

LOS SENDEROS SONOROS DE LA MUSICA ARGENTINA POPULAR Y CULTA

1. El origen del Folklore argentino se halla supeditado a dos fondos primordiales: el indígena precolombino y el colombino o hispano.

El primero de ellos fluía a lo largo de los territorios sureños de lo que fuera el imperio incásico que se extendía hasta los límites de la araucanía.

Comprendía las actuales provincias del norte y oeste argentino, en donde hoy todavía subsiste en toda su lozanía la lengua quechua de los vencidos.

El segundo fondo se adentró en nuestro territorio por el Perú, Chile y el Río de la Plata.

2. Los centros de acción pobladora se pusieron de manifiesto tan pronto como los colonizadores, mediante sucesivas exploraciones y conquistas, pudieron establecer los lugares apropiados para la fundación de núcleos de pueblos cuya posterior área de expansión ofreciese perspectivas de seguridad, estabilidad y progreso.

Con salida al Atlántico, y posible irradiación hacia el interior, se erigieron dos únicos centros llamados a tener gran importancia: Buenos Aires (1536-1580) y Asunción (1537).

La colonización que bajó del istmo de Panamá, bordeando el Pacífico, se detuvo en el Valle del Rimac (Lima 1535), desde donde Valdivia con su gente marchó después hacia el sur.

Más afortunado que Almagro, quien sólo llegara hasta Copiapó, hizo alto en un valle que los naturales llamaban Mapocho.

En él echó los cimientos de un poblado que denominó Santiago (1541).

Este fué el primer centro estratégico de colonización asentado en territorio chileno.

3. Era de rigor entonces que toda tropa llevase consigo los instrumentos de música exigidos por las Ordenanzas.

No podían, por tanto, faltarle a don Diego de Almagro ni a don Pedro de Valdivia sus trompetas, cajas y tambores que sumaban sus sonos al tronar de los arcabuces como señal de posesión, en nombre de Su Majestad Católica, de la tierra ocupada o ciudad que se fundase.

Débase dar por descontado, además, que entre el personal de tropa no habría de faltar tampoco un buen tañedor de vihuela, de guitarra o de flauta, o que cantara y bailara tan bien como pudiera echar su cuarto a espadas, cortar hierbas o tirar cuchilladas, según fuere mandado o menester.

4. Esas músicas sonadas, cantadas o danzadas, fueron, precisamente, las que constituyeron el primer haber musical folklórico de nuestros pueblos coloniales y las que permitirán definir las corrientes de los ritmos que iban en pos de los soldados, o se estabilizaban en los centros poblados para originar, a su vez, expresiones nuevas concordes con su especie, a objeto de generar formas matrices.

Es así como debemos quedar reconocidos a Valdivia por haber requisado el oro a sus hombres para distribuirlo entre los emisarios que enviaría al Perú, con el fin de inquirir noticias sobre el asesinato de Pizarro (1541) de que se hacían lengua los indios y solicitar, a la par, socorros para aliviar las penurias de sus hombres.

Aun no se había alejado el barco de la playa cargado con su precioso tesoro cuando la gente que le veía partir prorrumplía en estentóreos gritos y lamentos por el perdido bien.

En su desesperación uno de los trompeteros puso mano a su instrumento e hizo oír un aire que si bien no era el más adecuado a las circunstancias, debía ser el que mejor sabía o gustaba.

5. El historiador don Góngora de Marmolejo, —citado por el escritor chileno Don Eugenio Pereira Salas (Los Orígenes del Arte Musical en Chile)— nos ha transmitido el texto del comienzo de la canción cuya música nos es, por suerte, conocida por haberla recogido Salinas en su *De Musica Libri Septem* (Salamanca 1577).

Se trata del cantar “Cata el lobo do, va Juanica”, cata el lobo... cuyo ritmo y metro (tetrámetro antispastos), con el correr del tiempo, generó muchas de nuestras danzas cantadas populares: Gatos, Chacareras, Huellas, Resbalosas, Lorencitas, Amores, Bailecitos, Sombreritos, etc.

No tenemos constancia documental de que otras canciones igualmente populares, y también recogidas por Salinas, se oyeran contemporáneamente a lo largo del camino recorrido por los conquistadores.

No obstante cabe sospecharlo, por lo que respecta a aquellas canciones sujetas al ritmo coriambo (LBBL) por haberse convertido en el predilecto del cancionero musical vernáculo cuyano, tanta es la abundancia de tonadas y danzas cantadas que lo han prolijado como modalidad específica de la expresada región.

6. Entre tanto y mientras Valdivia enviaba a reconocer las tierras de su dominio, partía del Cuzco en 1542, la expedición del Capitán Diego de Rojas en misión exploradora hacia las regiones del Plata. Rojas llegó hasta nuestra actual provincia de Catamarca siguiendo el camino imperial incaico que unía al Cuzco con el país de Arauco situado en su extremo sur.

7. Las transacciones de toda suerte que por dicha ruta realizaban estas dos naciones explica, entre otras cosas, la similitud de uno de sus instrumentos musicales: el *Herque* (que aun subsiste en el norte argentino) y la desaparecida *Trutruca* araucana, construídos con cañas indígenas de extensión de hasta tres metros, rematados en uno de sus extremos por un cuerno vacuno a modo de pabellón.

La embocadura del *Herque* es travesera como la de la flau-

ta. Sus contados sonidos (acorde perfecto mayor), parecidos a los del fagote.

Siete años después de aquella malograda expedición, esto es en 1549, se pensó nuevamente en la conquista del Tucumán, sin miras ya a las regiones del Plata. La emprendió Juan Núñez del Prado marchando a lo largo del camino imperial. En tierras de los indios Lules fundó, en 1550, el pueblo que llamó *El Barco*.

Mal escogido el emplazamiento hubo de cambiarlo dos veces más de asiento hasta que en la misma vecindad, y llegando por otro camino, el Capitán Francisco de Aguirre comisionado por Valdivia para que extendiera sus territorios echó los cimientos de Santiago del Estero (1553), que pasó así a ser el cuarto centro de acción pobladora.

8. Ninguno de los cuatro centros mencionados tuvo irradiación folklórica inmediata. Impedíalo el aislamiento en que se vivía y el estado de continua zozobra frente a la constante acechanza del indio.

De ahí, pues, que los poblados en sus asientos respectivos, trataron de conservar celosamente sus míseros haberes espirituales, intelectuales y materiales ante la imposibilidad de renovarlos o acrecentarlos.

Solaz de sus forzados ocios contribuyeron, en no poco, al mantenimiento del orden social, del valor físico y de la energía moral de la comunidad.

