciones breves.

La orquesta requerida es una orquesta romántica de dimensiones importantes e incluye instrumentos como clarinete bajo, corno inglés, flautín; solicita, además, cuatro cornos, dos trompetas, tres trombones y tuba baja. Los metales se destacan tímbricamente, existen pasajes en los cuales se hace un uso extremo del registro, alcanzando sonoridades estridentes y penetrantes; esto puede observarse, particularmente, en trompetas (ejemplo compás 108, 126, entre otros).

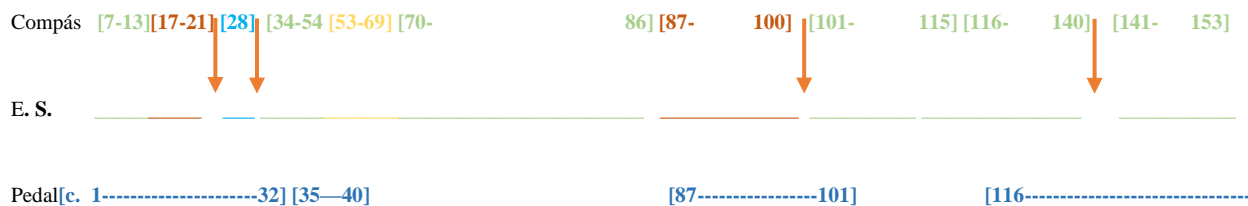
Castro presenta un alto grado de elaboración de las estructuras presentadas, tanto melódicas como rítmicas, trabajando métrica variable (ejemplos compás 84, 98, 176, 181, 183, entre otros), birritmia (ejemplos compas 55, 99).

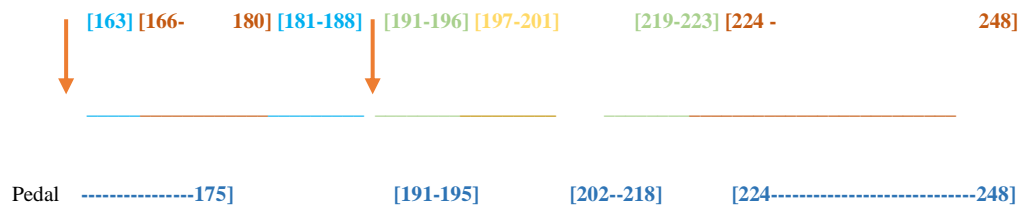
Compás 53. Ejemplo de birritmia (compás 55). Flautas (Estructura **e**):



Cada estructura rítmica está elaborada a lo largo del movimiento. El pedal (estructura a) es un elemento de unidad y articulación en el movimiento. Su presencia o ausencia determina parte de las articulaciones formales de segundo grado. Prevalece la articulación de frases dotadas de mucha energía, con articulaciones *staccato* y ataques duros; dichas secciones están determinadas por la presencia del pedal de fuerte carácter rítmico que se alternan con secciones de fraseo *legato*. Se presenta a continuación un gráfico en el que se puede apreciar la presencia del pedal en el movimiento, así como también la interacción con las demás estructuras sonoras. Con el fin de facilitar su visualización, cada estructura se encuentra identificada con un color (para mayores detalles ver el análisis en Anexo):

Representación gráfica de las estructuras sonoras (mediante líneas) y puntos de articulación nivel de título:





E. S: estructuras sonoras.



: puntos de articulación

Puntos de articulación:



Articulación compás 27, 162 por aparición del redoblante.



Compás 31-32 / 189-190: articulación con ritmo de compás 19.



Clímax (compás 101-140), densidad polifónica en fortísimo y registro amplio en los instrumentos; en compás 101 cambio de articulación en el fraseo, aspecto que brinda contraste.



Factor de articulación: compás 140-141, contraste dinámico triple *fff tutti* – *pp* en cuerdas y maderas.

Se detallan a continuación la relación de colores con los que se representan las distintas estructuras sonoras en el gráfico anterior:

Pedal: **celeste**

Estructura compás 7: **verde claro**

Estructura compás 17: **bordó**

Elaboración compás 28: **turquesa**

Estructura compás 53: **naranja**

Podemos afirmar que las alusiones al tango están dadas por la incorporación de elementos rítmicos usado en función de la estructura musical. La obra introduce características que identifican a la danza, sin embargo, la resultante se asocia con las sonoridades propias del Neoclasicismo, corriente a la cual el compositor adhería. Consideramos que Juan José Castro incorpora elementos del género popular ofreciendo un lenguaje propio, superador y que fusiona los elementos característicos del tango con los de la música de principios del siglo XX que domina mediante su oficio.

Al respecto, Castro dice que su obra posee presencia intrínseca de lo nacional, aunque no hace un empleo textual de la música popular. Él consideraba anacrónica la utilización de lo nacional de la misma manera en que se realizaba durante las décadas anteriores (García Muñoz, 1996). Así, sostiene que:

Con la Sinfonía Argentina he querido moverme en el terreno de la música nacional, pero con un concepto distinto del que generalmente se emplea. Creo que la verdadera producción nacional ha de venir muy lentamente, cuando se haya hecho una síntesis de todos sus elementos, traducida en una modalidad, sabor o aire, y expresado con los elementos técnicos más perfectos. El Falla de El Retablo de Maese Pedro y El concierto, Ravel, Debussy, Hindemith, Strawinsky, representan la cultura de un país, y sin embargo no han tomado lo popular o


folklórico para transportarlo íntegro a sus obras. No obstante, en ellos está la esencia de un pueblo, de una raza. El nacionalismo bien entendido es eso.

(Torrassa para CRÍTICA, en Manso, 2006, p. 106)

Carmen García Muñoz en su artículo describe que el compositor elabora los elementos en *Arrabal* mediante la fragmentación de sus incisos básicos, variación interválica, uso de técnicas contrapuntísticas y superposición (1996, p. 15).

Podemos observar que la unidad del movimiento está dada por la elaboración de elementos característicos del tango presentes en la estructura del pedal (compás 1), la estructura sonora presentada en compás 7 y la presentada en compás 17 con sus elaboraciones.

Proponemos analizar las microestructuras sonoras del movimiento estudiado desde el principio de anacrusa – acento – desinencia planteado por Oliver Massiaen, en su libro *The technique of my musical language* –La técnica de mi lenguaje musical– (1956, p. 17). Allí, Massiaen plantea que toda microestructura rítmica posee tres partes constitutivas: una primera parte de preparación o anacrusa, la cual implica tensión. Esta primera parte de la microestructura resuelve hacia una segunda parte de apoyo que Massiaen denomina acento, y una tercera parte, que implica finalización, lleva el nombre de desinencia y, al igual que la anacrusa, tiene las características de ser no acentuada.

Observemos un ejemplo: , allí, la primera corchea es anacrusa; la negra acento; y la corchea siguiente, desinencia.

Este tipo de relaciones se dan por duración; la de mayor duración es la que se jerarquiza y, por lo tanto, adquiere la característica de acento. Este principio puede ser llevado a los distintos niveles formales (meso o macroforma). Estas interrelaciones rítmicas pueden ser consideradas independientemente de la métrica o la ubicación dentro del compás. Podemos observar principios de este tipo en la obra de Juan José Castro.

En el tango se focaliza la puesta en valor de la anacrusa, y esto puede apreciarse en compás 17, en el inicio de la estructura (la flecha indica el inicio anacrusa y preparación del acento):

Anacrusa (A)-acento(AC) –desinencia (D) A – AC - D



Una manera de realzar la preparación se da además por el salto ascendente que resuelve en el acento de la microestructura.

La estructura de compás 7 que se transcribe a continuación. Trabaja la síncopa acéfala realizando así la importancia de la anacrusa; la desinencia articula con la siguiente anacrusa. En el gráfico la flecha indica el proceso de anacrusa (A), acento (AC) y desinencia (D):

A-AC-D

A-AC-D

A-AC-D A-AC-D

A-AC-D



El tango posee una manera característica de reforzar la anacrusa y es el uso de articulaciones breves de los sonidos en la preparación, así como también ataques duros de las notas (logrados en los instrumentos de cuerdas mediante la ejecución tirando al talón. Ejemplo: compás 7 y 8).

En el movimiento analizado *Arrabal*, es posible destacar el manejo del compositor no solamente del tango, con sus rasgos identitarios característicos, sino también de las sonoridades propias de inicio del siglo XX, entre las que se destacan las disonancias superpuestas y las modulaciones a tonalidades lejanas. En ese sentido, Juan José Castro evidencia un dominio de las posibilidades tímbricas de los instrumentos orquestales, sacando lo mejor de cada uno en función de sus ideas musicales. Refleja, además, un aprovechamiento cabal de su oficio de director de orquesta, lo que facilita la participación de los instrumentistas en la construcción del discurso. El grado de integración entre los elementos nacionalistas y aquellos de otro origen es alto.

Alberto Ginastera (1916-1983). *Panambí* (1937).

Alberto Ginastera se formó en el Conservatorio Nacional de Música con Athos Palma, José Gil y José André, y egresó en 1938. Entre 1945 y 1947 estudió con Aron Copland, en EE. UU. Desarrolló una intensa actividad docente; fue maestro de importantes compositores de la generación posterior, como son Gerardo Gandini y Astor Piazzolla. En 1958 promovió la Facultad de Artes Musicales de la Universidad Católica Argentina y en 1963 fundó el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del

Instituto Di Tella, donde se desempeñó como su primer director. Inició su carrera artística en 1937, con el estreno en el Teatro Colón de la suite sinfónica *Panambí*.

La suite *Panambí* (opus 1) para orquesta está conformada por los números 1, 12, 15, 2, 3, 4 (en ese orden) del ballet, con una duración total de aproximadamente doce minutos. La obra, de características programática, está basada en una leyenda indígena del noreste argentino. Puede observarse que en la partitura de edición Barry – Buenos Aires (1964) figura brevemente la leyenda que inspira al programa de esta obra. Cabe destacar que *Panambí* es una palabra guaraní que significa “mariposa”.

Cada número de la suite posee un subtítulo que inspira, de alguna manera, las sonoridades descriptas. Se los detalla aquí:

- 1- *Claro de luna sobre el Paraná.*
- 2- *Invocación a los espíritus poderosos.*
- 3- *Lamento de las doncellas.*
- 4- *Fiesta indígena.*
- 5- *Ronda de las doncellas.*
- 6- *Danza de los guerreros.*

Se enumeran a continuación algunos aspectos destacados de cada número de la mencionada suite:

1- En *Claro de luna sobre el Paraná*, el discurso musical posee alto grado de continuidad, con articulaciones formales dadas por superposición.

