

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA

I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara

La música argentina de cámara surge con rasgos definitorios desde los últimos años del siglo XIX. En el período anterior las "piezas de salón" y los intentos aislados de algunos compositores no alcanzaron a concretarse en modelos de un lenguaje. Es también en este lapso que cabalga entre los dos siglos cuando se produce el movimiento de artistas hacia el viejo mundo, donde adquieren la técnica que transmitirán a su regreso a las generaciones sucesivas.

El concepto de *lo nacional* y de la necesidad de un idioma peculiar que nos signifique y a la par nos identifique ya había sido propuesto en relación a la canción ¹ y elaborado en su aspecto literario en el tipismo criollístico. En música, hasta 1890, tenemos algunos ejemplos meritorios que no pueden trascender en el tiempo por la carencia de una técnica estructurada y la mezcla heterogénea de elementos expresivos en que se realiza. Intentos valederos, sin embargo, que marcan las pautas iniciales del encuentro con la voz de la tierra americana, voz distintiva y peculiar, donde la herencia de lo inmigratorio europeo se funde honda y armoniosamente con la autoctonía original ².

Los compositores de las generaciones que estudiamos ³ son los encargados de señalar ese rumbo inaugural de nuestro arte sonoro. Conforman un equipo significativo —singular y múltiple en sus manifestaciones— que no ha vuelto a reiterarse en ese nivel y en esa cantidad. Dentro de una técnica sólida y valedera, su lenguaje se manifiesta con características universalistas o con referencias autóctonas. En ambos casos y ya en la decantación del tiempo, la audición de algunas obras revela las calidades de lo perdurable y de lo genuino. Son creadores y son maestros, no sólo por la cualidad específica de su producción, su posición estética o sus proyecciones, sino sobre todo —y ante todo— en la actividad trascendente de la cátedra, enseñando y transmitiendo el amor a la música y a la propia tierra.

En ese período inicial fueron muchos también los artistas extranjeros que se afincaron en el país, dejando en él toda una vida de cotidiano esfuerzo y de ejemplar honestidad profesional. Se aquerenciaron en esta

Argentina tan hospitalaria y lentamente van produciendo su obra, que conserva muchas veces la tipología europea, pero que en otros momentos busca amorosamente la reminiscencia criolla o indígena, como signo de reconocimiento a la tierra elegida como hogar ⁴.

Las décadas del '60 al '90, que constituyen los límites de este estudio ⁵, tuvieron una relevancia singular dentro de la historia de la música argentina. En esos años nacieron una serie de hombres que llevarían a un plano profesional y auténticamente nuestro el arte musical. Baste citar los nombres de Aguirre, Williams y Arturo Beruti ⁶ en la década del '60, en la siguiente a Panizza y Gaito, en la del '80 a De Rogatis, André, López Buchardo, Boero, Drangosch, Ugarte, Piaggio o Gilardi, para representar a estos artistas que dieron obras fundamentales tanto a la música dramática, como a la sinfónica o al repertorio de cámara.

En ese período, cuando la literatura aborda temas autóctonos ⁷ y se inician los estudios en los campos folklórico y etnológico ⁸, nacen Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo que marcarán las rutas iniciales de la recolección sistemática de melodías populares.

Otro de los aspectos que debe encararse en un proceso analítico del movimiento musical argentino es el lugar donde cursaron sus estudios los hombres de estas generaciones. Del primer grupo, Aguirre lo hizo en el Conservatorio de Madrid, Williams en el de París y Arturo y Pablo Beruti en Leipzig. El Conservatorio que funda Williams en 1893 y del que Aguirre es profesor y secretario por espacio de 23 años, es luego el foco donde se concentra una enseñanza y una escuela cuyas implicancias y proyecciones en la cultura argentina no han sido todavía suficientemente analizadas. En ese Conservatorio de Música de Buenos Aires se formarán André, Piaggio, Rodríguez, De Rogatis, Drangosch, Gil y Torre Bertucci, es decir, un núcleo de compositores, intérpretes y profesores que cimentan el movimiento musical.

Se inicia asimismo el período de los premios Europa ⁹ de composición, el éxodo de los jóvenes que van a buscar a las escuelas europeas los elementos técnicos difíciles de obtener en su patria. París reúne a la mayoría de ellos, el esplendor de la "Ciudad Luz", la atracción invencible que ejerció y ejerce ante los ojos de una América joven, se centra para estos músicos en dos grandes instituciones: el Conservatorio Nacional de Música y la Schola Cantorum. Al primero van: Boero, López Buchardo y Ugarte; a la segunda André, Espoile, Piaggio y Rodríguez. Alemania atrae menos el espíritu americano y será Drangosch el encargado de establecer los nexos de estudio; Gaito y Panizza trabajarán en Italia.

Curiosamente hay artistas que no abandonan su tierra, permanecen fieles a "su casa" y no buscan allende el mar otro posible horizonte. De Rogatis, Gilardi, Palma, Torre Bertucci, Massa, se quedan en la Argentina, en la soledad y en la reflexión buscan las posibles soluciones a sus dudas y encuentran pacientemente una manera de transmitir su mensaje.

La formación general de los compositores se va profesionalizando de manera paulatina, la técnica aprendida en Europa en su fuente original o recibida aquí a través del atento estudio de las obras que llegan de afuera, se evidencia en la escritura, en los encadenamientos armónicos, en los colores instrumentales, en las formas elegidas.

Al trabajar teniendo como modelo lo europeo, lógicamente se emplea la misma lengua literaria y durante muchos años la mayoría de sus producciones vocales, tanto en el género dramático como en el de cámara, utilizarán el francés o el italiano como idioma común. La década del '20 será de significación particular en la música de cámara y generará una serie de obras que permanecerá como ejemplo de una tipología, a la vez que expresarán ya, en la relación poético-musical, toda la rica y difícil gama sonora del castellano ¹⁰. Aguirre, De Rogatis, López Buchardo, André, Ugarte producen en ese período trozos que son prototipos de un estilo de canto.

Alberto Williams, al regresar de Europa a fines de 1889, después de siete años de ausencia, redescubre en los campos de la provincia de Buenos Aires la voz antigua de la tierra y a través de Julián Andrade, que había sido compañero de Juan Moreira, y de los payadores de Juárez se vuelve a encontrar con la Pampa, que tan hondamente lo había impresionado en su niñez.

“Al volver a Buenos Aires —escribe Williams— después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones, de ese tiempo, parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas y de amaneceres y de ocasos de las sábanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890, mi obra ‘*El rancho abandonado*’, que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.

Así nació, pues —continúa— la composición más popular que he escrito, bajo el ala protectora de los payadores de Juárez, y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el sople fecundador del folklore de la Pampa, y penetrada en su copa y en su ralgambre, por el alma popular argentina.

Esos son los orígenes del arte musical argentino; la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez” ¹¹.

Unos años antes Arturo Beruti, al encabezar la serie de artículos en *Mefistófeles* decía:

“La descripción de nuestra música nacional es un asunto de gran importancia, al mismo tiempo, que de difícil apreciación exacta, por cuanto no habiendo sido estudiada por ninguno de los músicos o aficionados argentinos, no tenemos hasta la fecha punto alguno de partida en qué afianzar nuestras ideas respecto de su mérito” ¹².

También en la revista *Mefistófeles*, en 1882, un anónimo colaborador que aparece con el seudónimo de “Guitarrita” se pregunta si la Argentina

tiene música propia y aconseja el uso de esos "temas nacionales" a los compositores ¹³.

Williams y Aguirre se encargarán de reforzar y ampliar estos conceptos. Insistirán una y otra vez en la urgente necesidad de una recolección sistemática del folklore. Aunque no manejan la terminología científica que podríamos emplear en la actualidad, su criterio es el verdadero y el método que proponen el que utiliza la musicología. Williams, en un artículo publicado en 1910, expresa:

"... Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de 'folklore', rastrear las melodías originales, recogerlas como pepitas auríferas, y publicar colecciones de cantos indígenas" ¹⁴.

Sostienen ellos que es el propio compositor el que debe realizar la doble tarea: recolectar los materiales y luego aplicarlos en la composición. Valdría la pena recordar que Bartok y Kodaly lo hacían así por los mismos años y preguntarnos si Williams pudo tener alguna referencia al respecto.

Aguirre, dos años después, explicaba su propia experiencia y las conclusiones obtenidas en sus viajes al interior del país. En una conferencia pronunciada en el Museo Nacional de Bellas Artes decía:

"Creo que es necesario y urgente, antes que la rápida evolución del país acabe de borrar nuestras huellas originales, reunir en colección todos los elementos de la antigua vida campestre, que se tornarán muy pronto legendarios: hábitos, estilo, poesía, música, algunos de un sabor incomparable" ¹⁵.

Aguirre, como vemos, preconizaba ya, o intuía, el moderno concepto de investigación totalizadora del folklore. Para él, como para los artistas que cimentaron nuestra escuela musical, "la música popular ha sido en todo tiempo y en todo país la célula primitiva de donde ha nacido la obra de arte organizada" ¹⁶.

