

JUAN PEDRO ESNAOLA

CAPRICHIO PARA PIANOFORTE

EN FORMA DE CIELITO

Edición, comentarios y notas: Julián Mosca

JUAN PEDRO ESNAOLA

**CAPRICHIO PARA PIANOFORTE
EN FORMA DE CIELITO**

EDICIÓN, COMENTARIOS Y NOTAS:

JULIÁN MOSCA

Esnaola, Juan Pedro

Capricho para pianoforte en forma de cielito / Juan Pedro Esnaola ; Julián Mosca ; comentarios de Julián Mosca ; editado por Julián Mosca. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Educa, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-987-620-456-9

1. Música. 2. Educación Musical. I. Mosca, Julián. II. Título.
CDD 780.71

Imagen de tapa: Manuscrito autógrafo del *Capricho para pianoforte en forma de cielito*, de Juan Pedro Esnaola. (Fuente: Álbum 'Carlos Eguía', copia fotostática obrante en el Archivo de Música Académica Argentina del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires").





**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"**

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Lic. Ezequiel Hernán Pazos

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**

Director: Dr. Pablo Cetta

ÍNDICE

Comentarios sobre el Capricho para pianoforte en forma de cielito de Juan Pedro Esnaola y algunas reflexiones en torno a la música del cielito en la primera mitad del siglo XIX

POR JULIÁN MOSCA

Introducción.....	ix
1. Características armónicas y formales del <i>Capricho</i> de Esnaola.....	x
2. Un capricho en forma de ‘cielito’.....	xii
2.1. El cielito de danza con canto.....	xiv
2.2. El cielito de danza sin canto.....	xix
2.2.1 Cielito de danza sin canto ‘cantábile’.....	xix
2.2.2. Cielito de danza sin canto ‘variado’.....	xxiv
2.3.El cielito de audición.....	xxvii
2.4. El cielito de canto sin danza o ‘cielito lírico’.....	xxviii
2.5. Algunas conclusiones.....	xliii
3. Consideraciones sobre la presente edición.....	xliv
3.1. Dinámicas.....	xliv
3.2. Indicaciones de carácter.....	xlv
3.3. Articulaciones.....	xlv
3.4. Adornos.....	xlvi
3.5. Barrados de corcheas y semicorcheas.....	xlvii
3.6. Otras indicaciones.....	xlvii
3.7. Alteraciones.....	xlviii
3.8. Aspectos físicos del manuscrito.....	xliv
3.8.1. Características generales del Álbum ‘Eguía’.....	xliv
3.8.2. Características del manuscrito del <i>Capricho</i>	l
Bibliografía.....	liii
Apéndice.....	lvii

Capricho para pianoforte en forma de cielito

JUAN PEDRO ESNAOLA

Partitura.....	1
Notas editoriales.....	13

COMENTARIOS SOBRE EL *CAPRICHIO PARA PIANOFORTE EN FORMA DE CIELITO* DE JUAN PEDRO ESNAOLA Y ALGUNAS REFLEXIONES EN TORNO A LA MÚSICA DEL CIELITO EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

por Julián Mosca

Introducción

La obra que nos ocupa, *Capricho para pianoforte en forma de cielito*¹ del compositor argentino Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878), proviene del Álbum musical ‘Carlos Eguía’² (en adelante, Álbum ‘Eguía’), una de las fuentes manuscritas autógrafas más importantes de la producción vocal e instrumental del compositor.

El atractivo que ejerce este *Capricho* para piano es múltiple. Por un lado, la explícita mención al cielito —canción y danza tradicional de origen rioplatense documentada a partir de las primeras décadas del siglo XIX— como fuente directa de inspiración, encarna un relevante testimonio más de la devoción que este “aire provincial” y “manjar del oído” (al decir de Fernando Cruz Cordero en 1844³) supo despertar en el público porteño decimonónico. Se trata —tal como señala Bernardo Illari⁴— de la única producción de Esnaola, junto con el *Minué federal o montonero* de 1845⁵, que guarda expresas referencias a la música tradicional autóctona. La denominación de ‘capricho’ la convierte, a su vez, en la única pieza pianística conocida del compositor no ligada directamente a las habituales formas

¹ N° 45 del catálogo de Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi de la producción de Esnaola (García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 80).

² Colección privada de Horacio E. Molina (García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 49). Abordado por nosotros a través de la copia fotostática que del mismo se conserva en el Archivo de Música Académica Argentina del IIMCV. Para una breve descripción física y de su contenido, ver García Muñoz & Stamponi, 2002, pp. 47-50. Bernardo Illari, por su parte, ofrece detalles sumamente interesantes del álbum, al confrontarlo con el Cuaderno de música de la Colección ‘Azzarini’ (ver Illari, 2009, pp. 27-28). En §3.8.1 del presente trabajo ofrecemos una descripción general del documento basada en estos autores.

³ Cruz Cordero, Fernando: *Discurso sobre música*, Buenos Aires, Imprenta de Arzac, Calle de Cangallo Nro. 58, 1844. Este opúsculo se encuentra reproducido íntegramente en Suárez Urtubey, 2007, pp. 545-555. A su vez, existe una edición del mismo con estudio preliminar de Melanie Plesch (Cruz Cordero, Fernando. *Discurso sobre música. Con estudio preliminar de Melanie Plesch*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación, 2006).

⁴ Illari, 2005, p. 146.

⁵ Este minué forma parte del Cuaderno de música de la Colección ‘Azzarini’. (Ver Esnaola, 2009).

bailables de salón de la época (minué, contradanza, cuadrillas, vals, polka, galopa, etc.)⁶, lo que nos permite apreciarla —hasta cierto punto— como música instrumental pura, *per se*. Además, su escritura pirotécnica, fantasiosa y extrovertida—casi ‘de bravura’— refleja con claridad parte de aquel virtuosismo pianístico que tornó a Esnaola objeto de la admiración más entusiasta de sus conciudadanos.

Se desconoce la fecha de composición de esta obra. Illari sugiere, aunque entre signos de interrogación, los alrededores del año 1845 como una posibilidad.⁷ Contrastando nuestro propio análisis del *Capricho* con el estudio estilístico que este autor realiza de las piezas instrumentales de Esnaola que integran el Cuaderno de música de la Colección ‘Azzarini’⁸ (en adelante, Cuaderno ‘Azzarini’⁹), creemos que se trata de una pieza que, tal como el *Minué federal o monotonero* y otras obras de aquella fuente, combina la efervescencia tonal y el virtuosismo superficial propios del período esnaoliano de los años 30¹⁰, con rasgos característicos de la producción de los años 40 como la preocupación por la exploración y extensión de las formas.¹¹ El estilo de los años 30 queda de manifiesto en la obra a través de la presencia de modulaciones de fuerte impacto dramático, como la que introduce el sexto grado del modo menor paralelo del tono principal en el centro de la pieza; así como por el uso de una escritura pianística idiomática, de neto carácter virtuosístico y exhibicionista, que incluye trinos, pasajes de agilidad digital, dobles terceras y hasta cruzamientos de manos. La impronta estilística de los años 40 se encontraría reflejada, como dijimos, en el aspecto formal de la pieza: si bien la obra se desarrolla esencialmente en el marco de una forma ternaria, ya desde el título mismo, ‘capricho’, el compositor nos anuncia un producto de concepción libre que desborda los límites de las habituales formas danzables de salón abordadas por él y sus coetáneos a la hora de escribir para el piano. Además, el hecho de tomar Esnaola el *cielito* como fuente de inspiración, no deja de portar, para nosotros, un cierto aire de ¿auto?-desafío técnico-composicional: sin duda, la simpleza y la monotonía armónica y formal que caracterizan la música del *cielito* exigieron necesariamente del compositor una reflexión minuciosa a la hora de planificar el aspecto formal de la obra, para la fabricación cuidadosa de un discurso que no decaiga en su interés. Por todo esto, consideramos que la pieza pudo muy bien haber sido compuesta hacia la fecha mencionada, pues se encontraría encuadrada en aquel estilo de transición que Illari denomina ‘de los 30 a los 40’ y que distingue a la producción esnaoliana de la primera mitad de la década final del gobierno de Rosas.¹²

1. Características armónicas y formales del *Capricho* de Esnaola

El *Capricho para pianoforte en forma de cielito* es una pieza escrita en un único movimiento, de 281 compases de extensión y en el tono de Do mayor. Internamente se estructura a tra-

⁶ De acuerdo con lo observable en el catálogo de Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi (García Muñoz & Stamponi, 2002).

⁷ Illari, 2005, p. 146.

⁸ Illari, 2009.

⁹ Edición facsimilar a cargo del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009 (Esnaola, 2009).

¹⁰ Illari, 2009, p. 36.

¹¹ Illari, 2009, p. 43

¹² Illari, 2009, p. 42.

vés de una sucesión encadenada de períodos de dieciséis compases (conformados por dos frases de ocho compases cada una, en relación de antecedente y consecuente), algunos de ellos en estilo cantable y otros con el aspecto de improvisadas variaciones. Dichos períodos constan de un acompañamiento que, expresado bajo la forma de figuras de vals, de arpeggios y de tipo albertiano, presenta desde el punto de vista armónico una alternancia casi perpetua de cuatro compases de tónica y cuatro de dominante.

Con el fin de evitar una posible monotonía, Esnaola no duda de introducir en la pieza modulaciones: al menor relativo (es decir, a La menor) e incluso al sexto grado del menor paralelo (a La bemol mayor), sin modificar, por ello, la generalidad de la estructura armónica básica mencionada. A nivel macro, estas agitaciones tonales contribuyen a dividir formalmente el corazón de la obra en tres grandes secciones, de las cuales la primera y la última son armónicamente estables y la intermedia un tanto más movida a causa de la presencia de los mencionados movimientos de orden tonal. El gráfico N° 2 del Apéndice (página *lvii*) intenta dar cuenta de la organización formal externa (macro) e interna (micro) de la obra, de acuerdo a nuestro análisis. La primera fila de la tabla (sombreada de color gris) muestra la mencionada organización a nivel macro en tres grandes secciones (A-B-A') enmarcadas por una introducción y una coda. La segunda fila esquematiza la organización formal interna de la pieza; esto es, la manera en que Esnaola entreteje los períodos, administrando contrastes y recurrencias. Cada período se encuentra identificado con una letra minúscula; en negrita los recurrentes y en bastardilla los restantes. La tercera fila muestra los compases en los que se ubica cada período, y la cuarta, la dinámica armónica.

Si se sigue la lectura de la partitura con la ayuda del mencionado gráfico, puede observarse que la sección A de la pieza se compone de cuatro períodos contrastantes ('a', 'b', 'c' y 'd'), de los cuales los tres primeros son tonalmente estables (establecen y afirman el tono de Do mayor) y el último de carácter transitivo —casi con el aspecto de un puente modulante de *allegro* de sonata—, al efectuar la modulación al menor relativo. Una vez establecido el nuevo tono, se abre paso la sección B a través de la presentación del período 'a' adaptado a La menor. A lo largo de esta sección, Esnaola se entrega al juego de intercambiar y enlazar nuevas ideas —en los períodos 'e' y 'g' introduce el tresillo en el plano melódico, como elemento acrecentador del drama discursivo; en el período 'f' el ritmo de semicorcheas puntilladas— con otras ya oídas pero transformadas (los períodos 'a' y 'b') y restablece el tono de Do mayor. A partir del compás 162 penetra, poco a poco, en el terreno del menor paralelo, a través de sucesivas inflexiones hacia la subdominante (convertida, a la sazón, en menor en los compases 174-175) para desembocar en el tono de La bemol mayor (sexto grado del menor paralelo, compases 182-197) sobre el que se vuelve a oír el período 'a' en forma de pícaro eco. Un breve pero dramático giro hacia el desenmascarado Do menor (compases 198-206) da lugar cómodamente a una semicadencia (compases 198-206), dejando todo listo para el retorno de la sección A. Esta vuelta de la primera sección se abre camino con el regreso de los períodos 'a', 'b' y 'c' dispuestos en el orden y tono originales, a lo que le sigue un nuevo período de carácter transitivo (es decir, de función similar a 'd'), que gravita en torno al quinto grado (período 'i', compases 253-268) con el fin de preparar la cadencia sobre la tónica. En este pasaje, y por única vez en toda la obra, la mano izquierda asume el rol del canto. Las barras de repetición con las que Esnaola encierra este último período exigen que el mismo sea ejecutado dos veces: una vez cumplida dicha repetición

(que no parece tener otra finalidad que la de aumentar la tensión sobre la dominante) se abre paso la coda (compases 269-281) y finaliza la pieza.

Para dar terminación a este breve análisis del *Capricho*, nos queda solamente reafirmar la observación de Bernardo Illari¹³ sobre el cuidado que Esnaola solía rendir al equilibrio formal en sus obras. Un vistazo al esquema formal de esta pieza (gráfico N° 2) revela la cuidada arquitectura que yace oculta tras lo que parece ser sólo una espontánea sucesión de agitados ideas musicales improvisadas sobre un bajo. Del gráfico N° 2 puede extraerse que la sección B contiene el doble exacto de períodos que A y, por ende, que A' (con la particularidad de que el último período de A' se ejecuta dos veces). Un equilibrio similarmente calculado puede apreciarse en lo que respecta al plan armónico de la obra: las dos modulaciones que articulan formalmente la pieza tienen, como igual objetivo, el sexto grado del tono principal; sólo que la primera persigue el sexto natural, y la segunda el sexto descendido (La menor, La bemol mayor, respectivamente). A su vez, entre ambas modulaciones (el punto geográfico es el centro de B, compases 130-177, ver gráfico N° 2) media el regreso a la tónica (Do mayor), lo que confiere a este plan —si tomamos al centro de B como eje— una disposición general simétrica o de espejo (ver gráfico N° 1 en el Apéndice).

2. Un capricho en forma de 'cielito'

De la producción esnaoliana conocida, solamente existen dos obras que hacen mención explícita del cielito. Estas son: el *Capricho* que aquí nos ocupa y el *Minué federal o montonero*, perteneciente al Cuaderno 'Azzarini'. En esta última pieza, en clave de rondó, el primero de los tres episodios que en compás de 3/8 y aire de '*allegretto*'¹⁴ se intercalan entre las vueltas del gallardo tema de minué, recibe en el manuscrito la designación de "cielito". Sobre esta específica designación, Illari¹⁵ sostiene que, si bien no parece haber sido plasmada en el manuscrito por la mano de Esnaola¹⁶, las características musicales del episodio que bajo la misma se engloba "coinciden, o por lo menos, no contradicen los rasgos conocidos de la música del cielito"¹⁷.

Si analizamos dicho primer episodio del *Minué federal o montonero* (en adelante, simplemente *Minué*) de Esnaola y confrontamos los resultados con el *Capricho*, claras correspondencias estilísticas asoman entre ambos, en el plano formal, melódico, rítmico y textural. Por ejemplo, en el primer episodio del *Minué* (compases 17-50, reproducido íntegramente en la página siguiente)¹⁸ es posible observar:

1. Episodios de dieciséis compases de extensión, compuestos de dos frases de ocho compases cada una (antecedente y consecuente).
2. A nivel armónico, construcción de las frases en base a la alternancia de armonías de tónica y dominante (o dominante y tónica).

¹³ Ver Illari, 2009, p. 35.

¹⁴ Abreviado "All.^{to}" en el manuscrito. Ver: Illari, 2009, p. 63.

¹⁵ Illari, 2009, p. 43, nota al pie N° 59.

¹⁶ Illari sugiere la mano de Santiago Calzadilla, uno de los propietarios del código. (Illari, 2009, p. 43, nota al pie N° 59).

¹⁷ Illari, 2009, p. 43, nota al pie N° 59.

¹⁸ Edición nuestra a partir del facsímil del Cuaderno 'Azzarini' (Esnaola, 2009, pp. 63-67).

3. La predominancia, en el acompañamiento, de la figura de vals y sus variantes.
4. En el plano melódico: motivos que se inician con un silencio sobre el primer tiempo del compás (compases 1-10 y 29-34 del *Minué*; 18-33, entre otros, del *Capricho*); motivos contruidos en base a la célula rítmica corchea con puntillo-semicorchea; motivos en los que el último tiempo de un compás se prolonga sobre la primera semicorchea del compás siguiente (compases 25-27 del *Minué*; 37-42, entre otros, del *Capricho*); motivos que contienen la reiteración de una misma nota tres o cuatro veces consecutivas, en ritmo de dos semicorcheas-corchea, o bien corchea-dos semicorcheas (compases 33-37 y 42-45 del *Minué*; 66-69 del *Capricho*).
5. Si bien de carácter quizás no tan determinante, la presencia del trino (compás 33 del *Minué*; compases 9-11 y 130-145 del *Capricho*).

Primer episodio del Minué federal o montonero de Esnaola, que lleva el título de 'cielito'. Cuaderno 'Azcarini', fols. 3r-3v, cc. 17-50. La edición es nuestra y efectuada a partir de la reproducción facsimilar del documento (Esnaola, 2009, pp. 63-67)

Vale preguntarnos si las correspondencias aquí señaladas entre el *Capricho* y el primer episodio del *Minué* son significativas en cuanto a la relación que ambas piezas guardan con el cielito, al menos desde sus títulos. ¿Son, acaso, estos elementos comunes que hemos reconocido, señales identitarias de la música del cielito? ¿A qué nos referimos cuando hablamos de 'cielito'?

Quizás, uno de los rasgos más complejos del cielito, para todo aquel que desee abordar su estudio, sea la identidad cuádruple que asumió este género musical durante la primera mitad del siglo XIX: el cielito fue al mismo tiempo danza cantada, danza sin canto, canto sin danza y música instrumental simplemente para ser escuchada. Isabel Aretz parece haber advertido claramente este problema cuando en su obra inédita *Música y bailes en la[s] campa-*

*ña[s] de los libertadores*¹⁹ sugiere que el *cielito*, ante todo, fue un *nombre* aplicado a un gran número de expresiones diferentes: “hay *cielitos* poesía, *cielitos* cantados, *cielitos* bailados y hasta *cielitos-sainete*”²⁰, escribe, y distingue entre *cielito* ‘poesía’, ‘*cielito* ‘música’ y *cielito* ‘danza’. Juan María Veniard²¹, por su parte, propone hablar de un ‘*complejo cielito*’ que agrupe todas las múltiples identidades del *cielito* bajo tres especies, a saber: el *cielito* ‘danza’, el *cielito* ‘instrumental’ y el *cielito* ‘lírico’ o ‘canción’.

Con el sólo objeto de facilitar el entendimiento de este fenómeno —y apreciar que no es privativo del *cielito*— podemos trazar momentáneamente un paralelo entre el *cielito* y el tango rioplatense. Valga solamente este ejemplo a fin de ilustrar brevemente —y con necesaria superficialidad—, mediante un caso contemporáneo conocido por todos, otro del pasado del cual ya no sobrevive memoria. Si bien el ingrediente más difundido del tango en el mundo es, sin lugar a dudas, el baile, quienes crecimos en la Argentina o en el Uruguay sabemos empíricamente que el tango es algo más que una danza. El tango puede ser danza con canto, danza sin canto, e incluso, canto sin danza, así como música instrumental sin otro objeto que el solo deleite de la escucha. Y todas estas manifestaciones conviven juntas en el tango, sin que ninguna sea —para el público que lo frecuenta— ‘menos tango’ que la otra... De la misma manera, cada manifestación del *cielito* es ‘*cielito*’ en toda su expresión; y a tal punto es así, que en los documentos históricos que lo describen no siempre es fácil discernir cuál tipo de *cielito* es del que se está hablando. A continuación, intentaremos trazar una taxonomía que de cuenta de las características que reúnen cada una de las diferentes identidades asumidas por el *cielito* durante la primera mitad del siglo XIX. Tomaremos de base, principalmente, la diseñada por Veniard en su trabajo citado, para explorarla y ampliarla en algunos puntos, poniéndola en diálogo con las opiniones de otros relevantes autores en la materia como Carlos Vega e Isabel Aretz. La finalidad es obtener una herramienta analítica capaz de permitirnos descubrir y comprender qué elementos del *cielito* se encuentran implícitos en las dos únicas piezas de Esnaola que lo aluden: el *Capricho* y el episodio de su *Minné* citado.

2.1. El *cielito* de danza con canto

La manifestación del *cielito* como danza cantada es la que Veniard denomina ‘*cielito* danza’ y Aretz ‘*cielito* contradanza’.²² Bajo esta forma, pero sin añadirle un nombre especí-

¹⁹ Obra conservada en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). Ver Aretz, [2003] en el apartado bibliográfico del presente trabajo.

²⁰ Aretz, [2003], p. 72.

²¹ Veniard, 2017.