El movimiento está conformado a partir del principio de construcción de figura – fondo. Se perciben microestructuras que funcionan como figuras, las mismas poseen alguna caracterización paramétrica específica, que las ayuda a ser identificables por sí mismas y no en una relación funcional con el contexto del discurso. Las microestructuras que funcionan como fondo presentan características repetitivas, dichas reiteraciones contribuyen a dar gran continuidad temporal al transcurso de la forma.

Se ejemplifican, en este punto, algunas de las microestructuras del movimiento. El arpa II en compás 15 desarrolla un diseño que reitera de manera similar hasta compás 25 funcionando como fondo:

Arpa II. Compás 15 (microestructura **b**):



Esta estructura del arpa se superpone polirrítmicamente con clarinetes en compás 18, que también funciona como fondo:

Clarinetes. Compás 18 (microestructura **c**):



Ambos conforman un fondo continuo sobre el que se destacan microestructuras que funcionan como figuras, a modo de ejemplo oboes en compás 19 y trompetas en *levare* de compás 20. Se las transcribe aquí:

Oboes. Compás 19 (microestructura **d**):



Trompetas con sordinas. *Levare* de compás 20 (microestructura **f**):



El alto grado de continuidad presente en diversos estratos de la textura, se obtiene mediante la articulación por superposición de dichos estratos. Este tipo de articulación formal genera una elevada continuidad que tiende a crear un estado que se asocia a lo estático. Un ejemplo de ello puede observarse en compás 30, donde se aprecia la superposición de los siguientes estratos en la textura: por un lado, algunos instrumentos con una subdivisión binaria del tiempo, como flautas, cornos, mano derecha del piano; otros, con subdivisión ternaria del tiempo como violas, mano izquierda del piano, mientras que otros, como las arpas, subdividen en cinco partes cada tiempo de negra. En el pentagrama de algunos instrumentos, como es el caso de oboes, corno inglés, violonchelos y otros, puede observarse que la indicación de compás dice $3/4 + 6/8$.

Como dijimos anteriormente, el tipo de modo articulatorio que se da entre las distintas microestructuras contribuye a generar una gran continuidad temporal y, a la vez, crea texturas de gran riqueza y complejidad. Contabilizamos numerosas articulaciones por superposición; a modo de ejemplo citamos el compás 45, donde violines I y II inician la microestructura **g**, en compás 47 lo hacen fagot y viola; por otro lado, el violín solista articula en compás 47 también, en

compás 49 la flauta, a mitad del compás 48 el oboe, mientras que hacia el final del compás 48 se incorpora clarinete con una subdivisión del tiempo diferente de las trompetas. Los mencionados compases se transcriben a continuación:

Claro de luna sobre el Paraná. Compás 45: (los rumores de la selva)

This page of a musical score, numbered 183, contains the following parts and markings:

- Flautin:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Flautas:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Oboes:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Corno Inglés:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Clarinetes en Sb:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Fagot:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Trompetas en Sb:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Claves:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Triángulo:** Part.
- Tambor:** Part.
- Campanas Tubulares:** Part.
- Glockenspiel:** Part.
- Xilófono:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Celesta:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Arpa I:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Piano:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Violin solo:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Violin I:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Violin II:** Part.
- Viola:** Part with a dynamic marking of *pp*.
- Violonchelo:** Part with a dynamic marking of *pp*.

Se perciben microestructuras que funcionan como figura y que podrían recrear sonidos selváticos, como pájaros o insectos (por ejemplo, chicharras), tal es el caso de la microestructura **f**, interpretada por trompetas, en *levare* de compás 20.

2- Invocación a los espíritus poderosos

En este movimiento la percusión se encuentra jerarquizada. El ritmo constituye el parámetro fundamental a partir del cual se construye la forma. Las alturas funcionan como complejos simultáneos donde se superponen intervalos, tales como 3ra, 5ta y 7ma.

Los timbres utilizados pertenecen a la familia de la percusión y vientos de metal; Ginastera emplea timbales, cajas, tambores, platillos y tam – tam, como también cuatro cornos, cuatro trompetas, tres trombones y tuba. Los instrumentos de vientos son usados rítmicamente en bloques superpuestos y en relación con los instrumentos de percusión.

La métrica del movimiento es variable. El movimiento es enérgico, rápido, de ataques duros, contrastante respecto del movimiento anterior. La forma se construye mediante procesos simétricos que articulan en base a los cambios tímbricos. En cuanto al análisis comparativo de la macroforma, el movimiento posee una estructura A B A; en A prevalece la percusión con los timbales en primer plano, mientras que en la sección B los metales sobresalen en primer plano (compás 20). Se muestran a continuación los primeros compases del segundo movimiento, lugar en el que se destaca la percusión:

Invocación a los espíritus poderosos. Compás 1-7:

Trombón
 Tuba
 Timbales
 Percusión
 Redoblante
 Plátillos
 Tam-tam

♩ = 146

Este movimiento puede vincularse con obras de circulación internacional de principios del siglo XX, como son las de Igor Strawinsky, particularmente, en la construcción textural de la sección B (compás 20), donde los metales trabajan monorrítmicamente, en bloques de sonidos superpuestos, de duraciones cortas y ataques de los sonidos duros. Se observan pasajes (como sucede en trompetas en compás 22-23), en los cuales un diseño rítmico melódico (compuesto por acordes de quinta aumentada y séptima) se reitera. Al repetir el diseño, varía su ubicación en las partes fuertes y débiles del tiempo, lo que produce un desplazamiento respecto del compás. Esto da como resultante sonora la percepción de irregularidad en la estructura métrica. Podemos apreciar lo anteriormente descrito con claridad en el pasaje que transcribimos:

Invocación a los espíritus poderosos. Compás 20-26:

3- Lamento de las doncellas

La forma se constituye a través de reiteración variada de microestructuras lineales. La primera está presentada en compás 1-5 en violín 1 y se la transcribe a continuación:

Posteriormente, la estructura es variada basándose en alternancia de tipos texturales. Al exponer la línea en compás 1 a 5, la textura es polifónica polirrítmica; seguida en compás 6 a 9, la monodia es interpretada por la flauta, acompañada por una

polifonía monorrítmica en violas; en compás 15, el violín interpreta la melodía mientras que los clarinetes ejecutan el acompañamiento.

Se transcribe a continuación el mencionado pasaje de compás 6 a 9, escrito para flauta y violas:



Cada una de las microestructuras posee características melódicas claramente asociables con un timbre determinado; en compás 6, a la flauta; luego en compás 15, al violín solista, mientras que en compás 17, al oboe. Este aspecto, como así también la velocidad general del movimiento, que es adagio, contrasta con el movimiento anterior.

4- *Fiesta indígena*

La textura presenta un proceso de acumulación progresiva de grupos tímbricos.

En cuanto a la forma, la estructura rítmica posee cuatro compases presentados que se reiteran y son interpretados por timbales. Este aspecto ofrece al movimiento regularidad, ya que siempre se basa en múltiplos o submúltiplos de 4. La mencionada estructura se transcribe a continuación:

Compás 1. Timbales:



En el folklore argentino existen danzas que tienen como una de sus características la métrica variable. La alternancia habitual es la de compases de 6/8 y 3/4, sin indicación explícita de dicho cambio. De este modo, podemos encontrar una estructura que posea tres compases en 6/8, uno en 3/4 e inmediatamente retorne al 6/8 original. Encontramos esta característica en danzas tales como: gatos, chacareras y zambas (Gómez García, 1995, p. 150, p. 147, p. 144), entre otras. En el ejemplo de compás 1 del presente movimiento de *Panambí*, podemos ver que los primeros tres compases se encuentran en 6/8, mientras que el cuarto compás se desarrolla en 3/4; los timbales en el presente movimiento funcionan de una manera similar al bombo en las danzas folklóricas. Destacamos también en la estructura de compás 1 de qué manera el tipo de ataques duros de las notas, como también la dinámica (*forte*), permite vincularla con las danzas folklóricas ya mencionadas como gato, chacarera, entre otras.

El cuarto movimiento concluye articulando por elisión con el quinto movimiento, en el primer ataque del movimiento que se inicia. Posiblemente, la *Fiesta indígena* pueda interpretarse como una gran anacrusa de la *Ronda de las doncellas*.

5- *Ronda de las doncellas*.

Comparativamente, la estructura del movimiento es A B A'. En la primera sección prevalece la estructura melódica, presentada en el inicio en la flauta (compás 1), ejecutada luego por clarinetes (compás 9). Dicha melodía se encuentra acompañada por los instrumentos de cuerdas y el arpa.

Compás 1. Melodía interpretada por flauta:



En la sección B, sobresale el aspecto rítmico de la estructura presentada por las flautas (compás 18), acompañadas texturalmente por arpas, piano y celesta. Se lo detalla a continuación. Tengamos en cuenta el diseño rítmico y la aparición de duplicaciones en terceras en las flautas; ambas características permitirían establecer una cierta relación con este tipo de procedimientos habitual en el folklore argentino.

Compás 18. Flautas:



En la tercera sección (compás 49) elabora la melodía de compás 1 ahora en violín. Hacia el final del movimiento se produce un aumento de la densidad polifónica, alcanzando el *tutti fortísimo* en los últimos cuatro compases del movimiento.

Este movimiento también se resuelve formalmente sobre el primer ataque de la *Danza de los guerreros*. Dicha articulación formal se encuentra presente entre los tres últimos movimientos de la suite, lo que ofrece continuidad sonora entre los movimientos.

6- *Danza de los guerreros*

El movimiento está elaborado a partir de la textura de figura–fondo. Hay una unidad a lo largo de toda la danza, dada a través de la presencia de un fondo que inicia en compás 1. Este ostinato, que funciona como fondo, es ejecutado por las cuerdas y posee una fuerte impronta rítmica y conserva, a lo largo de toda la danza, el movimiento constante de corcheas. Los ataques de las notas son siempre *staccato*, apreciándose acentos desplazados en compases tres y cuatro del diseño que se reitera cada cuatro compases. En cuanto a las alturas que conforman el mencionado ostinato, se observan dos tríadas ejecutadas simultáneamente: fa#/la/do# y sol#/si/re# (ejemplo: compás 1- el pasaje se transcribe más adelante). También, en este movimiento, reaparece como procedimiento constructivo la movilidad no evolutiva en forma similar a lo descrito anteriormente.

Sobre el fondo iniciado en compás 1 se incorporan microestructuras en las que se destaca el aspecto rítmico, interpretadas por grupos de instrumentos que se utilizan a modo de bloques sonoros con relevancia rítmica (ejemplos: compás 3 a 6 microestructura **a**, interpretada por fagot, contrafagot, cornos y violines).