Es de observar, por otra parte, que Santiago del Estero tenía a sus espaldas un desierto inmenso que lo separaba de Asunción, Santa Fe y Buenos Aires y que sus puntas de lanzas sureñas no tenían tampoco contacto alguno con las dependencias cuyanas.

Independientes entre sí, las características específicas de la rítmica musical se fué fijando en el suelo habitado con perfiles propios.

9. La gran riqueza del Cancionero musical popular santiaguense débese, precisamente, a su posición mediterránea y al fluir y refluir de recíprocas corrientes melódicas: indíge-

nas o hispanas en un principio, criollas después, cuando lo nativo se amalgamó con lo foráneo.

10. La rítmica de la canción popular proveyó a la región cuyana de melodías a base de antispastos (BLLB) y de coriambos (LBBL) generadores de gatos, triunfos, cuecas y tonadas: de Tucumán le provinieron Zambas y Zambitas con su típica estructuración de tribraqueos (BBB) amalgamados con Yambos (BL, BL); lánguidas vidalas, específicamente santiagueñas y catamarqueñas, hacían rodar sus quejumbrosos troqueos (LB, LB) o dáctilos cíclicos (BbbB BbbB) con acompañados golpes de caja, de son opaco y apagado.

Lo autóctono de la comarca fué qeshua tanto en su expresión cantada como danzada o en la suma de ambas, sin excluir a la especie hiporquemática en la cual, como es sabido, la mímica desempeña un papel preponderante.

11. Benéficamente espiritual para los colonos y en especial para el indígena fué la vihuela de brazo de fray Francisco Solano (1549-1610), quien llegado de Lima recorría a pie la dilatada región del Tucumán, ganando almas para Dios con una música que desparramaba por el ambiente, como previa prédica a la de su misionera voz.

Por el lado del levante, la zona del Plata nada podía por entonces poner sobre el tapete. La del Litoral tuvo en fray Luis Bolaños († 1629), su más grande figura representativa, si bien su influencia sobre los nativos fué exclusivamente religiosa.

12. Las dos centurias subsiguientes fueron ya otra cosa muy distinta. Significaron para la Colonia el despuntar de una aurora pródiga en acontecimientos generosos.

Repelido el indio bravo, los vencidos se humanizan al contacto de la vida urbana que se organiza. Se trabaja el campo, se mejora la habitación, la sociedad se establece al amparo de la justicia. Los poblados del ayer son ya ciudades. Se construyen templos. Vírgenes milagrosas levantan santuarios. Prima por sobre todo la fe.

El espíritu religioso se manifiesta en las festividades con-

sagradas por la Iglesia, que son celebradas con creciente afán. Tropas de carretas y arrias llevan de una parte a otra con los frutos de la tierra, su música y cantares.

13. Ese continuo trajinar aportó a la postre, su beneficio musical popular en forma particularísima, como que con el ir y volver de los troperos las fórmulas rítmicas de unas regiones se trocaban en melódicas en otras y, viceversa, las expresiones melódicas de éstas se convertían en rítmicas en aquellas, hechos que se ponen claramente de manifiesto, en la danza cantada norteña "La Lorencita", como en la tonada cuyana: "No hay noche más celebrada que la noche de San Juan", en que se advierten sin dificultad a pesar de su deformación rítmica, las inflexiones melódicas de nuestra vieja milonga y que en cambio, las amalgamas rítmicas usadas en los cancioneros provincianos son corrientes en huellas, gatos y cielitos rioplatenses.

La música ya había dejado de ser la de los poblados de antaño.

14. Los indígenas del Paraguay bajo la hábil y sabia dirección de los jesuitas, concluyeron por ser maestros en el arte de tañer y construir toda suerte de instrumentos musicales que aun mismo del lejano Perú les eran solicitados.

Hasta entonces la Colonia sólo había conocido la música que la Península le remitía, o aquella que ocasionalmente compusieran los padres para circunstanciales fiestas religiosas u homenajes oficiales, y de cuya ejecución se encargaban los músicos guaraníes.

Niños danzantes los hubo también que maravillaban por la compostura, circunspección y exactitud con que realizaban los movimientos de las saltaciones aprendidas.

El indio americano, por intuición o por reflejo de lo que viera o supiera de tribus ajenas a la suya, fué muy dado a la danza.

Lo mismo que los queshuas, buscaba motivos de toda índole para exteriorizar su regocijo con el baile.

La inventiva que para la danza heredó el gaucho del in-

dio se deja ver en el baile denominado *Malambo*, nombre de una tribu colombiana que peleó denodadamente contra las fuerzas hispanas durante la emancipación.

En el *Malambo* alternan dos hombres, quienes al son de rasgueos guitarrísticos hacen proezas rítmicas con los pies, tratando cada cual de asegurarse el triunfo.

A pesar de cuanto en pro del desenvolvimiento de la buena música habían realizado los jesuitas al establecer en todas las escuelas las primeras bandas que conociera la Colonia, no pudieron impedir que el género danzado comenzara a apartarse en los bailes, celebrados a puertas cerradas en los patios de las casas, de las más elementales reglas de la moral pública.

15. Las danzas de alcurnia y de cascabel practicados en España se dieron igualmente a conocer en las ciudades vi-reinales.

Contrariamente a aquellas que como la *Zarabanda*, el *Pie Gibao*, el *Zambapalo*, levantarán las condignas protestas de los celosos censores de allende el mar, aquende fué en un principio, el fandango, el baile que motivó la decidida intervención de la autoridad eclesiástica primero y civil después.

Cuando por entonces se aludía al fandango “no hay que creer —dice Furlong, (músicos argentinos durante la dominación hispánica)— que se aludía a los bailes españoles de esa denominación sino a los propios de negros y mulatos, no poco parecidos o semejantes a los mismos”.

La voz “fandango” quedó en la Argentina como sinónimo de alegre reunión campesina, acompañada de canto y baile.

16. Dos décadas después de aquellas protestas ocasionadas por la licenciosa manera de bailar el fandango y quizá alguna otra danza que no se nombra, el inca Concolorecorvo en su “Lazarillo de Ciegos Caminantes” (1773) nos relata con ciertos pormenores algunos de los cantos que, durante su largo viaje, le fuera dado escuchar.

El hecho en sí tiene para la música doble importancia como dato histórico.

Primero porque Concolorecorvo al describir la escena que

viera y oyera en Tucumán, durante un alto en su camino a Lima, nos deja ver que se trata de una canción amebca, es decir alternada, en este caso entre galán y dama.

A semejante manera de cantar, a pregunta y respuesta, debe su origen la expresión "cantar de contrapunto" que de hombre a hombre, estilaba el paisanaje argentino en sus relaciones camperas.

Entre galán y dama las coplas pasaron de cantadas a ser recitadas. Se interpolaban en cierto género de danzas (pericón, cielo, gato), que por ser en parte habladas o entremesadas —como dice Cotarelo y Mori (Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mogigangas, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII)— se le agregó el nombre de "con relación".