El crítico Gastón Talamón, en sus periódicos comentarios en la revista *Nosotros* ¹⁷, insiste en la necesidad de encontrar una música que nos signifique estilísticamente y recomienda el estudio y recolección de los temas folklóricos, para su posterior utilización en la composición ¹⁸. En 1918, publica en *Nosotros* los resultados de una encuesta sobre "La música y nuestro folklore", efectuada a distintas personalidades de la cultura. Destacamos particularmente un párrafo de la respuesta de Floro Ugarte que presenta con mucha claridad el problema que enfrentaban los compositores de esa época. Dice Ugarte:

"A mi juicio... todos nuestros esfuerzos deben de tender a crear cuanto antes una música de verdadero carácter nacional, que brotando de las ingenuas semillas del coloniaje, donde se funden los aires populares españoles con los indígenas y después de pasar por el fino tamiz de la técnica moderna, llegue a dar forma a una nueva manera o estilo concordante con el carácter de nuestra sensibilidad nacional, pero sin disminuir el nivel

de perfección a que ha llegado el arte musical en el mundo. Es esta, indudablemente, una difícil labor, que exige tiempo ante todo, y que por lo demás ha tropezado entre nosotros con numerosos inconvenientes.”

Y agrega más adelante:

“Si la mayor parte de esos músicos jóvenes —entre los cuales me honro en figurar— no han iniciado antes la patriótica labor, es sin duda porque les ha sido necesario someterse previamente a un largo aprendizaje —en la mayor parte de los casos en Europa— para subsanar fallas de una educación iniciada en un medio hostil; pero pasados los largos años de ardua labor, para asimilar en la mayor proporción posible los incalculables tesoros de las mejores escuelas europeas —he aquí la razón porque cada uno de nosotros escribe a la manera de alguna de las escuelas del viejo continente— pasados, digo, esos años de ruda labor, ha llegado, si no me equivoco, el momento de iniciar la tarea fecunda”¹⁹.

El estudio sobre la música de cámara perteneciente a los compositores nacidos entre 1860 y 1890 lo dividiremos en tres secciones, según el material instrumental que esas obras utilicen. La primera parte corresponderá a la **MUSICA PARA SOLISTA INSTRUMENTAL**, cuya literatura fundamental está dedicada al piano, con pocos obras escritas para otros instrumentos. La **MUSICA VOCAL** constituirá la parte central, con las divisiones siguientes: a) canto y piano, b) coro, c) canciones infantiles. La última sección estará integrada por las **COMPOSICIONES PARA CONJUNTOS INSTRUMENTALES**.

En este período, en que el profesionalismo del compositor no está condicionado por reglas estrictas y en el que la falta de ciertos elementos de trabajo por un lado y el ritmo de vida más pausado, dejan margen al músico para intentar la búsqueda y el desahogo de sus sentimientos e ideas en la composición, son muchos los instrumentistas y profesores que incursionan en el género camarístico. Del grupo vinculado al Conservatorio de Música de Buenos Aires, alumnos de Williams primero y luego en muchos casos ligados a la casa como profesores, podemos citar varios nombres: Cayetano Argenziani, Jaime Bustamante, Adolfo Cipriota, Vicente Cicognani, Jacinto Ortigala y Miguel Mastrogianni²⁰.

Excelentes instrumentistas como Gaos, Maurage, Marchal, Scaramuzza o Thibaud dedican parte de su tiempo a la creación²¹. Los directores de orquesta también nos han dejado ejemplos en este campo: Ferruccio Cattelani, Ricardo Cendalli, Arturo De Angelis, Franco Paolantonio y Bruno Bandini son suficiente muestra.

La enseñanza musical adquiere un auge evidente, se manifiesta en la creación —diríamos masiva— de institutos especializados. Los conservatorios proliferan, sobre todo en la capital, situación que dará lugar a comentarios irónicos en unos casos²², a críticas severas en otros y a elogios justos y merecidos para aquellos que cumplen su tarea con la seriedad y honestidad que requiere el ejercicio de una profesión.

Los directores que fundan esos conservatorios²³, además de las compilaciones de estudios habituales, publican obras propias con mayor o menor fortuna en un estricto sentido valorativo. El elenco de nombres es

extenso: Arturo Faleni, Conrado Fontova, Luis Forino, Elmerico Fracassi, Antonio Santos La Salvia, Antonino Miceli, Edmundo Pallemarts, Antonio Restano, Luis Romaniello, Mario Rosseger, Juan Serpentine, Lorenzo Spena, entre otros. Aquellos que trabajan en provincias efectúan en verdad una labor pionera y meritoria. En Rosario Humberto y José De Nito, Alfredo Donizetti y Alejandro Rissone; Alberto Villalba Muñoz en Jujuy; Eugenio Guiard Grenier en La Plata, pertenecen al núcleo mencionado.

Dentro del conjunto de pedagogos-compositores, destacamos a dos que realizaron una tarea fructífera y constante como maestros: son ellos Pablo Beruti y Eduardo Fornarini. Muchos de sus alumnos han ocupado lugares destacados en el quehacer musical argentino, su obra como creadores ha quedado así oscurecida y merecerá un estudio especial.

Así como ocurrió en los períodos anteriores, también aquí luchamos contra ciertas condiciones de época que no permiten un trabajo completo. De ciertos autores ha desaparecido prácticamente su obra, de otros quedan pocas composiciones con posibilidad actual de lectura. La carencia de copias hacía que varias composiciones existiesen sólo en sus originales o, lo que es más lamentable, que esos originales se hayan extraviado o desaparecido. Los casos de la partitura operística de Huemac o de las Sonatas para violín y piano y violoncelo y piano de Aguirre son válidos ejemplos de este problema.

I. Música para solista instrumental

El desarrollo de la literatura pianística en los compositores que nacieron entre 1860 y 1890 abarca varias líneas directrices. Es nutrida en su aspecto cuantitativo y en el cualitativo ofrece una serie de obras técnicamente impecables y otras que señalarán sin duda puntos culminantes del género.

Las líneas directrices, en el parámetro estilístico, podemos definir-las como:

1. tendencia universalista, y
2. tendencia nacionalista²⁴,

y desde un enfoque morfológico las estudiaremos en sus fases de:

1. música de salón,
2. piezas breves,
3. obras de forma.

A la que denominamos *música de salón* pertenecerán las obras que representan una continuidad de la característica del siglo XIX. En el proceso histórico-cultural no suelen producirse rupturas violentas y las connotaciones que tipifican un período se eslabonan y entrecruzan con las de los años sucesivos.

Esa música de entretenimiento, que ameniza la tertulia y sirve a la niña de la casa para demostrar sus habilidades, se manifiesta desde el Vals Boston, el Capricho, las Mazurcas y Polcas, hasta las Romanzas, Canciones y Recitados en el género vocal. Para piano ilustran este período las obras de Hilarión Moreno ²⁵, Hermann Bemberg, Ricardo Cendalli, Prudencio Denis, Miguel Tornquist y de tres mujeres: Inés Jurado ²⁶, Julia Pozo e Ignacia Trelles.

El problema de la continuidad de la tarea de la mujer en el arte se presenta muy claramente en el siglo pasado. Son muchas las mujeres que estudian en institutos especializados o en forma particular, pero son pocas —casi ninguna desde un punto de vista estricto— las que se destacan sobre todo en el terreno de la composición. Diversos factores sociales concurren a este fenómeno y han sido analizados en distintas ocasiones. Alumnas compositoras del Conservatorio de Música de Buenos Aires dirigido por Williams y consideradas brillantes por la crítica coetánea, desparecen enseguida de las referencias periodísticas ²⁷.

De las mujeres de esta generación, una sola adquirirá valores especiales, efectuando —paralelamente a la tarea creativa— una valiosa contribución a nuestras instituciones de divulgación cultural: Celia Torr . De ella hablaremos en su momento.

La *pieza breve* o la colección de piezas breves conforman la mayor parte del repertorio pianístico del período, con connotaciones folklóricas o dentro de una temática europeizante.

Aún en esta época se nos presenta, por un lado, el problema de los manuscritos originales extraviados, sin posibles copias, y por otro la falta de ediciones posteriores de algunas obras. El desapego que muchos argentinos sienten por lo suyo se evidencia una vez más en este aspecto y así el investigador debe recorrer un largo camino de paciente búsqueda que no siempre se ve compensada por el hallazgo del material deseado. En un caso —el de Julián Aguirre— la tarea ha tenido su fruto y elaboramos un catálogo temático con más de 100 composiciones, muchas de ellas prácticamente desconocidas ²⁸.

Algunos autores —como Williams— trabajan paralelamente la temática universal y la nacionalista. En otros lo autóctono es el resultado de un proceso consciente de maduración y de búsqueda de una expresión —así en Ugarte y López Buchardo—. Hay también seres singulares, marcados por un sino especial, que se mantienen iguales a sí mismos a través de toda su producción ²⁹. El prototipo es sin duda Julián Aguirre. En ocasiones, el compositor permanece en tenaz vigilia toda su vida, analizando exhaustivamente las nuevas tendencias que van surgiendo y toma de ellas los elementos que considera necesarios para su discurso. Gilardo Gilardi pertenece a este último grupo y el proceso interno de su lenguaje merece un estudio integral.