²² Aretz, 1952, p. 149. En Aretz, [2003], pp. 78-79, la autora también utiliza la expresión más genérica de ‘*cielito* danza’, pero creemos que se debe a su propuesta —que no analizaremos en el presente trabajo— de que la contradanza no habría sido la única forma de baile conocida por el *cielito* histórico. Además de esta forma —según se desprende de diversos testimonios (como el de D’Orbigny, de 1827 en la provincia de Corrientes; la litografía de Carlos E. Pellegrini titulada “El *cielito*” de 1841; la descripción del *cielito* bailado en la campaña bonaerense efectuada por Arturo Berutti en 1882) y de lo constatado por ella misma en el sur de Córdoba a mediados del siglo XX—, el *cielito* habría sido danzado también en forma de gato ‘en cuatro’ o ‘en cuarto’ (es decir, en forma de gato de dos parejas). Señala Aretz que Vega, “nuestro máximo historiador de las danzas, que con tanta sagacidad descubriera el nexo entre contradanza y *cielito* [...] no llegó a descubrir el nexo gato-*cielito*”. (Aretz, [2003], p. 78). Vega atacó duramente la hipótesis de Aretz sobre la posible conexión existente entre gato y *cielito* en Vega, 2019, t. 1, p. 170 (nota la pie).

fico, Carlos Vega clasifica el cielito como danza de pareja suelta interdependiente y lo ubica en el grupo principal de las danzas tradicionales argentinas de conjunto, al lado del pericón y la mediacaña (danzas a las que considera hermanas del cielito).²³ Según Vega, su origen remoto se encontraría en las antiguas contradanzas y branles europeos que, llegados al continente americano en el siglo XVIII, proliferaron en cantidad de variantes.²⁴ Habría sido bailado y cantado, primeramente, en las zonas rurales de las pampas bonaerenses, para más tarde —en los años en que comienzan las guerras de independencia— encontrar cabida en el teatro y en los salones de la aristocracia porteña como símbolo de identidad patriótico.²⁵ En las áreas rurales del Plata, su vida se habría prolongado hasta aproximadamente las últimas décadas del siglo XIX, de cuando datan los últimos testimonios documentales de su práctica (como el de Ventura R. Lynch²⁶, de alrededor de 1880); mientras que en los salones de Buenos Aires habría visto iniciar su inexorable extinción, según Vega, entre 1830 y 1835, para desaparecer finalmente hacia 1852.²⁷

Si bien este cielito de danza y canto pudo haber sido la manifestación más cultivada en la campaña y los salones, conocemos muy poco de su música. Por sus características, comprendía tanto la externación instrumental como la vocal. La primera estaba a cargo de la guitarra, en la campaña, y del piano en los salones. La segunda recaía en los mismos bailarines, tal como pude observarse—apunta Veniard— en muchas otras danzas tradicionales de la época.²⁸

Hasta donde sabemos, no han sobrevivido registros escritos de su música que daten de la primera mitad del siglo XIX, con la excepción de dos casos que, de acuerdo con Aretz²⁹ y Veniard³⁰, podrían ser considerados ejemplos de este tipo de cielito.³¹ Sí conocemos, en cambio, algunas referencias documentales que la describen más o menos vagamente, como la del guitarrista y abogado Francisco Cruz Cordero (1817-1863), quien en su *Discurso sobre música* publicado en Buenos Aires en el año 1844, dice así:

“Existen entre nosotros dos acordes que nos pertenecen, y que por sí solos hacen palpar los corazones. Sí, existe una tónica y productente [dominante] en aire de tresillo. A nuestro cielo me refiero. [...] quién desconocerá la ener-

²³ Vega, 2019, t. I, p. 150.

²⁴ Vega, 2019; t. I, pp. 44, 183; Vega, 1939b, col. 1.

²⁵ Señala Illari: “Dado que Buenos Aires, en la época de la Independencia, por una parte necesitaba símbolos musicales distintivos para el proceso de emancipación política que se había iniciado, y por otra se veía a sí misma como conductora del continente en el camino que llevaba a la emancipación política, resulta comprensible que se apropiara de algunos géneros musicales de la cultura rural y tradicional, diferentes de los europeos y que les asignara un significado patriótico [...]” (Illari, 2005, pp. 153-154).

²⁶ Ventura R. Lynch, *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República* (Buenos Aires, Imprenta de la Patria Argentina, 1883, vol. 2). No consultado por nosotros para el presente trabajo, sino a través de las referencias de Vega (2019) y Veniard (2017).

²⁷ Vega, 2019, t. I, pp. 162, 207.

²⁸ Veniard, 2017, p. 238.

²⁹ Aretz, 1952, pp. 249-250.

³⁰ Veniard, 2017, p. 238.

³¹ Se trata de dos cielitos pertenecientes a la colección de manuscritos conocida como ‘Ruibal-Salaberry’ (en adelante, Colección ‘Ruibal’), y que reúne música de salón del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX (ver nota al pie N° 71). Uno de estos cielitos —transcrito íntegramente por Aretz [2003] y por Veniard (2017)— lo mencionaremos más adelante como ejemplo de cielito ‘variado’; del otro (no conocido por nosotros más que por la descripción que del mismo hace la propia Aretz en Aretz, 1952, pp. 249-250 y Aretz, [2003], p. 78), hacemos referencia en la nota al pie N° 62 y más adelante en el presente trabajo.

gía y expresión de ese fenómeno musical, de ese manjar del oído tan insípido al paladar del arte como sabroso al de la naturaleza, de esa sonoridad eléctrica que hace vibrar involuntariamente los nervios de la contemplativa y retirada anciana, como los de la inocente doncella[,] del circunspecto magistrado como del intrépido militar, del hijo yerto del septentrión como del de la austral Bética: quien desconocerá, digo, la energía, expresión y encanto de nuestro divino cielo”.³²

Gracias a otros testimonios históricos³³, muchos de ellos recogidos por Vega, es posible comprobar que, efectivamente, la alternancia periódica de los exclusivos acordes de tónica y de dominante (en forma de arpeggios o de fórmula de ‘vals’) y en ritmo ternario (“aire de tresillo”) —como dijimos, por parte de la guitarra en el ámbito rural, y del piano en los salones urbanos—, constituía un rasgo principalísimo de la música del cielito.

Respecto de su coreografía, tampoco es demasiado lo que se conoce: los testimonios históricos hablan, por lo general, de un baile de varias parejas coordinadas y con sus elementos enfrentados en línea o en círculo —lo que demuestra su filiación con la contradanza—, que comenzaban la danza cantando y haciendo castañetas con los dedos, para luego realizar series de complejas figuras (‘balanceo’, ‘vals’, ‘cadena’, etc.³⁴) e incluso, zapateo (lo que llamaban ‘betún’).³⁵ Aparentemente coexistieron, tanto en los salones como en la campaña, tres maneras coreográficas especiales del baile del cielito: el cielito ‘en batalla’, el cielito ‘de la bolsa’ y una más simple, sin un nombre conocido, que, según Vega, habría sido la original.³⁶ Vega propuso una reconstrucción del baile del cielito y sus figuras, basándose en toda la documentación histórica que le fue posible recoger.³⁷ Más allá de esto, no es posible saber si en los salones se lo danzó y cantó de una manera y en los ámbitos rurales de otra; probablemente, según expresa Vega³⁸, en un comienzo los salones lo habrían interpretado de forma similar a como se lo hacía en la campaña, para más tarde incorporarle variantes al compás de las modas.

Acerca de las influencias que las músicas urbanas en boga pudieron haber vertido sobre el cielito de salón a lo largo de los años, causando presumiblemente su alejamiento del modelo original rural, Vega dedicó bastantes párrafos a la elaboración de hipótesis. Una de las influencias que destacó como posibles es la de la música operística italiana. Dice Vega:

³² Suárez Urtubey, 2007, p. 100. Dicho fragmento también se encuentra citado por Vega, 2019, t. I, p. 164.

³³ Principalmente, la descripción del cielito que hace Ventura R. Lynch en su libro *La Provincia de Buenos Aires...*, de 1883; los registros musicales escritos de cielitos de finales del siglo XIX reunidos por Vega (2019, ver más adelante en el presente trabajo) y Ayestarán (23-V-1948, ver más adelante); el *Cielo* para guitarra de Alais (de finales del siglo XIX o principios del XX); el cielito que incluye Sagreras en su *Rapsodia sobre motivos criollos* para guitarra (ca. 1901); el testimonio de la música del cielito ofrecido por Martiniano Leguizamón en su ensayo *El primer poeta criollo del Río de la Plata* (1917), reproducido por Vega (2019, t. I, p. 187); el cielito que arregla Vicente D. Lombardi en 1933 (sobre recuerdos de 1895) y los cielitos que figuran entre los manuscritos de la Colección ‘Ruibal’ descubiertos por Isabel Aretz, fechables con anterioridad a 1850, entre otros (ver, para todos los casos, más adelante).

³⁴ Vega sugiere, a partir del análisis de documentos históricos, cinco figuras para el cielito: ‘balanceo’, ‘vals’, ‘cadena’, ‘rueda’ y ‘cielito’. (Vega, 2019, t. I, pp. 201-206).

³⁵ Ver Vega, 2019, t. I, pp. 199-200.

³⁶ Vega, 2019, t. I, p. 197.

³⁷ Vega, 2019, t. I, pp. 197-207.

³⁸ Vega, 2019, t. I, pp. 154-155.

“Se recordará que desde los primeros tiempos de la Independencia, y especialmente desde 1825, en que se inició la representación de óperas italianas, la influencia de Rossini y la de Bellini, ascendieron a primer plano en nuestros salones, al lado de la de otros «operistas» coetáneos. El periódico «La Moda», por ejemplo, que documenta las tendencias de un momento hacia 1838, publicó varias obras de nuestros compositores. El influjo de la ópera italiana sobre las danzas que se crearon entonces es evidente: hay en dicho periódico un minué «fundado en un motivo de la ópera de Donizetti Lucia de Lamermore»; otro «a la Bellini», una «Valza (motivo de Bellini)»... Por entonces se hizo un Minué Federal sobre temas de «La Favorita». No es imposible, pues, que los músicos de aquel tiempo (1830-1840) compusieran Cielitos que de algún modo recordaran el estilo «operístico» italiano. Muy alejados, por lo tanto, en todo sentido, de los caracteres y hasta de la forma populares primitivos”.³⁹

Juan Bautista Alberdi (1810-1884) escribió algunas palabras sobre el cielito que conoció y bailó en los salones porteños durante su juventud en la década de 1830. En su artículo⁴⁰ titulado “Album Alfabético”, para el número 18 del periódico *La Moda* y correspondiente al 17 de marzo 1838 (citado parcialmente por Vega), Alberdi califica la música del cielito, sugestivamente, como ‘rossínica’. Dice Alberdi:

“El *Cielito*, hijo de las campiñas argentinas, expresión de las alegorías nacionales, despierto y vivo como el sol que alumbra nuestros campos, está destinado a servir de peroración a nuestros bailes: es compañero de la aurora: su música rossínica es acompañada por los pájaros del alba; nace tiznado, negligente, gracioso como las últimas horas de una dulce noche. Sus filas elegantes piden una órbita vasta como el Cielo: los que hacen de ellas un *ovillo*⁴¹, le vuelven un infierno en donde perecen el pudor y el decoro; y la sensualidad abre sus ojos impúdicos, con una pérfida alegría”.⁴²

Para Vega, el hecho de que Alberdi llame “rossínica” a la música del cielito constituye clara prueba de la influencia que la música operística habría ejercido en el cielito de salón. Argumenta Vega que Alberdi jamás hubiera llamado de esa manera a una música que nace “tiznada”, salvaje, en bruto; menos aún teniendo en cuenta la pasión que el ilustre tucumano sentía por Rossini en su juventud.⁴³ “Tenemos razones para sospechar que también hubo Cielitos en que resonaron giros estilísticos de las óperas contemporáneas”⁴⁴, dice Vega. Creemos que la presencia de Rossini, Bellini y Donizetti en la música cultivada por la joven ‘Generación del 37’, comprobable por cualquiera que hojee las páginas de las piezas musicales de *La Moda*, el *Boletín de Ibarra* o el Cuaderno de Julianita López, alcanzaría por sí

³⁹ Vega, 2019, t. I, p. 193. Ver también pp. 150-151.

⁴⁰ Poco importa, a nuestros fines, la veracidad o no de la atribución de este texto —así como de otros publicados en *La Moda*— a la pluma de Alberdi. No obstante, como es sabido, el mismo figura entre los volúmenes que reúnen su obra completa, publicada entre 1886 y 1887.

⁴¹ La bastardilla es del original. No nos ha sido posible identificar si por ‘ovillo’ —más allá de su acepción corriente de “cosa enredada y de forma redonda” o “montón o multitud confusa de cosas, sin trabazón ni arte” (Diccionario de la Real Academia Española)— Alberdi se refiere al nombre de una posible figura coreográfica del cielito, o si quizás se trata de un sinónimo de cielito ‘de la bolsa’.

⁴² Alberdi, 1886, t. I, p. 341. En nuestra cita hemos actualizado la ortografía del original al uso moderno.

⁴³ El nacimiento “tiznado” del cielito, según la expresión de Alberdi, es interpretado por Vega como metáfora que confirmaría el proceso de ascensión sufrido por la danza de la campaña a los salones. (Vega, 2019, t. I, p. 193).

⁴⁴ Vega, 2019, t. I, pp. 193-194.

sola para darle la razón a Vega; pero, si el tipo de cielito al que Alberdi alude en su descripción es —como claramente parece serlo, de acuerdo a los aspectos coreográficos que menciona— un cielito de danza con canto, cabría preguntarse si los bailarines entonarían las coplas del baile, de sabor criollo, por medio de melodías de estilo italiano.⁴⁵

Antes de finalizar este párrafo, vale la pena detenernos sobre algunos otros aspectos que se desprenden de la interesante descripción de Alberdi sobre el cielito bailado en los salones porteños. Cuando éste dice que: “está destinado a servir de peroración a nuestros bailes; es compañero de la aurora: su música rossínica es acompañada por los pájaros del alba”, ¿debemos entender que el cielito era la última danza en ser bailada durante las tertulias, cuando la lenta salida del sol anunciaba ya el final de la noche?⁴⁶ Y, cuando a propósito de la amplia distribución de los bailarines en el salón, requerida para bailarlo, expresa: “sus filas elegantes piden una órbita vasta como el Cielo: los que hacen de ellas un *ovillo*, le vuelven un infierno en donde perecen el pudor y el decoro...”, ¿acaso la música excitante del cielito (recordemos la descripción que de la misma hizo Cordero) incitaba a la juventud a alterar espontánea y pícaramente sus figuras coreográficas para propiciar un contacto más estrecho y sensual entre los participantes? La respuesta a ambas preguntas parece ser afirmativa. Según relata Antonio Wilde (1813-1885) en el capítulo XVI de su obra *Buenos Aires desde setenta años atrás* sobre las tertulias celebradas por la sociedad porteña entre 1810 y 1830,

“Por muchos años [...], aún entre familias muy respetables, solían terminar con un *cielo*, pedido por lo jóvenes; a veces el denominado *en batalla*, pero el preferido era el *cielo de la bolsa*. Las jóvenes apenas lo conocían pero gustosas lucían su natural gracia y donaire en este curioso baile tradicional”.⁴⁷

⁴⁵ Quizás, al llamar ‘rossínica’ a la música del cielito, Alberdi no haya pretendido otra cosa que significar ‘espontánea’, ‘fresca’, ‘como la naturaleza misma’, cualidades que solía atribuir halagadoramente a Rossini en sus escritos juveniles sobre música concebidos en el marco filosófico del incipiente romanticismo rioplatense. Unas pocas líneas tomadas de su artículo “Bellini a la faz de Rossini”, publicado en el número 16 de *La Moda* (3 de marzo de 1838), sirven como prueba:

“La humanidad, como el hombre, es propensa a alucinarse respecto a sus propias fuerzas. Cuando ha producido un gran genio, cree poder hacer cada día otro tanto. Produjo a Rossini con tanta facilidad, que creyó poder hacer Rossinis todos los días. Sin embargo Rossini es una inspiración del espíritu humano. [...] Rossini no supone a nadie, es un manantial primitivo, es una creación, una emanación pura del cielo. Rossini es uno de esos meteoros desmedidos que de tarde en tarde bajan a ornar la humanidad”. (Alberdi, 1886, t. I, pp. 316-317).

La fina prosa que Alberdi tributa aquí al ‘sol de Pésaro’ no difiere mucho, en su esencia, a la que emplea tan solo dos semanas más tarde para describir la música del cielito. Si la música del cielito de danza con canto fue ‘rossínica’ para los jóvenes porteños de 1830, probablemente lo habrá sido como símbolo de ‘simple’, ‘primal’, ‘virgen’, ‘natural’, ‘salvaje’ (“hijo de las campiñas”, “despierto y vivo como el sol”, “tiznado”, “negligente”, “gracioso”, dice Alberdi) y otras similares representaciones que el espíritu romántico podría haberle proyectado bajo el hechizo de Herder. (Para una interpretación del pensamiento musical de la ‘Generación del 37’ en el marco filosófico del romanticismo temprano en el Plata, ver Suárez Urtubey, 2007, caps. 1 y 2; también Illari, 2005).

⁴⁶ Como Alberdi introduce este párrafo dedicado al cielito en la última parte de una discusión sobre los bailes, es probable que la expresión “está destinado a servir de peroración a nuestros bailes” pueda también significar que mediante la referencia al cielito pretende dar un cierre (retóricamente) al tema acabado de exponer. En todo caso, ambas interpretaciones son posibles y no se excluyen mutuamente.

⁴⁷ Wilde, 1881, p. 135 (citado por Vega, 2019, t. I, p. 162). Para todo los casos, ajustamos la ortografía al uso moderno.

Parece que el cielito fue, “por muchos años”, ‘final de fiesta’ en los salones; bailado cuando ya comenzaban a cantar “los pájaros del alba”. (Sabemos que los bailes de las tertulias podían extenderse hasta tales horas gracias al mismo Wilde, quien dice: “se bailaba generalmente hasta las 12 de la noche o algo más, principiando temprano; en tal caso, solo se servía el mate; *cuando duraba el baile hasta el día* se agregaba el chocolate”⁴⁸). Respecto del cielito como danza que “las jóvenes apenas conocían”, no parece tratarse de otra cosa que una expresión de Wilde obligada por el recato propio de su época, teniendo en cuenta que este baile “era pedido por los jóvenes” (varones). Resulta oportuno, en este punto, sumar unas palabras de Ignacio Núñez (1792-1846), quien al retrotraerse a los años de su juventud para relatar las costumbres de los salones porteños en materia de baile, luego de enumerar y describir una a una las figuras coreográficas que tenían lugar en la contradanza (“látigo comido”, “carlota”, “alas”, “cadena”...) acota confidentemente a los lectores: “entre estas figuras se ocultaban algunos secretos que hacían cosquillar a los padres y a los maridos”.⁴⁹

2.2. El cielito de danza sin canto

En cuanto al cielito como danza sin canto, se trata de la manifestación que ha aportado la mayor parte de los registros musicales escritos que conocemos del cielito como género. Esto no sorprende si consideramos que, de todas las expresiones del cielito, pudo haber sido la única con pertenencia exclusiva al ámbito del salón.

Casi todos los testimonios de nuestro conocimiento relativos a este tipo de cielito son manuscritos y datan de la primera mitad del siglo XIX. Consisten, mayormente, en piezas escritas para piano, en compases ternarios de 3/8, 3/4 e, incluso, el binario compuesto de 6/8⁵⁰; siempre en modo mayor⁵¹ y con textura de línea principal y acompañamiento. El acompañamiento, por lo general, se presenta en ‘aire de tresillo’ bajo una fórmula de vals o de arpeggios cerrados y muestra, generalmente, la misma alternancia constante entre tónica y dominante que vimos descrita por Cordero y que señalamos como identitaria de la música del cielito; si bien, en algunos casos, puede aparecer enriquecida ocasionalmente con inflexiones a otros grados.

Esta categoría de cielitos la dividiremos, nosotros, en dos subtipos: el cielito ‘cantáble’ y el cielito ‘variado’, de acuerdo con rasgos especiales que pueden presentar los cielitos de danza sin canto a nivel formal y textural.

2.2.1 Cielito de danza sin canto ‘cantáble’

Este subtipo de cielito de danza sin canto, que llamaremos simplemente ‘cielito cantáble’, se caracteriza por lucir en la línea principal de su textura una melodía de concepción original, de estilo cantable. Dicha melodía suele asumir rasgos que denotan la influencia de otras danzas de salón en boga, lo que le confiere a este tipo de cielito un sabor cosmopolita. El acompañamiento asume en su totalidad las características ya descriptas a nivel general

⁴⁸ Wilde, 1881, p. 133. El subrayado es nuestro.

⁴⁹ Citado en Fernández Latour de Botas, 2012, p. 328.

⁵⁰ Veniard, 2017, p. 236.

⁵¹ Veniard, 2017, p. 236.

(fórmula de vals o de arpeggios, con alternancia constante —enriquecida o no— de tónica y dominante). Desde el plano formal, estas piezas se encuentran compuestas generalmente por dos períodos, ambos de dieciséis compases, conteniendo cada período dos frases de ocho compases cada una en relación de antecedente-consecuente.⁵²

Según Veniard, estos cielitos de baile sin canto habrían sido escritos para formar parte de otras danzas⁵³; como es el caso de los cielitos que vemos aparecer en el interior de minués federales o montoneros y del cual el primer episodio del *Minné* de Esnaola —citado páginas atrás— es un claro ejemplo. No siempre aparecen designados en las partituras, por lo tanto, como ‘cielitos’; siendo muy frecuente que se los presente con la simple denominación de ‘*allegro*’⁵⁴, dado que aportan a la página un movimiento y un carácter contrastantemente más vivo que el de las secciones que los enmarcan. Esto ha llevado a muchos autores, como Vega⁵⁵, a considerar que el vocablo ‘cielito’ podría también haber funcionado como sinónimo de tempo ‘*allegro*’ en nuestras danzas y canciones criollas.⁵⁶

Debemos hacer aquí una pequeña digresión. Vega denominó con el nombre de ‘cielito canción’ a cielitos que aparentemente presentan —en líneas generales— características similares a las que acabamos de describir; principalmente, la de ser su elemento más importante y distintivo la presencia de una melodía de nueva creación que se eleva sobre las fórmulas típicas del acompañamiento.⁵⁷ Sin embargo, menciona como detalle adicional que este mismo acompañamiento oficiaba en ellos, además, como preludio e interludio; rasgo que los cielitos que aquí describimos no presentan. Creemos que lo que Vega pudo haber tenido en mente al crear esta categoría de ‘cielito canción’, en realidad, es un tipo de cielito del cual no sobreviven ejemplos sino muy tardíos (de finales del siglo XIX) y pertenecientes a la esfera de la canción de cámara; que parecen tomar como inspiración el cielito de danza con canto, pero con el aditamento de una melodía y de versos, ambos, de nueva creación. En otras palabras, lo que podríamos denominar una simple ‘romanza’, ‘*lied*’ o ‘*mélodie*’⁵⁸ para piano y canto basado en el recuerdo lejano del cielito. En este sentido, Vega menciona, como ejemplo de su ‘cielito canción’, el *Cielito* compuesto por el compositor uruguayo Dalmiro Costa (1836-1901), para canto y piano⁵⁹ y fechable hacia 1890, con versos que dicen: “No sabes tú, niña gentil / que el que te canta muere por ti”.⁶⁰ Según Vega,

⁵² Ver Veniard, 2017, pp. 235-236.