Lo segundo de la data histórica señalada consiste en la derivación argentina que tomó la seguidilla aminuetada hispana que se hallaba, precisamente, en auge en la Península a principios del último cuarto del siglo XVIII. La tonadilla aminuetada, con su minué-seguidilla, dió origen a la danza cantada "El Cuándo", que ya en boga en Buenos Aires fué llevado a Chile, en 1817, por el ejército libertador.

El "Cuándo" (minué-gato, minué abreviado) con sus dos tipos de danza (minué-gato) no tuvo por objeto como en España, según lo señala don José Subirá (La tonadilla escénica), acentuar el contraste de dos categorías sociales mediante ciertos rasgos de índole social sino, sencillamente, suplantar la expresión hispana por otra vernácula, representativa del sentir popular emancipado de la corona real.

El "Cuándo" que en un principio se cantó con cuartetos octosílabos optó más adelante por adaptar al gato la métrica de la seguidilla.

17. El "Cuándo" generó dos danzas regionales típicas: La Condición (Minué-Zamba) y El Federal (Minué-Cielo, Minué Abreviado).

La primera tuvo por sede a Tucumán y la segunda al Buenos Aires de la época del dictador Rosas.

Es muy posible que al Minué de "El Cuándo" se le haya yuxtapuesto el gato porque esta danza era ya popular en Buenos Aires en 1820.

Refiere Eduardo Gutiérrez en su obra "Juan Manuel de Rosas", que en la entrevista que Rosas celebrara, en su estancia "Los Cerrillos", con el caudillo santafesino don Estanislao López, la conferencia terminó con una fiesta campera amenizada por cincuenta guitarras; que Rosas actuó de bastonero en el pericón que se danzó; que luego punteó un gato en su guitarra y remachó la fiesta bailando un malambo que fué la admiración de todos.

Señalemos al pasar que el pericón (aire de mazurca en compás de 3/8) fué danza de progenie hispana acomodada por las circunstancias al gusto popular de la Colonia.

18. Recuerda al antiguo cotillón por la variedad de las figuras que se le fué agregando, y la pareja conductora que regia su orden. La primitiva palmada y el golpe sobre el parche de una pandereta encintada que le sucedió, fué substituído por la voz de mando del conductor (bastonero) ordenando, con un vocablo preventivo seguido de otro ejecutivo, el cambio a compás, de las figuras o movimientos de la danza.

El pericón primitivo constó de Zapateado riograndense (Brasil) y cielito entrerriano. Fué, por excelencia, baile rioplataense que extendió su radio de acción hasta más allá de sus límites fronterizos.

Correlativamente al desenvolvimiento de las danzas populares cuya presentación vamos señalando, el género teatral había comenzado también a manifestarse musicalmente.

19. El Teatro de Operas y Comedias que, en 1757, se había levantado con ese fin, no tuvo, sin embargo, suerte próspera pues a menos de corrido un lustro, se sacó a pública venta el material concerniente a óperas.

Músicos extranjeros provenientes de Italia, Portugal y Francia comienzan por entonces a llegar a Buenos Aires.

Se organizan orquestas. La de la Catedral cuenta con once músicos; con catorce la que actúa en los festejos en honor

del virrey “de los tres siete” (1777) don Pedro de Ceballos; de nueve negros esclavos la que ameniza las funciones del Teatro de la Ranchería.

En 1797 desembarcó en Buenos Aires, el joven músico Blas Parera, quien a la sombra protectora de su comprovinciano don Juan Larrea (1792-1847), más tarde vocal de la “Junta Provisional Gubernativa de las Provincias del Río de la Plata por el Sr. D. Fernando VII” pudo desenvolver sus actividades profesionales como violinista, clavicordista, director de teatro, compositor ocasional de tonadillas y otras piezas de variada índole, hasta que le fuera llegada la hora triunfal en que pusiera música a la letra de la *Canción patriótica*, de don Vicente López y Planes, y se convirtiera en el glorioso autor del Himno Nacional Argentino.

20. Con el siglo XIX se inicia para el Río de la Plata la era de sus grandes acontecimientos históricos.

El david colonial afronta al goliath inglés y lo derrota en sus dos temerarias invasiones (1806-1807).

Liras épicas retemplan sus bronceos sonos; resuenan pin-dáricas epinicias; la música militar de los regimientos Patrióticos y Vizcaínos enardece los ánimos con sus aires marciales ejecutados en la Plaza Mayor y bajo las galerías del Cabildo; los espíritus comienzan a moverse en la sombra agitando el ambiente; exáltase el sentimiento popular; y el poeta, presente en la memoria los versos de Arriaga después de la Revolución, lanza al viento el rutilante grito revolucionario de emancipación nacional —“La América toda — se conmueve al fin — y a sus caros hijos — convoca a la lid”. Parera aceptó vacilante la letra que De Luca, su autor, le extendía para ponerle música. No se atrevió a subscribirla con su nombre. Prefirió dejarla anónima.

Así se cantó la Marcha Patriótica en 1810, año de la revolución. De sus pasados entretenimientos, tonadillas, dianas y aires marciales, ya ni aun él mismo se acordaba.

El reciente triunfo le había acercado al corazón del pueblo disipando sus temores y recelos.

Se entregó de lleno a la composición de cantos viriles y triunfales.

El 24 de Mayo de 1812, durante la representación de un melodrama del actor y cantor Ambrosio Morante, el público oyó sorprendido y asombrado que todos los personajes de la obra entonaban a coro “un himno a la libertad y a la igualdad; al sol de mayo y a la fraternidad de América (M. G. Bosch. El Himno Nacional).

Fueron la primera estrofa y el estribillo de la “Canción Nacional” escrita por López y puesta en música por Parera y que por primera vez, sin carácter oficial, se dieron a conocer a los espectadores.

Un año después, el 11 de mayo de 1813 la Asamblea General Constituyente la decretó la “Única Marcha Nacional” para todas las Provincias Unidas del Río de la Plata.

La resolución de la Asamblea anuló así, de hecho y derecho, toda otra composición musical que con la misma letra se intentare escribir, sin sospechar siquiera que allá en la lejana ciudad de Salta, su gobernador coronel doctor Feliciano Antonio Chiclana, había encomendado al padre fray Mariano Sabator pusiera en música la *Canción nacional* de López. Por el sólo hecho de ser español cayó en desgracia el maestro religioso.

Perentoriamente obligado a marchar al exilio expuso su queja al general Belgrano, acompañando la respectiva nota con diez y ocho cuartillas de papel pautado que contenían la música de la letra de la Canción Nacional de López, y remitía para su examen. Nadie supo jamás que fué de esos manuscritos como tampoco el valor de su contenido estético y emotivo.