A continuación, se observan los primeros compases de la *Danza de los guerreros* (compás 1 a 8); allí, se puede apreciar tanto el ostinato de las cuerdas como la microestructura **a** de los vientos:

Panambí. Danza de los guerreros. Compás 1-8:

The image displays a musical score for a piece titled "Panambí. Danza de los guerreros". The score is for measure 11, specifically focusing on microstructure 'b'. The instruments listed are Fagot, Contrafagot, Trompas en Fa, Timbales, Cajas, Violín I, Violín II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score shows a rhythmic pattern of eighth notes in the lower strings and woodwinds, with a more complex pattern in the brass and percussion.

En compás 11 podemos observar la microestructura **b**, interpretada por los cuernos. Como hemos citado en otras oportunidades, en este tipo de microestructuras prevalece el aspecto rítmico, trabajando la sección de cuernos como un bloque tímbrico y homorrítmico. La microestructura **b** podría vincularse a ritmos folklóricos de danzas vivas como el malambo. La mencionada estructura se desarrolla sobre el ostinato rítmico armónico ejecutado por timbales, violas, violonchelos y contrabajos ya iniciado en compás 1.

Panambí. Danza de los guerreros. Microestructura b. Compás 11:

The image shows a musical score for a section of a piece. It consists of seven staves. The top four staves are for horns: Corno 1 en Fa, Corno 2 en Fa, Corno 3 en Fa, and Corno 4 en Fa. The fifth staff is for Timbales. The bottom three staves are for strings: Violín I, Violín II, and Viola, followed by Violonchelo and Contrabajo. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The horns play a melodic line with eighth and quarter notes. The timpani plays a steady eighth-note pattern. The strings play a dense, rhythmic accompaniment of eighth-note chords.

En la sección conclusiva (compás 79-92) se incrementa tanto la densidad polifónica (todos los instrumentos tienen parte), como en la cantidad de ataques por compás, lo que genera mayor actividad rítmica en el fondo de la textura. Para ver en la partitura lo descrito, se presentan a continuación los cuatro compases finales:

Panambí, compases finales (89-92):

$\text{♩} = 100$

Flautín

Flautas

Oboos

Corno Inglés

Clarinetes en Si♭

Clarinete Bajo en Si♭

Fagot

Cornos en Fa

Trompeta en Do

Trombones

Trombon 3 y Tuba

$\text{♩} = 100$

Timbales

Percusión

Tamburello

Redoblante y Tam-tam

Xilófono

Celeta

Arpa 1

Arpa 2

Piano

$\text{♩} = 100$

Violín I

Violín II

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Se puede apreciar, además, el ataque final de la suite, donde encontramos un complejo sonoro *fortísimo* de duración corta en todos los instrumentos (compás 92).

Dicho ataque detiene, de manera abrupta, un movimiento cargado de energía.

De manera similar a las suites barrocas, en *Panambí* se alternan danzas de movimientos lentos y rápidos.

En el segundo, cuarto y sexto movimiento observamos la prevalencia del campo rítmico, así como también la construcción a partir de estructuras sonoras conformadas en bloques. Cada grupo tímbrico determinado trabaja como una polifonía monorrítmica; a través de la superposición de dichos grupos rítmicos se genera en la simultaneidad una textura polítimbrica y polirrítmica. De este modo, cada conjunto tímbrico de la orquesta funciona como un estrato que en la simultaneidad da como resultado una textura de gran riqueza rítmica y tímbrica.

En cuanto a los rasgos asociados al nacionalismo, resaltamos características tales como la utilización de determinados ritmos vivaces, que se encuentran relacionados con el folklore argentino, tales como el diseño de compás 1 de timbales en la *Fiesta indígena* (danza 4) o compás 18 de la *Ronda de las doncellas* (danza 5). La duplicación de melodías por terceras también puede asociarse al folklore. El estado de movilidad no evolutiva, en texturas que poseen gran continuidad, como la de la *Claro de luna sobre el Paraná* (danza 1) nos permite hacer referencia a la música propia de los indígenas. En este caso particular, la cultura guaraníca sería parte del programa inspirador que Ginastera toma y elabora junto a diversos elementos y propone una obra en la que se pueden vislumbrar rasgos nacionalistas, pero con numerosas capas de procesamiento que lo distancian del objeto original.

Alberto Ginastera. *Pampeana N.º 3* (1954).

De las obras analizadas la *Pampeana N.º 3*, de Ginastera, es la que ocupa el extremo del nacionalismo implícito, donde el folklore está aludido y muy integrado al lenguaje. En ella, los rasgos nacionalistas están velados en un discurso de visión universalista.

Las *Pampeanas* son una serie de tres obras donde el compositor aborda a través del arte sonoro el espacio geográfico vinculado con la construcción del nacionalismo. Allí encontramos diversas conformaciones instrumentales: la primera fue escrita en 1947 para violín y piano (opus 16); la segunda, en 1950 para violonchelo y piano (opus 21); y la tercera, para orquesta en 1954 (opus 24). La *Pampeana N.º 3* -Pastoral sinfónica- posee tres movimientos:

- 1- Adagio contemplativo
- 2- Impetuosamente
- 3- Largo con poética *esaltazione*

Observamos que la totalidad de la *Pampeana N.º 3*, incluidos sus tres movimientos, se relacionan entre sí, funcionando cada movimiento como una unidad formal de la macroforma. De este modo, apreciamos en diversos aspectos del discurso una simetría entre el inicio y el final de la *Pampeana N.º 3* que, reiteramos, incluye a los tres movimientos. Lo dicho anteriormente puede notarse en:

a) La cantidad de compases de cada movimiento:

| Primer movimiento | Segundo movimiento | Tercer movimiento |
|-------------------|--------------------|-------------------|
| 83 compases | 308 compases | 92 compases |

b) La velocidad de cada movimiento:

| Primer movimiento | Segundo movimiento | Tercer movimiento |
|-------------------|--------------------|-------------------|
| $\text{♩} = 60$ | $\text{♩} = 120$ | $\text{♩} = 56$ |

c) El carácter, plasmado en el subtítulo de cada movimiento:

| Primer movimiento | Segundo movimiento | Tercer movimiento |
|-------------------|--|------------------------|
| Contemplativo | Impetuosamente (con fuerza, con brío) | Con poética exaltación |

d) La intensidad y su interrelación entre movimientos:

| Primer movimiento | Segundo movimiento | Tercer movimiento |
|-------------------------------|--|--|
| <i>pp</i> <i>ff</i> <i>pp</i> | <i>mf</i> <i>ff</i> <i>fff</i> <i>sfff</i> | <i>p</i> <i>fff</i> <i>pp</i> siempre disminuyendo perdiéndose |

e) Densidad polifónica y registro:

| Primer movimiento | Segundo movimiento | Tercer movimiento |
|---|---|---|
| Inicia con dos líneas instrumentales en el registro grave (ejemplo: compás 1) | Alcanza la totalidad de la orquesta en un registro amplio (ejemplo: compás 104. Registro: la1 – mi7) | Finaliza la obra con notas tenidas en violines y violas que van perdiéndose hasta desaparecer (ejemplo: compases 90-92) |

De este modo, hacemos notar que la obra cuenta con rasgos que aluden al folklore de la pampa, como es el caso del comienzo monofónico, lento, grave, que podría asociarse a la soledad del paisaje rural que imagina el compositor. Paulatinamente, esa textura va adquiriendo espacio sonoro en la superposición para, al concluir los tres movimientos, regresar a un estado de quietud, donde las líneas de la polifonía se van reduciendo, y el pedal de notas largas de las cuerdas se va perdiendo hasta desaparecer. La densidad polifónica parte de las líneas de violonchelos y contrabajos, a las que se incorporan los timbres de la orquesta y alcanzan su máxima expresión en la simultaneidad en el segundo movimiento, para luego disminuir la densidad polifónica hasta finalizar con notas pedales, interpretadas por violines y violas. De la misma manera, la intensidad va en aumento hasta el *fortísimo* para luego retornar al *pianísimo*. La obra refleja el “punto de condensación y de llegada tanto de los procedimientos compositivos como de las intenciones referenciales a ese paisaje” (Corrado, 2018, p. 122).

Cabe destacar que la microestructura del inicio y el modo en que está usado en el discurso es similar a la del comienzo de *Panambí*, obra del mismo compositor de 1937.

En el discurso musical pueden observarse rasgos asociados al nacionalismo, así como también a otras corrientes estéticas. Brindamos aquí algunos ejemplos: en el primer movimiento de la *Pampeana N.º 3*, se aprecian ritmos en síncopas cuyas líneas se encuentran a su vez duplicadas en tercetas (ejemplo: compás 3, se transcribe seguidamente). Dichas duplicaciones son frecuentemente usadas en el folklore, con lo cual nos encontramos aquí frente a otro rasgo definitorio de un posicionamiento nacionalista.

-Compás 3. Flautas:



Tenemos una microestructura generadora que es presentada por violonchelos y contrabajos en compás 1, para posteriormente ser sometida a elaboraciones. Inicia la obra, partiendo desde el registro grave, en *pianísimo* con saltos de cuartas (mi-la-re).

Compás 1. Primer movimiento. Microestructura en violonchelo y contrabajo:



En compás 25 podemos observar la melodía derivada de la estructura de compás 1, trabajada en movimiento contrario, duplicadas en quintas paralelas.

Compás 25. Microestructura de compás 1 elaborada. Violines, flautas, oboes y corno inglés:



Esta elaboración refleja, por una parte, el manejo de herramientas compositivas asociadas a las vanguardias del siglo XX, mientras que las duplicaciones por quintas resultan una alusión a la música del noroeste argentino.

En la presente obra, el compositor utiliza métrica variable (ejemplos: compás 6, 8, 9, 10, entre otros), valores irregulares y hemiolas (ejemplo: compás 55) en función de las necesidades del discurso. Están presente rasgos de origen folklórico, aunque ellos se encuentran integrados de tal manera al lenguaje que la resultante del discurso se aleja del folklore nacional y se acerca más a las técnicas de los movimientos de vanguardias de la primera mitad del siglo XX.