⁵³ Veniard, 2017, pp. 235-236.

⁵⁴ O, como señala Veniard (2017, p. 235), simplemente sin ningún tipo de indicación; como es el caso del ejemplo que incluiremos más adelante de cielito de danza sin canto ‘cantabile’, proveniente de la Colección ‘Ruibal’.

⁵⁵ Dice Vega: “la voz «cielito» se aplicaba, por extensión, al tiempo *allegro* de diversas composiciones” (Vega, 2019, t. I, p. 191). Ver también Vega, 2019, t. I, p. 205.

⁵⁶ Aretz señala que en el Uruguay se le llamó ‘cielito’ a la segunda parte, más movida, del estilo (Aretz, 1952, p. 249); así como al interludio instrumental que mediaba entre el canto de sus coplas (Aretz, [2003], p. 74).

⁵⁷ Vega, 2019, t. I, p. 191.

⁵⁸ Ver Böker-Heil, 2001 y Tunley & Noske, 2001.

⁵⁹ Curiosamente, Vega nunca revela que esta obra se halla escrita para piano y canto (el dato de su orgánico lo brinda Viglietti, 1968, p. 44).

⁶⁰ Transcritos por Viglietti, 1968, p. 44. Resulta muy interesante que estos versos se aparten de la tradicional métrica octosílaba de la poesía del cielito (más allá de las letras de cielito que incorporan cuartetos de seguidilla, como la recogida por Ventura R. Lynch, ver Becco, 1985, pp. 230-231). Podríamos preguntarnos hasta qué punto, en estos casos, una melodía de cielito de nueva creación suponía —o permitía— (cuando se deseaba dotarla de versos) estrofas de una concepción métrica nueva, sin dejar de ser, por esto, ‘cielito’. Claramente, nos parece muy poco probable que Costa desconociese la tradición octosílaba del cielito...

“su factura es francamente romántica y, sutilmente, schubertiana”.⁶¹ No conocemos documentos que nos permitan saber si este tipo de cielito ‘romanza’ pudo haber sido también cultivado en la primera mitad del siglo XIX⁶², razón por la cual no lo contemplamos en nuestra taxonomía.⁶³ Pero sí nos hemos inspirado en el nombre creado por Vega de ‘cielito canción’ al acuñar el nuestro de ‘cielito cantáble’, en razón, simplemente, de la presencia de una melodía cantable original que fluye sobre el acompañamiento típico.

Como ejemplo del cielito cantáble, redirigimos al lector al episodio citado del *Minué* de Esnaola. A su vez, ofrecemos a continuación dos ejemplos más⁶⁴: en ambos casos se trata de cielitos que forman parte de minués federales anónimos. Si bien no se encuentran presentados en sus respectivas fuentes con la indicación de ‘cielito’, las características que muestran y el contexto en el que se desarrollan los identifican claramente como tales. El primero consiste solamente en un fragmento y proviene de la Colección Ruibal (tomado de la reproducción facsimilar de Isabel Aretz en su libro *El folklore musical argentino*⁶⁵); presenta, al igual que el episodio del *Minué* de Esnaola que hemos visto, una armonía un tanto más enriquecida al incluir una cadencia sobre el quinto grado, con la correspondiente transformación del segundo grado en dominante (cc. 14-15). El cosmopolitismo desplegado por este cielito también se manifiesta en el acompañamiento que exhibe el primer período, con su parcial figuración de vals interrumpida por silencios.

⁶¹ Vega, 2019, t. I, p. 196.

⁶² Quizás uno de los dos cielitos de la primera mitad del siglo XIX que menciona Isabel Aretz (1952, pp. 149-150) como pertenecientes a la Colección ‘Ruibal’, y del cual no se conoce reproducción facsimilar en sus libros citados, podría llegar a ser identificado con esta categoría de ‘celito romanza’ que sugerimos aquí. Este cielito, según la descripción de Aretz, “es desde el punto de vista musical, muy simple; parece acompañamiento de una melodía que sería cantada o ejecutada en otro instrumento. Su esquema corresponde a la armonía rítmica que acompaña a las contradanzas de la época” (Aretz, 1952, pp. 249-250; ver también Aretz, [2003], pp. 73, 78). Agrega Aretz el siguiente detalle, no menos valioso: su mencionado esquema rítmico-armónico “coincide, curiosamente [...] con la entrada del «Pericón por María», que sobre recuerdos escribiera Antonio Podestá, el célebre autor circense de fines de siglo [XIX]” (Aretz, 1952, p. 250). Es decir, se trataría, de acuerdo con esta descripción, de una sucesión de arpeggios cerrados de tónica y de dominante en la mano izquierda (octavados, o no), en ritmo de corcheas (según se desprende de Aretz, [2003], p. 78, la pieza estaría en compás de 3/8); mientras que en la mano derecha, acordes (en negras) apoyando los segundos tiempos de cada compás. De encarnar verdaderamente, este documento, una parte de acompañamiento para el canto vocal (perdido), podríamos hablar, como dijimos, de un cielito ‘romanza’; pero, como veremos más adelante en el presente trabajo, es más probable que el mismo se trate de un ejemplo de cielito de danza con canto.

⁶³ A ciencia cierta, tampoco especifica Vega si por cielito ‘canción’ entiende un cielito vocal (con versos para ser cantados), o simplemente un cielito de escritura instrumental. La realidad es que este detalle no parece preocuparle demasiado; porque, según deja desprender de su estudio, el canto en el cielito habría sido un rasgo accidental, circunstancial, salvo cuando el cielito no era bailado y su música se convertía en un medio para externar los “extensos textos patrióticos” (Vega, 2019, t. I, pp. 185, 191). Resulta sospechoso, en este sentido, su silencio en torno a que el *Cielito* de Costa se encuentra escrito para piano y canto (ver nota al pie N° 59 del presente trabajo)... quizás esta omisión haya tenido por objeto hacer extensible la categoría de ‘cielito canción’ a cielitos de escritura puramente instrumental.

⁶⁴ Otro ejemplo interesante lo constituye un cielito en 6/8 de la Colección ‘Ruibal’ que forma parte de un minué montonero (ver Aretz, 1952, lám. VII; y Aretz, [2003], p. 28. Transcrito por Aretz en Aretz, [2003], p. 28).

⁶⁵ Aretz, 1952, lám. VIII.

Fragmento del cielito que forma parte de un minué federal anónimo de la Colección Ruibal, indicado por Aretz como 'de la época de Rosas'. Edición nuestra a partir de la reproducción facsimilar del documento original manuscrito ofrecida por Aretz (en Aretz, 1952, lam. VIII)

El segundo ejemplo se presenta completo y proviene del Cuaderno de Julianita López.⁶⁶ Se trata de un cielito escrito en compás de 6/8, lo que reduce a la mitad la cantidad de compases contenida por sus períodos. Desde el punto de vista armónico, el acompañamiento presenta la simple alternancia de tónica y dominante, típica. En la parte principal de la textura, el empleo de la nota repetida en el primer período y de las octavas arpegiadas en el segundo, le confiere a este cielito un leve aire virtuosístico.

⁶⁶ El Cuaderno de música de Julianita López data de la década de 1840 (ver García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 54). Lo hemos consultado a través de la copia manuscrita que del mismo se conserva en el Archivo de Música Académica del Instituto de Investigación Musicológico “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. De acuerdo a la numeración dada a las piezas que integran el cuaderno, el minué al que pertenece este cielito corresponde al N° 45. El cielito se encuentra indicado como “Alegro” (sic).

Cielito proveniente de un minué federal del Cuaderno de Julianita López (Nº [45]). (Edición nuestra)

Para finalizar este párrafo, debemos aclarar que este subtipo de cielito de danza sin canto que nosotros llamamos ‘cielito cantáble’ equivale a la especie de cielito que Veniard denomina ‘cielito instrumental’, para diferenciarla de la del ‘cielito danza’.⁶⁷ Veniard la llama así por dos razones: la primera, porque al carecer estos cielitos de intervención vocal y tratarse de música instrumental, pudieron muy bien haber sido empleados en los salones — cuando menos, ocasionalmente— como piezas independientes, de concierto; es decir, pudieron haberse visto separados del acto danzable para convertirse en música destinada a la sola escucha (lo que nosotros llamaremos, en una categoría aparte, ‘cielito de audición’). La segunda razón —quizás no expuesta de manera explícita por el autor, pero que se desprende de sus observaciones—, es que, cuando se bailaban estos cielitos, se lo hacía como parte

⁶⁷ Veniard, 2017, p. 235-237.

de otras danzas y sin la intervención vocal, por lo que su música y su coreografía no asumirían, en tales circunstancias, todas las características propias del cielito de danza con canto (es decir, del ‘cielito danza’, según Veniard).

2.2.2. *Cielito de danza sin canto ‘variado’*

Este subtipo se separa del concepto de ‘cielito cantáble’ y de la forma binaria de frases de antecedente-consecuente, para mostrar, diferentemente, el aspecto de un ‘tema con variaciones’: se trata de cielitos que exhiben una sucesión encadenada de frases de ocho compases cada una, independientes entre sí (es decir, sin relación de antecedente-consecuente) y delimitadas por barras de repetición. Por sus características, se erigen como piezas independientes; es decir, no habrían sido compuestos para formar parte de otras danzas, como sí el subtipo cantáble. La línea principal de la textura (sobre el consabido acompañamiento típico de vals o de arpegios) muestra un aspecto más ornamental que ‘melódico’, a través del despliegue de una batería de diseños característicos que incluyen: arpegios quebrados (que en ocasiones generan dos voces en polifonía oblicua), giros escalísticos y ensortijados (como grupetos), y nota repetida, entre otros. Todos ellos no son otra cosa que variaciones, propiamente dichas, de la fórmula de arpegios de tónica y dominante que señalamos como identitaria de la música del cielito.

Vega creó una categoría especial para los cielitos que muestran este aspecto: la del ‘cielito variado’, con el fin de diferenciarlos de aquellos que consisten en melodías cantables acompañadas. Nosotros tomamos prestada, aquí, su categoría, para introducirla en nuestra taxonomía como un subtipo dentro del grupo de los cielitos de danza sin canto.

Es necesario aclarar que, de acuerdo con el criterio de Veniard, aquellos cielitos que nosotros identificamos aquí como ‘cielito variado’ no pertenecerían, en realidad, a la categoría de los cielitos de danza sin canto, sino a la de los cielitos de danza *con* canto (la que él denomina ‘cielito danza’), pero bajo la forma de una posible variante especial sin intervención vocal. Esto se debe a que la estructura peculiar que presentan de varias frases independientes de ocho compases cada una, con barras de repetición, les otorgaría chances de responder, según este autor, a una forma de baile con figuras de contradanza (si bien incompletas).⁶⁸ Nosotros, teniendo en cuenta la ausencia del elemento vocal, preferimos —al menos por el momento— introducirlos dentro de la presente categoría de cielitos de danza sin canto; ya que, agrupándolos bajo esta característica, no impedimos que éstos puedan diferir respecto de los cielitos cantábiles en el aspecto coreográfico.

Dice Vega que en el cielito variado, “los arpegios tradicionales [de tónica y dominante] son tema o estímulo de complejas y raras divagaciones”.⁶⁹ Un claro ejemplo (más allá de su datación muy tardía) podemos hallarlo en el opus N° 2 del compositor y guitarrista argentino Juan Alais (1844-1914), titulado *Cielo, variaciones para guitarra*⁷⁰ y mencionado por Vega en su estudio. La pieza consiste en una serie de dieciséis variaciones, de dificultad progresi-

⁶⁸ Veniard, 2017, pp. 239-240.

⁶⁹ Vega, 2019, t. I, p. 191.

⁷⁰ *Cielo, variaciones para guitarra, op. 2*. Buenos Aires: F. Núñez y cia., s/f. La partitura tiene todo el aspecto de pertenecer a los últimos años del siglo XIX, o bien a los primeros del XX. Vega ubica esta obra alrededor de 1880 y dice que en las variaciones se aprecia la influencia de la jota española (Vega, 2019, t. I, p. 197).

va, y muy breves (ocho compases de longitud cada una, con barras de repetición), que toman como tema los arpeggios distintivos del acompañamiento del cielito tradicional:

Variación I [Tema]:



Variación II:



Variación III:



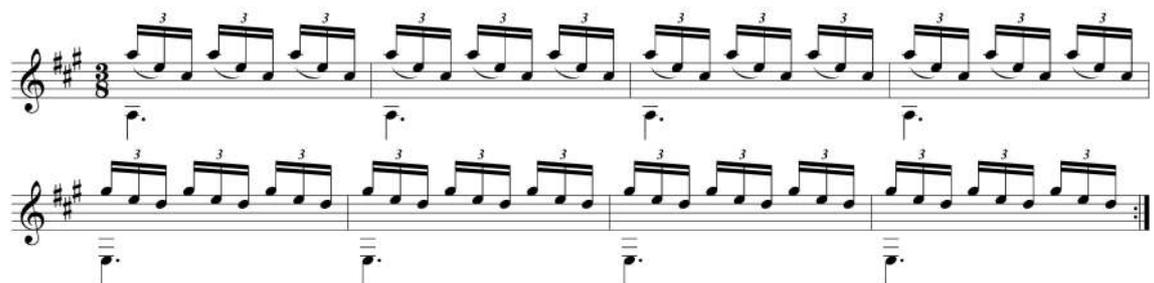
Variación IV:



Variación VI:



Variación XII:



Siete de las pequeñas dieciséis variaciones que integran el Cielo, op. 2 de Juan Alais, para guitarra

Otro ejemplo posible de cielito variado —perteneciente, en este caso, al período histórico que estudiamos—, lo constituye uno de los cielitos para piano obrantes en la Colección ‘Ruibal’. Como es sabido, esta colección posee manuscritos musicales fechables, aproximadamente, entre las décadas de 1820 y 1840 y que nos brindan importantes muestras de la música de salón cultivada en Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XIX.⁷¹ Veniard ubica históricamente este cielito “hacia 1830 con amplitud”⁷², y tanto él como Aretz lo transcriben íntegramente en sus estudio citados.⁷³ A continuación, reproducimos fragmentos de algunas de sus frases con el fin de que pueda apreciarse el aspecto que presentan (para la visión de la pieza completa, dirigimos al lector a los trabajos de Veniard y Aretz).

Primera frase (primera semifrase, compases 1-4):



Segunda frase (primera semifrase y cabeza de la segunda, compases 9-12):⁷⁴



⁷¹ Los manuscritos musicales de la Colección ‘Ruibal’ fueron abordados y fotografiados por Isabel Aretz alrededor de la década de 1950 (para una descripción de los cuadernos musicales que componen esta colección, ver Aretz, [2003], pp. 22-31, en donde la autora ofrece valiosas reproducciones de algunos folios; y ver también Illari, 2005, pp. 154-155). Particularmente, sobre los cielitos que se encuentran en dicha fuente, escribió Aretz que su hallazgo: “[...] permite por primera vez en la historia de nuestra musicología abrir juicio sobre la música del baile del Cielito que se practicaba en los salones del Plata hace poco menos de un siglo y medio” (Aretz, “La música del Cielito”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 29-IV-1951. Citado por Vega, 2019, t. I, p. 196, de quien nosotros lo tomamos). Vega, disintiendo con su ex-discípula, señaló polémicamente que “salvada la distancia cronológica, esto es lo mismo que abrir juicio sobre el Gato y la Huella rurales fundándose en la Huella y el Gato de Julián Aguirre, bellas páginas pianísticas «estilizadas»” (Vega, 2019, t. I, p. 196). Aretz respondió a las palabras de Vega en Aretz, [2003], p. 74: “Hoy releo lo que escribí y sigo considerando que el documento de Ruibal es hasta ahora el primero que se conoce de la música de un cielito proveniente de un salón porteño de la época. El mismo fue debidamente analizado en su papel y caligrafía para atestiguar su antigüedad”.

⁷² Veniard, 2017, p. 238.

⁷³ La reproducción facsimilar completa de este cielito (si bien en tamaño pequeño) se encuentra en Aretz, 1952, lam. VII (Veniard realiza su transcripción a partir de la misma). En Aretz, [2003], p. 27, la autora reproduce, en tamaño grande, el último folio de este cielito. La transcripción de Aretz (manuscrita) puede consultarse en Aretz, [2003], pp. 75-77 (Aretz transcribe, además, el triste y la valza-contradanza que lo enmarcan). La transcripción de Veniard (en tipo impreso), se encuentra en Veniard, 2017, pp. 239-240. Para Aretz, este cielito sería un complemento, por lo menos, del triste que le antecede. Veniard, en cambio, lo interpreta como una pieza independiente.

⁷⁴ Creemos que en el tercer compás de esta frase (compás 9), el prematuro giro a la armonía de dominante es un error de copia en el manuscrito (ver reproducción facsimilar en Aretz, 1952, lam. VII), debiéndose haber mantenido la armonía de tónica. Aretz opina que el copista omitió allí, por error, la escritura de un compás (Aretz, [2003], p. 78).

Tercera frase (primera semifrase, compases 17-20):



*Tres fragmentos del cielito de la colección Ruibal transcritos por Isabel Aretz [2003]
y por Juan María Veniard (2017)*

La particular constitución formal de este cielito nos recuerda fuertemente a la del *Cielo* de Alais: una cadena de frases independientes, delimitadas por barras de repetición. Si tenemos en cuenta que: a) tal como nota Veniard, no existe relación de antecedente-consecuente entre las frases del cielito de Ruibal; b) que todas sus frases se encuentran construidas sobre el mismo patrón armónico, y c) que las melodías que estas frases presentan lucen un aspecto más decorativo que cantable (quizás la excepción sea la última frase), no se vuelve difícil pensar a cada una de éstas como variaciones. Isabel Aretz opina de manera similar cuando dice que este cielito de Ruibal es “verdadero tema con variaciones”.⁷⁵ En este sentido, podríamos ubicar este cielito, bastante cómodamente, en el subtipo del cielito variado.

2.3. El cielito de audición

Esta manifestación del cielito encarna una categoría, en parte, movable. Como no nos es posible determinar en qué circunstancias cualquier cielito de danza sin canto (cantáble o variado) pudo haber abandonado la funcionalidadailable para convertirse en música de concierto, en música destinada a la pura audición, cualquier cielito cantáble o cualquier cielito variado ejecutado ante un público que en lugar de haber danzado haya escuchado pasivamente, podría asumir esta categoría.

No podemos afirmarlo respecto del cielito cantáble, pero existirían pruebas de que el cielito variado pudo haber sido el más propenso de los dos a traspasar la mera funcionalidad de baile o divertimento de sociedad, para servir, como acabamos de decir, a la expresión artística. En este sentido, es muy citado en la literatura musicológica que recorre la historia de la música argentina de la primera mitad del siglo XIX, el caso de las *Grandes variaciones del triste y el cielito* del violinista, director y compositor italiano, por entonces en el Río de la Plata, Santiago Massoni. De esta obra, estrenada en 1824, no se conocen aún mayores datos sobre su música que los que aporta su título; sin embargo, dicho título nos alcanza para suponer que muy probablemente, esta pieza —al igual que otras de la primera mitad del siglo que fueron tituladas de maneras similares, como las *Variaciones del cielito* de Nicanor Albarellos (1842)— se trate de una serie de variaciones de la fórmula típica de

⁷⁵ Aretz, 1952, p. 249. Ver también Aretz, [2003], p. 78.

acompañamiento del cielito (como la obra de Alais y el cielito de Ruibal), no destinadas al baile de sociedad, sino al concierto.⁷⁶

Vega da a entender que la influencia de la música de los compositores académicos del período Clásico pudo haber determinado la aparición del cielito variado como pieza de audición. Dice Vega:

“Después de la revolución, cuando Buenos Aires intensifica sus actividades musicales, se oyen con frecuencia obras diversas de los clásicos vieneses y sus epígonos. Las variaciones eran por entonces favoritas del público en todas partes. Este género (que [...] acucia la inventiva y satisface el eterno afán de «virtuosismo») culmina en tiempos del clasicismo vienés con Haydn y Mozart [...]. Nada extraño es que los compositores, también de Buenos Aires, cultivaran el género de las variaciones y que, sobre todo en los planos de jerarquía media, escogieran temas populares”.⁷⁷

Y cita como posibles ejemplos las primeras creaciones musicales artísticas de cielitos de las cuales se tienen noticias: las ya mencionadas *Grandes variaciones del triste y el cielito* de Massoni, y el caso de un “Cielito de ejecución”⁷⁸ compuesto e interpretado por un guitarrista ciego anónimo en 1834, “probablemente, un Cielito con variaciones, como el que hizo Massoni para violín, como los que se crearon después para guitarra”⁷⁹, en el cual “habría resonado el clasicismo en su factura a través de Fernando Sors [sic], cuyo nombre figuró también en el programa del ciego”.^{80 81} Concluye que “tuvimos, por lo visto, Cielitos elaborados al modo de los clásicos, no importa con qué fortuna y en qué medida representativos”.⁸²

2.4. El cielito de canto sin danza o ‘cielito lírico’

La manifestación del cielito como canción sin danza, o —dicho de otra manera— poesía para ser cantada, es, de todas, la que cuenta con los testimonios documentales más antiguos. Este tipo de cielito es el que Veniard denomina ‘cielito lírico’ o ‘cielito canción’⁸³, y como estos nombres lo indican muy bien, no se trata de otra cosa que de un texto en verso que se canta; en este caso, con el acompañamiento de la guitarra. Nosotros adoptaremos,

⁷⁶ Claramente, esto no quita que hayan podido ser danzadas sobre el escenario por un cuerpo de baile teatral, como parte del mismo ‘*shon*’ ofrecido por Massoni. Pero, en ese caso, tampoco dejarían de ser por ello cielito ‘de audición’.

