

**Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires
Dirección Provincial de Patrimonio Cultural
Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene”**

**Universidad Nacional de La Plata
Secretaría de Extensión Universitaria
Dirección de Cultura
Museo de Instrumentos Musicales “ Dr. Emilio Azzarini”**

BOLETIN MUSICAL.

1837

**Estudio Preliminar
de
Melanie Plesch**



**Instituto Cultural
Gobierno de la Provincia
de Buenos Aires**



**Universidad Nacional
de La Plata**



**ARCHIVO HISTORICO
de la PROVINCIA
de BUENOS AIRES
DR. RICARDO LEVENE**

BOLETIN MUSICAL

Litografía Argentina de Gregorio Ibarra

Buenos Aires

1837

**Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires
Dirección Provincial de Patrimonio Cultural
Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene”**

**Universidad Nacional de La Plata
Secretaría de Extensión Universitaria
Dirección de Cultura
Museo de Instrumentos Musicales “ Dr. Emilio Azzarini”**

BOLETIN MUSICAL.

1837

**Estudio Preliminar
de
Melanie Plesch**

**Asociación de Amigos del Archivo Histórico de la Provincia
de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”**



**Asociación Amigos
Archivo Histórico**

**La Plata
2006**

Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene"

Pasaje Dardo Rocha – 49 n° 588 2º piso, La Plata (1900)

Tel/fax (0221) -4824925

dir_archivo_historico@ic.gba.gov.ar

Asociación de Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Pasaje Dardo Rocha – 49 n° 588 2º piso, La Plata (1900)

Tel/fax (0221) -4824925

amigoslevene@argentina.com

www.amigoslevene.com.ar

Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini"

45 n° 582, La Plata (1900)

Tel. (0221) 424-0401

museoazzarini@hotmail.com

070	Ibarra, Gregorio
(821.0)	Boletín Musical, 1837 / Litografía Argentina de Gre
(091)	gorio Ibarra .
IBA	Estudio preliminar de Melanie Plesch y nota especial de Marta Penhos. — Iª. reed., La Plata : Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2006. 256 p. ; 30 cm. (Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene") .
	ISBN 987-1245-06-8
	1.- PERIODISMO- HISTORIA - BUENOS AIRES
	I.- t

Advertencia al lector:

En los procesos digitales efectuados para la presente reedición facsimilar del "*Boletín Musical*", se han descartado todas las acciones técnicas que hubieran alterado las características gráficas del ejemplar que se conserva, cumpliendo con el objetivo de ofrecer al lector la mejor observación posible de las improntas tipográficas y litográficas originales. Las primeras, para su mejor lectura, se reproducen en modo "pluma" con un incremento del 30% respecto del tamaño original. Las segundas – partituras y dibujos - se mantienen en el formato original de 163 x 233 mm. y se presentan en "escala de grises" a fin de dar una idea del estado actual del papel, con sus manchas y tonalidad adquirida.

Diseño general: *Melanie Plesch y personal del Archivo Histórico de la Provincia*

Tratamiento digital y realce del original: *Taller de Digitalización del Archivo Histórico de la Provincia: Máximo César Etcheverry, Roberto W. Guillaume y Carlos D. Guillaume*

Coordinación editorial: *Roberto W. Guillaume*

Asesoramiento técnico: *Juan Esteban Etcheverry*

Catalogación: *Bibliotecaria Julia E. Salvatierra*

Por el Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini":

Coordinadora Operativa, Museóloga *Elida Reissig*

Impreso en: *By Tonner, de Digital Grafic S.R.L.*

Ejecución del diseño gráfico: *Florencia Visconti (D.C.V.)*

6 n° 770 – Tel. (0221) 425-7747

La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Abril de 2006.

Todos los derechos reservados. El libro no puede reproducirse total o parcialmente por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado o cualquier otro tipo de almacenamiento de información o sistema de recuperación, sin permiso de los Editores.

PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Ing. Agr. Felipe Carlos Solá
Gobernador

Dra. María Graciela Giannettasio
Vicegobernadora

Lic. Alberto Hernández
Presidente del Instituto Cultural

Dn. Jorge Marziali
Secretario Ejecutivo

Dn. Gustavo Giordano
Jefe de Gabinete

Prof. Juan José Ganduglia
Director Provincial de Patrimonio Cultural

Dr. Claudio Panella
Director del Archivo Histórico "Dr. Ricardo Levene"

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Arq. **Gustavo Adolfo Aspiazu**

Vicepresidente

Lic. **Raúl Aníbal Perdomo**

Secretario General

Arq. **Fernando Tauber**

Secretaria de Asuntos Económico - Financieros

Cra. **Mercedes Beatriz Molteni**

Secretaria Académica

Dra. **María Mercedes Medina**

Secretario de Ciencia y Técnica

Dr. **Horacio Alberto Palomar**

Prosecretario de Extensión Universitaria

Arq. **Diego G. Delucchi**

Director de Cultura

Prof. **Carlos Zanatta**

Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini"

Coordinadora Operativa

Museóloga **Élida Reissig**

Presentación I

Entre los objetivos del Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires se cuenta el rescate de la memoria de los bonaerenses, en estrecha relación con la búsqueda de rasgos identitarios comunes. Al Archivo Histórico provincial le corresponde, en este sentido, jugar un rol trascendente en la indagación y difusión de nuestra historia.

Es que dentro de nuestro pasado común se conjugan las acciones políticas, los procesos económicos, los cambios sociales y, por supuesto, las manifestaciones culturales. De ellas, la música no es una expresión menor; por el contrario, ha contribuido a mostrar los aspectos más característicos de los habitantes de la mayor provincia argentina desde su mismo inicio como tal.

Por ello, el trabajo conjunto llevado a cabo entre la Universidad Nacional de La Plata, a través del Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”, y el Instituto Cultural, por intermedio del Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene”, cuyo resultado es este libro, ha permitido el rescate y la puesta en valor de un documento histórico de relevancia, el *Boletín Musical* publicado en 1837 en Buenos Aires por el litógrafo Gregorio Ibarra. Además, es esta una demostración fehaciente que desde las instituciones estatales se pueden llevar a cabo emprendimientos de gran valor para la comunidad.

Por todo esto, el Instituto Cultural a mi cargo celebra la concreción de esta obra y desea que la experiencia se continúe con otros trabajos de valor histórico que enriquezcan el acervo cultural de los bonaerenses.

Lic. Alberto Hernández
Presidente del Instituto Cultural
de la Provincia de Buenos Aires

Presentación II

El desarrollo de políticas culturales en el ámbito universitario debe ser inexorablemente una obra colectiva que contemple la diversidad y las particularidades de sus protagonistas y destinatarios, atendiendo a consolidar de esta manera la misión que deposita la sociedad en sus instituciones.

La extensión universitaria, entre otras cosas, constituye una vía de comunicación para la transferencia de conocimientos científicos, artísticos y culturales generados por el desarrollo y la producción en el ámbito universitario. Esta integración entre universidad y sociedad debe necesariamente dar lugar a un proceso interactivo y bidireccional, donde el conocimiento se construya en contacto permanente con su medio y sea permeado por él, favoreciendo de esta manera las respuestas que permitan recrear las políticas tendientes a colaborar en la corrección de las asimetrías sociales existentes.

En este sentido, es un orgullo para la Dirección de Cultura de la UNLP participar de la presente edición, atento a que el Museo de Instrumentos Musicales Dr. Emilio Azzarini es depositario de la única colección completa existente en el país del *Boletín Musical* de Ibarra, que comenzara a editarse en agosto de 1837 dejando testimonio a lo largo de sus dieciséis números de la obra de muy importantes autores de nuestra música.

Lic. Carlos Zanatta
Director de Cultura
Secretaría de Extensión Universitaria
Universidad Nacional de La Plata

Presentación III

El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires fue creado en 1925 por el gobernador José Luis Cantilo, a instancias del Dr. Ricardo Levene. Le correspondió a este último, como primer Director, organizarlo y fijar las pautas de trabajo, considerando que el mismo debía ser, además de un repositorio de documentación histórica provincial y nacional, un centro de promoción y difusión de la historia de los pueblos y partidos bonaerenses.

Es así que desde su creación, el Archivo ha publicado un centenar de libros sobre procesos históricos regionales, índices, catálogos y transcripciones de los fondos documentales que conserva, como también estudios sobre los orígenes y evolución de pueblos y municipios.