Entre tanto el futuro almirante Brown, a poco de ser llamado a organizar la escuadrilla argentina, obtenía con ella su primer triunfo naval frente a la isla de Martín García (1814) animando a sus marinos con los sones del aire irlandés “The morning St. Patrick’s day” (La mañana del día de San Patricio) ejecutado por la música militar de a bordo.

21. La exaltación patriótica del pueblo mantenía su animado calor con la suerte de las armas que favorecía a sus ejér-

bitos. Los alentaba, a la par, con los “Cielitos” que el vate popular de la revolución, otrora modesto figaro, Bartolomé Hidalgo, compusiera y cantara al son de su modesto “tiple”, como él llamara al guitarrico que empleaba para acompañarse.

Las fuerzas del general San Martín, en su marcha libertadora los llevaba a flor de boca y penetraron en terreno chileno conjuntamente con el pericón, el cuándo, el mis-mis, acaso derivado del antiguo “Gateado” hispano o del Zorongo, según Pedrell (J. M. Furt, Coreografía gauchesca) y la Sajuriana, que según el compositor P. H. Allende se compone de un período lento, en compás de dos cuartos, en ritmo de habanera (citado por E. P. Salas en su mencionada obra).

El mis-mis, que asimismo se llamó “perdiz” porque en más de una copla se hacía mención de esta ave abundante en la pampa argentina, se emparenta por su ritmo antispasto (BLLB) y la métrica de las estrofas con que se canta, (la clásica seguidilla) con la “Huella”, danza de rancia prosapia hispana por haber prohijado en su canto la letra del viejo romance castellano del Conde Claros.

Otras las hay como la “Firmeza” que también presenta iguales precedentes.

22. Don Blas Parera, entretanto, se había social y musicalmente llamado a silencio.

Ignórase por qué causa un buen día, ayudado por su amigo Larrea, debió huir a Montevideo escondido dentro de la caja de su piano (P. Obligado “Tradiciones Argentinas”).

Desde allí, se dice, se dirigió a la Península en donde el glorioso autor de la “Canción Nacional” falleció de todos olvidado.

23. Correlativamente con aquellos movimientos de índole guerrera, en la capital se desenvolvía otro de aspecto pacífico y cultural, que se hacía extensivo a las provincias del interior y en especial a aquellas que con creciente afán habían propendido a su desarrollo espiritual.

Músicos, instrumentistas precedidos de nombradía, de paso

por Buenos Aires, se dirigían preferentemente a Córdoba, de donde eran, requeridos con solicitud.

No faltaron tampoco buenos constructores de órganos, siendo de recordar entre otros el organista francés Luis Joben (u Oben) de quien tanto la Iglesia Catedral, de Córdoba, como la Basílica de San Francisco en Buenos Aires, poseyeron cada uno el suyo.

24. El género teatral no había sido olvidado. Los espectáculos que, desde 1804, diera a conocer el Teatro Porteño, llamado después Argentino, consistían en sainetes y petipiezas, con sus cantarinas y orquesta compuesta por profesionales de la ciudad.

Cantantes de ópera, alternando en los entreactos de las obras dramáticas también los hubo, aunque de actuación efímera.

A partir de 1817, que fué cuando se constituyó la “Sociedad del buen gusto del Teatro”, las cosas se organizaron de otro modo. Como primera medida se eliminaron del teatro a los guitarristas que animaban los intermedios con las tradicionales tonadillas hispanas.

25. Con el concurso del chantre y maestro de capilla, José Antonio Picazzarri resolvieron fomentar el gusto por la ópera italiana, que por entonces ocupaba el escenario del mundo.

En 1822 fundada ya la Sociedad Filarmónica se establecieron serias desaveniencias entre sus directores.

Picazzarri se retiró con los elementos que le eran adictos y estableció en la casa del Consulado la Academia de Música y Canto.

Inaugúrase ésta el 1º de octubre de 1822 con un concierto cuyo programa se abría y cerraba con la canción “La gloria de Buenos Aires”, letra del poeta Juan Cruz Varela y música de Picazzarri.

La Sociedad Filarmónica, fundada pocos meses antes de aquella y de la cual Picazzarri se había retirado por desinteligencias con su codirector Virgilio Rabaglio, contó con el apoyo oficial.

26. Esto le permitió aunar en su seno a los mejores ar-

tistas locales, a más del violinista y compositor Santiago Massoni, maestro de Capilla de la corte de Juan VI de Río de Janeiro y que había llegado a Buenos Aires a principios de enero de 1823.

Massoni fué el primer instrumentista extranjero que, llegado a estas playas, tuvo la ocurrencia de recoger aires nativos

Con ellos compuso en la capital del virreinato sus "Variaciones sobre el cielito" y años más tarde en 1828, de paso por Chile, las "Variaciones sobre el gallinazo", baile de los llamados en la Argentina "de dos", por sólo requerirse una pareja para danzarlo.

El "gallinazo" a la par que se danzaba, lo cantaban los instrumentistas con dos estrofas: pentasílaba la primera y octosílaba la segunda.

La rivalidad entablada entre las dos entidades artísticas nombradas hizo comprender a sus respectivos directores lo contraproducente que sería, a la postre, para ambos y para el público el resultado de sus disenciones personales.

Picazzarri disolvió la Academia incorporando sus elementos a la Filarmónica y nombró a Massoni director artístico de la misma. El primer concierto tuvo lugar el 1º de junio de 1823.

El periódico "El Argos" fué pródigo en elogios para los actuantes. La orquesta integrada por veinticuatro profesores dirigida por Massoni; el concierto de piano ejecutado por Esnaola (promesa argentina del futuro); el aria cantada por Picazzarri; el número de arpa de la señora María Sánchez de Mandeville, la "corina del Plata", como la llamara el poeta Esteban Echeverría, y por cuyos salones (desde 1806 hasta 1866), desfilará lo más granado y notable que vivía o llegaba a Buenos Aires, obtuvieron el más elocuente de los éxitos de ese tiempo.

27. Mientras tanto, en la campaña, la gaudería de antaño había encontrado también su particular manera de expresar su emotividad musical. La exteriorizaba por medio de danzas, tonadas, cifras, estilos y payadas, a las que se sumaron con el correr de los años el cantar de contrapunto y la milon-

ga, precursora del tango argentino y herederos directos de la clásica habanera cubana.

28. La *cifra* se compuso para ser cantada en la guitarra con décimas octosílabas. En un principio fué esencialmente heroica, después se la destinó al canto amebéo, que constituyó la justa por excelencia entre dos cantores denominados “payaadores”.

La *cifra* dió lugar a la creación del *estilo*.