Alberto Williams es, ciertamente, el propulsor ideológico de un movimiento. Maestro de gran escuela, didacta y, por sobre todo, ordenador y organizador. En el análisis de su enorme producción pianística³⁰ se evidencia una gran técnica y una hábil y diferenciada escritura instrumental. Su lenguaje es múltiple y en muchos casos no individualizante³¹. Participa en algunas obras de la que denominamos “música de salón”, en otras del influjo francés, incluso impresionista en su última etapa, con armonías avanzadas para su época. Los títulos con que encabeza sus trozos no siempre tienen una correspondencia en lo musical. Tal vez su mayor logro se encuentre —a nuestro juicio— en las series de Milongas, donde una rica inventiva temática se enlaza en inteligentes texturas.

En la misma época y en idéntico ambiente surge la figura de Julián Aguirre. Aparece con él una caracterización especial de lo criollo: Aguirre hace suya la esencia del criollismo y la vuelca en temas propios e inconfundibles. La pieza breve adquiere la cualidad de lo íntimo, la intuición lírica se vuelca en una aparente improvisación y la calidad humana del artista, sincera y espontánea, se refleja admirablemente en esas pequeñas joyas que son los dos *Cuadernos de Aires Nacionales* para piano (*Tristes y Canciones*) y en la *Huella* y el *Gato* que se constituirán en modelos de una forma de expresión³².

En la primera década del nuevo siglo comienza la producción del siguiente grupo. De 1909 es la *Fantasia romántica* de Pascual De Rogatis, obra espléndida, expresiva y bien trabajada, de cierta atmósfera debussyista, que se mantiene fresca a través de los años. De Rogatis, en 1904, era saludado por el crítico que comenta un concierto de alumnos en el Conservatorio de Buenos Aires como “el Debussy del programa. amigo de las rarezas armónicas, de las modulaciones inesperadas, de los giros extraños”³³. La obra pianística de De Rogatis se limita a siete composiciones; a pesar de los naturales influjos iniciales, la raíz es siempre genuinamente nuestra. Su lenguaje es pujante y personal, de una calidad particular. Roberto García Morillo señala certeramente otra de sus características al decir:

“En el aspecto formal se observa una clara predilección por el factor poético y rapsódico, con relación a las grandes arquitecturas derivadas de los principios formales clásicos, que practicaron casi todos los integrantes de su generación”³⁴.

El de Ernesto Drangosch es uno de los nombres injustamente relegados. Su producción para el teclado es nutrida, editada en Alemania o en Buenos Aires. Son composiciones de muy hábil escritura instrumental —como excelente pianista que era—, manejando cantidad de variados recursos de ejecución. Muchas de ellas son verdaderas piezas de bravura³⁵. La referencia la podemos buscar en Schumann y en Brahms, sin recurrencia alguna a reflejos nacionalistas. Son obras que deben reponerse en el repertorio, para aquilatar sus valores³⁶.

Constantino Gaito es otro caracterizado representante del período. Su temática oscila entre la que denominamos universal y los giros criollos

elaborados. Una gran fantasía da vuelo a su escritura —pianística y armónicamente torturada muchas veces—; los hallazgos armónicos tampoco están ausentes. Los tres álbumes para la juventud constituyen una de las pocas series didácticas que ofrece la literatura pianística de la época, junto a las obras de Williams y a las composiciones aisladas de Ugarte, Boero, Troiani y otros.

El lenguaje ambivalente, universal y nacional, es común a varios compositores. Felipe Boero aborda por igual ambos y se expresa ya en un nacionalismo directo y textual o, como en las series *Evocaciones*, *Impresiones* y *Toledo*, un poco a la manera de Turina.

Entre los autores que se mantienen de alguna manera adheridos a una forma de expresión europea (siempre dentro de la pieza breve) citaremos a Justino Clerice, Armando Chimenti, Alberto José Machado, Próspero López Buchardo, Rafael Peacan del Sar y Carlos Percuoco. Monseñor José León Gallardo (sobrino de Esnaola), Alberto Inzaurraga y Luis Sanmartino incursionan en ambas temáticas. Quedan, por fin, los que se instalan en el nacionalismo, en sus distintas fases: Ana Carrique, Enrique Casella, Adolfo Luna, Juan Bautista Massa, Alfredo Pinto, Arturo Schianca y Pedro Sofía. Cayetano Troiani ha dejado una serie de obras pianísticas en las que elabora giros criollos. Su particular escritura, muy modulante, mantiene reflejos de texturas aguirreanas.

La obra pianística de Carlos López Buchardo es breve. Pero indudablemente aunque sólo hubiera escrito el famoso *Bailecito*⁸⁷, su nombre se encontraría inscripto en la historia musical. Son producciones de orquesta las otras composiciones: la *Campera* de amplio canto y el delicado paisaje del *Nocturno*.

Cuatro composiciones de Floro Ugarte lo señalan con rasgos definitorios en el ámbito de la música de cámara. Son ellas: la Primera serie *De mi tierra* en su versión para piano, *Caballito criollo* para canto y piano, la *Sonata* para violín y piano y el *Cuarteto* de cuerdas. La producción pianística ugarteana tiene tres opus originales: los *Cinco preludios*, *Ronroncitos* y *Arrullo*. Los otros nacen paralelamente en la orquesta y en el teclado. Una neta y genuina raíz criolla se transfiere a lo largo de su obra, en la que se entremezcla una alegría pícara y juguetona y el canto melancólico y profundo del horizonte pampeano.

Hemos mencionado una de las particularidades de Gilardo Gilardi: la evolución de su lenguaje musical y la búsqueda de nuevos elementos. Al período de un nacionalismo directo pertenecen las danzas orquestales transcritas para piano: —la *Firmeza*, *Noviando* y *Chacarera*—. Una textura más elaborada refleja la serie *Cantares de mi cantar*, obra unitaria con un tipo de pianismo contrapuntístico que no entorpece el libre juego de una temática fluida. Con el *Tango* y los *Preludios unitonales* entra ya en otra dimensión, de una fantasía torturada, en la que se manifiesta el conflicto y el intento de un idioma renovado.

Dentro del ciclo de piezas para piano registramos los nombres de Héctor Panizza y Arturo Luzzatti, dos trayectorias importantes y disímiles en el quehacer artístico, que proyectan su actividad esencial más allá de la creación. Las obras menores —en cuanto a duración— de Gil, Torre Bertucci y Ricardo Rodríguez contribuyen a enriquecer este grupo. Destacamos los *Seis preludios* de Rodríguez, bien escritos y resueltos, que plantean interesantes problemas de técnica pianística.

Como dato curioso recordemos el *Mosaico musical*, obra para piano realizada en colaboración por un núcleo de compositores. La idea —inspirada en los creadores rusos— se debe a Víctor De Rubertis y los autores invitados fueron: A. Williams, José André, E. Drangosch, Arturo Beruti, R. Rodríguez, C. Gaito, J. Aguirre, C. Piaggio, F. Ugarte, Athos Palma, G. M. D'Andrea, José Gil, J. T. Wilkes, C. Troiani, José Torre Bertucci, Raúl H. Espoile, C. López Buchardo, Alfredo Pinto, A. Machado, César A. Stiattesi, P. De Rogatis, F. Boero, Víctor De Rubertis, J. Cortés López, Luis R. Sammartino, Vicente Forte y Arturo Luzzatti. La obra se publica en *La Prensa*, en febrero de 1926. Salvo Forte y De Rubertis, el resto de los compositores pertenece a las generaciones que estamos estudiando y a lo más representativo de ellas. La iniciativa es interesante y podía haber tenido un idéntico resultado musical.

Tres autores de estas décadas han dedicado su actividad a otras especialidades. En los casos de Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo a la recolección en el área folklórica, publicando gran cantidad de obras para piano, canto o pequeños conjuntos. Wilkes, en el campo de la musicología, ha dejado textos que tocan diversos temas.

Para otros instrumentos solistas se ha escrito poco. Al margen de las formas del Estudio, compuestos por los profesores-instrumentistas con fines didácticos (como en el caso de las obras para violín de David Bolia o F. Cattelani), o de los trozos para guitarra de A. Inzaurraga, Adolfo Luna, Carlos Pedrell y Julio Sagreras, podemos destacar para este instrumento la Serie Argentina de Gilardi. De Julián Aguirre hemos consultado dos obras para guitarra, un *Preludio* publicado en la revista Tárrega y el manuscrito incompleto de un *Minuet*.

Ugarte tiene dos composiciones para otros medios instrumentales: una *Plegaria* para órgano, de 1948, de carácter meditativo y una *Sonatina* para bandoneón de 1956.