⁷⁷ Vega, 2019, t. I, pp. 191-192.

⁷⁸ Vega, 2019, t. I, p. 191.

⁷⁹ Vega, 2019, t. I, p. 192. Respecto de los cielitos variados para guitarra que se crearon “después”, desconocemos si Vega tuvo conocimiento de piezas de este tipo que daten de la primera mitad del siglo XIX; más bien creemos probable que se esté refiriendo al *Cielo* de Alais, que es mucho más tardío. Posiblemente, a las *Variaciones del cielito* de Nicanor Albarellos —que, consideramos, pudieron haber sido escritas para guitarra, dado que Albarellos era guitarrista (ver Plesch, 2006, p. 44-46)—; pero dudamos que Vega supiese de esta última obra (siquiera de su título), dado que no la menciona en su estudio.

⁸⁰ Vega, 2019, t. I, pp. 192-193.

⁸¹ Aretz cita estos mismos ejemplos en Aretz, [2003], p. 74, al hablar de cielitos “de carácter concertante”.

⁸² Vega, 2019, t. I, p. 193.

⁸³ Veniard, 2017, pp. 230-324. No confundir con el ‘cielito canción’ de Vega (ver nuestra explicación del mismo en §2.2.1). De todas maneras, omitiremos utilizar el término ‘cielito canción’ para referirnos al cielito de canto sin danza; en su lugar, emplearemos el de ‘cielito lírico’.

para referirlo, el nombre que le otorga Veniard, ‘cielito lírico’, por resultar más cómodo y conciso que cualquier otro.

El ámbito de desarrollo por excelencia de este tipo de cielito, durante la primera mitad del siglo XIX, habría sido el de los campos de batalla; lo que se ve reflejado en la mayor parte de sus letras, de temática patriótica, política y guerrera.⁸⁴ A su vez, su tono popular, repleto de modismos gauchescos, nos habla de la presencia o, acaso, de un origen del cielito lírico en el ambiente rural. No obstante, como recuerda Veniard, la mayor parte de las letras que conocemos de cielito lírico no son de procedencia tradicional; tuvieron como autores poetas letrados que imitaban el estilo y el lenguaje populares de las presumiblemente anónimas cantadas en los frentes bélicos y la campaña.⁸⁵ Muchos de estos poetas, ya sea por temor a sufrir persecuciones cuando lo que se trataban eran temáticas relacionadas con la guerra o la contienda política, o bien por el deseo de consustanciar su obra con el anonimato que perpetúa al repertorio lírico oral tradicional, firmaban sus cielitos ocultándose tras seudónimos, o incluso, omitían todo tipo de firma. Este hecho ha tornado muy difícil para los estudiosos la tarea de revelar las verdaderas identidades de los autores de algunos cielitos. Entre los poetas conocidos que contribuyeron a la producción de cielitos, podemos mencionar, como figura principal, a Bartolomé Hidalgo (1788-1822), Juan Gualberto Godoy (1793-1864) e Hilario Ascasubi (1807-1875).⁸⁶ La difusión de las letras de los cielitos se daba, fundamentalmente, a través de la imprenta, ya sea bajo su inclusión en publicaciones periódicas (como el *Torito de los muchachos*, de la época de Rosas) o en forma de hojas sueltas, lo que seguramente contribuyó a la rápida dispersión y asimilación de las mismas a nivel popular.⁸⁷

Precisamente, son las letras el único elemento que ha sobrevivido del cielito lírico. La más antigua que se documenta es la citada por Francisco Acuña de Figueroa en su *Diario histórico del sitio de Montevideo*, en la entrada correspondiente al domingo 2 de mayo de 1813.⁸⁸ La autoría de esta letra fue atribuida a Bartolomé Hidalgo por Martiniano Leguizamón, en su estudio sobre Hidalgo titulado *El primer poeta criollo del Río de la Plata*, de 1917. Se trata de los “Cielitos que con acompañamiento de guitarra cantaban los patriotas al frente de las murallas de Montevideo”, espécimen que nos muestra ya todas las características de orden literario que serán distintivas del cielito lírico:

⁸⁴ Las temáticas de los cielitos de la época de las guerras de emancipación son de color independentista y patriótico. Más tarde, en la época de Rosas, las letras de los cielitos pasaron a reflejar la pugna entre las facciones unitaria y federal. Tras la batalla de Caseros y durante la segunda mitad del siglo XIX, según reflexiona Veniard, el cielito habría recuperado en sus coplas la temática amorosa, que habría sido la propia antes del estallido de las guerras de independencia (Veniard, 2017, p. 232). Sin embargo, debe señalarse que muchas de las letras de contenido político de cielitos de la época de la Independencia y de los años de Rosas sobrevivieron en la memoria popular argentina hasta entrado el siglo XX, como lo prueban los registros de la Colección de Folklore de 1921, entre los cuales se observan algunas coplas de cielitos que, por entonces, tenían más de ochenta años de antigüedad (Vega, 2019, t. I, pp. 160-161). Olga Fernández Latour de Botas (en Fernández Latour [de Botas], 1960, pp. 23-25) comenta un cielito recogido en Catamarca, en el marco de la citada Colección de Folklore del año 1921, informado por un anciano de, por entonces, 89 años edad. Sus estrofas reúnen versos de cielitos atribuidos a Hidalgo, entre ellos el de 1813 mencionado anteriormente.

⁸⁵ Ver Veniard, 2017, p. 230-234; Peire, 2008, p. 19; y Demarchi, 2008, §2.

⁸⁶ Becco, 1985, pp. 16-17.

⁸⁷ Entre la vasta literatura sobre el verso de propaganda política y su difusión en el Río de la Plata durante el siglo XIX, ver el estudio preliminar de Olga Fernández Latour de Botas a la edición facsimilar del periódico *El torito de los muchachos*, a cargo del Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny” (Fernández Latour de Botas, 1978).

⁸⁸ Acuña de Figueroa, 1978, t. I, p. 240, nota al pie N° 182. Ver Becco, 1985, pp. 23-24; y Demarchi, 2008, §1.

**Cielitos que con acompañamiento de guitarra cantaban los
patriotas al frente de las murallas de Montevideo⁸⁹**

Los chanchos que Vigodet
ha encerrado en su chiquero,
marchan al son de una gaita
echando al hombro un *fungeiro*.

Cielito de los gallegos,
¡ay!, cielito del dios Baco,
que salgan al campo limpio
y verán lo que es tabaco.

Vigodet en su corral
se encerró con sus gallegos,
y temiendo que lo *pialen*
se anda haciendo el chanco rengo.

Cielo de los *mancarrones*,
¡ay!, cielo de los potrillos,
ya brincarán cuando sientan
las espuelas y el lomillo.

Como puede observarse, a nivel estructural, las letras de los cielitos líricos (como así también, muy presumiblemente, las de los cielitos de danza con canto⁹⁰), se componen de

⁸⁹ Leguizamón, 1917, p. 43. En el diario de Acuña de Figueroa solamente figuran las dos estrofas iniciales de este cielito. Leguizamón no tomó esta letra de Acuña de Figueroa, sino de una recopilación de poesías patrióticas emprendida por Ángel J. Carranza hacia 1895 y titulada *La epopeya americana* (Leguizamón, *ibid*, nota al pie N° 24). Para mayores datos sobre esta obra de Carranza, ver Barcia (Ed.), 1982, p. XLIII, nota al pie N° 33.

⁹⁰ Entre las pocas letras conservadas de cielitos que, por no ser de temática guerrera o partidaria, podrían haber pertenecido a cielitos de danza con canto de los salones, podemos citar la del *Cielito de los Olivos* (Becco, 1985, pp. 38-39), fechada en 1816, interesante ejemplo:

“Canten otros lo que quieran
con tono alegre y festivo,
nuestro baile y canto sea
el Cielo de los Olivos.

Cielito cielo que sí,
cielito del amor mío,
vamos bailando y cantando
las glorias de los Olivos”.

.....

así como también la del cielito que figura en el Cuaderno II de *El Cancionero Argentino* de José Antonio Wilde de 1837 (ver Massini Ezcurra, 1956, pp. 107 y 117), cuya autoría vemos atribuida a Juan María Gutiérrez por Vega (Vega, 2019, t. I, p. 159) y a Esteban Echeverría por el uruguayo Wilfredo Pi en su *Antología gauchesca* (Pi, 1918, pp. 24, 27-28):

“Amada guitarra mía,
los dos debemos cantar:
tú con la suave armonía
yo con mi voz desigual.

.....

Cielito cielo dejemos
que otro arrebate la flor
nosotros siempre veremos,
que en la planta está mejor”.

(Citado también en Aretz, [2003], p. 73).

una serie de estrofas en forma de cuartetos octosílabos; si bien también existen ejemplos que incluyen cuartetos de ‘seguidilla’ (es decir, que alternan versos heptasílabos y pentasílabos).⁹¹ En general, las estrofas impares de la serie (las ‘coplas’) revisten un carácter expositivo (presentan y discurren sobre el tema que versa el cielito), mientras que las pares funcionan a manera de ‘coro’ o estribillo, comentando lo expresado en la inmediata anterior. Estos estribillos se caracterizan por la inclusión de las palabras ‘cielito’ o ‘cielo’ bajo reiteradas exclamaciones típicas, como por ejemplo: “cielito, cielito que sí”, o “cielito, cielo y más cielo”.⁹²

Como ejemplo del vínculo siempre vivo y actualizado que mantuviera el cielito lírico con el curso de los avatares sociales y políticos de la Argentina de la primera mitad del siglo XIX, citamos a continuación el “Cielito del Torito”, proveniente del mencionado periódico *El torito de los muchachos*, que vio la luz brevemente, en Buenos Aires, durante el año 1830. La temática de este cielito no responde ya a las guerras de independencia, como la de los cielitos líricos de la segunda década del siglo, sino la agitación política de los años del gobierno de Rosas en el contexto de las luchas entre federales y unitarios.

Cielito del Torito⁹³

Ahí va mocitos de fraque
mi torito colorao,
al que llegue a topar
que se llame condena.

Cielito cielo que sí
Cielito, de la divina:
no se fien chapetones
que les engaña la orina.

El paisano que no querra [sic]
que le corné [sic] mi toro,
debe ser mocito amargo
y no ha de pasar por todo.

Cielito cielo que sí
Cielito de la Ensenada:
el Federal que no es terne
¡dianches! no vale de nada!

.....

Hemos dicho que las letras del cielito lírico son lo único que de éste se conserva; y esto, debido a que su música fue de transmisión oral por excelencia. No sabemos, por ejemplo, si la o las melodías con las que se cantaban sus coplas eran las mismas con que entonaban

Como puede observarse, ambas letras, de temática amorosa o galante, muestran la misma estructura de estrofas octosílabas en relación de ‘copla y estribillo’, propia del cielito lírico.

⁹¹ Ver Veniard, 2017, pp. 231 y ss. Las coplas de seguidilla recibían el nombre de ‘tabapié’, ‘tabapui’ o ‘tabapuy’ (ver Vega, 1936; Aretz, [2003], p. 23 y Veniard, 2017, p. 252).

⁹² Veniard, 2017, p. 231; Ayestarán, 23-V-1948, p. [2], col. 2.

⁹³ Este cielito apareció en el N° 2 de *El torito de los muchachos*, del 22 de agosto de 1830 (Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny”, 1978, p. 7). Actualizamos la ortografía al uso del castellano moderno.

los bailarines las de los cielitos de danza y canto, tanto en la campaña como en los salones; aunque es probable que así lo fuera.

A este respecto, Lauro Ayestarán publicó⁹⁴ en 1948 el facsímil y la transcripción de la melodía escrita más antigua que se conoce de un cielito; proveniente del Perú y del año 1816.⁹⁵ Este curioso registro musical, titulado *El Cielito, bayle de Potosí*, se encuentra en el códice *Noticias de la muy noble y muy leal ciudad de Arequipa*, de la pluma del presbítero Antonio Pereyra y Ruiz, hallado y difundido por el bibliógrafo peruano Alejandro Lostanau Ulloa en 1946.⁹⁶ Vega pudo constatar documentalmente que el cielito habría sido llevado desde Buenos Aires al Alto Perú por el ejército de Belgrano en 1813⁹⁷, lo que explicaría el hecho de que este antiguo testimonio musical nos llegue desde latitudes tan distantes de las pampas.⁹⁸ A continuación, transcribimos la música y los versos de este cielito peruano, a partir del facsímil del documento original que ofrece Ayestarán.⁹⁹

Mi ma-dre por pa-sia - de-ra dí - ce que me ha de po - ner un
 pie de a - mi - go y me - jor se-rá un a - mi - go de pie. A na
 na na na na na na na na na na ay!

⁹⁴ La publicación de Ayestarán tuvo lugar en el suplemento dominical del diario *El Día* de Montevideo, año XVII, N° 801, del 23 de mayo de 1948. (Ayestarán, 23-V-1948). Más tarde, el autor recreó parte de este texto en las páginas 247-252 de su trabajo “La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851)”, en la *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Montevideo, Año 1, N° 1, pp. 201-432 (Ayestarán, 1949).

⁹⁵ Isabel Aretz parece dudar de que la melodía que este documento registra pertenezca a un cielito. Dice respecto de ella que “tampoco posee un carácter musical muy definido ya que sus dos frasecitas pudieran pertenecer a cualquier otra pieza musical” (Aretz, [2003], p. 74).

⁹⁶ Ver Ayestarán, 23-V-1948, p. [1], col. 2 y Ayestarán, 1949, p. 248.

⁹⁷ Vega aclara que “tal vez no [por] las primeras legiones —que salen doce días después del 25 de Mayo—, sino los cuerpos bonaerenses que se les incorporaron después de la batalla de Tucumán” (Vega, 2019, t. I, p. 149). La batalla de Tucumán tuvo lugar a finales de septiembre de 1812.

⁹⁸ Vega, 2019, t. I, pp. 151-153 y 184-186.

⁹⁹ El facsímil y la transcripción completa de Ayestarán pueden consultarse en Ayestarán, 23-V-1948, p. [1], col. 4 y en Ayestarán 1949, p. 248. Ayestarán transcribe la música en compás de 4/8 y la descende una octava. Vega cita solamente el fragmento inicial de la música del estribillo con su letra, en el compás original de 3/8, pero también descendiéndola una octava (Vega, 2019, t. I, p. 185). En nuestra transcripción conservamos el compás, la tesitura y los barrados del original; la ortografía del texto fue normalizada al uso del castellano moderno.



El Cielito, bayle de Potosí, *el más antiguo testimonio escrito de la música de un cielito, del año 1816.*

Edición nuestra a partir del facsímil del documento original ofrecido por Ayestarán, en:
Ayestarán, 1948 y Ayestarán, 1949, p. 248

Como bien lo dice el título que le fue dado a la pieza en cuestión, se trata de un *baile*; y, según ha podido observarse, de un baile con letra para ser cantada. Si los mismos soldados de las tropas de Belgrano que cantaban cielitos (cielitos ‘líricos’) en los frentes de batalla al son de la guitarra, también *bailaban* cielitos en los salones altoperuanos (cielitos de danza con canto), es muy probable que la o las melodías que empleaban para externar las coplas en el campo de guerra hayan sido las mismas que aplicaban al canto de las coplas de la danza en el salón (melodías de las que este documento peruano sería, si bien quizás deturpado, un testimonio).¹⁰⁰ Esto mismo es lo que razona Vega para llegar a la conclusión de que en el cielito “no hubo una melodía para los versos [es decir, para el cielito lírico] y otra para la danza [es decir, para el cielito danza con canto]”¹⁰¹; sino que una sola sirvió a ambas expresiones.¹⁰²

Algo muy interesante es que a finales del siglo XIX y durante la primera mitad del XX, cuando el cielito era ya más un olvido que un recuerdo tanto en la ciudad como en la campaña rioplatenses, su música despertó de repente el interés de escritores, tradicionalistas y compositores, tanto de la Argentina como del Uruguay. Vega cita, entre los primeros, a Martiniano Leguizamón (1858-1935) y Domingo Vicente Lombardi (1878-1961); y entre los segundos, a los uruguayos Dalmiro Costa (1836-1901) y Leopoldo Díaz y los argentinos Juan Alais (1844-1914), Francisco Hargreaves (1849-1900) y Julio S. Sagraeras (1879-1942).

Leopoldo Díaz, en 1891, publicó en el Uruguay un pericón para piano y canto cuya última sección presentaba una melodía, también cantada, señalada como ‘cielito’.¹⁰³ En la Argentina, hacia el año 1901, Julio S. Sagraeras citó en el primer movimiento de su *Rapsodia*

¹⁰⁰ Ver Vega, 2019, t. I, pp. 185, 190.

¹⁰¹ Vega, 2019, t. I, p. 190.

¹⁰² Aretz y Veniard no concuerdan del todo con el pensamiento de Vega sobre la igualdad entre las músicas del cielito lírico y el cielito de danza con canto. Dice Aretz: “no estamos muy seguros de que estos Cielitos [el cielito lírico] se hayan entonado siempre con la música que sirvió al baile; creemos en cambio que pudieran llevar música especial o de otras canciones”. (Aretz, 1952, p. 249). En Aretz, [2003], p. 73, la autora especifica que “su música pudo ser la misma de las especies que llegan a nuestros días con los nombres de *tono*, *estilo* y *triste*, que albergan distintos tipos de letras. También pudo existir una melodía, o una especie melódica particular, que mereciera el nombre de cielito. En todo caso, al lado del [cielito] cantado y del simplemente recitado, siempre en épocas de la Revolución, un baile acoge las mismas letras, de cuyos estribillos tomará su nombre en un afán por nacionalizarse. Me refiero a la contradanza que de acuerdo con Carlos Vega, prohiere en el Plata tres danzas criollas: el cielito, el pericón y la media caña” (Aretz, [2003], p. 73). Veniard, por su parte, partiendo del análisis de la métrica de las letras de los cielitos líricos para intentar reconstruir las características que habría tenido la melodía con la que se las entonaba, sugiere posibles conexiones musicales con la cifra y el estilo (Veniard, 2017, pp. 233-234). De nuestra parte, sin desestimar las hipótesis de Aretz y Veniard, creemos que la idea de Vega merece una importante consideración, ya que puede contribuir a la explicación de algunos puntos oscuros relacionados con los rasgos que identifican a los cielitos de danza con canto y los de danza sin canto, como veremos un poco más adelante.

¹⁰³ Ayestarán, 23-V-1948, p. [2], cols. 2 y 4; Vega, 2019, t. I, p. 188.

sobre temas criollos, para guitarra, la melodía de un cielito que había oído tiempo antes, “no recordaba dónde”.¹⁰⁴ Por su parte, en 1933, Domingo Vicente Lombardi publicó en la revista *Nativa*, en versión propia para piano y canto, un cielito cuya melodía —de acuerdo con Vega— había oído ejecutar a la Banda del Batallón N° 10 de Infantería de Línea dirigida por el Maestro Juan Rísoli (1847-1907) en la actual Plaza Lavalle de Buenos Aires, en el año 1895.¹⁰⁵ Más tarde, Lombardi cantó personalmente esta misma melodía a Vega, quien la anotó para su estudio y la comparó con la versión primitivamente publicada, constatando que no había diferencias. Este cielito lleva el título de “*Cielito*” de Santos Lugares.¹⁰⁶

En el trabajo sobre el cielito que forma parte de su libro *Las danzas populares argentinas*¹⁰⁷, Vega coteja los motivos iniciales de estas tres melodías (las de Díaz, Lombardi y Sagreras) con el fin de resaltar las similitudes que guardan entre sí, allende la diversidad de sus proveniencias. A continuación, siguiendo su mismo criterio, las ofrecemos en similar disposición, pero completas y uniformadas al compás de 3/8, con el fin de igualarlas al compás que presentan el *Capricho*, el episodio del *Minué* y el *Cielito de Potosí*.¹⁰⁸ En la de Díaz y Lombardi, procedimos a incorporar el texto de sus respectivas letras (la de Sagreras es instrumental). Al igual que Vega, transportamos las tres melodías al tono de Fa mayor para una más cómoda lectura.¹⁰⁹ Además, agregamos en la parte superior, en tipo más pequeño, una versión

¹⁰⁴ Vega, 2019, t. I, pp. 188-189.

¹⁰⁵ Vega, 2019, t. I, p. 188.

¹⁰⁶ Lombardi publicó este cielito en la revista *Nativa*, Año X, N° 110, del 28 de febrero de 1933, pp. 22-23 (Lombardi, 28-II-1933). Su título completo es “*Cielito*” de Santos Lugares. *Antigua danza popular argentina sobre un motivo musical de la época de Rosas (1835-1852). Por Domingo V. Lombardi. Para canto y piano*. En la dedicatoria, dice: “A la celebrada y valiente revista *Nativa* y para su digno Director el poeta Julio Díaz Usandivaras”. Se trata de una partitura manuscrita —aparentemente autógrafa, ya que figura la firma de Lombardi al final— reproducida fotográficamente en la revista.

¹⁰⁷ Vega, 2019, t. 1, pp. 149-210 (también publicado como folleto: Vega, 1953). Entre las versiones preliminares de este estudio sobre el cielito publicadas por Vega en diferentes momentos de su carrera, podemos mencionar: la de 1936, en su libro *Danzas y canciones argentinas...*; las de enero 8 y marzo 26 de 1939 para el diario *La Prensa*; y la de julio 6 de 1951 para el diario *El Hogar* (ver respectivamente: Vega, 1936; Vega, 8-I-1939; Vega, 26-III-1939; Vega, 6-VII-1951). El cotejo de las melodías tradicionales de cielito al que referimos en este párrafo y su cruzamiento con la del *Cielito, bayle de Potosí*, Vega lo publicó primeramente en su artículo para el diario *El Hogar* de 1951, aquí referido. Cuando se aborda la lectura de esta variada producción de Vega sobre el cielito, debe tenerse en cuenta que los escritos de la década de 1930 todavía no hacen mención del manuscrito peruano del presbítero Pereyra y Ruiz, debido a que su existencia no fue difundida hasta 1946.