29. Los espectáculos teatrales habían ido sucediéndose casi ininterrumpidamente desde 1770.

A partir del año 1820 un nuevo aspecto de cultura musical se brinda a la población culta.

Se inicia con la tragedia “Siripo”, de Manuel J. Lavardén. Sus representaciones, hasta 1823, alternaron con las obras del teatro clásico español, de Voltaire, Molière, Beaumarchais, Goldoni, Metastasio, sainetes criollos, alegorías con fondo musical, óperas y zarzuelas.

En el Buenos Aires del 1824, como en el Madrid del 1800, se promovió la cuestión del canto en español.

En esta ciudad se impuso por orden real, en aquella por exigencias del público con los medios a su alcance.

30. Después del movimiento decembrista que terminó con el fusilamiento del coronel Dorrego (1828), las fuerzas unitarias revolucionarias comandadas por los generales Lavalle y Paz hicieron suya la “marcha” que se llamó de “la República Argentina” y cuyos sones marciales habían traído de la Península los oficiales argentinos que habían combatido contra los ejércitos franceses hasta su expulsión de España.

La lucha interna que provocó el alzamiento del general Lavalle contra el gobierno legal de la provincia de Buenos Aires hizo surgir de nuevo la música de la “resbalosa”, que se cantara durante las invasiones inglesas.

Dejó entonces de ser una tonada guerrera incitando al combate para convertirse en un aire trágico y sectario que movía al crimen.

La Sociedad Popular Restauradora llamada “La Mazor-

ca”, incondicionalmente adicta al general Rosas, proclamado en abril de 1835, gobernador de la provincia, con la suma del poder público y sin más consideración que la de “defender la religión católica y la causa de la federación”, aplicó a la tonada letrillas impregnadas de odio para los adversarios políticos.

En tanto que el “Himno de los Restauradores”, del guitarrista Esteban Massini con letra del poeta José Rivera Indarte se hacía oír, con efímero suceso por no ser argentino el autor de la música y ser ésta poco accesible al gusto popular, blancos, pardos y morenos (como se les llamaba a los negros), dieron rienda suelta a su inspiración componiendo o cantando coplas federales de la más variada métrica, en loa del “ilustre Restaurador de las Leyes”.

31. Nada queda de esa música improvisada al son de las guitarras en las pulperías de los barrios pobres donde el fervor por Rosas era inmenso.

Las representaciones teatrales habían perdido la distinción y sociabilidad de tres años antes cuando, en 1832, cesara su primer mandato.

Las pasiones políticas exacerbando los ánimos habían invadido los escenarios de la capital; se cantaban tonadillas procaeces e insultantes para la facción contraria, se incitaba al empleo de la violencia para el uso de la divisa punzó de los federales.

“Más de una vez —dice M. G. Bosch (“El teatro de la época de Rosas”)— la batalla de palos de una pantomima, se prolongaba al finalizar la función en la platea, el vestíbulo y la calle, entre el público”.

Se esgrimían cuchillos y pistolas en medio de una infernal batahola de gritos y denuestos.

32. Las agitaciones internas se complicaron con las externas. Hubo conflictos bélicos con el Estado Oriental, Bolivia, Francia e Inglaterra. Rosas luchó victoriosamente contra todas las violencias enemigas y deshizo a sus adversarios connacionales que osaron enfrentarlo en los campos de batalla.

La capital no descuidaba por ello sus entretenimientos oficiales.

Compañías teatrales de toda índole afluyeron una tras otra desde 1835 hasta 1852, en que las fuerzas rosistas fueron vencidas en Caseros por las coaligadas del general Urquiza.

33. Como música vernácula de esos años nos quedaron dos danzas cantadas: el *palito* y el *gato correntino*, que no fué tal.

La primera levantó protestas de indignación cuando, allá por 1840, llegó a Santa Fe llevada por las fuerzas del general Lavalle durante su campaña contra Rosas y que terminó con la muerte del primero, después de una sucesiva serie de derrotas a través del territorio argentino.

Lo sugestivo del nombre de la danza hizo que, desde el púlpito, se la condenara.

También en España la *zarabanda*, el *zambapalo* y el *pie gñao* habían provocado en su tiempo airadas protestas.

El *gato correntino* fué compuesto durante el cuarto levantamiento de Corrientes contra Rosas (1845).

Musicalmente fué una forma hibridada que tenía el *allegro* (introducción) de *triumfo* (frase más inciso) su compás de 6/8 y el *adentro* (canto y danza) de *huella* (período de ocho compases de 6/8), con letra de seguidillas.

4. Vernácula, de forma estilizada, fué la danza *El Montonero* compuesto, en 1845, por Juan Pedro Esnaola.

No es posible determinar, a ciencia cierta, si el *minué federal* (minué, cielo, minué) tomó su forma de *El Montonero* o éste de aquél.

Esnaola amplificó la forma tipo (minué, cielo, minué abreviado) de la seguidilla aminuetada hispana —según ya se dijo— presentando tres de los cuatro minuetes de su composición en diez y seis compases, únicamente el conclusivo con la simple exposición de la frase inicial, conforme a la matriz del género.

Interpoló tres cielos distintos entre cada minué, dándo-

les la amplitud de una danza nativa ordinaria a objeto de que pudieran ser suficientemente valseados.

Modificó, asimismo, la estructura de la frase característica de los cielos dándoles la cuadratura clásica, ordinariamente de rigor en toda danza.

El nombre de su composición no podía ser más sugestivo para los tiempos que se vivían, dado que las montoneras representaban en todas las provincias el espíritu federal que obraba como una fuerza telúrica de nacionalismo a ultranza, contrapuesta a las ideas extranjerizantes del partido unitario, imbuído del liberalismo francés de la Revolución y del pensamiento de sus enciclopedistas.

35. En su aspecto social las tertulias familiares las celebraba semanalmente Rosas, en Palermo.

Esnaola continuaba siendo el pianista por excelencia de su tiempo y el animador musical de todas las reuniones.

Niño prodigio, a los 13 años componía ya música, que ejecutaba con singular brillantez. Desde 1821 a 1823 se perfeccionó en París y Madrid.

Exceptuando la ópera cultivó todos los géneros musicales. Sospechado de unitario fué preso en 1840 y destinado al ejército. Poderosas influencias pudieron liberarlo del servicio de las armas.

Al vestir el chaleco punzó de los federales tuvo entrada en sus fiestas.

Rosas después de haber oído al violinista Sivorí, especialmente invitado a una de esas reuniones, le dijo a Esnaola como al descuido: "más me gusta la guitarra de mi payador Chano".