En lo que concierne a la tercera sección que habíamos establecido al hablar de la música para solista instrumental: *obras de forma*, se plantea un curioso fenómeno. Se trata, salvo excepciones, de composiciones de temática universal. Se producen en su mayoría en un lapso de diez años: 1911 la *Sonata* de Rodríguez, en el '13 la de Piaggio, en el '17 la de Williams, del '18 son las *Sonatinas* de André y Gil, en 1921 la *Sonata* de Palma, del '22 la de Torre Bertucci. Son obras densas, con elaboraciones prolongadas. Algunas, como la *Sonatina* de André, que presenta un primer

tema raveliano, no tiene una unidad perfecta en las tres partes que la integran. De la *Sonatina* de López Buchardo existe sólo el primer movimiento, de distinta calidad expresiva que la *Campera* o el *Bailecito*. Las *Sonatas* para piano de Palma, Piaggio, Rodríguez, Bertucci y Williams, de difícil ejecución y muy extensas, evidencian el alto nivel técnico alcanzado ³⁸.

Las obras de Piaggio y de Rodríguez, en particular, son de construcción sólida y acertada, en las que trasciende el influjo de Dukas y de Roussel. Ambas composiciones, así como la producción íntegra de sus autores —y de otros muchos como hemos visto— requerirán un re-descubrimiento y un estudio muy a fondo.

Dentro de esta estructura formal trabajaron también Joaquín Cortés López, José De Nito, Alejandro Inzaurraga, Próspero López Buchardo, Alberto Machado y Celia Torrá.

II. Música vocal

Esta segunda parte la dividiremos en tres secciones: a) obras para canto y piano, b) obras corales, c) canciones infantiles.

La problemática del castellano como idioma cantable es conocida. La idea de una lengua no musical ha estado —y continúa aún— muy arraigada.

Salvo pocas excepciones —Williams y De Rogatis, por ejemplo— la mayoría de los compositores escribe sus primeras canciones en otro idioma. El italiano o el francés atraen al compositor argentino por su musicalidad mundialmente reconocida y sólo se vuelcan al castellano cuando en el transcurso de los años se afianza su técnica y su forma de expresión. Así las primeras canciones de Gilardi están escritas en italiano; las de Aguirre, Ugarte, López Buchardo, André y Piaggio en francés.

La década del '20 es altamente significativa para la canción de cámara. Determina el encuentro del compositor con su idioma verbal y sonoro. A ese período pertenecen las canciones de Aguirre, De Rogatis, López Buchardo y Gilardi. En esa época también se dan las *Canciones salteñas* de Palma, el *Elogio de las rosas* de André y *Caballito criollo de Ugarte* ³⁹.

Así como en el repertorio pianístico señalamos un primer grupo que denominamos "música de salón", tenemos aquí obras dentro de ese tipo especial. Las romanzas de Bemberg, Pablo Beruti ⁴⁰, Cicognani, Bustamante, Cipriota, Clerice, García Mansilla, entran en esta consideración.

Alberto Williams escribe pocas obras para canto ⁴¹, en algunos casos —como en las *Canciones incaicas* de 1909— la temática musical no alcanza una relación total con la literatura. Una de esas melodías —el Yaraví— se emparenta en su comienzo, curiosamente, con una popular canción

rusa ⁴². Las otras series de canciones de Williams participan de sus rasgos señalados. Es evidente, además, que se desenvolvía mucho más a gusto en el género instrumental (pianístico y orquestal) que en el vocal.

La obra de Aguirre para canto es numerosa. Las primeras canciones las escribe en francés —*Jardins, Chansons pour elle*— y luego, ya en castellano, las que denomina *Canciones argentinas*. Bastarían cuatro de ellas —Las mañanitas, Caminito, El nido ausente y la Cueca— para distinguir a su autor. La escritura aguirreana, siempre ligada a una difícil simplicidad, logra el ritmo y la melodía adecuada a cada texto para su musicalización.

El grupo siguiente de compositores se expresa en un principio —salvo el caso anotado de De Rogatis— en lengua extranjera. La temática euro-peísta la encontramos, por ejemplo, en *Les ombres d'Hellas* de Boero, en Espoile con algunos trozos de fina textura, en las obras de Piaggio —como la *Chanson du canard*, bien escrita y de bella musicalidad—. Panizza, y Luzzatti, con ese don del canto dado por tradición y por herencia, dejan también muestras interesantes en ese campo. Luzzatti se aproximará en sus *Coplas* a las melodías de la tierra elegida como adopción.

En las *Douze melodies* de C. Troiani se evidencia otra vez la variedad de su escritura, su típica textura modulante y una atrayente personalidad. Carlos Pedrell, en sus series de canciones, incursiona en un lenguaje universal y también en el nacional. De su obra *Hispaniques*, señalamos como caso curioso el tercer número: Montmartre, un ritmo tanguedo con texto francés de René Chalupt.

En esta sección se inscriben las composiciones de César Stiatessi, Humberto De Nito, Eduardo Fornarini, Alberto Inzaurraga, Próspero López Buchardo, Jaime Pahissa, José Gil, Alfredo Pinto, Rafael Peacan del Sar y los primeros trabajos vocales de Ugarte, López Buchardo, Palma y Gilardi.

De C. Gaito se conoce muy poco en este género. José Torre Bertucci compuso los *Tres poemas y Cuatro canciones*, la última de estas: El indiecito de Pichi-Mahuida, es tal vez su obra más conocida. Dos de las *Cuatro melodías* op. 26 de Drangosch —En paz y Amemos— son bellos exponentes del gran vuelo musical de su autor y del sentido íntimo y profundo de su discurso.

Muchos han sido los artistas que eligieron la tendencia nacionalista. Desde la recurrencia directa y simple al folklore hasta la concreción de una mélica propia, pasando naturalmente por el disfraz que supone vestirlo con conceptos armónicos de una técnica europea.

Las composiciones de Boero, Ana Carrique, Enrique Casella, Espoile, Massa, Miceli, Sammartino, Schianca y Sofía se incluyen en este grupo. La referencia a la temática del incario tampoco está ausente, como en la expresiva y lograda *Canción de la Nusta* de Alfredo Schiuma. En sus

series de canciones, Manuel Gómez Carrillo elabora con feliz musicalidad los temas recogidos en sus investigaciones.

Celia Torrá encuentra en el canto su mejor lenguaje, son muchas las obras vocales y corales con melodías autóctonas que contiene su catálogo.

José André, en *El elogio de las rosas*, presenta giros criollos en una fina textura, mientras Palma, en sus *Ocho canciones salteñas*, transcribe y armoniza temas recogidos por María C. Bertolozzi de Oyuela.

Con De Rogatis, López Buchardo, Ugarte y Gilardi aparecen los máximos exponentes de esta generación en lo vocal de cámara.⁴³

En la música argentina y en particular en la canción de cámara, la producción de López Buchardo marcó una etapa decisiva. El don de la melodía, don de prodigio y de misterio, signó su obra, señalando un punto esencial de belleza y de armonía. *La canción del carretero*, *Oye mi llanto* y *Prendiditos de la mano* (de los dos ciclos de canciones al estilo popular) bastarían a un compositor para asegurarle un lugar de privilegio.⁴⁴

El lenguaje de De Rogatis encontrará su manifestación vocal en las *Cinco canciones argentinas* y en *Alamo serrano*, donde el autor se adentra en el melos criollo. La elaboración se integra en un contexto personal, produciendo obras significativas.

Señalamos ya una canción de Ugarte como prototipo: *Caballito criollo*. El clima autóctono que inicia en algunas sugerencias de las *Baladas argentinas*⁴⁵ de 1918, tendrá sus máximos exponentes vocales a través de la poesía ya mencionada de Belisario Roldán y en La Shulca.

El catálogo de Gilardi para canto y piano es amplio. Las *Trece canciones argentinas*, con texto de Lugones, constituyen una feliz conjunción de las distintas fases del lied. Gilardi propone una temática a la vez localista y actual. Las *Canciones poemáticas* con texto de Leónidas Barletta, las *Coplas* sobre poesías de Antonio de la Torre, la interesante Danza irregular con versos de Alfonsina Storni, son otras tantas muestras del estilo gilardiano.

El repertorio de *Música coral* no es muy vasto, en general, en toda la música argentina y particularmente en la generación del '80. Las causas de este fenómeno no deben ser buscadas en las preferencias de los compositores, sino que responden a motivaciones más profundas. El panorama que hasta no hace muchos años ofrecían las agrupaciones corales no era alentador. Aún hoy, se tropieza con bastantes dificultades. Esto ha influido sin duda en el creador que no disponía del instrumento sugeridor y ejecutante de su obra.

Otra situación curiosa se plantea con los trozos corales del período que nos ocupa. La mayoría de ellos son totalmente desconocidos y sólo

tienen vigencia aquellos relacionados al repertorio coral infantil, los de directa traslación folklórica o algunas obras de Gilardi.

Así los nombres de Joaquín Cortés López, A. Inzaurraga, Pahissa, Torre Bertucci, Enrique Casella, Massa y aun los de Ana Carrique y Celia Torrá en la temática folklórica permanecen ignorados. A los coros de Williams y de Aguirre, a la *Balada del Lobo, la Niña y el Angel* de Ugarte y a las dos composiciones de De Rogatis —*Rayos de Luna y Alborada*— les ocurre otro tanto.