¹⁰⁸ Vega y Ayestarán prefieren anotar la melodía del cielito en compás de 4/8.

¹⁰⁹ Primera melodía (Díaz): extraída de Ayestarán, 23-V-1948, p. [2], col. 1 (nosotros la adaptamos aquí al compás de 3/8, ya que Ayestarán la ofrece en compás de 4/8); aclara Ayestarán que la original se encuentra en el tono de La bemol y compás de 3/8. Segunda melodía (Lombardi): extraída de Lombardi, 28-II-1933; tono y compás original: La mayor, 6/8; indicación de tempo: “Aire de Zamba, lento”; al final de la partitura constan dos coplas más que no transcribimos. (Atención: la segunda letra que se observa en esta melodía, y que marcamos con la indicación “2da.”, se canta en el *D. C.* o ‘segunda vuelta’). Tercera melodía (Sagraeras): extraída de Sagreras, s/f. La versión original de Sagreras está en La mayor y la escritura alterna compases de 6/8 y de 3/4. Al consultar la partitura de esta última, editada por F. Núñez, Buenos Aires, hemos detectado que en la primera semifrase que abre el primer período del ejemplo (cc. 1-4 del primer número de la obra, titulado “Cielo”) la negra del segundo compás (Re) no sube al sexto grado de la escala (Mi), sino que se queda fija en el quinto grado (Do), para subir con un salto de tercera mayor a la nota del tercer compás (Mi). Pero, cuando este contenido se repite en la primer semifrase de la segunda frase de este mismo período (cc. 5-8), la melodía procede como se muestra en la ilustración. Creemos probable que esta leve diferencia se deba a un error de imprenta en la partitura de Sagreras, ya que Vega —para diseñar su propio cotejo (2019, t. I, p. 188)— prefirió seleccionar la primera semifrase de la segunda frase. El hecho de que en el c. 5 de la partitura de Sagreras, el acompañamiento muestre, sobre la primera corchea del segundo tiempo, un erróneo Re (la nota correcta tendría que ser, de acuerdo a lo que sucede en el c. 1, un Mi), sugiere que la edición posee más

de la antigua melodía del *Cielito de Potosí*, pero en interpretación ‘aberrante’; esto es: adaptada a la misma rítmica de los ejemplos rioplatenses, con el único fin de demostrar que —sin la necesidad de quitarle o agregarle ninguna frase o semifrase— su forma coincide exactamente con la de aquellos: dos períodos de dieciséis compases conformados por dos frases de ocho compases cada una en relación de antecedente-consecuente (la misma que observamos para los cielitos de danza sin canto ‘cantábiles’). Esto no nos ha exigido demasiados esfuerzos, como podría parecer, ya que, con la excepción de la frase central —la que su letra dice “a na na na...” que requirió algunos retoques más grandes (incluso la supresión de una nota)—, las restantes muestran, en su estado original, casi la misma rítmica que las rioplatenses, con la sola diferencia de que sus semifrases comienzan de manera anacrúsica en lugar de tética y que sus finales son ‘masculinos’.

Por último agregamos, además, en la parte inferior del cotejo, un esquema del acompañamiento rítmico-armónico típico del cielito (y un análisis funcional de su armonía), con la finalidad de que estas melodías no dejen de ser comprendidas en el marco de este fiel e inseparable complemento. Como podrá apreciarse, la melodía del Perú escapa de dicho esquema desde lo armónico; pero, en este punto, debemos considerar la sospecha de Vega y de Ayestarán sobre la influencia que la región andina, “zona de tan fuerte coloración musical”¹¹⁰, pudo haber ejercido en la melódica original pampeana llevada por las tropas de Belgrano, según se observa en el aire pentafónico que la misma respira.

El Cielito, Bayle del Potosí (1816). Versión con ritmo ajustado:



Mi ma-dre por pa-sea-de-ra di-ce que me ha-de po-ner
un pie de_a-mi-go y me-jor se-rá un a-mi-go de pie.

Leopoldo Díaz (Montevideo, 1891):



La-bra su ni-do el pa-lo-mo En-tre el ra-ma-je es con-di-do;
Quien fue-ra tu pa-lo-mi-to Pa-ra la-brar-te tu ni-do.

Domingo V. Lombardi (Buenos Aires, 1895):



San-tos lu-ga-res de Ro-sas Tim-bre de los fe-de-ra-les
(2da.: Ay cie-li-to de mi vi-da Cie-li-to de la ma-ña-na)

Julio S. Sagraeras (Buenos Aires, ca. 1901):



Esquema del acompañamiento típico del cielito:



I V I

de una errata. Para nuestro cotejo omitimos los cc. 16-27 de este número de la partitura de Sagraeras, porque no parece ser otra cosa que una extensión fantasiosa del esquema melódico del cielito.

¹¹⁰ Vega, 2019, t. I, pp. 184 y 186. Ver también Ayestarán, 23-V-1948, p. [2], col. 4.

A na na na na na na a na na na na na na

Y_a - llá va cie - lo y cie - li - to _____ Cie - li - to de la es - pe - ran - za _____

Tum - ba de los u - ni - ta - rios Ho - nor de Ro - sas el gran - de
(Te mando mi des - pe - di - da Con el to - que de la día - na

I _____ V _____ I _____ I _____

ay Cie - lo cie - lo que sí cie - li - to de Po - to - sí.

Que ven - ce los im - po - si - bles _____ El amor y la cons - tan - cia. _____

Tum - ba de los u - ni - ta - rios Ho - nor de Ro - sas el gran - de. (D. C.)
Te mando mi des - pe - di - da Con el to - que de la día - na).

I _____ V _____ I _____

*) Notación original de Lombardi en c. 1 (vale, rítmicamente, para el c. 5):
Nosotros la simplificamos, igual que Vega, por medio de una *acciaccatura*.



Cotejo de tres melodías de cielito rioplatenses de finales del siglo XIX recopiladas por Vega, más una versión rítmicamente ajustada del Cielito de Potosí y un esquema del acompañamiento rítmico-armónico típico del cielito

Son sugestivas las grandes similitudes que muestran entre sí estos tres ejemplos de cielitos rioplatenses de finales del siglo XIX, y no lo son menos las que guardan con la melodía de aquel antiguo testimonio proveniente del Perú. Al someter a un análisis estos cuatro fragmentos en su conjunto, algunos de los elementos comunes —en forma total o parcial— que salen a la luz, son:

1. En los cuatro casos: a nivel formal, la segunda frase del primer período es una repetición exacta de la primera (en el cotejo, observar que por esta razón hemos omitido escribir de manera desarrollada la segunda frase, y en su lugar colocamos una barra de repetición). Mientras que en el segundo período, sólo el cielito de Lombardi mantiene la exacta identidad entre las dos frases (los restantes cielitos rioplatenses, solamente muestran iguales, allí, las semifrases finales de sus frases).
2. En los cuatro casos: la presencia, en todas las frases, de la célula rítmica corchea-semicorchea-semicorchea que, característicamente, hace aparición dos veces dentro de cada semifrase de los cielitos rioplatenses y, en el peruano, por lo menos, una vez.



3. En los cuatro casos: la presencia, sobre dicha célula rítmica, de nota repetida y/o de una bordadura (esta última por grado, pero también por salto consonante en el *Cielito de Potosí*):



4. En los ejemplos rioplatenses: el fenecimiento de todas las semifrases por medio de una célula rítmica compuesta de dos negras. Dicha célula sirve siempre de soporte a un movimiento melódico descendente, de salto (tercera, o incluso séptima en Sagreras) o bien de grado conjunto; menos en la primera frase de la melodía de Sagreras, en donde las dos semifrases concluyen con un movimiento ascendente de grado.



5. En los ejemplos rioplatenses: en el primer período, el comienzo de la primera frase sobre el quinto grado melódico de la escala del tono (Do); y en el segundo período, el comienzo de la segunda frase sobre el tercer grado (La).

El esquema rítmico-armónico que añadimos del acompañamiento típico del cielito nos permite observar—en su asociación con las melodías— dos importantes aspectos. Por un lado, la birritmia que se produce entre la melodía y el acompañamiento: Vega propuso, por esta razón, escribir el canto del cielito en compás binario de 4/8 y su acompañamiento en compás de 6/8 de pies ternarios (de acuerdo a su teoría fraseológica).¹¹¹ Esta particularidad rítmica que acusa la música del cielito habría desconcertado, según Vega, a todos quienes intentaron, en el pasado, llevarlo al papel: desde el presbítero Pereyra y Ruiz en 1816, hasta los compositores de finales del siglo XIX que insistieron en plasmarlo en compás de 3/8.¹¹² Si bien sostenemos la certeza de Vega al respecto, también creemos que debería ser considerada —desde una perspectiva filológica, si se quiere— la importancia que reviste la presencia de una evidente tradición detrás de la notación del cielito en compás de 3/8 durante el siglo XIX. La misma pudo haber tenido su origen en la modalidad, vigente en Europa entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, de pautarse el vals en dicho compás (antes de la normalización del uso del 3/4); modalidad que en el Río de la Plata sobrevivió, curiosamente, por mucho más tiempo, por lo menos hasta entrada la década de 1840.

El segundo elemento importante que se desprende de la observación del esquema del acompañamiento típico del cielito en relación con sus melodías, es que éste se encuentra compuesto —desde el punto de vista armónico— por una alternancia constante de cuatro compases de tónica y cuatro de dominante. Los cuatro compases de tónica se forman mediante la suma de los dos compases finales de cada segunda semifrase más los dos compases iniciales de cada primera semifrase. Esto nos lleva a suponer que, antes de iniciarse el canto de la primera frase del cielito, la guitarra debía ejecutar, a manera de preludeo instrumental, como mínimo, dos compases del acompañamiento en armonía de tónica. Naturalmente, lo más probable es que ejecutase cuatro compases de tónica y cuatro de dominante, pero inmediatamente haría sonar dos compases de tónica antes de la entrada del canto, a fin de mantener el equilibrio de las frases:

Possible forma del preludeo instrumental que precedía al canto en el cielito lírico (y presumiblemente en el cielito de danza con canto): cuatro compases de tónica, cuatro de dominante y dos de tónica. (Elaboración nuestra)

¹¹¹ Vega, 2019, t. I, pp. 183-184.

¹¹² Vega, *ibid.*

Otra posible forma de preludio, un poco más breve, habría sido ejecutar dos compases de tónica, cuatro de dominante y, seguidamente, los dos de tónica que anteceden al canto:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems. The first system is labeled 'Canto' and 'Guitarra'. The 'Canto' part is a vocal line with rests. The 'Guitarra' part shows a sequence of chords: I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I, V. The second system is also labeled 'Canto' and 'Guitarra'. The 'Canto' part has the lyrics 'San - tos lu - ga - res de Ro - sas etc.' written below it. The 'Guitarra' part continues with the same sequence of chords: I, V, I, V, I, V, I, V, I, V, I, V.

Otra posible forma del preludio instrumental que precedía al canto en el cielito lírico (y presumiblemente en el cielito de danza con canto): dos compases de tónica, cuatro de dominante y dos de tónica. (Elaboración nuestra)

Esta última es la forma que aparece reflejada en la pauta del cielito ofrecida por Martiniano Leguizamón en su citado ensayo sobre Bartolomé Hidalgo del año 1917, *El primer poeta criollo del Río de la Plata*, y que Vega reproduce en su estudio.¹¹³ Dicha pauta se trata, simplemente, de un acompañamiento escrito para piano, en compás de 3/4, que muestra en la mano derecha arpeggios cerrados de tónica y de dominante en ritmo de negras, acompañados en la izquierda por una figura de vals. De acuerdo con Vega, este ejemplo musical de Leguizamón no sería otra cosa que la reproducción textual de un dudoso fragmento musical publicado en el año 1905 por la revista *Caras y Caretas*, pretendida ilustración de la música con la que habría sido cantado el cielito *Al triunfo de Lima y el Callao* del “gaucho Ramón Contreras”, fechado hacia 1821 y atribuido a Hidalgo.^{114 115}

¹¹³ Leguizamón, 1917, p. 93; Vega, 2019, t. I, p. 187.

¹¹⁴ Vega, 2019, t. I, p. 187. Veniard también comenta este documento (Veniard, 2017, p. 233). No nos ha sido posible consultar, durante la redacción del presente trabajo, el número de *Caras y Caretas* en donde aparece este fragmento. Nos atenemos a la afirmación de Vega de que se corresponde con el de Leguizamón.

¹¹⁵ En este punto, vale la pena señalar que, tanto Vega como Veniard, sugieren que el fragmento en cuestión se trataría de un arreglo del conocido ejemplo musical con el que Ventura Lynch ilustró la música del cielito en *La Provincia de Buenos Aires...*, consistente en un simple acompañamiento de guitarra, en compás de 3/4, a base de arpeggios cerrados de tónica y dominante en ritmo de negras. Según opinan estos dos autores, el creador de la versión publicada por *Caras y Caretas* —y, consecuentemente, por Leguizamón— no habría hecho otra cosa que copiar el ejemplo de Lynch agregándole un acompañamiento de vals por debajo. Sin embargo, y sin poner en duda esta hipótesis, debemos decir que existe una importante diferencia entre el fragmento de Lynch y el de Leguizamón/*Caras y Caretas*, advertida por el mismo Vega (Vega, 2019, t. I, p. 186, nota al pie), aunque sin merecer particular atención de su parte: el ejemplo de Lynch muestra, únicamente, dos compases de tónica seguidos de dos de dominante con una barra de repetición al final, y la aclaración “así sigue siempre”; mientras que el de Leguizamón presenta dos compases de tónica, cuatro de dominante y dos de tónica antes de la barra final de repetición. Claramente, el ejemplo de Lynch —no obstante el grado de autenticidad que le aporta el haber sido producido en una época en la que, al decir de Veniard, “aún se recogían cielitos” (Veniard, 2017, p. 232)—, no se condice con el esquema armónico de las melodías tradicionales de cielito rioplatense vistas anteriormente, ya que le faltan dos compases más de dominante al final, antes del retorno de la tónica. De tratarse de una omisión, creemos que la misma haya podido deberse a un descuido de Lynch

Al cruzar las tres melodías rioplatenses de cielito de finales del siglo XIX con el antiguo ejemplo peruano, concluye Vega que, con el *Cielito de Potosí*, “tenemos registrado en 1816 el mismo esquema rítmico que se ha conservado en los Cielitos hasta hoy y las palabras características del estribillo”.¹¹⁶ Efectivamente, del análisis que acabamos de exponer (análisis que no pretende agotar en absoluto el tema) se desprende que, quizás, no sea posible —ni conveniente— hablar de *una melodía* para el cielito histórico, sino más bien de *un esquema* rítmico-armónico (principalmente) y melódico que habría servido para el canto de las coplas del cielito en la campaña, los frentes de batalla y el salón. Éste —con las variantes y transformaciones esperables en cada aplicación— habría subsistido en la memoria oral rioplatense, por lo menos, por más de ochenta años.

Resulta interesante mencionar que esta hipótesis podría explicar por qué las frases que presentan los cielitos de danza sin canto del subtipo ‘cantabile’ no se corresponden con la melódica y rítmica del esquema tradicional y, en su lugar —como ya hemos señalado—, ostentan una concepción original, muchas veces de aire cosmopolita al presentar influencias de músicas de otras danzas (como es el caso de la del primer episodio del *Minué* de Esnaola, con su aroma a vals vienés). Parecería evidente que, en los salones, cuando el cielito se encontraba librado del canto de sus coplas, la melódica tradicional no tenía necesidad de ser utilizada. ¿Acaso la presencia del acompañamiento, con sus fórmulas típicas de arpeggios o de vals y su igualmente típica oscilación entre tónica y dominante, bastaba por sí sola para que estas piezas siguieran siendo apreciadas como cielitos?... No deja de ser sugestivo recordar, en este sentido, que la apasionada descripción que hace Cordero de la música del cielito se centra, precisamente, en los acordes y en el ritmo de su acompañamiento, pero no en su melodía.

Por otra parte, si como opina Vega, el cielito de danza *con* canto en los salones empleó, efectivamente, el mismo esquema rítmico-armónico-melódico tradicional del cielito lírico, entonces queda explicado por qué no han sobrevivido ejemplos escritos de la música del cielito de danza con canto: simplemente porque la misma, perteneciente al acervo oral, habría sido lo suficientemente conocida por todos como para tener que ser pautaada. De la misma manera que, hoy en día, un pianista acompañante de música de proyección folklórica no necesita servirse de otra cosa que su experiencia —ni siquiera de un mero ‘cifrado’¹¹⁷— para acompañar a un cantante en la interpretación conjunta de una conocida zamba, los porteños que acompañaban desde el piano —o desde cualquier otro instrumento armónico— el baile de un cielito de danza con canto en los salones de la primera mitad del siglo XIX, no debieron requerir, en absoluto, la ayuda de ningún tipo de registro escrito para hacer lo que les correspondía. El cielito de la Colección ‘Ruibal’ que Aretz describe como un simple acompañamiento rítmico-armónico para piano, *sin línea melódica* y semejante a la ‘entrada’ o introducción del pericón *Por María* de Antonio Podestá¹¹⁸, podría constituir una prueba de lo que acabamos de decir: pudo haber sido elaborado por un maestro de

al elaborar su pautaación, o bien, a un error de diagramación cometido por sus editores. (Otra diferencia, si bien de orden menor, entre el ejemplo de Lynch y el de Leguizamón/*Caras y Caretas* —advertida por Vega (*ibid*)— atañe a la nota intermedia del arpeggio de dominante, que en Lynch es Do, y en Leguizamón/*Caras y Caretas* es La).

¹¹⁶ Vega, 2019, t. I, p. 186. El subrayado es nuestro.

¹¹⁷ Una simple hoja (no necesariamente pentagramada) con los nombres de los acordes que intervienen en la música que se va a ejecutar, colocados en sucesión temporal. Sirve de ‘ayuda memoria’ al intérprete.

¹¹⁸ Ver nota al pie N° 62 del presente trabajo.

música que, en el compromiso de enseñarle a su alumno cómo acompañar desde el piano el baile de un cielito de acuerdo a las costumbres, se haya visto en la necesidad de apuntarlo en el papel. Apoyan estos pensamientos la advertencia de Illari sobre el importante rol jugado por la transmisión oral y la práctica intuitiva en la actividad musical de los salones porteños de la primera mitad del siglo XIX —de acuerdo con testimonios de la época, como los de Lucio V. Mansilla y Arsène Isabelle¹¹⁹—; así como su sospecha, por estas mismas razones, de que mucha de la música registrada en los papeles de la Colección ‘Ruibal’ quizás no sea más que “un apunte o guía mínima a ser completada en el acto de la ejecución”.¹²⁰

Respecto del origen de las diferentes identidades asumidas por el cielito durante la primera mitad del siglo XIX, exploradas en el presente trabajo, la escasa información histórica disponible no nos permite más que conformarnos con la elaboración de meras conjeturas. Si bien todas estas identidades coexistieron, es lógico pensar que no nacieron al mismo tiempo. Aretz da entender que los versos y la música del cielito habrían existido tiempo antes de que la contradanza, en los años de las guerras de independencia, se apropiara de los primeros “para nacionalizarse”, para volverse símbolo patriótico, dando así nacimiento al cielito de danza con canto.¹²¹ Veniard opina algo similar al sugerir que el cielito de danza sin canto (el ‘cielito instrumental’, según este autor) pudo haber sido, quizás, el primero de todos en existir.¹²² Para Vega, claramente, fueron el cielito de danza con canto y el cielito lírico, los dos juntos, los primeros en abrirse paso en la campaña y los salones urbanos. En su concepción, ambos fueron una misma cosa, pues cuando el cielito de danza con canto no era bailado, su música daba lugar a la entonación de “los extensos textos patrióticos”.¹²³ Según su pensamiento, el cielito de danza sin canto ‘variado’ habría sido un desprendimiento ‘culto’ o letrado del cielito de danza con canto, formando una misma entidad con el cielito de audición; mientras que los cielitos que nosotros clasificamos como cielitos ‘cantábile’ no habrían sido precisamente cielitos, sino simples movimientos en tempo ‘allegro’ de otras danzas, que, por superficial extensión, recibieron el celeste nombre.

No es nuestra intención introducirnos en una estéril discusión acerca de qué fue primero, si la gallina o el huevo. Compartimos con Vega la idea de que el cielito de danza con canto y el cielito lírico conformaron una misma entidad, diferenciándose entre así, únicamente, por el hecho de ser uno bailado y el otro no; con todas las consecuencias lógicas que este accidente podría haber acarreado para una y otra expresión (mayor o menor longitud, tempo más vivo o más pausado, mayor o menor dosis de externación vocal, etc.). Ya hemos mencionado, algunas líneas arriba, que esta correspondencia entre dichas manifestaciones del cielito podría explicarnos el por qué de la no existencia de testimonios musicales escritos de cielitos de danza con canto en la primera mitad del siglo XIX.

Creemos, por lo tanto, que es justo pensar que el cielito de danza sin canto (en sus expresiones ‘cantábile’ y ‘variado’) haya sido una derivación del cielito de danza con canto/cielito lírico, dada en los salones. Una derivación, quizás, no demasiado posterior; tal vez, casi simultánea al ingreso del baile del cielito con canto en las tertulias: es muy fácil

¹¹⁹ Illari, 2005, pp. 149-150.

¹²⁰ Illari, 2005, p. 155.

¹²¹ Aretz, [2003], p. 73.

¹²² Veniard, 2017, 235.