Entre los aspectos que son asociados a otras estéticas no nacionalistas, podemos hacer referencia a sonoridades propias de las vanguardias del siglo XX, como la serie de doce sonidos. Al inicio, lo que comienza siendo una escala pentáfona sobre mi (compás 1) a lo largo de los primeros doce compases se va completando hasta alcanzar la serie de doce sonidos. Por otra parte, el uso de las imitaciones canónicas, como las que podemos observar en compás 13, nos muestran a un Ginastera que está relacionado al Neoclasicismo por la utilización de este tipo de recursos contrapuntísticos pertenecientes al pasado. De esta manera, un procedimiento antiguo, por ejemplo, la imitación canónica a la quinta, en este contexto estético y debido al tipo de organización de las alturas, ofrece una resultante sonora renovada. Esta es una de las características que presentan con frecuencia compositores neoclásicos. Podemos observar el ejemplo a partir del compás 13, donde cada una de las líneas presentan la microestructura derivada de la ya expuesta en compás 1: viola en compás 13 (mib); imitación en violín 2, compás 17 (sib); imitación en flautas, compás 21 (fa).

El segundo movimiento posee elementos provenientes, por un lado, de la música folklórica, por otro tiene características derivadas de la música indígena y, por último, rasgos asociados a la estética neoclasicista. Analicemos algunos aspectos:

La polimetría está planteada desde el comienzo del movimiento en que escribe $6/8 - 3/4$ en la indicación de compás. El movimiento posee una gran energía sonora, donde se destaca la labor rítmica, caracterizada por estructuras sonoras de métricas variables que aluden a danzas como el malambo. Ejemplo en compás 76, para piano y contrabajo:



Otra característica que relaciona esta unidad formal con el malambo es que rítmicamente las estructuras sonoras se vinculan. En la danza folklórica sobre un esquema básico, el intérprete va variando; en Ginastera parte de las estructuras **a**, **b** y **c** se relacionan también rítmicamente de manera similar con la danza campestre.

En el inicio del Impetuosamente, Ginastera presenta un pedal rítmico que unifica y dinamiza a la vez, interpretado por percusión y violonchelos en articulación *marcato*.

Se lo detalla a continuación:

Segundo movimiento. *Cassa rullante* y violonchelo. Compás 1:



Podemos notar que las corcheas de la percusión junto con las del violonchelo que las interpreta con intervalo de segunda se reiteran generando un fondo tenso. Sobre esa base se presentan y desarrollan ritmos posibles de asociar con el folklore argentino y sus danzas vivas, como el malambo y el gato. Los principales ritmos se detallan a continuación:

Ritmo fagot. Compás 3:



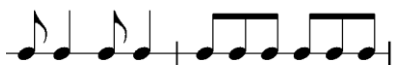
Ritmo cornos. Compás 25:



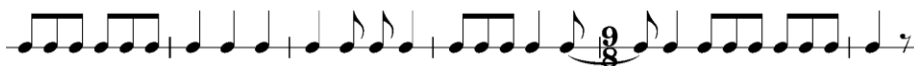
Ritmo maderas. Arpa y piano. Compás 33:



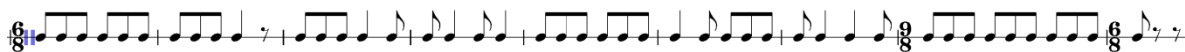
Ritmo maderas. Arpa y piano. Compás 44:



Piano y contrabajo. Compás 76:



Piano, violonchelo y contrabajo. Compás 88:



Al igual que en otras obras, en esta también encontramos características que se vinculan con la música de Igor Strawinsky. A modo de ejemplo citamos los ataques duros e incisivos; en cuanto a lo textural, la superposición de estratos y la repetición de microestructuras que permiten construir una textura polifónica que se percibe en bloques polirrítmicos y politémbricos, cada uno

de ellos de identidad propia. Lo antes mencionado se puede percibir en compás 33, donde hay diversos estratos; por una parte, dentro de la familia de la cuerda, los violines tocan las siguientes notas en el mismo momento: fa, fa, fa#, sol, sol#, do, con dinámica *fortísimo* y densidad cronométrica alta (doce ataques por compás). En cuanto al diseño, cada línea melódica trabaja sobre un intervalo de segunda que retorna a la nota precedente y repite. Violas, violonchelos y contrabajos tienen una densidad cronométrica menor que violines, lo que define un patrón rítmico melódico que se repite a lo largo de la sección. Otro estrato está constituido por la percusión, donde timbales y redoblante presentan un diseño rítmico que se complementa y luego se reitera. La estructura que posee características asociadas al folklore (como el malambo) está interpretada por la sección de las maderas, a la que se suma trompetas, arpa y piano; los cornos funcionan de manera complementaria entre sí, mientras que los trombones constituyen otro estrato.

El pasaje de compás 33 se presenta a continuación:

This page of a musical score, page 203, is arranged in a standard orchestral format. It features 20 staves of music, each with a specific instrument label to its left. The instruments are: Flautín, Flautas, Oboes, Clarinetes en Sib, Fagot, Trompas en Fa, Trompetas, Trombones, Trombón Bajo, Timbales, Redoblante (cassa rullante), Piano, Arpa I, Violín I (four staves), Violín II (four staves), Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The woodwind and brass sections have several measures of rests, while the strings and piano play more active parts. The percussion section includes a snare drum and cymbals.

Consideramos pertinente, dada la importancia de la asociación, detenernos nuevamente en cómo en esta obra, tal como ocurría en algunos movimientos de *Panambí*, la superposición de estratos independientes asignados a diferentes grupos tímbricos genera texturas compuestas con características polirrítmicas y de constante reiteración.

En este segundo movimiento, el aspecto rítmico se enfatiza fuertemente, lo que da lugar a estados de movilidad no evolutiva mediante la repetición obsesiva de estructuras. Esta característica es propia de la música indígena; y este aspecto trabajado de esta manera por Alberto Ginastera refleja el alto grado de integración y manejo de los elementos en el lenguaje.

En la sección de *Intermezzo quasi trio* (compás 147), los cuernos interpretan acordes con movimientos paralelos, mientras que las flautas tocan un patrón rítmico sobre el re 4 que se repite. La resultante total puede vincularse a sonoridades del noroeste argentino debido a la sonoridad algo sorda, con aire de las flautas, que en el registro grave pueden asociarse a los instrumentos aerófonos del folklore de la región; aunque al mismo tiempo la utilización del recurso vanguardista del *frullato* en las flautas lo vincula con las corrientes contemporáneas.

Por otra parte, detectamos texturas imitativas elaboradas con herramientas compositivas características del siglo XX. En el pasaje de compás 96 observamos dos estratos que se construyen de manera análoga; por una parte, los instrumentos de vientos de madera; y por otra, las cuerdas. Las imitaciones se realizan desde los instrumentos agudos hacia los graves (tanto en cuerdas como maderas), con un intervalo de entrada de un compás. El diseño imitado se construye a partir de un arpeggio con el siguiente esquema de intervalos: cuarta justa-cuarta justa-segunda mayor. De este modo, la

estructura de dos compases se reitera a manera de ostinato en el mismo instrumento, a la vez que es imitado en otros instrumentos. El mencionado esquema, al ser imitado texturalmente, en un lapso de cinco compases completa los doce sonidos del total cromático, lo que genera en este caso una resultante que se asocia al atonalismo.

El pasaje analizado (compás 96 a 103) se presenta a continuación (con un rectángulo se destaca la primera aparición de cada una de las notas que conforman el total cromático):

The image displays a musical score for a symphony orchestra, covering measures 96 to 103. The score is written in 6/8 time and features a complex, atonal texture. The instruments listed are Flauta I, Flauta II, Oboes, Clarinete I en Do, Clarinete II, Fagot, Violin I, Violin II, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The music is characterized by a repeating two-measure rhythmic pattern in the woodwinds and strings, which together complete the chromatic scale over five measures. A red rectangle highlights the first appearance of each of the twelve chromatic notes in the Flauta I part.

Se detalla a continuación el orden en que Ginastera presenta las notas en la primera aparición de este pasaje imitativo, conformando el total cromático desde compás 96:



Podemos hacer notar que el orden de aparición de las notas que constituyen el total cromático en compás 96 se inicia con intervalos de cuartas, rasgo frecuente en la música folklórica argentina, similar a lo que sucede con la afinación de las cuerdas al aire de la guitarra.

El orgánico requerido pertenece a una orquesta grande, con una sección de percusión que incluye xilofón, redoblante, tambor, bombo sinfónico, platillos, tam-tam (lo utiliza en *fff* en compás 305) y timbales. La orquesta es trabajada con gran densidad tímbrica, con utilización de los registros extremos (ejemplo flautín, compás 265), como así también numerosas secciones de *tutti*.

El tercer movimiento, como ha sucedido en otras obras analizadas anteriormente, presenta rasgos posibles de relacionar de manera más directa con las estéticas nacionalistas de la música del siglo XX.

En el inicio del movimiento está presente un ostinato construido a partir de la bordadura de la nota si sobre un valor irregular. A lo largo de veintiún compases, primero las flautas y más tarde el corno inglés (en compás 18), ejecutan un fondo sobre el cual se destaca la estructura melódica del oboe (en compás 3), y luego, el corno inglés (en

compás 14). En compás 1 hay una microestructura de alturas que comprende dos sonidos (si - do) insertada en una microestructura rítmica de tresillos. Esto produce una contradicción entre la microestructura de altura de dos notas y la microestructura rítmica de tres, lo cual da como resultante un efecto de desplazamiento acentual, dado que la nota más aguda aparece en diferentes lugares del tresillo.

La línea de las flautas (compás 1) se transcribe a continuación:

The image shows two staves of musical notation in 3/4 time. The top staff contains a melodic line consisting of six groups of three eighth notes, each marked with a '3' below it. The first two groups are beamed together, and the third is also beamed. The fourth group has a slur over it. The fifth and sixth groups are also beamed. The bottom staff is mostly empty, with a few notes appearing in the final two measures, also marked with '3' below them.

La no coincidencia de la microestructura de ritmo y altura produce una tensión latente. De este modo, la estructura se repite generando una sensación envolvente sobre la que se destaca la melodía. Sobre dicho fondo se presenta la estructura melódica del oboe en compás 3, que en su registro grave muestra una sonoridad penetrante que sobresale sobre el ostinato de las flautas.

La estructura del oboe (compás 3) se transcribe a continuación:

The image shows a single staff of musical notation in 3/4 time. It contains a melodic phrase consisting of six notes: a quarter note, an eighth note, a quarter note, an eighth note, a quarter note, and a half note. The notes are beamed together in pairs, and there are slurs over the first two and last two pairs.

En este inicio del *Largo con poética esaltazione*, la resolución de la textura plantea a su vez una situación de movilidad no evolutiva de las flautas en un registro agudo como fondo y la estructura melódica de los instrumentos de doble caña. El mencionado estado de movilidad no evolutiva podría vincularse a un paisaje amplio, tranquilo, brumoso de la pampa argentina.