En cuanto a Gilardi tiene obras de especial significado. La *Vidala Santiagueña, Ocaí, la Canción de cuna india*, por citar sólo las más conocidas, han alcanzado una merecida popularidad. Gilardi escribió alrededor de 50 obras corales, entre ellas varias de carácter religioso y para coro infantil, lo que es una prueba fehaciente del interés que inspiraba al músico la elaboración sobre texturas polivocales ⁴⁶.

El elenco de *Canciones infantiles* es más nutrido. Muchos compositores estuvieron directamente vinculados a la enseñanza musical en colegios y encontraron una motivación directa, conformando a la vez un repertorio. Ejemplos valiosos de Gilardi, De Rogatis, Troiani, Palma, André ⁴⁷, Williams, Rodríguez, Espoile, Gil y Boero integran este catálogo.

De este grupo compacto y representativo, destacamos dos autores que hallan la forma de aunar su estilo personal con una auténtica expresión de lo infantil: Carlos López Buchardo y Julián Aguirre. En las Siete canciones infantiles López Buchardo sigue siendo él mismo. La producción aguirreana es numerosa, desde los primeros cuadernos de *Fábulas* de 1904 y 1905, hasta sus pequeñas obras maestras: *Cu-cú, Fiesta en la aldea, Era un ratoncito o Dan Gato* ⁴⁸.

A los autores citados se suman los nombres de Ana Carrique, Celia Torrá, A. Inzaurraga, Leopoldo Corretger, Juan Serpentine, Juan Imbroisi, Cayetano Silva, Luis Sammartino y Armando Schiuma.

Como dato curioso y poco conocido dentro del repertorio vocal acotemos que en el año 1941, la Asociación Patriótica Española invitó a un grupo de compositores argentinos para armonizar una serie de canciones españolas antiguas. En diez números consecutivos de la Revista Hispania aparecen otros tantos trabajos, con una serie de artículos introductorios de Ernesto Mario Barreda. Ocho obras están realizadas para canto y piano y dos para coro mixto. Excepto el caso de Roberto García Morillo que pertenece a una generación posterior, el resto de los autores integran el grupo que estamos trabajando. El elenco de obras es el siguiente ⁴⁹:

1. Buscaba el amor, de Juan de Navas. Armonizada por C. López Buchardo, para canto y piano.
2. Cantiga de Alfonso el Sabio (versión castellana de Antonio Mario Barreda). Realización armónica de J. T. Wilkes, para canto y piano.
3. Pasacalle, de José Marin. Armonizado por Raúl H. Espoile, para canto y piano.

4. Selva apacible, tonada de Juan de Navas. Armonizada por Ana Carrique, para canto y piano.
5. Las campanas, de Juan Hidalgo. Realización armónica de Cella Torrá, a cuatro voces mixtas.
6. Así moriré, tonada de José Marín. Armonizada por Athos Palma, para canto y piano.
7. Minué, de autor desconocido hacia 1650-70. Armonizado por Alejandro Inzaurraga, para canto y piano.
8. Tonada, de Sebastián Durón. Armonizada por Pascual De Rogatis, para canto y piano.
9. Ya no puedo más, Señora, pasacalle de José Marín. Transcripción de Roberto García Morillo, para canto y piano.
10. Todo es amor, del maestro Serqueira. Realización armónica de Felipe Boero, a cuatro voces mixtas.

Estamos seguros que hubo otras iniciativas de este tipo que se desconocen, así como también una serie de obras originales publicadas en diarios y revistas de época, compuestas para esa ocasión, que tampoco han tenido posterior difusión por otros medios.

III. Obras para conjuntos instrumentales

La obra para pequeño grupo de solistas es una de las expresiones más difíciles y arduas. La elaboración temática, el equilibrio de sonoridades, los recursos instrumentales que se utilicen, ponen de manifiesto —en manera muy clara, casi diríamos cruda— la capacidad y los elementos de que dispone el creador.

En el período que nos ocupa se inicia su proceso en el país y se produce con tal fuerza que en los primeros años del nuevo siglo tenemos obras fundamentales dentro del género.

Podríamos establecer aquí una subdivisión similar a la que realizamos en la música para solista instrumental, es decir: un primer grupo con trozos que responden en líneas generales a la temática y las connotaciones de la *música de salón*, de melodías dulzonas; música de ocasión, bien escrita en muchos casos, que es la respuesta sonora a las preferencias inmediatas de un estadio social y de una época ⁵⁰.

Una segunda categoría estaría integrada por las *piezas breves*, para dos o más instrumentos, y las series para canto y pequeño conjunto.

El tercer grupo se constituye con las *obras de forma*, numerosas y con modelos de alta calidad, que evidencian en manera muy real y auténtica una sólida preparación técnica.

Las *Cuatro semblanzas* para cuarteto de cuerdas es la única obra de Arturo Beruti —conocida hasta ahora— para un pequeño grupo instrumental. De sus cuatro números: Melancolía, Fastidio, Meditación y Con-

tento, el tercero es tal vez el más interesante. Las series de acordes en quintas paralelas del segundo movimiento, a la manera pucciniana, muestran la inquietud de los autores locales por las innovaciones y los procesos que se daban en Europa.

Dentro de lo que habíamos denominado piezas breves se inscriben las composiciones de Aguirre (*Nocturno* y *Balada* para violín y piano), Luzzatti (*Humoresque* para violín y piano), Pahissa (*Nocturno* para violoncelo y piano), Panizza (*Reverie* para violín y piano), José De Nito, Wilkes y las obras de temática folklórica de Gómez Carrillo ⁵¹, Gil, Massa ⁵² y Luna.

Los *Aires argentinos* para violín y piano de Gilardi comprenden cuatro números, muy bien escritos, con ese estilo nacional tan propio de su autor.

Andrés Gaos y Carlos Marchal efectuaron arreglos de temas aguirreanos. De los dos *Aires criollos* transcritos para violín y piano por Gaos y editados por Ricordi, el primero no pertenece a la serie de obras publicadas. Se trata evidentemente del arreglo de una obra inédita. Otro tanto ocurre con la *Primera Danza Argentina* de Aguirre, en versión de Gaos para violín y piano, que consultamos en copia manuscrita. Carlos Marchal publicó una *Rhapsodie argentine* para violoncelo y piano sobre aires populares de Aguirre.

En la primera década del siglo, más exactamente entre 1905 y 1907, se producen las primeras obras fundamentales que cimentan este género. La *Sonata* para flauta y piano, las *Tres sonatas* para violín y piano, la *Sonata* para violoncelo y piano y el *Trío* para piano, violín y violoncelo de Williams son obras de grandes dimensiones, densas, variadas como escritura, de un pianismo difícil y de hallazgos armónicos, con una eficaz técnica en los desarrollos temáticos. En la *Primera Sonata* para violín, el segundo movimiento se inicia con reminiscencias puccinianas; en la *Segunda sonata* (segunda parte) un tema de Vidalita aparece en un interesante planteo a través de una textura netamente europea. El tercer movimiento del *Trío* utiliza la escala por tonos y la Berceuse de la misma obra crea un clima sugestivo con los acordes en quintas paralelas sobre un pedal. Según nuestro criterio, estas obras de Williams constituyen lo mejor y más sólido de su producción en lo que concierne a la música de cámara.

De la misma época son las dos *Sonatas* de Aguirre, para violín y piano y para violoncelo y piano. Esas composiciones fueron estrenadas por Augusto Maurage la primera y por Carlos Marchal la segunda. Tuvieron repercusión en su momento —como lo certifican los comentarios periodísticos— pero los originales se han extraviado ⁵³. La familia de Aguirre conserva los manuscritos incompletos, como así también los de un Cuarteto de cuerdas ⁵⁴.

En la época que estudiamos y en gran parte debido a la acción intensa y eficaz de la Sociedad Nacional de Música —fundada en 1915—, el reper-

torio de cámara era dado a conocer en las series de conciertos que organizaba anualmente. Los solistas instrumentales y vocales alternaban su actuación con conjuntos que marcaron un período de apogeo en la evolución artística ⁵⁵

Las valiosas ediciones de la Sociedad Nacional de Música —hoy prácticamente agotadas— y la serie de Cuadernos impresos por la Comisión Nacional de Cultura en la década del '40 constituyen uno de los intentos más coherentes en el plano editorial de música argentina ⁵⁶.

Dentro del conjunto de obras de forma se inscriben las composiciones de Arturo Beruti (*Sonatas* para violín y piano), Enrique Casella (*Quinteto* para piano, violín, viola, violoncelo y trompa; *Cuartetos*; *Sonata* para violín y piano), Vicente Cicognani (*Cuarteto* de cuerdas), Joaquín Cortés López (*Trío* para piano, violín y violoncelo; *Sonata-Fantasia* para violín y piano), José de Nito (*Cuarteto* de cuerdas), Andrés Gaos (*Sonata* para violín y piano), Alejandro Inzaurraga (*Trío* para piano, violín y violoncelo), Próspero López Buchardo (*Sonatina* para violoncelo y piano), Josué T. Wilkes (*Octeto* para arcos), Raúl Espoile (*Sexteto* para maderas, trompa y piano), Alberto Machado (*Sonatas* para violoncelo y piano, violín y piano, viola y piano) ⁵⁷. Alfredo Schiuma ha dejado varias obras en este género, un *Cuarteto*, un *Quinteto* sobre motivos nacionales, un *Sexteto* y una *Sonata* para violoncelo y piano, obra vigorosa y de buena realización.