¹²³ Vega, 2019, t. 1, p. 185.

imaginar que, a partir de la interpretación improvisada del acompañamiento de la danza al piano, en los salones —con su preludio y, seguramente, interludios instrumentales entre pares de copla-estribillo— muy pronto los intuitivos ejecutantes hayan podido descubrir el deleite de improvisar ‘variaciones’ sobre los arpeggios del esquema armónico típico del cielito, dando así lugar al nacimiento del cielito ‘variado’. Es claro, en este sentido, que no habría sido necesario el influjo directo de ‘los clásicos’ para que este simple hecho sucediese —habría bastado una simple dosis de pícaro musicalidad y, por qué no, unos sorbos de caliente chocolate—; pero sí es muy probable que la influencia de la música letrada (más precisamente, del género del ‘tema con variaciones’, como lúcidamente lo sugiriera Vega) haya podido jugar un papel determinante en la aparición del cielito variado *de audición*, del cual es ejemplo la citada obra de Massoni de 1824. De la simple improvisación intuitiva y divertida de variaciones sobre el acompañamiento del cielito para el baile en el salón, a las variaciones ‘serias’ del teatro, tan sólo habría distado un pequeño paso en los zapatos de un músico de la época instruido en la tradición académica y considerado profesional, como sin duda alguna fue el caso del violinista y director italiano.

El cielito ‘cantáble’ pudo haber nacido algo después que el cielito variado (claramente, no *mucho* después). Creemos que la aceptación del público de oír por sobre los acordes del acompañamiento del cielito una música diferente a la del canto tradicional, sin por esto dejar de sentirla como ‘cielito’, pudo haber sido alimentada por el cultivo asiduo de la improvisación de variaciones sobre el cielito para la danza. En aquel momento crucial, el elemento distintivo del cielito, para sus cultores, habría pasado a ser su acompañamiento y su tempo vivaz: la oscilación monótona entre tónica y dominante en “aire de tresillo”; no siendo ya más necesario, en los salones, la presencia de la melódica tradicional para reconocerlo. Incluir cielitos puramente instrumentales y de melódica novedosa en el interior de otras danzas en calidad de ‘allegros’, como en el minué montonero (o, acaso, llamar ‘cielitos’ a estas inserciones, por las características armónicas y rítmicas de su acompañamiento y su tempo vivaz), pudo haber sido, por lo tanto, un paso bastante ‘natural’, dado este marco.

Estas breves líneas intentan, tan sólo, trazar una relación lógica entre las diferentes manifestaciones asumidas por el cielito durante la primera mitad del siglo XIX, lo que nos ha llevado a considerar, forzosamente, una perspectiva *crono*-lógica. Como se ha podido observar, hemos evitado dar fechas; pero, si consideramos que las *Grandes variaciones del triste y el cielito* de Massoni son del año 1824, y si aceptamos que el ingreso del cielito a los salones tuvo lugar —según Vega— alrededor de 1813¹²⁴, es claro que todo este proceso aquí propuesto habría tenido su desarrollo en los aproximadamente diez años que distan entre ambas fechas (seguramente ocupando una parte muy pequeña de ese tiempo). Si seguimos a Aretz¹²⁵, este mismo período coincidiría, aproximadamente, con el de la proveniencia de los papeles musicales más antiguos de la Colección ‘Ruibal’, los que contienen cielitos cantábiles y —como vimos— cielitos variados y presumiblemente de danza con canto.

De lo que no cabe duda es de que, para cuando Esnaola compuso su *Capricho*, el cielito había ya desplegado todas sus manifestaciones tiempo atrás. Más aun, si la creación de esta pieza tuvo lugar en los alrededores de 1845, como es de suponer, se encontraría el cielito —de acuerdo con Vega— transitando en los salones la etapa final de su agonía.

¹²⁴ Ver Vega, 2019, t. I, pp. 154 y 207.

¹²⁵ Aretz, [2003], pp. 22-32.

2.5. Algunas conclusiones

De todos los elementos hasta aquí citados como característicos, a nivel fundamental, del cielito en sus múltiples identidades (cielito de danza con canto, cielito de danza sin canto, cielito de audición y cielito lírico), veamos a continuación cuáles de ellos se encuentran igualmente presentes en el *Capricho* y en el episodio del *Minué* de Esnaola:

- el compás ternario (propio de todas las categorías de cielito);
- el ritmo con ‘aire de tresillo’ en el acompañamiento (ídem);
- la constante oscilación armónica entre tónica y dominante en el acompañamiento (ídem);
- el aspecto formal, basado en una organización de períodos de frases pareadas de ocho compases cada una en relación de antecedente y consecuente (propio del subtipo del cielito cantáble, del cielito lírico y presumiblemente del cielito de danza con canto);
- melodías de corte cantáble en la parte principal de la textura, de concepción original (propio del cielito cantáble).

Evidentemente, el episodio del *Minué* de Esnaola, en su calidad de cielito cantáble, cumple con todas las características de este subtipo de cielito de danza sin canto al que pertenece: se trata de un cielito puramente de salón, alejado de lo que podemos considerar las manifestaciones tradicionales del cielito (el cielito de danza con canto y el cielito lírico).

En el caso del *Capricho*, no debemos olvidar que estamos ante una fantasía y no un cielito ‘*per se*’. Pero en lo que a sus vinculaciones con el cielito respecta, todo parecería indicar que incluye características tanto del cielito cantáble como del cielito variado; en otras palabras, también se encuadraría en el cielito puramente de salón. Quizás, el único tramo de la obra que podríamos asociar más directamente con las expresiones tradicionales del cielito sean los primeros ocho compases de la introducción, que presentan, con audaz desnudez, la sucesión de cuatro compases de tónica y cuatro de dominante del acompañamiento típico, a la manera del preludio instrumental del cielito lírico (y acaso del cielito de danza con canto). Resulta interesante, en este sentido, que la primera frase del período ‘a’ comience tras dos compases vacíos de solo acompañamiento (si bien tiene su inicio, para ser más precisos, sobre el segundo de éstos dos, por ser anacrúsica y no tética).

Las frases del período ‘a’ despliegan una melodía muy alejada del esquema melódico y rítmico del cielito tradicional. Aunque es innegable su aroma popular, criollo o hispano¹²⁶ —que la torna de por sí muy diferente a la de las frases del episodio del *Minué*— su cualidad de original la vincula con el cielito cantáble. El período ‘b’ parece combinar elementos del cielito cantáble y del variado —de este último, la nota repetida como un insistente picoteo en ritmo de semicorcheas, rasgo que curiosamente hallamos en la variación IV del *Cielo* de Alais y en el cielito del cuaderno de Julianita López (que como ejemplo de cielito cantáble, citamos en su momento)—. El período ‘c’, con sus fantasiosos arpeggios quebrados de los acordes de tónica y dominante, desdoblados en polifonía oblicua, netamente se

¹²⁶ Advertimos, en la presencia del ritmo puntillado y el desenvolvimiento del contorno melódico, un cierto aire de familia con la melodía del ‘tiempo de minué’ del ‘cuándo’. (Ver Vega, 2019, t. I, pp. 307-309; y Aretz, 1952, pp. 244-246).

corresponde con el cielito variado. En el período ‘d’, transitivo, vuelve el estilo del cielito cantáble, con una impronta rítmica particularmente marcada que recuerda bastante a la de las frases del segundo período del episodio del *Minué*. Los períodos siguientes de frases en ritmo de tresillo de semicorchea (‘e’ y ‘g’), claramente remiten, con sus arpegios, al cielito variado (nos recuerdan a la variación XII de Alais); si bien ‘e’ se encuentra en modo menor. El perfume criollo o hispano que desprenden estos períodos (especialmente el ‘e’) contrasta pintorescamente con la jocosidad rossiniana que exhibe el período ‘f’, marcado por Esnaola, a la sazón, con la indicación “scherz[ando]”. Finalmente, el período ‘i’ y la coda que cierra la pieza, transportan los agitados arpegios en ritmo de tresillo de semicorchea de los períodos ‘e’ y ‘g’ a la parte superior de la textura, para dejar el canto a cargo del bajo.

Estos dos últimos tramos de la obra (el período ‘i’ y la coda) guardan, para nosotros, un misterioso color gottschalkiano, que —quizás por libre asociación de ideas, aunque no sin un fundamento histórico— provoca que nos preguntemos si el *Capricho* pudo haber sido compuesto por Esnaola, en verdad, algún tiempo después de la década de 1840 sugerida por Illari y apoyada por nuestro análisis; más precisamente, si pudo haber sido escrito durante o luego de la visita de Louis Moreau Gottschalk a Buenos Aires (1867), artista que, como bien se sabe, sintió y manifestó un interés muy particular por las músicas tradicionales de los diferentes países americanos que visitaba en sus largas giras (si bien su estadía en la ciudad porteña, particularmente, no dejó en él el más bello de los recuerdos¹²⁷). ¿Pudo haber despertado en Esnaola el contacto con el celebrado pianista y compositor estadounidense el deseo de componer una pieza ‘de exhibición’, inspirada en un “bayle del País”?¹²⁸ O, quizás, ¿pudo haberlo motivado, en una forma similar, la visita del gran Thalberg, una década antes (1855)? Es cierto que, en este punto, el antecedente de Massoni con sus *Grandes variaciones del triste y el cielito* de 1824 vuelve un tanto innecesarias tales especulaciones. Por el momento, se trata de conjeturas que no pueden pertenecer más que al mundo de la fantasía...

3. Consideraciones sobre la presente edición

La presente edición fue efectuada a partir de la copia fotostática que del Álbum ‘Eguía’ se conserva en el Archivo de Música Académica Argentina del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” y que perteneció a la Dra. Carmen García Muñoz.

Si bien la apresurada pero elegante caligrafía musical de Esnaola no ofrece, en este caso, demasiadas dificultades a la lectura, se hace preciso aclarar ciertas particularidades que detallamos a continuación.

3.1. Dinámicas

Esnaola marca las dinámicas, en este documento, de la siguiente manera:

¹²⁷ Ver Starr, 2000.

¹²⁸ Así aparece anunciada en *La Gaceta Mercantil* de Buenos Aires (agosto de 1824) la ejecución de las *Grandes variaciones del triste y el cielito* de Santiago Massoni (citado por Vega, 2019, t. I, p. 192).

- Abreviatura ‘*for*’ para indicar ‘*forte*’, con excepción de los compases 107 y 111, en los que aplica una letra ‘*f*’ sola.
- Abreviatura ‘*fmo*’ para indicar ‘*fortissimo*’. Solo ocurre en el compás 269.
- Abreviatura ‘*sf*’ para indicar ‘*sforzato*’. El trazo de la ‘*s*’ inicial se encuentra, en algunas ocasiones, apenas sugerido bajo la forma de un pequeñísimo rasgo, y en otras directamente omitido. En estos casos es el contexto mismo el que ha dictado el criterio para no confundir el ‘*sforzato*’ con un ‘*forte*’.
- Letra ‘*p*’ para indicar ‘*piano*’. En varias ocasiones, la vara de la ‘*p*’ aparece cruzada por una pequeña rayita horizontal que la vuelve semejante a una letra ‘*f*’ (el semicírculo característico que remata a la ‘*p*’ es claramente, en esos casos, el elemento diferenciador).
- Abreviatura ‘*pp*’ para indicar ‘*pianissimo*’. Solamente tiene lugar en los compases 177 y 181.
- Para indicar un ‘*crescendo*’ Esnaola aplica, casi sistemáticamente, la escritura de dicha palabra *in extenso*, separando sus sílabas con el fin de cubrir espacialmente la extensión de todo el pasaje afectado (*cres – cen – do*) y colocando entre las sílabas una raya separadora larga, continua o bien segmentada. Las excepciones son los compases 43 y 231, en los que emplea solamente la abreviatura ‘*cresc.*’, en el primero de los dos casos seguida de una raya. Para marcar el *diminuendo* emplea la abreviatura ‘*dim*’, haciéndola seguir, también, de una raya. Solamente en los compases 170-174 y 232-236 reemplaza estos procedimientos que describimos por el simple empleo de reguladores.

3.2. Indicaciones de carácter

Esnaola se sirve en esta pieza de una paleta bastante rica de indicaciones de carácter. Estas son, en orden de aparición: ‘*leggiero*’ (también abreviada *legg.*); ‘*lusingando*’; ‘*dolce*’, ‘*con grazia*’; ‘*scherzando*’ (abreviada ‘*scherz.*’); y ‘*giocosamente*’.

3.3. Articulaciones

Las únicas marcas de articulación que se observan empleadas por el compositor en esta pieza son las ligaduras de expresión y el *staccato*. Como es normal en este tipo de documentos, la aplicación de las mismas no siempre ostenta rigurosidad, siendo muy normales las omisiones o inconsistencias.

Todas las ligaduras agregadas por nosotros se muestran, en la presente edición, con trazo punteado. En general, solamente hemos agregado ligaduras en aquellos pasajes del manuscrito que, no teniéndolas, compases antes o compases después reaparecen ligados por el compositor, o bien cuando el contexto insinúa su aplicación.

El caso más problemático en esta pieza lo representa, sin lugar a dudas, el *staccato* (especialmente su utilización en las figuras de acompañamiento de la mano izquierda): por un lado, la pluma apresurada de Esnaola parece ubicar los puntitos respectivos (ya sea por encima o por debajo de las notas) de manera bastante inconstante al interior de un mismo

pasaje, o bien, de manera desigual entre pasajes repetidos; por otro lado, se vuelve un tanto difícil determinar, en algunos casos, cuándo lo que parecen ser puntitos de *staccato* no son en verdad pequeñas manchas de tinta involuntariamente producidas en el papel. Para la presente edición, solamente hemos colocado indicaciones de *staccato* en aquellos casos revelados a nuestros ojos como indudables. Cuando los respectivos puntitos aparecen encerrados entre corchetes, se trata de sugerencias nuestras en base a la confrontación de pasajes similares o a la observación del contexto.

3.4. Adornos

Esnaola emplea en esta pieza cuatro tipos ornamentales: el mordente, la *tirata*, el trino y el grupeto. El mordente aparece en el manuscrito en los compases 9-11 y 14-15, bajo la forma de dos notas de pequeño tamaño colocadas ante la nota principal, unidas por barrado y con valor de fusas (excepto en el compás 11, donde aparentemente por descuido, la pluma omite el trazado de la barra que determina la identidad de dicho valor¹²⁹). En todas sus apariciones se compone de la nota cromática inferior a la principal seguida de la diatónica superior.

La *tirata* cuenta con dos apariciones (compases 66 y 70), ostentando en cada una diferentes longitudes. En el primer caso se compone de cuatro notas, cubriendo con respecto a la nota principal un espacio interválico de quinta justa; mientras que en el segundo caso comporta sólo tres, cubriendo una cuarta justa. Ambas *tirate* se encuentran expresadas en el manuscrito bajo la forma de una serie de notas de pequeño tamaño, en sucesión diatónica, anticipatorias de la nota principal y conectadas por barrado. La primera *tirata* se encuentra expresada en valor de fusas, mientras que la segunda, de semicorcheas. Si bien nos inclinamos a creer que esta diferencia de valores entre ambas *tirate* no responde a una razón lógica, hemos reflejado en este caso dicha diferencia en nuestra edición.

El trino, indicado con la abreviatura 'tr', o 'trrr' (debajo o encima de la nota), se observa en los compases 9-11 y más tarde en los compases 130, 134, 138 y 142, en los que va acompañado de una terminación anotada de manera explícita.

Por último, el empleo del grupeto se observa en los compases 131 y 142. En ambos casos se presenta expresado en el manuscrito bajo el signo convencional (una 's' acostada), colocado en medio de dos notas. Desde el punto de vista gráfico, dicho signo aparece en el manuscrito con la orientación inversa a la que, por razones tipográficas, hemos empleado en nuestra edición:



Grupeto en el manuscrito: la curva inicial del trazo se abre hacia arriba



Grupeto en nuestra transcripción: la curva inicial del trazo se abre hacia abajo

¹²⁹ En nuestra edición, no obstante, mostramos dicho mordente con valor de fusas con el fin de igualarlo con los que lo anteceden y continúan.

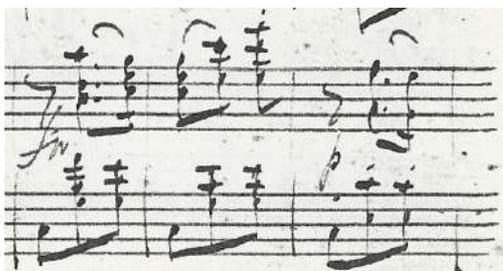
En ningún caso Esnaola abraza con una ligadura de expresión las notas de los mordentes, de las *tirate* y de las terminaciones de los trinos, así como tampoco las comprendidas por los grupetos, a pesar de ser ésta una convención extendida en el siglo XIX. A fin de normalizar los casos de acuerdo a la práctica común de la época, hemos procedido a aplicar en estos elementos la respectiva ligadura (en trazo punteado).

3.5. Barrados de corcheas y semicorcheas

En la literatura instrumental, las diferentes maneras en que por medio del barrado pueden presentarse agrupadas las corcheas (semicorcheas, fusas etc.) que componen una célula o motivo determinado, en ocasiones ocultan —o mejor, revelan— posibles intenciones de fraseo o agrupación rítmica no expresadas bajo otro medio en el texto musical.

Si bien podría suponerse la presencia de un cierto grado de indiferencia en la manera con que Esnaola distribuye, a lo largo del manuscrito, los barrados para agrupar corcheas y semicorcheas, en nuestra transcripción nos hemos esforzado por reproducir estos agrupamientos tal como se presentan el manuscrito por las razones arriba citadas.

Un aspecto por demás interesante lo constituye el agrupamiento de las corcheas que componen las figuras de acompañamiento al estilo vals a cargo de la mano izquierda. Esnaola no siempre une mediante el barrado la primera corchea (que representa el bajo) a las dos siguientes (que representan la armonía rítmica) de la figura. No hemos podido detectar en este procedimiento del compositor una línea lógica subyacente, pues determinados pasajes que son repetidos más adelante en la obra de manera exacta (como los compases 26-28 y los compases 214-216) presentan, comparativamente, agrupamientos diferentes:



Manuscrito: compases 26-28



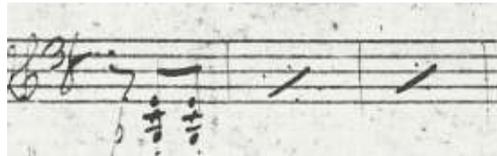
Manuscrito: compases 214-216

Sirvan también esas ilustraciones como ejemplo de la aplicación no rigurosa o descuidada de articulaciones (ligaduras de expresión y *staccato*) entre un pasaje y su posterior repetición, problema aludido en el párrafo correspondiente.

3.6. Otras indicaciones

- Indicaciones de movimiento o aire: Esnaola establece, para la totalidad de la obra, la indicación *Allegro*, abreviada “All^o” en el manuscrito.

- Abreviaturas musicales: con el fin de ahorrar tiempo y esfuerzo en el proceso de escritura, el compositor se sirve de ciertas abreviaturas estandarizadas por la práctica común de la notación musical durante los siglos XVIII y XIX. Estas abreviaturas conciernen, por un lado, a la repetición sucesiva de compases enteros, y por otro, a la de figuraciones y notas dentro de un mismo compás. En la presente edición, todos aquellos pasajes que en el manuscrito se encuentran anotados mediante dichas abreviaturas han sido transcritos en forma desarrollada.



Abreviatura para la repetición inmediata del contenido de un compás



Abreviatura para la repetición de nota, en este caso un bicordio en ritmo de semicorcheas

- Indicación de ‘octava alta’: Esnaola indica que ciertos pasajes de la mano derecha deben ser ejecutados una octava más alta de lo escrito. Para esto se sirve del signo convencional compuesto por el número ‘8’ seguido de una raya (recta u ondulada) que abarca el pasaje afectado.
- Signos de repetición formal: los únicos signos de repetición formal que se observan empleados en la pieza son las barras de repetición que enmarcan los compases 253-268 y que indican la reiteración del último período de la sección A’ (período ‘i’), antes de la coda.

3.7. Alteraciones

Se ha procurado mantener las alteraciones accidentales y de precaución tal como aparecen en el manuscrito, incluso en aquellos casos que podrían parecer redundantes (como por ejemplo en los compases 78-79, en los que el compositor asegura —mediante becuadros de precaución— que el Fa natural del bajo, correspondiente al sexto grado del modo menor armónico, no pueda ser confundido con un Fa sostenido). Todas las alteraciones que en la transcripción se muestran encerradas entre paréntesis son sugerencias editoriales.

Sólo resta mencionar la peculiaridad gráfica que presenta el trazado de los becuadros por la mano de Esnaola, ya advertida por Illari en su análisis de los manuscritos que integran el Cuaderno ‘Azzarini’¹³⁰ y que hallamos también en el manuscrito del *Capricho*.

3.8. Aspectos físicos del manuscrito

En el presente trabajo no nos es posible aportar un análisis de las características físicas del manuscrito del *Capricho*, debido a que, como ya señalamos, la fuente de la que partimos es una copia fotostática del Álbum ‘Eguía’. Sin embargo, creemos que puede ser interesante —tratando siempre de no caer en demasiadas imprudencias— mencionar algunas particularidades que hemos podido advertir a partir de nuestro abordaje de la reproducción del documento. Para la descripción que sigue, hemos tomado como referencia los minuciosos análisis codicológicos efectuados por Bernardo Illari sobre el Cuaderno ‘Azzarini’¹³¹ (incluidas, por supuesto, sus referencias al Álbum ‘Eguía’¹³²) y por Melanie Plesch sobre el *Boletín Musical* de Ibarra.¹³³

3.8.1. Características generales del Álbum ‘Eguía’

Tal como observa Illari, el Álbum ‘Eguía’ se compone, principalmente, de una serie de cuadernillos o fascículos de formato apaisado (de dos a tres bifolios pentagramados cada uno) que primitivamente habrían gozado de una existencia independiente para más tarde ser reunidos y cosidos entre sí.¹³⁴ García Muñoz y Stamponi señalan otra característica importante que presenta el volumen: la de poseer intercalados folios de formato vertical, doblados por su parte inferior (para coincidir con el tamaño de los apaisados).¹³⁵ No nos ha sido posible, desde nuestra fuente, comprobar si estos folios de orientación vertical se encuentran cosidos al resto de los cuadernillos, o sueltos.