En los compases 81 a 83, se observa una armonía por cuartas, dicha superposición sonora se constituye desde el grave al agudo (registro mi 1-mi 7), desde el *pianísimo* al *fortísimo*. Posiblemente este diseño esté inspirado en las notas de las cuerdas al aire de la guitarra, conformando así la escala pentáfona (mi- la –re- sol – si – mi) y asociando el presente pasaje al nacionalismo. Al mismo tiempo, este pasaje podría vincularse texturalmente al tercer *Lied* orquestal *opus* 4 de Alban Berg¹⁸, obra compuesta en 1912 que tal vez inspiró este pasaje de la obra de Ginastera. En ambas obras se construye una simultaneidad sonora por entradas sucesivas, con los timbres de cuerdas, arpa y platillo en el caso de Ginastera, mientras que Berg utiliza cuerdas, voz, celesta y tam – tam (Corrado, 2018, p. 126).

El pasaje de compás 81-83 de la *Pampeana N.º 3* se presenta a continuación:

¹⁸ En el Anexo II se adjunta un fragmento de la partitura del *Lied*, de Alban Berg, al que se hace referencia en relación al compás 81 de Ginastera (el pasaje estudiado se ubica en compás 18 de la página 15). Allí podemos observar que las alturas que se superponen desde el grave al agudo son las siguientes: do# - sol # - re – sol – sib – re# - fa# - la –do – mi – fa – si – do.

Platillos

Arpa

Violín I

Violín I

Violín I

Violín I

Violín II

Violín II

Violín II

Viola

Viola

Viola

Violonchelo

Violonchelo

Violonchelo

Contrabajo

Contrabajo

Contrabajo

The musical score is for page 209 and features a variety of instruments. At the top, there are Platillos (cymbals) and an Arpa (harp). Below these are three staves for Violín I, three for Violín II, three for Viola, and three for Violonchelo (cello). At the bottom are three staves for Contrabajo (double bass). The score is written in 4/4 time and includes a key signature change from 4/4 to 3/4. The harp part has a trill at the beginning. The string parts feature various melodic lines and dynamics. The double bass part has a prominent bass line. The score is marked with '8va' for octave shifts in several parts.

La *Pampeana N.º 3*, de Alberto Ginastera, es sin lugar a dudas la obra (de todas las que analizamos) que alcanza el mayor grado de integración entre los elementos musicales. Dichos elementos procesados van más allá de lo que implica un rasgo técnico o estético determinado. El discurso musical del compositor refleja años de maduración personal (que no concluyen con esta obra, sino que continúa con obras como la *Cantata para América mágica*). La presente obra expresa artísticamente décadas de reflexión, búsqueda y construcción colectiva del nacionalismo en la música argentina.

La *Pampeana N.º 3* se ubica en las antípodas de las primeras obras presentadas, como el *Tango*, de Zenón Rolón, y la *Media caña*, de Felipe Boero. Dichas obras constituyen los extremos de integración de los rasgos nacionalistas en el lenguaje musical.

En el presente capítulo establecimos relaciones a partir del análisis del corpus de obras en función del objeto de estudio. Las similitudes y diferencias entre las obras nos permitieron proponer un agrupamiento de acuerdo al grado de utilización y presencia de los rasgos nacionalistas en la música sinfónica. De acuerdo con el grado de explicitación de los elementos étnicos, como también el punto de integración con otras estéticas, agrupamos las músicas con cierto grado de afinidad en función del estudio. De este modo, en el grupo **A** se inscribieron las obras donde el nacionalismo está presente sin fusión alguna a elementos de la tradición europea. En este grupo es sencillo identificar los rasgos nacionalistas como pueden ser ritmos, títulos, danzas entre otras cosas. En el grupo **A**, los rasgos nacionalistas se superponen a otros de origen europeo. En el grupo **B**,

las características nacionalistas se encuentran más integradas a los elementos no nacionalistas; en este grupo, las obras poseen un mayor grado de procesamiento y elaboración de los elementos folklóricos con herramientas europeas. Finalmente, en el grupo **C** se encuentran las obras que alcanzan el más alto grado de integración condensando elementos de la tradición nacional y extranjera en un producto artístico que trasciende los límites de técnicas o estéticas determinadas. Si bien las obras contienen elementos folklóricos, ellos atraviesan importantes procesos de elaboración que los alejan de sus raíces campestres y los preparan para insertarse en las vidrieras internacionales. Sus compositores, hombres de carrera artística internacional, se posicionaron de manera consciente en el nacionalismo musical abordándolo desde una visión universalista y con el objetivo de ofrecer productos que aspiren a una aceptación del público internacional.

Conclusiones

En la presente investigación nos propusimos reflexionar sobre el nacionalismo en la música orquestal argentina y para ello estudiamos las maneras en que los compositores participaron en la construcción de dicho nacionalismo. Exploramos archivos y bibliotecas, tanto públicas como privadas, y recolectamos información referente a la existencia de partituras orquestales. Realizamos un ordenamiento de las obras escritas durante el período estudiado, y con dicha finalidad decidimos organizarlas por décadas, desde 1870 hasta 1950.

Con el objetivo de conocer los modos en que los compositores plasmaron la estética nacionalista en sus producciones, analizamos las obras de su autoría. Para arribar al corpus de obras estudiadas, previamente seguimos las siguientes instancias: a) realización de un cuadro de doble entrada organizado según el nombre de sus autores y la década de escritura de las obras; b) de cada compositor definimos las obras cuyo material fuese realmente posible disponer; c) de acuerdo a los estudios previos realizados de los artistas y sus producciones en relación al tema investigado, confeccionamos una preselección de repertorio; d) en los casos en que varias obras estaban disponibles, llevamos a cabo abordajes exploratorios, con el fin de evaluar la presencia de elementos nacionalistas en las mismas y definir la obra de ese compositor que resultaba conveniente analizar. Se constituyó así un corpus de obras diversas, con el objetivo de analizar al menos una obra de cada década, aspecto que resultó arduo debido a la complejidad de disponer del material musical. Las partituras orquestales del siglo XIX resultaron

extremadamente difíciles de conseguir; la única obra que obtuvimos fue incluida para el análisis. Data de 1897, fue compuesta por Zenón Rolón y se titula *Tango*. Dicha obra en particular no posee características musicales semejantes a otras obras del corpus estudiado, sin embargo, dado que es la única obra de la cual disponemos del siglo XIX, hemos decidido incluirla.

Por otra parte, y como resultado de la dificultad para disponer del material y de la imposibilidad de tener una obra orquestal de su autoría, debimos dejar fuera del presente trabajo de investigación a Julián Aguirre, considerado uno de los precursores del nacionalismo argentino. El piano fue su instrumento por excelencia, siendo la producción orquestal muy reducida¹⁹.

A lo largo de este trabajo analizamos obras representativas de compositores destacados de la escena argentina de la música académica que escribieron para orquesta. Focalizamos el estudio en el grado de integración en el discurso musical de los elementos nacionalistas, ya sean estos folklóricos, indígenas o popular urbano, con elementos no nacionalistas. Las resultantes, tanto estéticas como técnicas en cuanto a la construcción del discurso, fueron disímiles. Mientras que en algunas obras la referencia nacionalista fue explícita, como es el caso de la *Media caña* de la Ópera *El matrero* (1925) de Felipe Boero; en otras se alcanzó mayor grado de integración entre los elementos de origen propio y las técnicas compositivas europeas. La *Pampeana N.º 3* (1954), de Alberto Ginastera, fue la obra analizada que alcanzó el mayor grado de condensación entre los elementos del discurso (los elementos nacionalistas y las técnicas europeas). Atentos entonces a la relevancia de la *Pampeana N.º 3*, escrita en 1954, la selección temporal del objeto de estudio se extendió hasta 1954, abarcando así el período ubicado entre 1880 y 1954.

¹⁹ Como mencionamos anteriormente, obtuvimos fotografías incompletas de partichelas del preludio *De mi país*, de Julián Aguirre que, al ser reconstruida en una partitura general, comprobamos que no era factible un análisis y estudio de calidad de la obra, por esta razón no la incorporamos al análisis.

Un estudio en profundidad nos permitió examinar las obras en la medida de las necesidades que requiere el objeto de estudio. Buscamos identificar aspectos musicales provenientes del folklore, la música indígena o el tango, como así también reconocer el uso de técnicas compositivas utilizadas en la construcción de la obra. Luego de analizar y establecer relaciones entre las obras seleccionadas, su ubicación histórica y la trayectoria de formación y desempeño profesional de sus compositores, se han agrupado las mismas de acuerdo al grado de integración entre los elementos nacionalistas y los no nacionalistas. Se establecieron tres grupos, cada uno de los ellos se encuentra conformado por obras que comparten el tipo de utilización y presencia similar de los rasgos nacionalistas.

El primer grupo (**A**) está constituido por aquellas obras en las que se expone de manera directa los elementos provenientes del folklore, la música indígena o el tango diferenciándose con mayor claridad la procedencia étnica o europea de los elementos. En dicho grupo, el grado de integración entre elementos nacionalistas y no nacionalistas es bajo. El segundo grupo (**B**) contiene obras en que el nacionalismo se manifiesta de manera menos evidente, integrando distintas técnicas, correspondientes a diferentes estéticas y alcanzando resultados muy diversos. En este grupo podemos apreciar el espíritu de exploración de los artistas que buscaron abrir caminos capaces de ofrecer una sonoridad nacional con dominio de herramientas internacionales. Componen este grupo **B**, producciones que elaboran elementos provenientes de diversos orígenes (por una parte, lo indígena; por otra, lo folklórico y, por otro lado, la música popular urbana, como también el sentido de pertenencia a Latinoamérica). Las obras de este segundo grupo, comparten el hecho de que la alusión a lo nacional se da de manera menos explícita, a

través de una fusión mayor de los elementos nacionalistas y no nacionalistas en el discurso de lo que se daba en el grupo A.

En oposición al grupo A, cuyas obras son las que manifiestan de modos más explícitos la presencia de los elementos del folklore, la música indígena o el tango; el grupo C está conformado por las obras en las cuales el nacionalismo se encuentra de manera implícita, sublimado junto a elementos internacionales. Los compositores de este tercer grupo sintetizaron el sentido de pertenencia nacional junto a las herramientas técnicas y estéticas mundiales. Esta presencia condensada del nacionalismo entre elementos de vigencia internacional colaboró en el reconocimiento mundial de las obras sin perder el sentido de lo nacional. Autores como Juan José Castro y Alberto Ginastera se interesaron y lograron el reconocimiento, de propios y ajenos, en cuanto a su labor nacionalista de alcance internacional. Esto se debe en parte a que no abandonaron el sentido de ubicación desde el cual escribían sus obras. De hecho, el mencionado sentido de pertenencia estuvo siempre presente en los compositores interesados en incorporar en sus obras rasgos nacionalistas. La identificación con su propio país fue un impulsor que, con las herramientas de su formación, muchas veces europea, debieron experimentar y definir en función de sus necesidades artísticas. De este modo, cada compositor realizó su propio camino, en diálogo con su entorno, su realidad, sus intereses, creando obras con diversas sonoridades y diferentes grados de integración de lo nacional con lo no nacional.