De la música militar que con carácter obligado ejecutaban las bandas del ejército federal se contaban, en primer lugar la "Marcha de la República Argentina" cuyo aire popular no es otro —según parece— que el que después se llamó "De Luchana" o "La marcha del sitio" (de Bilbao), a raíz de haber liberado a la ciudad las fuerzas del general Espartero que batieron a las carlistas en el puente de Luchana, precisamente.

La otra pieza era el histórico valse "El tambor de Pa-

lermo", que se ejecutaba siempre al atardecer a la hora de lista.

36. Los músicos populares de la primera era revolucionaria habían sido todos discípulos del maestro de capilla Juan Antonio Picazzarri.

Pardos en su mayoría sólo eran conocidos unos por su nombre de pila: Ambrosio, Tiburcio, otros por su apellido Albornoz, Espinosa.

José Antonio Viera (1778-1841), pardo también, fué en un principio cantor de tonadillas conjuntamente con la famosa Ana Rodríguez Campomanes, la exaltada federal que actuaba en escena con la divisa punzó de ordenanza.

Había representado sainetes, cantado óperas y zarzuelas en castellano

La afición por los espectáculos de toda índole disimulaba las inquietudes políticas de gobernantes y gobernados.

37. La sociedad culta, por su parte, contaba en su seno distinguidos aficionados.

Juan Crisóstomo Lafinur (1797-1824) fué una promesa malograda por su prematura muerte; Amancio Alcorta (1805-1862), Juan Pedro Esnaola (1808-1878) constituyeron el grupo mentor de la época. A la par de instrumentistas y compositores fueron hombres de actuación descollante en la política, las finanzas y las letras.

Su orientación clásica los había mantenido apartados del ambiente popular.

Esnaola fué más afortunado de todos, pues a más de aventajarlos en conocimientos didácticos y científicos en el campo de la música, hacía acto de presencia en los saraos oficiales.

Su composición de índole nativa "*El montonero*", selló su credo federal.

Para Alberdi la música constituyó, más que nada, un pasatiempo. Sus composiciones fueron todas intrascendentes.

Su fuerza estaba en las letras, en la sociología y la jurisprudencia.

38. Con éstos y aquéllos alternaban los que seguían la

tradición hispana en el más popular de sus instrumentos: la guitarra.

Generalizado sus estudios en el ambiente culto, su práctica fué muy beneficiosa para los aficionados distinguidos que gustaban de dar serenatas, dado que entonces se realizaban valiéndose de los pianos de cola, pintorescamente llamados "piernas de calzón", transportados a pulso de aquí acullá por fornidos ganapanes, indiscretos escuchas de las tiernas endechas de los enamorados galanes.

Entre los cultores de la guitarra en las primeras horas de la era revolucionaria se cuenta, conjuntamente con el bardo popular Bartolomé Hidalgo (1788-1823), el joven poeta Esteban Echeverría (1805-1851) de cuyas andanzas juveniles mejor es no hablar.

Bástenos, al efecto, recordar, que para frecuentar determinadas reuniones suburbanas era menester ser hombre de ánimo esforzado y saber pulsar mejor que la guitarra, la faca que se llevaba al cinto.

Con la llegada al país, en 1822, del guitarrista italiano Esteban Massini se inicia la época de conciertos del instrumento ora solo, ya a dúo, o bien con piano.

Guitarristas de escuela y de nota argentinos, fueron don Nicanor Albarellos (1810-1891), Francisco Cruz Cordero (1822-1863), doctor en leyes, autor de un opúsculo titulado "Discurso sobre la música"; Nereo Laguizamón y Gerónimo Trillo, amigo que fué del payador rioplatense por antonomasia José Santos Vega y del enigmático Juan Poca Ropa, "el hijo del pecado", como en voz baja le nombraran aquellos a quienes se les inquiría la razón de tan extraño apellido.

A Poca Ropa se le ha atribuído la composición de muchos estilos musicales que la tradición ha recogido como anónimos.

La guitarra se cultivó con creciente afán en todas las provincias argentinas.

La totalidad del cancionero musical popular indígena se cantó y danzó a su son acompañante.

Los aeoplamientos con flauta y violín o su substitución

ocasional por el arpa fueron esporádicos en la capital del Virreinato.

En algunas provincias la flauta fué, a su vez, substituída por la quena (especie de caramillo).

Las arpas, se construían según el modelo aborígen qeshua.

La caja armónica se mantenía levantada del suelo por pies inclinados que permitían al instrumentista ejecutar de pie con la mayor naturalidad.

39. Después de la caída de Rosas (3 de febrero de 1852) por las fuerzas coaligadas, comandadas por el general Don Justo José de Urquiza, lo telúrico fué violentamente reemplazado por lo europeizante.

La *barbarie federal* (símbolo de lo autóctono) es desalojada por la *civilización unitaria* (símbolo de lo foráneo).

Las expresiones musicales criollas abandonan derrotadas la Capital refugiándose en el interior del país.

Desaparecen los cielitos, los pericones y las resbalosas.

De las medias cañas se extinguen hasta sus melodías, de otras, como el malambo, sus primitivas expresiones rítmicas.

El sitio de Buenos Aires (1852-53) por fuerzas pseudo federales llegadas de Montevideo y la derrota de éstas en los campos de "El Tala" (8 de noviembre de 1854) nos deja el recuerdo de una marcha histórica.

Entre dos batallas: Cepeda (1859) y Pavón (1861) se jura la Constitución Nacional (1860).

La provincia de Buenos Aires pasó desde entonces a formar parte integrante de la República.

La década que concluía dejaba inaugurado el teatro Colón (1857).

40. Artísticamente hacía ya un año que la zarzuela española triunfaba en el escenario de la Capital.

La música de Barbieri, Gaztambide, Basili, Oudrid y Arrieta alternaban, sin solución de continuidad, con la de los operistas Verdi, Auber, Donizetti y Adam.

La lírica nacional se debatía en la inopía y la orfandad.

Librada a sus propios medios no contaba con ambiente propicio ni apoyo oficial.

Carecía de orquesta que estimulara su acción sinfónica. Actuaba en campo raso con producciones de arte menor de efímeros destellos.

41. Entre tanto Amelong escribe para piano "El Carnaval de Buenos Aires" (1854), que contiene un fragmento del Himno Nacional en tiempo de Valse; Esnaola compone sus himnos para la Sociedad Filarmónica (1856) y la Virgen (1868); Espinosa rememora a la acción de "Cepeda" con una música del mismo nombre (1859).

El "Himno Patriótico" de Buenos Aires y la "Marcha" de la República Argentina son depositadas, en 1855, en la Biblioteca Imperial de París por Ferdinando Beyer, un músico extranjero que se especializó en arreglos de cantos patrióticos nacionales y extranjeros.

Del terremoto que asoló totalmente a la ciudad de Mendoza el 20 de Marzo de 1861, queda como obra descriptiva del luctuoso hecho, la música del pianista y compositor mendocino Teófilo Cabero (1831-187?).