Los folios que integran el álbum se encuentran numerados por su cara recta, contabilizados como unidades (como señalan García Muñoz y Stamponi, “recto y verso con un único número”¹³⁶), siendo esta numeración invocada en un índice de las piezas musicales que figura dentro del volumen y que, de acuerdo con García Muñoz y Stamponi¹³⁷, habría sido trazado por la mano de Carlos Eguía.

Las características caligráficas del contenido musical vertido en los folios del álbum denuncian claramente a Esnaola como su copista exclusivo (la única excepción parece ser la copia de la versión ‘De Luca’ del Himno Nacional, que aparece a continuación del arreglo de Esnaola del Himno fechado en 1860 —fols. 1r-3r— y que, significativamente, no figura en el índice ni posee numerados sus folios). La mano de Esnaola también sería la responsa-

¹³⁰ Illari, 2009.

¹³¹ Illari, 2009.

¹³² Illari, 2009, p. 27.

¹³³ Plesch, 2006.

¹³⁴ Illari, 2009, p. 27.

¹³⁵ García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 47.

¹³⁶ García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 47.

¹³⁷ García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 48.

ble de la mayor parte de los epígrafes que acompañan dicho contenido (carátulas, títulos, letras de canciones, indicaciones, etc.).

3.8.2. *Características del manuscrito del Capricho*

El *Capricho* se materializa en uno de los tantos fascículos de formato apaisado que, dijimos, conforman el Álbum ‘Eguía’, abarcando los folios 48r-50r. No posee carátula, por lo que la música comienza en la cara recta del primer folio.

Cada folio, en sus dos caras, contiene en su caja de escritura doce pentagramas que parecen ser impresos, aunque el trazado de sus líneas no es del todo regular (en algunos casos, las líneas de un mismo pentagrama muestran entre sí una pequeña diferencia de longitud en su comienzo y finalización sobre los márgenes izquierdo y derecho de la caja, respectivamente). Una marca en forma de letra ‘H’ mayúscula —que no nos parece trazada por la mano de Esnaola— aparece en todas las caras de los folios (no hemos detectado marcas similares en el resto de las piezas que integran el álbum).

La música se encuentra escrita con tinta, mediante un trazo muy fino y semejante al que muestra casi la totalidad de las piezas que componen el álbum (por citar solamente un ejemplo, la copia del arreglo del Himno Nacional, fechada en 1860). Se trata de una escritura limpia, casi sin tachaduras o enmiendas; desde nuestra fuente hemos podido detectar tan sólo tres correcciones efectuadas en el manuscrito: en el primer folio, compases 12 y 13 (pentagrama de la mano izquierda), dos raspaduras de la tinta que tienen como fin enmendar un lapsus cometido en el proceso de copiado del acompañamiento; en el compás 154 (primer tiempo), una cuidadosa tachadura sobre la segunda semicorchea del tresillo de la mano derecha, que corrige un erróneo Mi por un Do.

En la cara recta del primer folio (folio 48r), tanto la caligrafía del título de la obra como la de la firma del autor y las indicaciones de tiempo y de instrumento (esta última a la izquierda del primer sistema), parecen pertenecer a la mano de Esnaola. En la cara recta del último folio, al final de la pieza, inmediatamente debajo del último sistema con música y casi alineada al centro, se encuentra una inscripción muy borrosa, tristemente ilegible en nuestra copia y que podría atribuirse también al compositor; aunque el trazo más grueso de la pluma (diferente al que muestra la música) indicaría que fue escrita tiempo después. Al final de la misma, figura una pequeña rúbrica.

Todas las caras rectas de los folios poseen la indicación ‘*volti subito*’ (abreviada ‘*v.s.*’), para prevenir al ejecutante de que la música continúa a la vuelta de página. Pero, curiosamente, esta indicación hace aparición también en el *verso* de un folio: el del folio 49. De manera significativa, cerca del final de la cara recta del folio 49, Esnaola interrumpe el copiado de la música dejando en blanco lo que resta de ese renglón y del renglón siguiente (que es el último de esta faz del folio). Esto nos hace sospechar que la música que figura en el verso del folio 49 fue copiada primero. Consecuentemente, la mencionada presencia, en el verso del folio 49, de la marca ‘*v.s.*’, quizás se deba a que éste pudo haber sido, primitivamente, cara recta, y luego —quizás a través de un proceso de recorte y (acaso) pegado por su parte posterior—, transformado en cara par. Pero se trata de conjeturas que detenemos aquí mismo hasta no contar con la posibilidad de contrastarlas con la evidencia de la fuente original.

Otro punto interesante que presenta el manuscrito del *Capricho*, es que en el verso del último folio del fascículo (folio 50v) se encuentra escrita otra pieza para piano, aparentemente sin indicación de título ni de autor. García Muñoz y Stamponi la atribuyen a Esnaola y la identifican en su catálogo como un minué, bajo el número 61.¹³⁸ En nuestra fuente, lamentablemente, la reproducción de esta cara del folio adolece de un encuadre defectuoso, mostrándose recortada gran parte del área superior de la página (al punto de quedar fuera de cuadro la ligadura de expresión y parte de la cabeza de una nota del tercer compás de la pieza). Esto no nos permite confirmar el dato brindado por García Muñoz y Stamponi acerca de que la pieza carece de título¹³⁹, así como tampoco constatar la ausencia de indicación autoral. Un hecho significativo, observado por estos autores y también por nosotros, es que la pieza no figura en el índice del álbum. Como bien se sabe, la convivencia de piezas musicales diferentes en un mismo folio es cosa muy común en manuscritos musicales de diferentes épocas y lugares; pero no es justamente una característica del Álbum ‘Eguía’, compuesto —como ya mencionamos¹⁴⁰— por fascículos independientes que más tarde fueron cosidos entre sí y encuadernados para formar un único volumen. Desde el punto de vista musical, se trata de una pieza muy similar, en su brevedad, a las que aparecen en el *Boletín* de Ibarra, en *La Moda*, en el Cuaderno de Julianita López o en el Cuaderno ‘Azzarini’: dieciséis compases de longitud sumados entre las dos solas frases que la componen. El trazo de la pluma es mucho más grueso y cargado de tinta que el que se observa en el *Capricho*; quizás, un tanto similar al que se aprecia en algunas de las copias que componen el Cuaderno ‘Azzarini’. Las claves y la forma de anotar la cifra de compás (3/4, en este caso) parecen demostrar que claramente se trata de la mano del propio Esnaola; pero, curiosamente, los becuadros no poseen el aspecto tan peculiar que éste solía darles. Lo mismo puede decirse de las “F” de ‘forte’, que muestran aquí una caligrafía muy diferente a la que se aprecia en el *Capricho* y otras piezas del Álbum ‘Eguía’. El estilo de la música parecería responder al del período que Illari identifica con la década de 1830. ¿Podría tratarse de la mano de un Esnaola juvenil, sin aún todas las idiosincrasias caligráficas de la madurez? (En este caso, el compositor habría echado mano a papel antiguamente utilizado para completar su copia del *Capricho*...). ¿Por qué no fue listada esta pieza en el índice del álbum, trazado por su primer propietario, Carlos Eguía?

* * *

¹³⁸ García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 87.

¹³⁹ García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 87.

¹⁴⁰ Illari, 2009, p. 27.

First system of a piano score in 3/4 time, key of B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A *[simile]* marking is present at the end of the system.

Second system of the piano score, continuing the melodic and accompanimental lines from the first system.

Third system of the piano score, showing further development of the musical themes.

Fourth system of the piano score, featuring a *ff* (fortissimo) dynamic marking in the right hand towards the end of the system.

Fifth system of the piano score, with dynamic markings of *f* (forte), *p* (piano), and *ff* (fortissimo) distributed across the system.

Sixth system of the piano score, concluding with dynamic markings of *f* (forte) and *ff* (fortissimo).



La pieza anotada en el verso del último folio del manuscrito del Capricho (fol. 50v) y catalogada por García Muñoz y Stamponi bajo el número 61. Edición nuestra

* * *

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña de Figueroa, Francisco (1978). *Diario histórico del Sitio de Montevideo en los años 1812-13-14*. Prólogo de Roger Basagoda. Montevideo: Biblioteca Artigas, tomo I.
- Alais, Juan (s/f). *Cielo, variaciones para guitarra, op. 2*. Buenos Aires: F. Núñez y cia.
- Alberdi, Juan Bautista (1886). *Obras Completas*, Buenos Aires: Imp., Lit. y Enc. de La Tribuna Nacional, tomo I.
- Álbum ‘Carlos Eguía’ (s/f). Copia fotográfica obrante en el Archivo de Música Académica Argentina del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.
- Aretz, Isabel (1952). *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi.
- Aretz, Isabel [2003]. *Música y bailes en la[s] campaña[s] de los libertadores*. Buenos Aires: inédito. [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). Consultado en: <http://untref.edu.ar/icatom/index.php/musica-y-bailes-en-la-campana-de-los-libertadoresjcl>].
- Ayestarán, Lauro (23-V-1948). “El cielito”. *El Día*, año XVII, No 801, Supl. dominical. Montevideo. [Consultado en: Centro Nacional de Documentación Musical Lauro Ayestarán de la República del Uruguay, www.cdm.gub.uy].
- Ayestarán, Lauro (1949). “La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851)”. *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Año 1, N° 1. Montevideo: El siglo ilustrado, pp. 201-432.
- Barcia, Pedro Luis (Ed.) (1982). *La lira argentina o Colección de las piezas poéticas dadas a luz en Buenos Aires durante la Guerra de su independencia*. Edición crítica, estudio y notas por Pedro Luis Barcia. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras.
- Barcia, Pedro Luis & Raffo, Josefina (2010). *Cancionero de las Invasiones Inglesas*. Buenos Aires: Emecé.

- Bareilles, Oscar & Burgin, Noeli de (1968). *Cancionero folklórico escolar. 32 danzas y canciones folklóricas argentinas con el esquema de las coreografías tradicionales. Facilitadas para piano o guitarra y canto*. Buenos Aires: Ricordi.
- Becco, Horacio Jorge (1985). *Cielitos de la Patria. Recopilación, prólogo, notas y bibliografía*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Böker-Heil, Norbert & al. (2001). "Lied". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^{da} edición). London: Macmillan.
- Cuaderno de música de la Colección 'Azzarini' (1844). Ver: Esnaola, Juan Pedro (2009).
- Cuaderno de música de Julianita López (1842). Copia manuscrita moderna del original, obrante en el Archivo de Música Académica Argentina del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires".
- Demarchi, Rogelio (2008). "El ideologema de la revolución. Los 'cielitos' de Hidalgo". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Año XIII, N° 38, marzo-junio. [<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/cielitos.html>]
- Esnaola, Juan Pedro (2009). *Cuaderno de música, 1844*. Estudio preliminar de Bernardo Illari. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Fernández Latour [de Botas], Olga (1960). *Cantares históricos de la tradición argentina*. Selección, introducción y notas por Olga Fernández Latour. Buenos Aires: Comisión Nacional Ejecutiva del 150º Aniversario de la Revolución de Mayo, Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas.
- Fernández Latour de Botas, Olga (1978). "Estudio preliminar". En Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny", *El torito de los muchachos, 1830* (pp. ix-xxv). Buenos Aires: Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny".
- Fernández Latour de Botas, Olga (2012). "Apuntes sobre el 'otro' y el 'nosotros' en la poesía y la danza rioplatenses. De las Invasiones Inglesas a la Gesta Independentista". *Gramma. Revista de la Escuela de Letras*, Año XXIII, N° 49, pp. 313-331.
- García Muñoz, Carmen (1987). "Bibliografía de Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 8, pp. 145-171.
- García Muñoz, Carmen & Stamponi, Guillermo (2002). *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Buenos Aires: Educa.
- Ibarra, Gregorio (2006). *Boletín Musical. Litografía Argentina de Gregorio Ibarra, Buenos Aires, 1837*. Estudio preliminar de Melanie Plesch y nota especial de Marta Penhos. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Illari, Bernardo (2005). "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 10, pp. 137-223.
- Illari, Bernardo (2009). "Volverse romántico (estudio preliminar)". En Juan Pedro Esnaola, *Cuaderno de música, 1844* (pp. 15-52). La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Illari, Bernardo (2010). "Esnaola contra Rosas". *Revista Argentina de Musicología*, N° 11, pp. 33-73.
- Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny" (1978). *El torito de los muchachos, 1830*. Estudio preliminar de Olga Fernández Latour de Botas. Buenos Aires: Instituto Bibliográfico "Antonio Zinny".
- Leguizamón, Martiniano (1917). *El primer poeta criollo del Río de la Plata, 1788-1822. Noticia sobre su vida y su obra*. Separata de *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, tomo XXXV, pp. 353 y ss. Buenos Aires: Talleres Gráficos del Ministerio de Agricultura de la Nación.
- Lombardi, Domingo Vicente (28-II-1933). "«Cielito» de Santos Lugares". *Nativa*, Año X, N° 110, pp. 22-23.
- López, Germán Osvaldo (1987). "El repertorio argentino de la guitarra de concierto". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 8, pp. 99-136.

- Massini Ezcurra, José (1956). “El Cancionero Argentino. Permanece desconocida en su mayor parte, la recopilación efectuada por José Antonio Wilde en 1837 y 1838”. Separata de *Universidad*, Revista de la Universidad Nacional del Litoral, N° 33.
- Mayer, Edelmiro (1888). *El intérprete musical*. Buenos Aires - La Plata: Jacobo Peuser.
- Merino Montero, Luis (2006). “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”. *Revista Musical Chilena*, Año LX, N° 206, julio-diciembre, pp. 5-27.
- Peire, Jaime (2008). “«La Argentina» de los sentimientos en la lírica rioplatense del ciclo revolucionario: 1767-1825”. *Anuario IEHS*, vol. 23, pp. 17-46.
- Pi, Wilfredo (1918). *Antología de la lírica gauchesca. Los clásicos*. Montevideo: Maximino García.
- Plesch, Melanie (1992). “El Rancho Abandonado. Algunas reflexiones en torno a los comienzos del nacionalismo musical en la Argentina”. En *Actas de las IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte.
- Plesch, Melanie (2006). “Boletín Musical (1837). Estudio preliminar”. En Gregorio Ibarra, *Boletín Musical. Litografía Argentina de Gregorio Ibarra, Buenos Aires, 1837* (pp. 3-59). La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.
- Plesch, Melanie (2008). “La lógica sonora de la generación del '80: una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino”. En Pablo Bardin & al., *Los caminos de la música (Europa-Argentina)* (pp. 55-111). Jujuy: Editorial de la Universidad Nacional de Jujuy.
- Podestá, Antonio D. (s/f). *Pericón por María*. Buenos Aires: Editorial Musical Pirovano – Sucesora Laura C. vda. de Pirovano.
- Sagreras, Julio A. (s/f). *Rapsodia sobre motivos criollos*. Buenos Aires: F. Núñez.
- Sancinetti, Nicolás Germinal (1996). *Bandas militares. Reseña histórica del Servicio de Bandas Militares del Ejército Argentino. Centenario de la Creación de la Inspección General de Bandas, 1895-1995*. Buenos Aires: s/ed.
- Starr, S. Frederick (2000). *Louis Moreau Gottschalk*. Champaign: University of Illinois Press.
- Suárez Urtubey, Pola (2007). *Antecedentes de la Musicología en la Argentina. Documentación y exégesis*. Buenos Aires: Educa.
- Tunley, David & Noske, Frits (2001). “Mélodie”. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^{da} edición). London: Macmillan.
- Vega, Carlos (s/f). Fichas de viaje y fichas de pautación obrantes en el Fondo Documental “Carlos Vega” del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.
- Vega, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas: teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.
- Vega, Carlos (8-I-1939). “La forma del Cielito”. *La Prensa*. Buenos Aires. [Consultado en: Fondo Documental “Carlos Vega” del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”].
- Vega, Carlos (26-III-1939). “Contradanza y cielito”. *La Prensa*. Buenos Aires. [Consultado en: Fondo Documental “Carlos Vega” del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”].
- Vega, Carlos (6-VII-1951). “El cielito de la Independencia”. *El Hogar*. Buenos Aires. [Consultado en: Fondo Documental “Carlos Vega” del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”].
- Vega, Carlos (1953). *Bailes tradicionales argentinos. El cielito. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. Buenos Aires: Julio Korn. [Este folleto reproduce íntegramente el capítulo dedicado al

cielito en: Vega, Carlos (2019). *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, t. I, pp. 149-210. Sin embargo, incluye al final un breve Apéndice titulado “Cielito - Pericón - Media Caña” (pp. 69-70), que no figura en esta última fuente.]

Vega, Carlos (1997). “Juan Pedro Esnaola. «El primer gran músico argentino»”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XV, N° 15, pp. 21-54.

Vega, Carlos (2019). *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 2 tomos. (Reimpresión facsimilar de la edición original de 1952).

Veniard, Juan María (2015). “El pericón. Su música”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXIX, N° 29, pp. 135-160.

Veniard, Juan María (2017). “El complejo Cielito. Su música”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Año XXXI, N° 31, pp. 229-255.

Viglietti, Cédar (1968). *Folklore musical del Uruguay*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo.

Wilde, José Antonio (1881). *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo de C. Casavalle.

* * *

Julián Mosca es Doctor en Música (área Musicología) por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” (2015), Licenciado en Composición por la misma casa de estudios (2009) y Diplomado en Música y Tecnología por la Universidad Nacional de Quilmes (2004). Se desempeña como investigador en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA), labor que comparte con la docencia universitaria.

Apéndice: Gráficos 1 y 2 correspondientes al análisis armónico y formal del *Capricho*

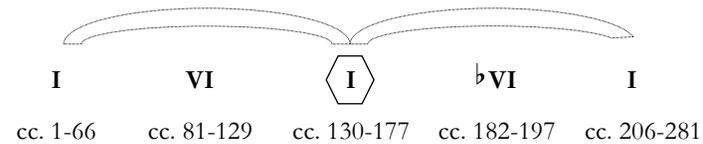


Gráfico 1. Esquema que muestra la concepción simétrica del plan armónico general de la pieza

MACRO	INTR	A				B								A'				CODA
MICRO	INTR	a	b	c	d	a'	e	b'	f	g	b''	a''	b	a	b	c	[:i:]	CODA
CC.	1-17	18-33	34-49	50-65	66-81	81-97	97-113	115-129	130-145	145-161	162-177	182-197	198-206	206-221	222-237	238-253	253-268	269-281
ARM.	I	I	I	I	I-VI	VI	VI	VI-I	I	I	I	bVI	Im-V	I	I	I	I	I

Gráfico 2. Esquema formal de la obra, desde el nivel macro y el nivel micro

41

Capricho

Por A. Eguía 48

all.

Pianoforte

mi

legiero

lucido

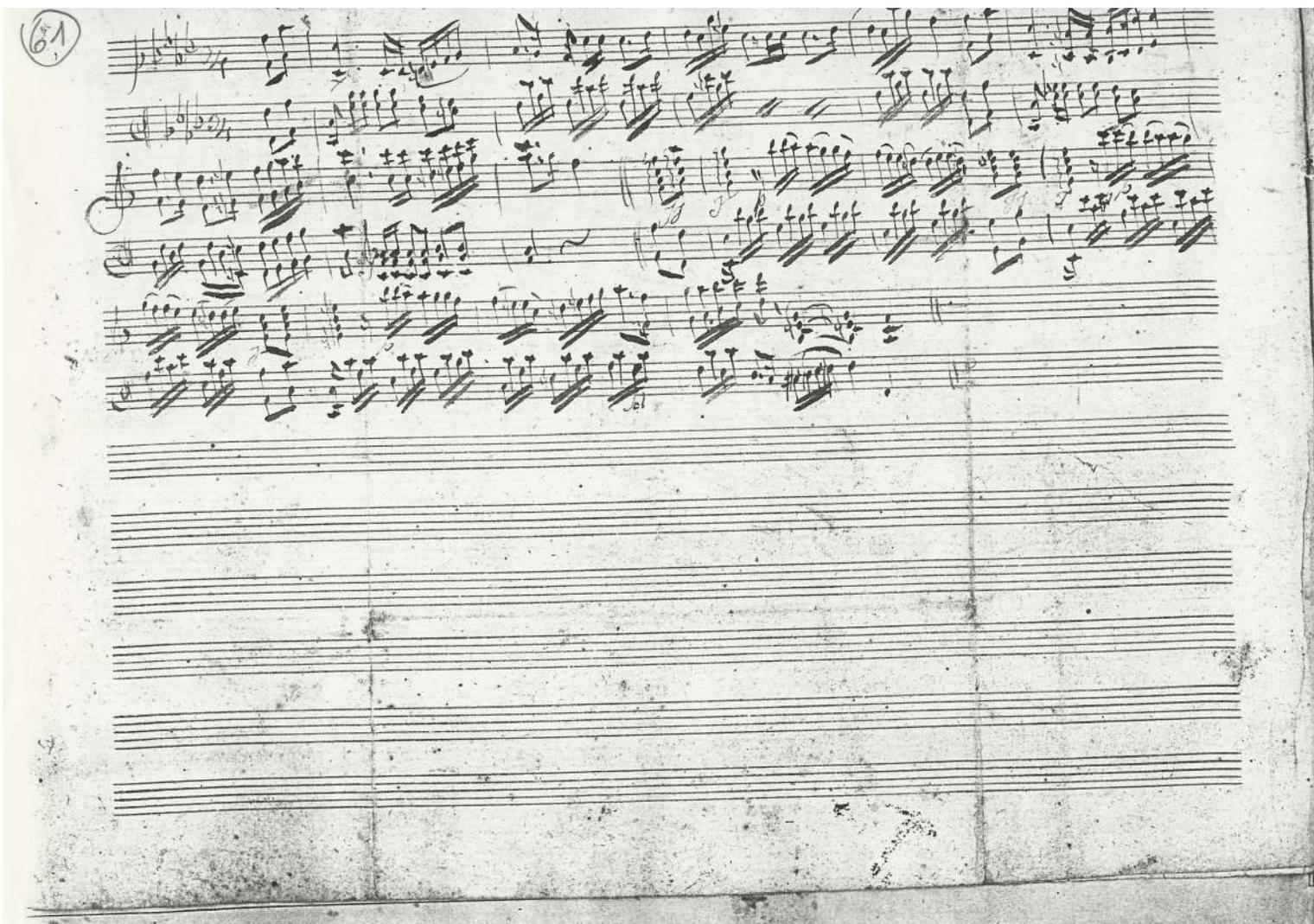
Amor

cuor

cuor

do

Primera página del Capricho. Manuscrito autógrafa. Fuente: Álbum 'Carlos Eguía', fol. 48r (IIMCV-UCA)



Detalle del verso del ultimo folio del manuscrito del Capricho, que contiene la pieza catalogada bajo el número 61 por García Muñoz y Stamponi (García Muñoz & Stamponi, 2002, p. 87). Álbum 'Carlos Eguía', fol. 50v, IIMCV-UCA.