La formación de los compositores argentinos, como también de otros países, estuvo vinculada siempre a la tradición europea. Era habitual que los artistas realizaran un período de perfeccionamiento en el viejo continente, ya sea en Francia, Italia, Inglaterra, entre otros. En dicho período de estudio, los músicos adquirirían el dominio de la composición de la mano de grandes maestros, como fueron: César Franck, Vicent D'Indy o Gabriel Fauré. De esta manera,

cada artista retornaba a su país de origen no solamente con un bagaje de herramientas metodológicas, sino además con sonoridades de su tiempo, inquietudes estéticas, políticas o filosóficas. Hacia finales del Romanticismo musical del siglo XIX, el nacionalismo musical tomó fuerzas como una manera de expresar lo propio a través del folklore, y fue el momento en que cada artista se preocupó especialmente en volver la mirada hacia la música de su propia cultura. Cada país tuvo compositores que colaboraron en la construcción del nacionalismo musical de su tierra y son hoy estandartes de la música nacionalista de dicha nación. Con el correr de los años, la estética mundial como también la realidad socio política fue cambiando, e innegablemente ello repercutió en las artes. Ya en el siglo XX las guerras mundiales como la crisis de la tonalidad y la tradición en el ámbito musical ofrecían un contexto diferente en el cual los músicos se nutrían. En Argentina, a partir de la década de 1920, movimientos como el Neoclasicismo adquieren mayor presencia en el escenario artístico, tanto en la presentación de artistas internacionales como estreno de producciones locales. A modo de ejemplo, la visita en dos oportunidades de Igor Strawinsky y su relación con círculos culturales de la época influenciaron en compositores como Juan José Castro. De esta manera, la música que sonaba a mitad del siglo XX distaba bastante de la del siglo anterior, no solamente por el modo de uso de los elementos nacionalistas, sino porque además las estéticas sonoras habían cambiado, lo que generaba que cayeran en desuso los rasgos impresionistas para explorar otras corrientes como el Neoclasicismo, técnicas dodecafónicas u otras.

Si bien el nacionalismo fortaleció lo propio, la vinculación y referencia con Europa nunca se abandonó, ya que el viejo continente siguió siendo un espacio de legitimación que los artistas buscaban y valoraban. Queda la inquietud si el concepto de

construcción de identidad nacionalista que impulsó a los precursores del movimiento en el siglo XIX, como Carlos López Buchardo o Alberto Williams, fue el mismo que motivó a los compositores como Juan José Castro o Alberto Ginastera décadas después. Desde nuestro punto de vista, el contexto que rodeaba a los artistas de fin del siglo XIX cambió a lo largo de las décadas siguientes, así como también las decisiones de los compositores respecto a la construcción de la identidad nacional. Artistas internacionales como Castro o Ginastera (autores de las obras pertenecientes al grupo C) tuvieron un posicionamiento nacionalista desde una visión universalista de la música, hicieron una elección y uso de los elementos étnicos con el objeto de elaborar obras que puedan ser comprendidas en cualquier ciudad del mundo. De esta manera, en las obras del grupo C podemos observar el uso de los elementos folklóricos con un alto grado de elaboración y procesamiento, lo que da como resultante que la manifestación nacionalista sea más implícita de lo que sucedía en las obras de los grupos A y B.

Los compositores de la primera etapa, cuyas obras conforman el grupo A, tuvieron la difícil tarea de obtener elementos telúricos, ya fueran recolectados desde el campo en una labor etnomusicológica o compuestos por ellos mismos, para luego procesarlos e incorporarlos en un instrumento ajeno al folklore, como es la orquesta. De este modo, la música rural ingresó a círculos culturales desconocidos hasta el momento. Un concepto clave en la integración del folklore en todos los tiempos fue el distanciamiento (Plesh, 2008), ya que los elementos telúricos fueron extraídos de su entorno original para ser elaborados en otro contexto, junto a elementos o herramientas provenientes de otras estéticas.

En el siglo XIX, la orquesta no fue uno de los instrumentos preferidos para el desarrollo de la música académica. Podemos imaginar algunas de las causas de la limitada cantidad de obras orquestales compuestas durante la mencionada centuria, por un lado, la escasez de

orquestas como organismos estables para la interpretación musical; por otro, la realidad de que gran parte de los músicos del 1800 no se dedicaban profesionalmente a la música o no lo hacían con exclusividad. Los músicos de aquel siglo difícilmente vivían de su labor musical, compartían su tiempo con otras profesiones que les permitiesen mantenerse económicamente. Este aspecto incidió en la producción de los compositores y en las posibilidades de formación profesional musical, reflejándose además en el corpus de producción. Podemos mencionar razones que estimularon el incremento de la escritura y consumo de la música académica nacionalista: por una parte, la creación de escuelas de música y orquestas en los inicios del siglo XX que colaboró en la difusión de la música académica argentina, como también en un espacio para el estreno de obras recientemente escritas; por otra parte, las propuestas entorno a los festejos del centenario de 1810 que impulsaron la pluma creativa y acrecentaron la cantidad de obras orquestales de carácter nacional.

El nacionalismo en Argentina se nutrió de tres vertientes fundamentales, a saber, primeramente, del amplio campo del folklore, que en un país extenso tiene diversas características. En este sentido, cada región presenta sus particularidades identitarias, siendo el gaucho uno de los personajes principales que identifica a la vida rural y su música con sus ritmos, instrumentos y temáticas propias. Asimismo, recurrió a la música indígena, más antigua y menos presente, asimilada en siglos de aculturación e incorporada a otras culturas. Existen rasgos distintivos identificados con la música indígena como es el uso de la escala pentatónica. Los elementos sobrevivientes de la música indígena, probablemente, se conservaron mejor debido a la lejanía física respecto a las grandes urbes y centros de fusión con otras culturas. De este modo, los pueblos que

permanecieron aislados, en la altura de la montaña, por ejemplo, lograron una mejor conservación de los rasgos de su música. Finalmente, la tercera vertiente para la construcción del nacionalismo fue la música popular urbana, como el tango, localizado inicialmente en la periferia de la urbe porteña y que tuvo la característica de realizar un camino inverso para su incorporación a los círculos culturales argentinos. El tango fue una creación artística propia del Río de la Plata, a diferencia de otras danzas que sufrieron procesos de criollización. Nace en los suburbios, siendo una música en la que se reconocían grupos marginales de la sociedad. Al ser legitimado en Europa se incorpora a los salones de baile porteños, traspasando diversas capas de la sociedad e identificando principalmente al hombre de ciudad de Buenos Aires; no, al del interior del país. En el caso del tango se observa con claridad, la idea de que para que un estilo de música circule requiere de un grupo social que posea el poder de decisión y recursos suficientes para impulsar la difusión de dicho género musical. El tango existía en ambientes periféricos de la ciudad, sin tener mayor trascendencia. Cuando se lo aceptó en los estratos superiores de la sociedad parisina y luego porteña, adquirió la jerarquía necesaria que le permitió ingresar a ámbitos vedados con anterioridad.

Al concluir el presente trabajo de investigación, podemos reafirmar que las obras orquestales argentinas reflejan los procesos de elaboración personal de los artistas que se encuentran ubicados en un entorno social y cultural determinado. Algunos de estos compositores, como Alberto Ginastera, lograron mayor trascendencia internacional, con lo cual sus obras se incorporaron a programas en diversas orquestas del mundo y alcanzaron una difusión mayor. Otros compositores en cambio, como es el caso de Constantino Gaito, no trabajaron en función de su visibilización internacional, sino que se preocuparon por su propio camino recorrido con una mirada más introspectiva.

Carl Dalhaus desarrolla un concepto romántico de nacionalismo, donde el compositor, por el solo hecho de pertenecer a una cultura, refleja mediante su música las sonoridades de su tierra; se nutre de ella y crea a partir de lo que se apropia de su entorno. En cierta medida creemos que aquel concepto referido al siglo XIX puede aplicarse de manera actualizada a las obras impregnadas del espíritu nacionalista, elaboradas con técnicas del siglo XX. Las herramientas compositivas fueron cambiando en relación al contexto estético histórico y social. Entre las décadas finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, el mundo entero cambió; y Argentina no fue indiferente a ello. Las estéticas reflejaron esas innovaciones; y las obras de arte, también. Los compositores buscaron los mejores caminos mediante los cuales desarrollarse artísticamente basados en su formación y su desempeño profesional. Tal vez, el espíritu del tango elaborado por Juan José Castro, las características rítmicas latinoamericanas trabajadas por Pascual de Rogatis, los modos y escalas pentáfonas usadas por Floro Ugarte, así como también los sonidos de la pampa plasmados por Alberto Ginastera, muy elaborados con herramientas compositivas de la primera mitad del siglo XX, sean otro modo de referir a ese paisaje nacional al que aludía Dalhaus.

Las intenciones de los artistas del período estudiado tuvieron como punto de encuentro su interés por lo nacional, su conciencia de pertenecer a una nación con diversidad de rasgos identitarios y la necesidad de fundamentar lo propio en relación con lo ajeno. Lo que varió fueron los caminos recorridos para la concreción artística en función de sus herramientas de formación, sus intereses, su ubicación geográfica y temporal, su relación con el contexto local e internacional, alcanzando diversos grados de integración de los rasgos nacionalistas. A modo de ejemplo, la vida de Juan José Castro

siempre se desarrolló en torno a la ciudad de Buenos Aires o el exterior. El empleo que observamos, respecto de la música popular urbana, refleja su dominio técnico musical del tango, así como también la comprensión de la cultura porteña. Por otro lado, Luis Gianneo vivió dos décadas en Tucumán absorbiendo de manera directa las características de la cultura de la región noroeste de Argentina; sin lugar a dudas, esa búsqueda de “un lenguaje propio y a la vez representativo de su nacionalidad” (De Marinis, 2001, p. 51), resultó una experiencia diferente al camino transitado por otros compositores que trabajaron desde su realidad citadina.