Coétaneo y comprovinciano suyo fué también el mendocino Federico Guzmán (183?) que tuvo el mérito de haber recogido y arreglado para piano la tradicional zamacueca llamada "chilena" pero que los hijos de la provincia de San Luis dan como suya con el nombre de "Cueca Puntana".

Su tonada era sinónima del toque de atención y degüello con que la caballería cargaba sobre el enemigo.

42. Los tiempos heroicos de la República no han terminado todavía.

Las contiendas civiles se han desplazado hacia el interior.

La guerra del Paraguay (1865-70) sorprende al país convulsionado y desprevenido. La monotonía agita las provincias que se batan entre sí.

Santiagoueños, tucumanos, catamarqueños y riojanos comandados por el general Antonino Taboada vencen a la monto-

nera rebelde del caudillo coronel Felipe Varela en el Pozo de Vargas (1867), a escasas leguas del límite riojano.

La "Zamba" que les dió el triunfo se llamó desde entonces "de Vargas".

Una de las coplas con que se cantó conserva dos versos de un cantar montañés hispano de la *Liébana*, intitulado: "La ví llorando".

43. La música nativa acompañó al ejército en todas sus campañas; Jefes, Oficiales y Soldados la tenían a flor de labio antes y después de los combates; el general La Madrid arengaba a su tropa con vidalitas guerreras.

Con todo, las coplas mordaces de otras resultaron fatales a sus autores.

La letra que odios y rencores acoplaron a la tonada de la Vidalita le habían hecho perder su dejo triste y amoroso, tan acorde con el alma provinciana de esas regiones, en que el espíritu indio de los queshuas seguía flotando en el ambiente comarcano.

Las provincias de Cuyo, en cambio, sea por la feracidad de su suelo, lo seco y frío de su clima o la belleza de su paisaje cordillerano, engendraron un cancionero musical en modo mayor, notablemente animado y entusiasta.

44. A los cinco años de terminada la guerra de la Triple Alianza, esto es en 1875, el gobierno de la provincia de Buenos Aires creó por decreto la Escuela de Música y Declamación, que intereses creados y mezquinos empezaron sórdidamente a combatir con "singular e intempestiva oposición".

Privada del subsidio que la provincia le había acordado, el fallecimiento de don Pedro Esnaola, (1878) el gran maestro argentino de su tiempo, vino a constituir un golpe fatal para quienes pugnaban por el sostén de la Institución.

Falta de apoyo moral, distraída la opinión pública por los acontecimientos políticos (la revolución del 80) los homenajes nacionales al centenario de Rivadavia y a los restos repatriados del general San Martín (16 y 30 de Mayo de 1880 respectivamente) y además la conversión del sistema moneta-

rio que ya estaba en vías de llevarse a efecto (1883) dieron al traste con la Escuela de Música que, a mediados de 1882, cerró sus puertas y mandó sus enseres e instrumentos musicales a pública subasta.

Hecho tan desagradable no desanimó a los entusiastas propulsores que intentaban fomentar el arte argentino.

45. Así fué como ese mismo año de 1882 Arturo Berutti comenzó a publicar en "Mefistófeles" (Semanario de Música, Teatro y Novedades) su serie de artículos titulados "Aires Nacionales" que constituyen el primer haber folklórico que poseemos, escritos por un argentino de patricia progenie. En ellos se estudia con criterio sumario los presuntos orígenes de nuestras canciones danzadas, zonas que abarcan, letras con que se cantan y el significado emotivo y estético de sus expresiones coreográficas.

La falta de ilustraciones musicales de su trabajo fué suplida, en parte, por las que han sido agregadas a las referencias de otra índole que acompañan a aquella, especialmente en lo que se refiere a la particular manera de danzarla.

46. Entretanto se preparaba brillantemente en Europa un joven pianista y compositor argentino llamado a ser el verdadero precursor de la música nativa, artísticamente estilizada. Se llamaba Francisco Hargreaves (1849-1900).

Mostró desde un principio preferente atención por el teatro.

Después de haber compuesto varias óperas y trozos sinfónicos cambió repentinamente de orientación musical, dedicándose a obras para piano, inspiradas en motivos y aires de ambiente argentino. Abrió así el surco a la generación que durante la década de 1890-1900 echó la simiente de la música argentina en sus más variadas manifestaciones.

Mientras Arturo Berutti llevaba a la ópera dramas populares gauchescos, el sainete criollo suplía con ventaja artística a las pantominas circenses, entonces muy en boga.

Escuelas y Conservatorios particulares de música toman en sus manos la preparación cultural y técnica de instrumentistas y cantores.

47. Al alborear el presente siglo, los discípulos de maestros eminentes como Williams, Aguirre, del Ponte, Pallemarts y otros de no menor nombradía, se hallan ya en condiciones de demostrar su valía a connacionales y extranjeros.

El gobierno de la Nación crea becas para músicos, pintores y escultores, que marchan al viejo mundo a perfeccionar sus estudios.

Celebridades extranjeras echan sus reales en el país y mancomunizan sus esfuerzos con los nativos en pro del desenvolvimiento artístico y cultural de la República.

48. Para España y la Argentina el año 1900 tiene una alta significación histórica.

Durante su curso tuvo lugar la amplia reconciliación política entre hispanos y argentinos.

Los extraordinarios agasajos que sus Majestades y todo Madrid tributaron a los marinos de la fragata "Sarmiento", que por primera vez hacia escalas en puertos españoles, sobrepasaron a cuanto protocolarmente correspondía.

En la función de gala del teatro de Madrid se hizo oír también por primera vez el Himno Nacional Argentino en presencia de los Reyes, séquito oficial y lo más granado de toda España, que lo escuchó de pie, reverente y emocionada.

Tanta hidalguía, sinceramente así expresada conmovió muy hondo al Gobierno y pueblo argentinos que como retribución a ese cálido homenaje decretó la reglamentación del canto del Himno. Desde entonces se substituyeron los cuatro versos de la primera estrofa, por los mismos de la última, con lo cual el sentimiento español dejaba ya de sentirse afectado en su amor propio.

A raíz de esta magna resolución gubernamental (30 de marzo de 1900), la numerosa colectividad española organizó una gran manifestación para celebrar de modo definido la confraternidad Hispano-Argentina.

Las masas corales y los Orfeones entonaron los Himnos patrios de ambos países y los especialmente compuestos para dichos actos.

El "Himno de la Confraternidad" con letra del poeta argentino Manuel López Weiger había sido puesto en música por el maestro español don Félix Ortiz de San Pelayo.