Otras composiciones se conocen por grabaciones, como el excelente *Cuarteto* en do menor de Héctor Panizza, compuesto en Milán en 1898 y estrenado en la Argentina recién en 1939 por el Cuarteto Pessina. Panizza escribió además *Sonatas* para violín y piano y para violoncelo y piano.

De las obras de Luzzatti (*Cuartetos*, *Quinteto*) se conoce solamente la *Sonata* para violín y piano, en si menor op. 35, exponente de ese melodismo originario tan propio de su autor.

Una referencia muy especial requieren las estupendas *Evocaciones indígenas* de Pascual De Rogatis, constituidas por dos números: Yaraví para cuarteto de cuerdas y Fiesta indígena para sexteto (violines, violas y violoncelos por dos) ⁵⁹. Compuestas en 1919, representan la única contribución de De Rogatis para el género. Lo contrapuntístico distingue el primer número, mientras en el segundo el elemento rítmico de contraste es el predominante. Tanto el Yaraví, con su textura fugada, como la Fiesta indígena ofrecen una temática original, en la que la profundidad expresiva de lo aborígen (que él mismo había inaugurado unos años antes con Huemac) se funde en una técnica segura y fuerte.

Lo mejor de la producción camarística de Gaito está sin duda en la música para pequeños conjuntos. El *Trío* y los dos *Cuartetos* de cuerdas, el *Quinteto* para piano y cuerdas y la *Sonata* para violoncelo y piano representan en forma particular las cualidades de su autor. En el *Segundo cuarteto*, Gaito trabaja sobre temas pentáfonos. Estas obras pertenecen a

la segunda década del siglo y demuestran una sólida construcción formal y un virtuosismo instrumental vigoroso, junto a un ímpetu de gran vuelo lírico.

Las *Sonatas* para violín y piano de Drangosch, el *Quinteto* para piano y cuerdas de André —de elaboración cíclica sobre temas nacionales—, las *Sonatas* para violín y piano y violoncelo y piano y el *Cuarteto* de Palma, las *Sonatas* para violín y piano y violoncelo y piano, el *Trío* y el *Cuarteto* de Gil, la *Sonata* para violín y piano y el *Cuarteto* para piano, clarinete, viola y fagot de Rodríguez, el *Duetto* para violín y piano de Torre Bertucci son otras tantas composiciones a las que se debe un estudio atento y una audición integral, para reponer sus valores y sus aportes.

Floro Ugarte comienza a trabajar elementos autóctonos con la Primera Serie De mi tierra. Según sus propias palabras:

“...al volver a Buenos Aires en 1913 —después de muchos años vividos en Europa, la mayor parte en París—, sentí renacer en mi espíritu las emociones de mi primera juventud, experimentadas durante frecuentes permanencias en el campo argentino, incorporándome con entusiasmo a la tendencia nacionalista, cultivada entonces por la mayoría de nuestros artistas”⁶⁰.

Su catálogo ofrece cuatro obras para pequeños conjuntos instrumentales: el *Cuarteto* para piano, violín, viola y violoncelo compuesto en 1921, la *Sonata* para violín y piano del '28, el *Cuarteto* de cuerdas de 1935 y la *Elegía* para violoncelo y piano de 1948. El *Cuarteto* con piano está fuera de la línea nacionalista, pero ya preanuncia en algunos giros melódicos las características que distinguirán su futuro lenguaje. El primer movimiento es intenso y apasionado, con un rasgo criollo envuelto en la textura armónica. El motivo del segundo número es juguetón, elaborado en la parte central en ritmo lento y por aumentación al retomar la presentación inicial, en el tercer y cuarto movimientos aparecen sugerencias franckianas. El *Cuarteto* de cuerdas, escrito catorce años después, entra de lleno en las connotaciones propias al estilo ugarteano. La temática personal, de la que se desprende una genuinidad criolla ya señalada en su producción sinfónica y de cámara, adquiere en esta obra su madurez de concepción y de escritura. La elaboración cíclica refleja una armoniosa unión de la técnica europea en un contexto ineludiblemente nacional. Con la *Sonata* para violín y piano nos encontramos ante un importante ejemplo. Al primer movimiento de gran empuje, le sucede un segundo trozo con esa expresividad honda y melancólica tan típica, la tercera parte —rítmica y vivaz— recuerda el segundo tema del movimiento inicial.

Gilardo Gilardi es —de esta generación— el que más obras ha escrito para conjuntos instrumentales. Once composiciones en el grupo que denominamos “de forma”, además de los trozos breves para violín y piano ya analizados y de otras obras menores, integran su producción. El elenco es el siguiente: tres *Tríos* y dos *Cuartetos* para cuerdas, dos *Sonatas* para violín y piano, *Septimino criollo* para flauta, clarinete, arpa y cuarteto de

cuerdas, *Díptico criollo* para igual conjunto instrumental, *Evocación quichua* para cuarteto de laudes y *Quinteto aéreo pentáfono* para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

El lenguaje sonoro de Gilardi participa de lo indígena y de lo criollo. Dentro de las sugerencias de las gamas incaicas ha dejado el *Quinteto pentáfono* de 1941, obra breve, fresca, en la que ritmos ágiles alternan con melancólicas melodías anhemitónicas. El *Segundo Cuarteto "Pentáfono"* de 1942 y la *Evocación quichua* para cuarteto de laudes de 1929 se incluyen en este proceso idiomático. Tal vez el manejo de los elementos indígenas plantea en el espíritu del compositor una posición diversa. Lo cierto es que también el Segundo cuarteto marca una pausa de paz y de equilibrio interior, tanto en su contenido como en su escritura. Podríamos decir que es una obra "feliz".

Lo criollo se da, por ejemplo, en la hermosa *Sonata popular argentina*, para piano y violín, de 1925. Obra vibrante, de gran impulso y de un criollismo profundo y personal. El *Septimino* de 1927 y el *Díptico* del '34, la *Segunda sonata* para violín y piano y el *Segundo trío* del '39 —denominado *Tríptico criollo* e integrado por tres aires de danza: Bailecito, Cielito y Danza— conforman este segundo aspecto.

El manuscrito original del *Cuarteto breve* está fechado el 27 de agosto de 1921⁶⁰. Como comentario estimamos oportuno transcribir el propio pensamiento de Gilardi, escrito apresuradamente a lápiz en el forro que recubre la partitura:

"El *Cuarteto Breve* —dice— fue compuesto y ejecutado por primera vez en el año de 1921. La idea generadora se encuentra en el primer movimiento, precedida por un acorde compacto de los cuatro instrumentos. Esos dos motivos contienen los elementos rítmicos, melódicos y armónicos que sirven al autor para estructurar la composición en el aspecto formal y expresar el contenido anímico emocional de su discurso sonoro, a través de los cuatro movimientos. El proceso compositivo se desenvuelve siguiendo los lineamientos magistrales empleados por el genio beethoveniano, en la medida de las posibilidades de un compositor de nuestro medio musical. La apreciación valorativa de la estética del *Cuarteto Breve* ha soportado hasta ahora 40 años"⁶¹.

Es una obra de excelente escritura contrapuntística, que transmite la problemática gilardiana —presente aún en los trabajos de esa época— y se manifiesta en una expresión impetuosa y efusivamente lírica⁶².

En el *Tercer trío* de 1954 se evidencia la búsqueda de una nueva forma lingüística. Una fuerte textura imitativa y un elaborado trabajo rítmico caracterizan esta obra. La espontaneidad de composiciones anteriores aquí se transforma. El primer y el tercer movimiento están elaborados sobre una célula cromática y la obra toda es de una madurez vigilante.

El panorama general que hemos planteado sobre los comienzos de la música de cámara argentina evidencia con gran claridad la existencia de un grupo de compositores de verdadero talento y técnica similar a la

européa que surgen como un núcleo coherente y homogéneo y fundamentan las sólidas bases de nuestro arte musical. A la par de la tarea creativa y de divulgación se constituyen en "maestros" de las generaciones siguientes y realizan tal vez, a través de la cátedra, su obra más bella y duradera.

Los hombres de este período, la múltiple actividad que emprenden, requiere un re-descubrimiento. Es imperiosa la formación de un equipo de investigadores que, con el rigor de la ciencia y un amor acendrado por su origen y su lengua, dedique sus horas a la búsqueda documental en archivos oficiales y particulares de todo el país. Creemos también impostergable una revalorización de *lo argentino*, considerando de nuevo la obra musical de nuestros artistas, ejecutándola, oyéndola y analizándola con oído y juicio exacto, sin elogios inadecuados pero sin previas reservas. Sólo así estaremos en condiciones de exponer ante el mundo el proceso de la música argentina, sus orígenes, su evolución, sus proyecciones e interrelaciones con la música de otros países.