En otro orden de cosas, en el presente trabajo de investigación no encontramos evidencia de que haya habido investigación etnomusicológica de campo por parte de los compositores, cosa que sí sucedió en Europa con Béla Bartók o Zoltan Kodály. Los compositores en Argentina, estaban interesados en realzar los rasgos nacionales, sin embargo, sus fuentes musicales no evidencian rigor musicológico. Al respecto, Pascual de Rogatis manifiesta que usó escalas pentatónicas, ya que había leído en un libro de armonía que esas escalas eran las utilizadas por los pueblos primitivos (Kuss, 1974, p. 73). Esto nos señala que algunos artistas buscaban trabajar sobre el nacionalismo en sus obras, aunque esto no implicase rigor metodológico en cuanto a la recolección del material o estudio en el campo del folklore o la música indígena.

Al finalizar la presente investigación, podemos determinar que la pretensión nacionalista estuvo presente en todos los compositores estudiados, siendo conscientes de la elección tomada para la construcción del nacionalismo argentino, en relación con un contexto internacional al que los músicos profesionales tomaban como referencia. Los artistas eran, conscientes del lugar de Argentina en el mundo, de que nuestro país era una nación periférica en comparación con otros centros culturales, en los cuales se determinaban los cambios estéticos. El camino inverso lo recorrió el tango, que no estaba bien valorado en la sociedad porteña; y, sin embargo, al tener

éxito en los salones parisinos y ser ensalzado en la prensa francesa, retornó al país con una legitimación que le ofreció un nuevo impulso y espacio en la sociedad local.

A lo largo de todo el análisis realizado, encontramos que también en la música orquestal argentina se manifiesta la estética nacionalista y que posee una destacada presencia a lo largo del período estudiado en el presente trabajo de investigación. La inquietud y el interés por la construcción de una identidad musical nacional estuvo presente desde inicios del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX. Las características particulares fueron transformándose de manera tal que los artistas se apropiaron, incorporaron y elaboraron los elementos provenientes tanto de la música folklórica, indígena o popular urbana, como el tango. Observamos así un primer momento donde las obras exponen sus rasgos nacionalistas de manera clara y explícita, frecuentemente con títulos o subtítulos que aluden directamente al nacionalismo. Asociamos estas obras en el grupo **A**. Ubicamos en el extremo opuesto aquellas obras (pertenecientes al grupo **C**), en las que el nacionalismo es aludido de manera implícita y percibido luego de atravesar complejos caminos de elaboración. De este modo, las referencias étnicas procesadas de diversas maneras se distancian cada vez más de su fuente original, lo que hace que la percepción de dichos rasgos se encuentre más velada que en los anteriores grupos de obras, integrados a rasgos pertenecientes a otras estéticas y, en algunos momentos, solamente sugeridos o inspirados en ellos. En una posición intermedia situamos las obras pertenecientes al grupo **B**; en ellas encontramos diversas propuestas para la construcción del nacionalismo. En las obras del grupo **B**, el grado de integración entre los rasgos nacionalistas y no nacionalistas son intermedios; tienen algún grado de explicitación, pero a la vez, utilizan procesos de elaboración de diversas características, como puede ser

melódica, armónica, formal, entre otras. A este grupo pertenecen las obras que aportaron a la construcción del nacionalismo desde diferentes propuestas: en el caso de *Huemac*, de Pascual De Rogatis, vinculado a ideas como las planteadas en *Eurindia*, de Ricardo Rojas; allí, el compositor trabaja con visión americanista. En *Gaucha (Con botas nuevas)*, Gilardo Gilardi toma un fragmento de una canción tradicional y lo elabora tímbrica y texturalmente, en alturas, con el fin de describir musicalmente una escena campestre protagonizada por un gaucho con botas nuevas y, por lo tanto, rebeldes. El *Gato y Zamba*, de Constantino Gaito, conserva la forma y el nombre de las danzas, para proponer un mayor acercamiento a las sonoridades propias del siglo XX en otros campos como la altura. En el segundo movimiento de la suite *De mi tierra*, de Floro Ugarte, prevalece en particular la construcción a partir de microestructuras, con melodías de base pentátona que aluden al folklore argentino. Dichas microestructuras melódicamente descienden para resolver en tríadas de sonoridades ajenas al folklore, asociadas por su constitución armónica a la tradición europea. En la obra *El tarco en flor*, de Luis Gianneo, se destaca el equilibrio formal, hábil aprovechamiento de los recursos que permite a cada instrumento adquirir protagonismo y lucimiento en un momento determinado. La obra refleja con claridad sus ideas musicales, fruto de la maduración en relación a lo que pretendía el autor comunicar. De esta manera, en el grupo **B**, observamos un abanico diverso de propuestas para la construcción del nacionalismo, cada una de ellas creativas y diferentes.

La toma de posición nacionalista fue una decisión consciente de los compositores de diferentes épocas, como así también lo fue el grado de incorporación de elementos provenientes de otras estéticas que realizaron los artistas. Toda la labor desarrollada en el presente trabajo de investigación nos ha permitido constatar y reafirmar fehacientemente la hipótesis original referente a la fuerte presencia del nacionalismo en la música orquestal argentina. Dentro de este

movimiento, cada artista realizó propuestas diversas de acuerdo a su período de producción, formación e intereses, aportando de diversos modos a la construcción del nacionalismo en Argentina.

Referencias

- Aretz, I. (2008). *El folklore musical argentino*. Melos.
- Arizaga, R. (1971). *Enciclopedia de la música argentina*. Fondo Nacional de las Artes.
- Balmaceda, D (2017) *Historias de Corceles y de Acero*. *Castas*. (pp. 139-140). Sudamericana.
- Barbero, M. I. y Devoto, F. (1983). *Los nacionalistas 1910 – 1932*. Centro editor de A. L.
- Behague, G. (1983). *La música en América Latina (Una Introducción)* Ed. Monte Avila.
- Bitrán, Y. y Miranda, R. (Ed.) (2002). *Diálogo de resplandores: Carlos Chávez y Silvestre Revueltas*. INBA.
- Blache, M. (1991-1992). Folklore y nacionalismo en la Argentina: Su vinculación de origen y su desvinculación actual. *Runa XX*: 69-89 (ISSN 325-1.217).
<http://157.92.88.55/bitstream/handle/filodigital/2124/2313-4811-1-SM.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Botí, G. (s.f.). Análisis del poema sinfónico Gaucho (con botas nuevas) de Gilardo Gilardi. En Melanie Plesch y Silvina Mansilla (Eds.). *Nuevos estudios sobre Música Argentina* (pp. 61-94). UCA.
- Barbero, Ma. I. y Devoto, F. (1983). *Los nacionalistas 1910–1932*. Centro editor de A. L.
- Brezzo, L. (2003). El retorno de la Nación. La nueva bibliografía Latinoamericanista. En *Ciclos en la historia, la economía y la sociedad*, 13, 25-26, pp. 177-194. (2.º semestre). ISSN 0327-4063.
- Buffo, R. (2017). La problemática del nacionalismo musical argentino. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 31, 31.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/problematika-nacionalismo-musical-argentino.pdf>

Cataruzza, A. (2009). *Historia de la Argentina (1916-1955)* (1ra. ed.). Siglo Veintiuno Editores.

Carpentier, A. (1985). América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música. En I. Aretz (Relatora) *América Latina en su música* (5ta. ed., pp. 7-19). Universidad Nacional de Jujuy.

Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires: 1920-1940* (1ra. ed). Gourmet Musical.

Corrado, O. (2018). Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947-1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo. *Revista Argentina de Musicología*, 19 (pp. 105-141). ISSN 2618-3072 (en línea).

<http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/267/282>

Correa de Azevedo, L. (1985). La música de América Latina. En *América Latina en su música* (5ta ed., pp. 53-70). Siglo XXI y Unesco.

Dalhaus, C. (1989). Nationalism and Music. En *Between romanticism and modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (pp. 79-101). University of California Press.

Dellmans, G. (2015). Nacionalismo(s): estrategia(s) estética(s) y política(s) de una música nacional, no nacionalista. *Revista Anual del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" Música e investigación*, 23, 107-140.

De Marinis, D (2001). La obra completa para piano de Luis Gianneo. En *Huellas*, 1, 48-56.

<https://bdigital.uncu.edu.ar/1361>

Espert, P. (2016). *La música para piano de Gilardo Gilardi*. Trémolo.

Fernández, Ma. V. (2015). *Técnicas extendidas e aspectos culturais presentes na puneña N.º 2, op. 45 para violoncelo solo de Alberto Ginastera*. Universidad Federal do Rio Grande do Norte [Tesis de Maestría].

<https://repositorio.ufrn.br/jspui/handle/123456789/20353>

García Brunelli, O. (2011). El tango en la obra de Juan José Castro. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*. 25. 25, 83-113.

<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/tangoobra-juan-jose-castro.pdf>

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad* (pp. 1-25). Grijalbo.

García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina* (1ra. ed.). Ediciones Culturales Argentinas.

García Muñoz, C. (1985). Floro Ugarte (1884-1975) [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 6.

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1004/1/floro-ugarte-1884-1975.pdf>

García Muñoz, C. (1986). Pascual De Rogatis (1880 - 1980) [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 7.

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1285/1/pascual-de-roqatis-1880-1980.pdf>

García Muñoz, C. (1986). Julián Aguirre (1868-1924) [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 7.

<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1286/1/julian-aguirre-1868-1924.pdf>

García Muñoz, C. (1992). Juan José Castro [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 12. <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1337>

García Muñoz, C. (1996). Juan José Castro (1895-1968). *Cuadernos de música iberoamericana*. ISSN 1136-5536, 1, 3-24.

<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61306>

Ginastera, A. (1948). Notas sobre la música moderna argentina. *Revista Musical Chilena*, 4(31), 21-28.

<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11685/12051>

Gómez García, Z. y Rodríguez, V. (1995). *Música latinoamericana y caribeña*. Ed. Pueblo y Educación.

Grela, D. (s.f.). *Análisis musical: Metodología y práctica*. Secretaría de Extensión UNL.

Grela, D. (1992). Análisis musical: una propuesta metodológica: la consideración de las tendencias múltiples (asociativas-disociativas) en el análisis musical; introducción al estudio de la obra de Edgar Varese. En *Tema 1 de Serie 5: La Música en el tiempo*. Servicio de publicaciones, Facultad de Humanidades y Artes (UNR).

Grela, D. (2000-2001). Tres expresiones de la creación musical Latinoamericana en la primera mitad del S XX. *Revista Música e investigación* 7-8. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 75-110. ISSN 0329-224X.

<https://inmcv.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-7-8-2000-2001/>

Grela, D. (2013). Situación de la música y del compositor contemporáneo en los países Latinoamericanos. *Escritos* (pp. 73–87) UNR. Editora. Serie Música contemporánea.

Hobsbawm, E. (2012). *Naciones y nacionalismo desde 1780* (1ra. ed). Crítica-Paidós.