49. Durante el transcurso de la primera década del nuevo siglo, los jóvenes compositores de las escuelas de música daban a conocer al público sus primeras obras, de orientación clásica y tendencia germánica, dado que por entonces Wagner continuaba siendo el ídolo predilecto de la juventud estudiosa.

Los conciertos llamados "de la Biblioteca", por llevarse a cabo en su anfiteatro, y dirigidos por el maestro argentino Alberto Williams, congregaban a lo más selecto de la sociedad porteña.

50. La Banda Municipal distraía dominicalmente al pueblo con sus audiciones al aire libre, en el pabellón de la Sociedad Rural en Palermo.

Las expresiones folklóricas se circunscribían a breves composiciones para piano y violín generalmente titulados aires criollos o estilizaciones de huellas, gatos, tristes y estilos.

Hay que esperar a las fiestas del centenario de la emancipación (9 de julio de 1816) para que las provincias conquisten a la capital con el aporte de su rica gama vernácula de canciones y danzas, trayendo entre ellas incluídas las del género hiporquemático caracterizadas, como se sabe, por aunar la mímica al canto y la danza.

La urbe cosmopolita oyó por primera vez la lengua quechua aplicada a cantares de la tierra y bilingües (hispanos-quechuas) exteriorizados en aires, tanto profanos como religiosos, que pusieron de manifiesto los tradicionales sentimientos piadosos y altamente cristianos de aquellas tierras del interior que permanecen ignoradas aun para los mismos argentinos y que son de promisión para el mundo entero.

Con la inauguración del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico (1924) la juventud inicia su educación dentro de los cánones universales de la enseñanza clásica musical.

La joven generación de compositores surgidas de esa casa

de estudios artísticos viene demostrando hasta el presente hallarse imbuida de sentimientos estéticos que contrarían la modalidad ingénita argentina caracterizada por su sencilla claridad y manifiesta latinidad, en su expresión y emotividad.

De ahí la falta de unidad armónica del pensamiento sonoro nativo, arrastrado en todas direcciones por las influencias ultramodernistas de los compositores denominados “de vanguardia” y que tanto europeos como norteamericanos pesan como una lápida de plomo sobre el sentir ingenuo del pueblo que no los admira, ni los entiende y lo que es más todavía ni intenta siquiera comprenderlos.

La música argentina, en conclusión, espera todavía a su compositor.

Cuando uno de ellos le hable en la lengua de sus mayores y sea, por tradición, la suya propia: ese día lo habrá definitivamente encontrado.

JOSUE TEOFILLO WILKES

CUESTIONARIO (*)

PARA LOS ESTUDIANTES DE LA ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL

- 1.— Cuáles son los fondos primordiales del folklore argentino?
- 2.— Cuáles fueron los centros de acción pobladora sobre el poniente y cuáles sobre el levante?
- 3.— Que instrumentos musicales llevaban los expedicionarios?
- 4.— Cuál fué el primer haber musical folklórico de los pueblos coloniales?
- 5.— Se conoce algún cantar de los primeros tiempos de la Conquista?
- 6.— Qué ruta unía al imperio del Herque incaico con el reino de Arauco?
- 7.— Cómo explicar el parecido del Herque incaico con la truca araucana?

(*) Contemplando el aspecto didáctico de su trabajo, el Profesor Wilkes ha creído oportuno agregar el presente cuestionario, destinado a sus alumnos de la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral.

8. — Por qué no tuvieron irradiación folklórica inmediata los primeros centros de población coloniales?
9. — Por qué es tan rico el folklore musical santiaguense.
10. — De qué ritmos clásicos proveyó el folklore cuyano, el cantar hispano.
11. — Cómo obraron sobre el espíritu indígena fray Francisco Solano y fray Luis Bolaños?
12. — Qué significaron para la Colonia las centurias subsiguientes al siglo XVII?
13. — Que consecuencias musicales derivaron de las mutuas relaciones entre los diferentes centros poblados?
14. — La educación musical guaraní por los jesuitas.
15. — Qué diferencia existe entre las danzas llamadas antiguamente de "alcurnia" y las de "cascabel"?
16. — Qué consecuencias históricas podemos extraer de los cantares de que habla el inca Concolorcorvo a su paso por Tucumán?
17. — Qué danzas generó el "Cuándo"?
18. — En qué recuerda el pericón al antiguo cotillón?
19. — Desde qué fecha el género teatral comienza a manifestarse en la Colonia?
20. — Qué músicas se dieron a conocer durante los primeros años de la emancipación nacional?
21. — Qué acción ejercieron sobre el espíritu público los primeros Cielitos?
22. — Qué fué de Parera después de haber escrito la Canción Nacional?
23. — Hacia dónde y por qué los músicos que llegaban a nuestras playas se dirigían a Córdoba?
24. — Qué clase de espectáculos se representaban en los teatros de la Colonia, a partir de 1804?
25. — Qué género teatral fomentó Picazzarri?
26. — Quién fué Massoni y qué hizo en pro de nuestro folklore?
27. — Cómo se expresaba musicalmente por aquellos años la gaudería rioplatense?
28. — Generalidades sobre la Cifra, el Estilo, y la Milonga.
29. — Qué nuevo aspecto de cultura se ofrece a la población culta de Buenos Aires, a partir del año 20?
30. — Qué música comienza a manifestarse después del movimiento decembrista de 1828?
31. — Queda algo de esa música en el recuerdo popular?
32. — Qué complicaciones políticas agitan el ambiente de esa época?
33. — Qué música vernácula queda en esos años?
34. — Qué obra de tipo vernáculo creó Esnaola?
35. — Actuación de Esnaola cerca de Rosas.

- 36.— De quién fueron discípulos los músicos populares de la primera era revolucionaria y quiénes eran?
- 37.— Qué músicos distinguidos contaba en su seno la sociedad culta?
- 38.— Cuál fué el papel de la guitarra en esa época?
- 39.— Qué acaece musicalmente después de la caída de Rosas?
- 40.— Desde cuándo la lírica extranjera triunfa en Buenos Aires?
- 41.— Movimiento musical individual que se manifestaba paralelamente al lírico foráneo?
- 42.— Qué acción motivó la "Zamba de Vargas"?
- 43.— Con qué cantar arengaba La Madrid a sus soldados?
- 44.— Cuándo el gobierno de la provincia de Buenos Aires creó la Escuela de Música y Declamación?
- 45.— Quién inicia los primeros estudios sobre el folklore argentino en Buenos Aires?
- 46.— Quién fué Francisco Hargreaves?
- 47.— Qué otros maestros suceden a Francisco Hargreaves?
- 48.— Qué trascendental importancia encierra el año 1900 con respecto al Himno Nacional?
- 49.— Qué orientación artística siguen los jóvenes compositores del 900?
- 50.— Desenvolvimiento musical del 1900 hasta la creación del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico.