NOTAS

¹ Esteban Echeverría, Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales. En *Obras completas, Escritos en prosa*, tomo V, Buenos Aires, 1874.

² Aún nos es dado vivir, fuera de esta capital tan europeizada, esa dualidad tan preciosa y tan auténtica de lo español y de lo indígena, de su vigencia individual y de su unión en bellos y perennes frutos artísticos.

³ Hace tiempo ya que estamos trabajando en el tema de las generaciones aplicadas a los músicos argentinos. Fieles a la teoría ortegulana y con el valioso aporte de Jaime Perriau (*Las generaciones argentinas*, Buenos Aires, Eudeba, 1970), creemos que nuestro quehacer musical se encuadra perfectamente en esos esquemas sucesivos de 15 años. La hipótesis inicial de 1978 fue certificándose en forma paulatina y continuamos con tesón y con prudencia en ese apasionante camino.

⁴ Curiosamente, se nos ofrece el proceso inverso, músicos argentinos que estudian en Europa y transcurren su vida en el viejo continente (Bemberg y Clerice en Francia, García Mansilla en Rusia).

⁵ Se incluyen en este período músicos nacidos en 1891 que por sus características especiales desenvuelven su tarea dentro de las connotaciones propias del grupo generacional.

⁶ Adoptamos la forma con una sola *t*, como aparece en los primeros escritos consultados. Cfr. el libro de Maurín Navarro y el artículo de Rafael Barrera en *Caras y Caretas*, del 17 de julio de 1909.

⁷ Recordemos José Hernández con su *Martín Fierro* (1872-79), el *Fausto* de Estanislao del Campo (1870), Eduardo Gutiérrez con su *Juan Moreira* (1884), que será llevado al circo por los Podestá en 1884 como pantomima y en 1886 ya con texto, para culminar en el teatro lírico con Beruti (*Pampa*, 1897).

⁸ Los artículos de Beruti en *Mefistófeles* (1882) constituyen un primer intento de estudiar la música folklórica. En 1883 aparece el trabajo de Ventura Lynch, *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República* (la 2ª ed. en 1925 se denominará *Cancionero bonaerense* y la 3ª de 1953 *Folklore bonaerense*).

⁹ Los premios Europa se crean oficialmente en 1896 (hasta 1914). Lo recibieron R. Rodríguez, Jaime Bustamante, Wilkes, Drangosch, André, Boero y Juan José Castro, que ya pertenece a otra generación.

¹⁰ Dice Williams en el artículo publicado en *La Nación* en 1910: "Los jóvenes compositores deben escribir para canto con letra castellana, de los poetas españoles, americanos y argentinos sobre todo...".

¹¹ Alberto Williams, Orígenes del arte musical argentino. En *Obras completas*, tomo IV, *Estética, crítica y biografía*, p. 15-19, Buenos Aires, 1951.

¹² Arturo Beruti, Aires Nacionales. En *Mefistófeles*, 29 de julio de 1882. La serie de artículos aparece firmada con el nombre de "Arturo".

¹³ *Mefistófeles*, Nros. 20 ó 21 (al ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional le falta la primera página), julio 1882.

¹⁴ Alberto Williams, La música argentina. En *La Nación*, Número extraordinario del 25 de mayo de 1910.

¹⁵ *La Nación*, 20 de agosto de 1912 (comentario sobre la conferencia realizada el día anterior y transcripción de párrafos de la misma).

¹⁶ *La Nación*, *ibid.*

¹⁷ Cuarta encuesta de Nosotros. En *Nosotros*, 1918 (cfr. bibliografía).

¹⁸ Son muy interesantes los artículos que publica la Revista *Música de América*, dirigida por Talamón, en la que colaboran escritores de nota como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Joaquín V. González, y se estudia la música incaica y la música, instrumentos y danzas aborígenes (cfr. los números de 1920 y 1921).

¹⁹ *Nosotros*, año 12, tomo 28, N° 108, abril 1918.

²⁰ La revista *Bibelot*, que se edita entre 1903 y 1905, ofrece un apreciable panorama de época y un elenco numeroso de obras que se publican sistemáticamente en sus páginas. Adolfo Cipriotti y Miguel Mastrogianni —que luego se dedicará a la crítica musical— ocupan la dirección de la publicación. Colaboran en ella alguno de los integrantes de lo que podemos denominar "el equipo Williams".

²¹ Gaos y Marchal han hecho arreglos de obras de Aguirre. Más adelante se mencionarán en detalle.

²² Sobre este aspecto consultar el artículo de Harold Bauer, Conservatrópolis, en *Bibelot*, N° 32, agosto 1904 y el Retoque (al carbón) a la silueta de Bauer, en el N° 33 del 15 de setiembre.

²³ En muchos casos diletantes y no profesionales músicos; también se cuentan entre ellos extranjeros que se afincan definitivamente.

²⁴ Adoptamos la terminología tradicional, según las modalidades del material temático utilizado. En una segunda etapa de análisis cada una de estas líneas se subdividirá según sus características.

²⁵ Hilarión Moreno se hace conocer en el ambiente artístico con el seudónimo de H. Ramenti y sus publicaciones son numerosas. Ejemplifica un tipo especial de lo que hoy denominaríamos "música de consumo".

²⁶ Sobre Inés Jurado consultar el artículo de Carlos Vega publicado en *El Hogar*, 14 de agosto de 1953.

²⁷ Valga como ejemplo el caso de María Lucrecia Uriarte, una de cuyas composiciones aparece impresa en la revista *Bibelot*, N° 22, 30 de marzo de 1904.

²⁸ El catálogo de obras aparece en esta revista.

²⁹ Esa igualdad no supone reiteración por falta de invención en este caso, sino un auténtico y diversificado lenguaje que se manifiesta en algo muy difícil, el "estilo". Así podemos hablar sin duda de un "estilo aguirreano".

³⁰ Alrededor de cien obras.

³¹ Bastaría analizar, desde el punto de vista de influjos y estilo, la serie *En la sierra*, op. 32, para observar los múltiples lenguajes en que se expresa el compositor. Williams mismo considera el cuarto número de esta serie —*El rancho abandonado*— como el comienzo del nacionalismo argentino.

³² Como ya lo señaláramos, salvo los primeros esbozos de composición y las *Íntimas* para piano, de inspiración schumanniana, toda la producción de Aguirre se mantiene en esa unidad.

³³ Cfr. *Bibelot*, N° 35, 15 de octubre de 1904.

³⁴ Roberto García Morillo - Pascual De Rogatis. En *La Nación*, 12 de noviembre de 1967.

³⁵ Drangosch era un pianista famoso, en una publicación de 1906 (revista *Música*, N° 7, 1° de abril) se anuncian “tres grandes conciertos históricos de piano y orquesta” en los que interviene. En las tres audiciones hace oír: Primera sesión: Conciertos en re menor de Bach, en La mayor de Mozart, en Mi b de Beethoven y *Concerstück* de Weber. Segunda sesión: Conciertos en mi menor de Chopin, en sol menor de Mendelssohn, en la menor de Schumann y en fa menor de Henselt. Tercera sesión: Conciertos en La mayor de Liszt, en re menor de Rubinstein, en sol menor de Saint-Saens y en la menor de Grieg.

³⁶ Las *Cuatro piezas características* del op. 5 son —a nuestro juicio— verdaderas joyas del repertorio pianístico.

³⁷ El tema del *Ballecito* lo retoma Buchardo tres veces. Aparece la primera en la introducción de la *Juñeña* para canto y piano de 1924, luego en versión para piano en el *Cuaderno de homenaje a Julián Aguirre* editado por Lottermoser en 1925 y finalmente, ampliado, en la obra pianística difundida.

³⁸ García Acevedo denomina período “clásico” argentino a la época en que se producen estas obras.

³⁹ Leopoldo Lugones es el poeta de muchas de estas canciones y no es casual su aparición y su influjo en este momento; lo mismo ocurre con Ricardo Rojas.

⁴⁰ De Pablo Beruti hemos cotejado un *Ave María* que revela un don del canto no común. Será imprescindible el análisis de su obra completa para establecer un juicio definitivo.

⁴¹ Decimos “poco” en relación al elenco completo de su obra pianística.

⁴² *Canciones incaicas* op. 45.

⁴³ Se habló ya de la calidad de las obras vocales de Aguirre. Por otra parte, pertenece indudablemente a una generación anterior —tal cual se ha explicado—, aunque la disposición cronológica adoptada en el presente trabajo los une en apariencia.

⁴⁴ La Canción del carretero tiene texto de Gustavo Caraballo e integra el ciclo de *Seis canciones al estilo popular* de 1924. Oye mi llanto y Prendiditos de la mano están basadas en poesías de Miguel A. Camino y se incluyen en la segunda serie *Cinco canciones al estilo popular*, de 1935.