Kohan, P. (2008). Europa y el tango argentino. Intercambios culturales en el origen del tango. En *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (pp. 153-175). Universidad Nacional de Jujuy. <https://issuu.com/valeabraham/docs/www.mozarteumjujuy.org.ar>

- Kuss, M. (1974). Huemac, by Pascual de Rogatis: Native Identity in the Argentine Lyric Theatre. *Anuario Interamericano de Investigación Musical*, 10, 68-87. The University of Texas at Austin Stable. doi: 10.2307/779839.
<http://www.jstor.org/stable/779839>
- Kuss, M. (1998). Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 6, 133–149. Instituto Complutense de Ciencias Musicales – Fundación Autor/SGAE.
- Lardone, L. (2005). *Nunca escupas para arriba. Coplas cordobesas* (1ra. reimpresión). Colihue.
- Locatelli de Pέργamo, A. Ma. (1985). Raíces musicales. En I. Aretz (Relatora) *América Latina en su música* (5ta. ed., pp. 35-52). Universidad Nacional de Jujuy.
- Locatelli de Pέργamo, A. Ma., Goyena, H., Job, A. Ma., Santana, D. y Rey, Ma. E. (2006) *Música tradicional Argentina. Aborígen-criolla*. ISBN: 950-550-270. Magisterio del Río de la Plata.
- Loyola, E. (2004). *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*. [Tesis de Maestría] Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Artes y Diseño. <https://bdigital.uncu.edu.ar/5609>
- Mansilla, S. (2007). Música argentina, repertorio escolar e ideario nacionalista: Pueblito, mi pueblito, de Carlos Guastavino [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 21, 21.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/musica-argentina-repertorio-escolar.pdf>
- Mansilla, S. (2010-2011). Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte en la gesta sanmartiniana. Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina.

- Revista Música e investigación 18-19*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 19-39. ISSN 0329-224X.
- <https://inmcev.cultura.gob.ar/noticia/musica-e-investigacion-18-19-2010-2011/>
- Mansilla, S. (2011). *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Gourmet Musical.
- Mansilla, S. (2012). La “Vidalita” de Alberto Williams como caso paradigmático de construcción canónica en el llamado nacionalismo musical argentino. En H. Rubio (editor). *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, 27,68, 28-43. ISSN 2314-0682. <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2017/06/68.pdf>
- Manso, C. (2006). *Juan José Castro*. De los cuatro vientos.
- Martínez, X. [compiladora] y Mardones, M. [coordinadora] (2011). *Cajita de Música Argentina* (1ra. ed.). Ministerio de Educación.
- Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language*. Alphonse Leduc Paris.
- Morales Espinosa, R. (s.f.). *La génesis de Nación: Un concepto efímero en el tiempo*. Alaüla.
- Plesch, M. (1996). La música en la construcción de la identidad cultural de argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. *Revista Argentina de Musicología 1*, 57-68. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/8/4>
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En *Los caminos de la música. Europa-Argentina* (pp. 55-111). Universidad Nacional de Jujuy, <https://issuu.com/valeabraham/docs/www.mozarteumjujuy.org.ar>
- Rodríguez Gómez, L. (2017). *Música para percusión y vanguardia en el continente americano: Amadeo Roldán, José Ardévol y Carlos Chávez, su relación con el proyecto*

- panamericano y la música experimental norteamericana (1930-1943)* [Tesis doctoral].
Universidad Complutense de Madrid.
<https://eprints.ucm.es/id/eprint/42438/1/T38732.pdf>
- Rojas, R. (1980). *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas*. El Capítulo.
Biblioteca Argentina fundamental. Centro editor de América Latina.
- Schönberg, A. (1979). *Tratado de armonía*. Real Musical Editores.
https://monoskop.org/images/8/89/Schoenberg_Arnold_Tratado_de_armonia.pdf
- Scholes, P. (1984). *Diccionario Oxford de la Música*. Tomo 1 y 2.
Edhasa/Hermes/Sudamericana.
- Sottile, A. (2016). La práctica de la cita en Alberto Ginastera. *Revista Del ISM*, 16, 131-156.
<https://doi.org/10.14409/ism.v0i16.6087>
- Suárez Urtubey, P. (1963). La Cantata para América Mágica, de Alberto Ginastera. *Revista Musical Chilena*, 17 (84), pp. 19-36.
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/13789/14067>
- Suárez Urtubey, P. (1986). Alberto Ginastera (1916-1983). *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 7.
<https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1291/1/alberto-ginastera-1916-1983.pdf>
- Suárez Urtubey, P. (2008). Medio siglo de creación musical argentina 1900-1950 (Proyectos y realidades). En *Los caminos de la música*. Universidad Nacional de Jujuy, 110-133.
<https://issuu.com/valeabraham/docs/www.mozarteumjujuy.org.ar>
- Suárez Urtubey, P. (2010). *La Ópera. 400 años de magia*. Claridad.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Losada.

- Vega, C. (1953). *Bailes tradicionales argentinos: La media caña. La chacarera. El gato, El bailecito. El malambo. La resbalosa. El montonero (minué federal). La condición. La mariquita (el pala pala). Los aires. El cielito. El pericón. El triunfo. El escondido. La firmeza. La huella. La calandria. La danza de las cintas. El carnavalito. El pajarillo. El cuando. La zamacueca.* Julio Korn.
- Vega, C. (2010). *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (2da. ed.). Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Vega, C. (2014). Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* XXVIII, 28.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/acerca-origen-danzas-folkloricas.pdf>
- Vega, C. (2016). *Estudio para los orígenes del tango argentino* [en línea]. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. Universidad Católica Argentina.
<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1214>
- Veniard, J. Ma. (1986). *La Música Nacional Argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina.* Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Veniard, J. Ma. (2016). La media caña: su música [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* XXX, 30.
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/media-cana-su-musica-veniard.pdf>
- Viggiano Esaín, J. (1952). *Alberto Williams y el Nacionalismo musical argentino* [Ensayo crítico]. Universidad Nacional de Córdoba.
- Zuleta Álvarez, E. (1975). *El Nacionalismo Argentino.* Tomo 1 y 2. La Bastilla.

Partituras

Berg, A. y Altenberg, P. (1953). *Fünf Orchesterlieder. Nach Ansichtskarten*. Opus 4, 3, Universal Edition N.º 14325. p. 16.

Boero, F. (1925). *Media caña. Ópera El Matrero* [Manuscrito]. Archivo Orquesta Sinfónica de la Provincia del Chaco.

Transcripción en: [https://imslp.org/wiki/El_Matrero_\(Boero%2C_Felipe\)](https://imslp.org/wiki/El_Matrero_(Boero%2C_Felipe))

De Rogatis, P. (1942). *Danza de la Ópera Huemac*. Publicaciones de la comisión Nacional de Cultura, sección Antología musical Argentina.

De Rogatis, P. (s.f.). *Suite Americana* [Manuscrito]. Fotografías del manuscrito original perteneciente al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Castro, J. J. (s.f.). *Arrabal. Sinfonía Argentina*. G. Ricordi y C. Milano.

Frigola, A. (s.f.). *La Marítima* [Habanera]. Juan Alais [Arreglo para guitarra].

https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP478917-PMLP740887-La_Maritima_Juan_Alais.pdf

Gaito, C. *Gato y Zamba*. P. Mátteri y L. Bruno Videla [Transcripción y edición]. Instituto de Investigación en Etnomusicología.

Gianneo, L. (s.f.). *El tarco en flor*. Poema Sinfónico. Editora Argentina de Música.

Gilardi, G. (s.f.). *Gaucha (Con botas nuevas)*. Ricordi Americana.

Ginastera, A. (s.f.). *Suite del Ballet Panambí*. B & C.

Ginastera, A. (s.f.). *Pampeana N.º 3. Pastoral Sinfónica en tres movimientos*. Barry Bs As.

López Buchardo, C. (s.f.). *Escenas argentinas*. Poema sinfónico. Ricordi Americana.

Moreno, I. (s.f.) *Evocación cuyana. 12 Danzas y canciones argentinas*. Ricordi Americana.

Smetana, B. (1996). *The Moldau and Other Works for Orchestra in Full Score*. Dover publications, Inc, pp. 127-192.

Ugarte, F. (1923). *De mi Tierra* [Manuscrito]. Fotografías del manuscrito original perteneciente al Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Villoldo, A, Discépolo, S. y Catán, M. (s.f.) *El Choclo* [Tango]. Perrotti.

Williams, A. (s.f.). *Primera Suite Argentina para instrumentos de arco*. Breitkopf & Haertel.

Zenón, R. (1897). *Tango de la zarzuela Una farra en nochebuena o Las desdichas de la Rascaeta*. L. Bruno Videla [Transcripción y edición]. Instituto de Investigación en Etnomusicología.

Links de las obras analizadas para su audición

Las presentes grabaciones sirven de referencia. La falta de algunas obras en esta lista se debe a que no encontramos registros grabados de ellas.

Boero, F. *Media caña* de la ópera El Matrero. [La media caña inicia en el segundo 27]

<https://youtu.be/8828mmWe3mI>

Castro, J. J. *Arrabal*, de la Sinfonía Argentina.

<https://youtu.be/4L5Fuwgk2ko>

De Rogatis, P. *Danza de la ópera Huemac*.

<https://youtu.be/-Ud9LfxOz28>

Gaito, C. *Gato y Zamba*. [Gato y Zamba inicia en 2'25''].

<https://youtu.be/Urhvydg71mI>

Gianneo, L. *El tarco en flor*.

<https://youtu.be/oKZMh2uKNsY>

Gilardi, G. *Gaicho con botas nuevas*.

<https://youtu.be/UUY2pFOQQ3A>

<https://youtu.be/gxDHqaQWNZQ>

Ginastera, A. *Panambí*.

<https://youtu.be/SjIMiAiLt9E>

Ginastera, A. *Pampeana N.º 3*.

<https://youtu.be/XDf8b1ATJnM>

López Buchardo, C. *Escenas Argentinas:*

Día de fiesta

https://youtu.be/7weaOHdb_NE

El arroyo

<https://youtu.be/UTCh0HYEQ1k>

La campera

<https://youtu.be/CY1KHvWfSKc>

<https://youtu.be/VgTMYRIcp1U>

Zenón, R. *Tango*, de la zarzuela *Una farra en nochebuena* o *Las desdichas de la Rascaeta*.

<https://youtu.be/dSONEwJYkw0>

Williams, A. *Primera Suite Argentina*.

Hueya: 0' 06''; Milonga: 3' 38''; Vidalita: 5' 44''; Gato: 7' 34''.

https://youtu.be/RNZ_50zWNg