Capricho

para Pianoforte, en forma de "Cielito"

Fuente: Álbum 'Carlos Eguía' (IIMCV-UCA)

Juan P. Esnaola (1808-1878)

Transcripción, edición y notas: Julián Mosca

Pianoforte

All.^o

p [simile]

6

tr

11

tr

cresc.

16

for

p

21

[simile]

26 *for* *p* [*f*] [*simile*]

Musical score for measures 26-30. Measure 26 starts with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a simile instruction (*[simile]*).

31 [*p*] *leggiero*

Musical score for measures 31-35. Measure 31 starts with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *leggiero* instruction.

36 [*sf*] [*sf*] [*sf*]

Musical score for measures 36-40. Measure 36 starts with a sforzando (*sf*) dynamic. The piece concludes with a sforzando (*sf*) dynamic.

41 [*sf*] [*cresc.*] [*simile*]

Musical score for measures 41-44. Measure 41 starts with a sforzando (*sf*) dynamic. The piece concludes with a simile instruction (*[simile]*).

45 [*for*] [*dim.*]

Musical score for measures 45-49. Measure 45 starts with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a diminuendo (*dim.*) instruction.

50 [*p*] *lusingando*

Musical score for measures 50-54. Measure 50 starts with a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a *lusingando* instruction.

54

Musical score for measures 54-57. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting line with slurs. Measure 57 has a dashed line under the treble staff.

58

Musical score for measures 58-61. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting line with slurs. Measure 59 has "cres" and measure 61 has "cen" written below the bass staff.

62

Musical score for measures 62-65. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting line with slurs. Measure 62 has "do" and measure 65 has "for" written below the bass staff.

66

Musical score for measures 66-70. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting line with slurs. Measure 66 has "for" and measure 70 has "for" written below the bass staff.

71

Musical score for measures 71-75. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting line with slurs. Measure 74 has "for" written below the bass staff.

76

Musical score for measures 76-80. Treble clef has a melodic line with slurs and ties. Bass clef has a supporting line with slurs. Measure 76 has "for" written below the bass staff.

81

p *dolce*

Measures 81-85: Treble clef, piano (*p*), and dolce (*dolce*). The right hand features chords and melodic lines, while the left hand provides a steady accompaniment.

86

for

Measures 86-90: Treble clef, forte (*for*). The right hand continues with chords and melodic lines, and the left hand maintains the accompaniment.

91

p *for*

Measures 91-95: Treble clef, piano (*p*) and forte (*for*). The right hand features a more active melodic line with some grace notes, while the left hand continues the accompaniment.

96

p *for*^[3]

Measures 96-100: Treble clef, piano (*p*) and forte (*for*^[3]). The right hand has a complex melodic line with many grace notes, and the left hand continues the accompaniment.

100

Measures 100-103: Treble clef. The right hand continues with a complex melodic line featuring many grace notes, and the left hand continues the accompaniment.

103

8va *dolce*

Measures 103-106: Treble clef, *8va* (octave up), and dolce (*dolce*). The right hand features a melodic line with grace notes, and the left hand continues the accompaniment.

(8^{va})
106

f

109

p *f*

112

p

116

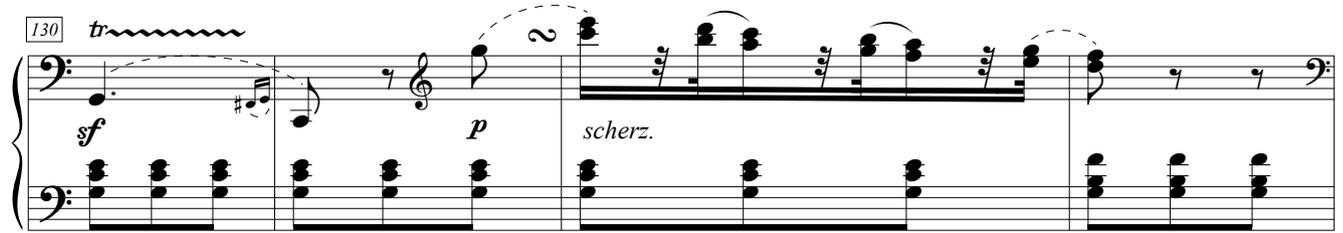
con grazia

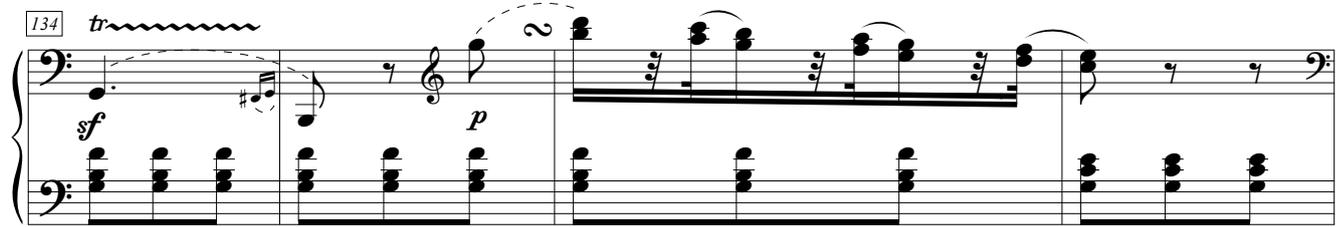
121

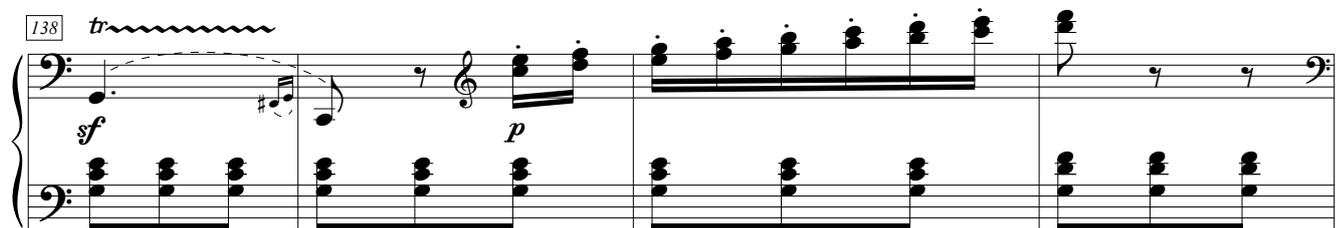
121

126

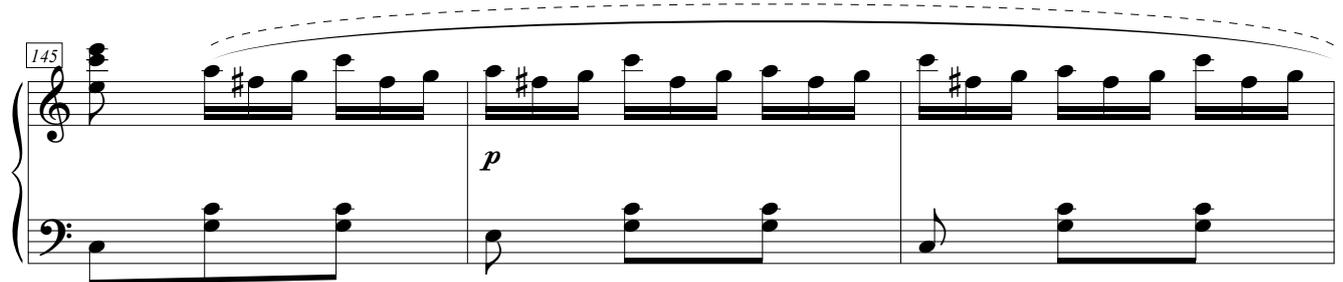
126

130 *tr* 

134 *tr* 

138 *tr* 

142 *tr* 

145 

148 

151 *do* *8^{va}*

8^{va} 154

8^{va} 157 *cres* *cen*

8^{va} 160 *do* *for* *p*

163

167

171

Musical score for measures 171-174. Treble clef: eighth-note runs with accidentals. Bass clef: chords and a bass line starting with a flat sign.

175

sf *pp*

Musical score for measures 175-178. Treble clef: eighth-note runs. Bass clef: chords and rests. Dynamics *sf* and *pp* are indicated.

180

pp *8va*

Musical score for measures 180-183. Treble clef: chords and rests. Bass clef: eighth-note runs. Dynamics *pp* and *8va* are indicated.

(*8va*)

184

Musical score for measures 184-187. Treble clef: chords and rests. Bass clef: eighth-note runs. A dashed line indicates an octave shift.

(*8va*)

188

sf

Musical score for measures 188-190. Treble clef: chords and rests. Bass clef: eighth-note runs. Dynamics *sf* is indicated.

(*8va*)

191

sf

Musical score for measures 191-193. Treble clef: chords and rests. Bass clef: eighth-note runs. Dynamics *sf* is indicated.

(8^{va})

194

(8^{va})

197

200

203

207

212

(a) En el Ms, posiblemente:  (ver en "Notas").

217

[simile]

222

legg.

226

230

cresc.

[simile]

234

238

p lusingando

(b)

(b) En el Ms: (ver en "Notas").

242

Musical score for measures 242-245. The piece is in G major (one sharp). The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a bass line with quarter and eighth notes.

246

Musical score for measures 246-249. The right hand continues with eighth-note patterns and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

250

Musical score for measures 250-252. The right hand features eighth-note patterns with slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and rests.

253

Musical score for measures 253-255. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking of *for* is present in the first measure.

256

Musical score for measures 256-258. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking of *sf* is present in the second measure.

259

Musical score for measures 259-261. The right hand has a melodic line with eighth notes and slurs. The left hand has a bass line with quarter notes and rests. A dynamic marking of *sf* is present in the third measure. The piece concludes with a final chord in G major.

262

Musical score for measures 262-264. The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

265

Musical score for measures 265-268. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

269

fmo giocosamente

Musical score for measures 269-271. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

272

Musical score for measures 272-274. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

275

Musical score for measures 275-277. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

278

Musical score for measures 278-280. The right hand continues the eighth-note pattern. The left hand has a bass line with some chromatic movement.

NOTAS EDITORIALES

Advertencia preliminar: En la partitura, todas las marcas de articulaciones, marcas de dinámicas e indicaciones verbales agregadas por nosotros aparecen entre corchetes; las alteraciones añadidas o sugeridas se muestran entre paréntesis, ubicadas en su posición normal junto a la nota que afectan; las ligaduras de expresión agregadas se muestran con trazo punteado. En los compases 213 y 241 tienen lugar llamadas al pie de página — marcadas respectivamente “(a)” y “(b)” —, con el fin de mostrar la escritura original de sendos pasajes en el Ms.

En las notas editoriales que siguen a continuación, los números en negrita ubicados en la columna de la izquierda indican los compases de la partitura al que el comentario alude. Las abreviaturas “m.d.” o “m.i.” (también en negrita), antecedidas de una coma, indican la pauta específica del sistema de piano en la que ocurre el evento comentado: m.d. (mano derecha)= pauta superior; m.i.= mano izquierda (pauta inferior). Cuando no se encuentra indicada una pauta específica, el comentario refiere a ambas pautas en conjunto.

* * *

Título de la obra Las comillas para la palabra ‘cielito’, así como la coma luego de la palabra ‘pianoforte’, son propias del Ms. Hemos evitado reproducir ambos elementos en el resto de nuestro trabajo, cada vez que consignábamos el título de la pieza *in extenso*, a fines de facilitar los procesos de cita.

1-8, m. d. Esnaola sólo indica puntos de *staccato* para los acordes del primer compás. En el compás siguiente hemos colocado la indicación ‘*simile*’ para poner en evidencia que esta articulación se extiende por el resto del pasaje.

9-12, m. i. La figura de vals del acompañamiento no presenta aquí indicación alguna de *staccato*, colocándola Esnaola recién a partir del cambio de armonía en el compás 13. Creímos prudente no agregarla en los compases que nos ocupan, debido a que la presencia de los trinos en la mano derecha podría exigir una sonoridad un tanto más ‘apoyada’ para la izquierda. Por otra parte, es probable que la escala en semicorcheas a cargo de la mano derecha en el compás 12, funcione como ‘disparador’ del *staccato* que reviste el acompañamiento en el compás siguiente.

- 19, m. d.** Agregamos un punto de *staccato* en la última corchea debido a que el mismo aparece en el c. 23.
- 19-25, m. i.** El *staccato* desaparece del acompañamiento con el giro de la armonía hacia el quinto grado y reaparece con la vuelta del primer grado en el c. 25. Sin embargo, creemos evidente que esta articulación debe extenderse con igualdad en el acompañamiento a lo largo de todo el pasaje, razón por la cual colocamos la indicación '*simile*'.
- 23, m. d.** Agregamos un punto de *staccato* en la segunda corchea debido a que el mismo aparece en el compás c. 19.
- 26 y 27, m. i.** En la reexposición de este pasaje (cc. 214-215), los dos acordes finales de la figura de vals del c. 26 aparecen ligados, y el bajo y los dos acordes del c. 27, *staccato*; razón por la cual agregamos sendas articulaciones, respectivamente, en los compases que nos ocupan.
- 26-33** Esnaola introduce una marca de *forte* en el c. 26 y una de *piano* en el c. 27. Debido a que el segundo tramo de esta frase (cc. 30-33) es la réplica (armónicamente invertida) del primero (cc. 26-29), consideramos pertinente —pues Esnaola no lo indicó de manera expresa— repetir este mismo juego de contrastes dinámicos en dicho segundo tramo. El hecho de que el compositor mantenga para el acompañamiento del c. 30 la misma disposición de registro y voces del compás anterior, podría llevar a poner en duda esta decisión y a pensar que quizás la intención de Esnaola pudo haber sido la de mantener la dinámica *piano* incorporada en c. 27 hasta el final del pasaje... pero, lo que sucede más adelante en los cc. 90-97, en un contexto similar, contradice este pensamiento.
- 28-33, m. i.** Los puntos de *staccato* aparecen solamente en el c. 28 para desaparecer en los siguientes. Hemos colocado la indicación *simile* en c. 29 porque, nuevamente, consideramos evidente que esta articulación debe reinar en el acompañamiento de todo el pasaje.
- 34-36, m. d.** Los puntos de *staccato* agregados por nosotros sobre las notas repetidas en ritmo de semicorchea, obedecen al contexto y a que así aparecen marcadas en un pasaje similar (cc. 115-16).
- 34-49, m. i.** Las marcas de *staccato* agregadas por nosotros en cada primera corchea del acompañamiento son las que Esnaola colocó en la reexposición de este mismo pasaje, en los cc. 222-237. Debido a que en los cc. 42-44, así como en 230-232, estas marcas desaparecen al retornar la armonía de tónica, hemos colocado la indicación *simile* (c. 42 y c. 229) para insinuar la continuación de su efecto y

- uniformar el conjunto. No obstante, es probable que Esnaola haya omitido las marcas de *staccato* en el acompañamiento de dichos compases para enfatizar, por medio de un toque más ‘apoyado’ de la mano izquierda, el dramático *crescendo* que tiene lugar en los mismos.
- 37-41, m. d.** Agregamos la ligadura de expresión para igualar este pasaje con su propia reaparición en cc. 225-229.
- 42-44, m. d.** Esnaola no brinda ninguna indicación de toque *staccato* para las semicorcheas de este pasaje. No creemos, sin embargo, que sea necesario colocarla debido a que su aplicación se desliza del contexto.
- 45-48, m. d.** Agregamos la ligadura de expresión con el fin de uniformar este pasaje con los cc. 225-229.
- 50** Agregamos la indicación *piano* debido a que así es como marca Esnaola este pasaje en su reexposición (cc. 238-252).
- 83, m. d.** El agregado de los puntos de *staccato* responde aquí a los mismos criterios que primaron en el c. 19.
- 97-105** Esnaola omite aplicar ligaduras de expresión a todo este dramático pasaje de tresillos, de un virtuosismo con tintes paganinianos. Debido a que inmediatamente luego, y más adelante en la pieza, pasajes de factura similar (aunque sin las dobles terceras) las poseen, decidimos agregarlas. Al hacerlo, las hemos colocado según la manera en que parece hacerlo Esnaola en el período que abarca los cc. 145-161; es decir, cada ocho compases.
- 105-107 y 111-113** Esnaola omite abrazar con ligaduras de expresión estos compases. Sin embargo, la presencia de las mismas en los cc. 107-109 y 109-111 parece sugerirnos que tal omisión se trataría de un simple descuido, razón por la cual hemos procedido a restituirlas.
- 117-119, 121-123 y 125-127, m. d.** Hemos agregado las ligaduras de expresión para uniformar el pasaje con los cc. 225-229.
- 115-129, m. i.** Solamente en los cc. 118, 119, 123 y 124 de este pasaje, Esnaola dota de puntos de *staccato* a cada primera nota de la figura de vals del acompañamiento. A fin de uniformar este tramo con el período del cual es hijo (cc. 34-49/222-237), hemos agregado puntos de *staccato*, correspondientemente, en los compases restantes que no los

poseen. Probablemente, también sea pertinente añadirlos en los cc. 116 y 117.

145-152

En el Ms, la ligadura de expresión que arranca en el segundo tiempo del c. 145 (comienzo del período ‘g’) se extiende hasta el final del cc. 148. En la segunda semicorchea del c. 149 (Fa#) comienza una segunda ligadura, en apariencia no conectada con la anterior, que se extiende hasta el final del c. 152. Dudamos de estar frente a dos ligaduras diferentes, ya que en el resto de todo este período las ligaduras se hallan trazadas cada ocho compases, delimitando las frases. Consideramos posible que Esnaola no haya conectado ambas ligaduras entre sí debido al cambio de renglón que tiene lugar, en el Ms, entre los cc. 148 y 149, así como por simple comodidad en el proceso de copiado. En la edición hemos restituido (en trazo punteado) la ligadura única, ubicándola por encima de la original dividida.

153-161

En el Ms, el c. 157 inicia un nuevo renglón. Este hecho, sumado a la presencia de la línea de octava alta que abraza todo la frase, pudo haber sido la causa por la que Esnaola omitió extender la ligadura de prolongación comenzada en el c. 153, sobre los cc. 157-161. No obstante, parece claro que su intención fue la de prolongarla, efectivamente, sobre dichos compases; pues en el Ms, al final del c. 156, llevó el trazo de la ligadura hacia más allá del límite del renglón, como sugiriendo su continuación en el siguiente. En la edición procedimos a indicar este segmento faltante de la ligadura, sobre los cc. 157-161, por medio del trazo punteado.

162-177, m. i.

No obstante el parentesco que guarda este período con los de los cc. 34-49/ 222-237 y 115-129, no hemos agregado puntos de staccato sobre cada primera nota de la figura de acompañamiento de vals debido a que Esnaola no lo hace en ningún momento a lo largo del pasaje.

195 y 196, m. d.

Esnaola omite anotar los bemoles de las notas Si y Mi, razón por la cual las colocamos entre paréntesis.

207-213

En esta reexposición de la frase de los cc. 18-25, Esnaola no coloca puntos de *staccato*, ni sobre las notas de la melodía ni sobre las del acompañamiento. Si bien se sobreentiende que todo el pasaje debe ejecutarse ‘*come prima*’ (al igual que los siguientes períodos hasta el c. 253), procedimos a agregarlos a fin de uniformar la escritura. En el c. 208 del acompañamiento, con el fin extender hasta el c. 213 el efecto de esta articulación agregada en el c. 207, hemos colocado la indicación “*simile*”.

- 214, m. i.** Esnaola parece haber escrito un Re entre el Si y el Fa del primer acorde de la figura de vals. Sin embargo, esta nota no se observa en dicho lugar durante la primera aparición de la frase en el c. 26.
- 230-232, m. i.** Sobre la indicación “*simile*”, ver nota correspondiente a los cc. 34-49.
- 233-235, m. d.** Agregamos la ligadura de expresión para uniformar el pasaje con los cc. 225-229.
- 241, m. d.** A diferencia de lo que ocurre en el c. 53, Esnaola escribe aquí un Sol para la cuarta semicorchea del compás (en lugar de Si). Creemos que, evidentemente, se trata de un lapsus; razón por la cual hemos procedido a enmendarlo.
- 253-281, m. d.** Esnaola omite, en todo este pasaje, la colocación de ligaduras de expresión para abrazar los tresillos de la mano de derecha. Siguiendo el criterio con el que las coloca en pasajes similares, procedimos a agregarlas cada ocho compases.

* * *

Abreviaturas empleadas:

c., cc.: compás, compases.

m.d.: mano derecha.

m.i.: mano izquierda.

Ms: manuscrito.