⁴⁵ En la primera de las *Baladas argentinas* —Bajo el parral— Ugarte toma como motivo inicial un tema de estilo criollo.

⁴⁶ Una obra de Gilardi de 1930 —*Amor goloso*— está escrita a 10 voces reales. Lamentablemente no ha sido escuchada todavía.

47 André ha realizado una serie de armonizaciones de canciones infantiles universales, publicada bajo el título de *Rondas populares argentinas*.

48 Sin contar los dos cuadernos de *Fábulas*, son más de 16 obras —perfectas como unidad— las que nos ha dejado Aguirre en el repertorio escolar.

49 Los números de la revista *Hispania* en que aparecen estas composiciones van del 162 al 171, entre octubre de 1941 y julio de 1942.

50 El *Nocturno* de Maurage podría tipificar esta categoría.

51 Los temas folklóricos en arreglo para violín y piano ponen de manifiesto la gran musicalidad y la técnica eficiente con que Gómez Carrillo encaraba la recolección folklórica y su elaboración posterior.

52 De Massa, además de las piezas breves, anotamos en este grupo *Tres canciones indígenas* para canto, arpa, flauta, corno inglés, violoncelo y timbales.

53 Las dos *Sonatas* se estrenaron en 1906. En la revista *Música* (año 1, Nº 13, 1º de julio de 1906) se comenta el estreno de la obra para violín.

54 Cfr. el catálogo de Aguirre que se publica en esta revista.

55 En nuestro país no son numerosos los conjuntos de cámara. Es esa una de las razones fundamentales del desconocimiento de un nutrido repertorio de obras argentinas, no impresas en su mayoría.

56 Las dos series de publicaciones se dan con distintas características: la Sociedad Nacional de Música edita obras de cámara de sus asociados; los 14 cuadernos de la Comisión Nacional de Cultura intentan un panorama histórico. Salvo el primer cuaderno y algún trozo aislado, presenta obras para piano y para canto y piano. El Ministerio de Educación hizo con posterioridad alguna edición especial, como el *Quinteto* de Gaito y las partituras orquestales de la *Obertura criolla* de Drangosch, la *Obertura* de Piaggio y la *Sinfonía bíblica* de Juan José Castro; en 1964 editó una serie de obras de compositores argentinos contemporáneos.

57 El elenco no es exhaustivo, mencionamos sólo las obras más conocidas.

58 Carlos Pessina, como solista o con su conjunto de cámara, efectuó una espléndida y perdurable tarea en la difusión de la música de cámara argentina y todavía suele escucharse alguna de sus versiones fonográficas. Estos discos deberían reeditarse.

59 Existe una versión de Juan José Castro para orquesta de cuerdas.

60 De las respuestas a un cuestionario formulado en 1971 por la autora de este artículo.

61 Antes de iniciar su partitura, a manera de prólogo introductorio, podemos leer en el manuscrito, de mano de su autor: "Compuesto en el tranvía de la línea 25 durante el trayecto de mi casa a Plaza de Mayo, desde Enero hasta Agosto del año de mis más intensas emociones —1921— cuando aparecieron mis primeras canas". Estas líneas constituyen una pauta muy especial para conocer íntimamente la personalidad del artista.

62 Esta síntesis fue escrita seguramente para una nueva ejecución del cuarteto en 1961.

63 Cada movimiento está precedido por una poesía, manuscrita en el original. El primero por un poema de Arturo Capdevilla, los otros tres son poemas

del mismo Gllardi. El último movimiento —subtitulado “La angustia”— es antecedido por estas líneas en sus dos partes: Andante y Allegro:

(Andante)

“Tengo una angustia
honda, muy honda y sobre mi juventud frustrada
ruedan cual hojas secas, recuerdos de mi amada.”

(Allegro)

“Por él me fui de viaje.
Después volví. Yo solo sé lo que al cabo traje”.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- ANTOLOGIA DE COMPOSITORES ARGENTINOS.** Publicaciones de la Comisión Nacional de Cultura. Sección Antología Musical Argentina. 12 fascículos y 2 apéndices. Buenos Aires, 1941-47.
- ARIZAGA, Rodolfo.** Enciclopedia de la música argentina. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- ARS.** Dedicado a Julián Aguirre. Buenos Aires, año 10, Nº 47, 1949.
- BERUTI, Arturo.** Aires nacionales. En Mefistófeles, Buenos Aires, Nº 22, 29 de julio; Nº 23, 5 de agosto; Nº 24, 12 de agosto; Nº 25, 19 de agosto; Nº 28, 9 de setiembre de 1882.
- BOERO DE IZETA, Carlota.** Felipe Boero. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** Número extraordinario dedicado a la música argentina. Buenos Aires, año 7, Nº 104, 2 de mayo de 1952.
- COMPOSITORES DE AMERICA.** Datos biográficos y catálogos de sus obras. Washington, Unión Panamericana [desde 1955].
- CUARTA ENCUESTA DE "NOSOTROS".** La música y nuestro folklore. En Nosotros, año 12, tomo 28, Nº 108, abril de 1918; Nº 109, tomo 29, mayo de 1918; Nº 110, junio de 1918. Nuestra cuarta encuesta, Nº 112, agosto de 1918.
- GARCIA ACEVEDO, Mario.** La música argentina durante el período de la Organización nacional. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1961.
- GARCIA ACEVEDO, Mario.** La música argentina contemporánea. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1963.
- GARCIA MORILLO, Roberto.** Pascual De Rogatis. En La Nación, 12 de noviembre de 1967.
- GARCIA MORILLO, Roberto.** Perfil de Constantino Galto. En La Nación, 6 de agosto de 1978.
- GARCIA MORILLO, Roberto.** Estudios sobre música argentina. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1984.
- GARCIA MUÑOZ, Carmen.** Julián Aguirre. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1970.
- GARCIA MUÑOZ, Carmen.** Floro Ugarte. En Polifonía, año 31, Nº 151-154, diciembre de 1978.

- GARCIA MUÑOZ, Carmen.** Floro Ugarte. En Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega, Nº 6, 1985.
- GESUALDO, Vicente.** Historia de la música argentina. Buenos Aires, Beta, 1961 (2 vols.).
- GIACOBBE, Juan Francisco.** Julián Aguirre. Buenos Aires, Ricordi, 1945.
- GIMENEZ, Alberto Emilio.** Carlos López Buchardo. En Revista programa de LRA, Buenos Aires, abril de 1963.
- GIMENEZ, Alberto Emilio.** Julián Aguirre. En el centenario de su nacimiento. En La Nación, 28 de enero de 1968.
- GINASTERA, Alberto.** 150 años de música argentina. En homenaje a la Revolución de Mayo, 1810 - 1960. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1960.
- JURAFSKY, Abraham.** Carlos López Buchardo. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1966.
- KUSS, Malena.** Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos. En Revista Musical Chilena, año 34, Nº 149 - 150, Santiago, enero - junio de 1980.
- LACQUANTI, Héctor.** Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I. Música. Buenos Aires, 1912.
- LAMURAGLIA, Nicolás.** Athos Palma. Buenos Aires, Ricordi, 1954.
- LOS COMPOSITORES ARGENTINOS.** En La Prensa, 1968. Floro Ugarte, 30 de enero. Pascual De Rogatis, 2 de enero.
- LYRA.** A la música y a la poesía argentina. Buenos Aires, año 35, Nº 234 - 236, 1977.
- MAURIN NAVARRO, Emilio.** San Juan en la historia de la música. San Juan, 1965.
- PANIZZA, Héctor.** Medio siglo de vida musical. Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- PERRIAUX, Jaime.** Las generaciones argentinas. Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- PICKENHAIN, Jorge Oscar.** Gilardo Gilardi. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1966.
- PICKENHAIN, Jorge Oscar.** Alberto Williams. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1979.
- RISOLIA, Vicente Aníbal.** Alberto Williams. Curriculum vitae. Buenos Aires, La Quena, 1944.
- SCHIUMA, Oreste.** Cien años de música argentina. Buenos Aires, 1956.
- SENILLOSA, Mabel.** Homenaje al artista argentino. Músicos. Buenos Aires, 1948. (2ª ed.: Compositores argentinos. Buenos Aires, Lottermoser, 1956).
- SUFFERN, Carlos.** Athos Palma y su obra. En La Nación, 12 de diciembre de 1976.
- SUFFERN, Carlos.** Imagen de Alberto Williams. En La Nación, 13 de noviembre de 1977.

- TORTORELLA, Adalberto.** Carlos López Buchardo. En *La Nación*, 28 de abril de 1968.
- VIGLIANO ESAIN, Julio.** Alberto Williams y el nacionalismo musical argentino. Ensayo crítico. Córdoba, Imprenta de la Universidad, 1952.
- WILLIAMS, Alberto.** La música en la Argentina. En *La Nación*, número extraordinario del 25 de mayo de 1910.
- WILLIAMS, Alberto.** Estética, biografía y crítica. Tomo IV. Obras completas. Buenos Aires, 1951.

LIC. CARMEN GARCÍA MUÑOZ