En la actualidad, esta política de divulgación atiende principalmente a un doble criterio. Por un lado, da a conocer nuevos aportes en el campo de la historiar local y provincial. Por el otro, reedita obras agotadas o de difícil acceso que abordan temáticas de interés general, siempre con referencia al ámbito bonaerense.

En esta oportunidad, y como resultado de una tarea de cooperación entre el Archivo Histórico “Dr. Ricardo Levene” y el Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”, se reedita en forma facsimilar el *Boletín Musical* de Gregorio Ibarra. El mismo, aparecido en Buenos Aires en 1837, durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas, es considerado el primer periódico musical editado en el Río de la Plata, por lo que su valor histórico resulta indudable.

Dr. Claudio Panella
Director del Archivo Histórico
de la Provincia de Buenos Aires
“Dr. Ricardo Levene”

Boletín Musical (1837)

Estudio Preliminar

Melanie Plesch

1. Introducción. 2. La aparición del Boletín. 3. Descripción física. 4. Aspectos caligráficos. 5. El *Boletín Musical* en el contexto mayor de la historia de los periódicos musicales. 6. El *Boletín Musical* en el contexto de la prensa periódica musical argentina: 6.1. *El Orfeo Argentino*; 6.2. *La Moda*; 6.3. *El cancionero argentino*. 7. El editor: Gregorio Ibarra. 8. El redactor. 9. El contenido literario. 10. El ideario del *Boletín*: 10.1. *Sobre la composición y el verdadero músico*; 10.2. *La pasión contra la razón*; 10.3. *La superioridad de la melodía sobre la armonía*; 10.4. *Cómo debe ser la música argentina*; 10.5. *La voz de los lectores: La música como bien público*; 10.6. *Bellini, el creador romántico, la música como elemento poderoso*; 10.7. *El poder redentor del arte*; 10.8. *El Boletín Musical y la vida musical porteña*; 10.9. *"Frivolités"*. 11. La música del *Boletín*. 11.1. *La coherencia de música, imagen y texto en El paseo de San Isidro*. 12. Los compositores representados en el *Boletín*: 12.1. *Juan Bautista Alberdi*; 12.2. *Fernando Cruz Cordero*; 12.3. *Juan Pedro Esnaola*; 12.4. *Remigio Navarro*; 12.5. *Julián Veloz*; 12.6. *N. A. [Nicanor Albarellos]*; 12.7. *E. [Demetrio Rodríguez Peña]*; 12.8. *S.Z. [Salustiano Zavalía]*; 12.9. *Los seudónimos no identificados y sus posibles identidades: A.*; 12.10. *B. F.*; 12.11. *B.*; 12.12. *J.*; 12.13. *Una porteña*; 13. La despedida del *Boletín*. 14. Conclusión.

1. Introducción

El *Boletín Musical*, editado en Buenos Aires en 1837, es el primer periódico musical publicado en el actual territorio argentino que se conserva. Consta de dieciséis números aparecidos semanalmente entre los meses de agosto y diciembre de 1837. Cada entrega consistía de una o varias composiciones musicales, impresas litográficamente en la Litografía Argentina de Gregorio Ibarra y de un pequeño folleto literario impreso tipográficamente en la Imprenta Argentina.

En su triple código literario, musical y visual, el *Boletín Musical* es un documento invaluable para la historia de la música argentina y su importancia en tal sentido no puede ser exagerada. Su estudio en profundidad es una de las tantas cuentas pendientes de la musicología histórica argentina. Por una parte, es una fuente privilegiada para el estudio de la difusión de las ideas estéticas acerca de la música en Buenos Aires como asimismo para el conocimiento de la recepción de la obra de los compositores europeos en el Río de la Plata. Es también un ejemplo claro de la relación entre la aparición de la prensa periódica y el surgimiento de la esfera pública, en este caso dentro de un área del imaginario que si bien está fuertemente entramada con la política y la sociedad es muchas veces desestimada por los historiadores, cual es la música. Asimismo, muestra cabalmente el rol de la prensa periódica en la creación de imaginarios sociales: por una parte presenta instancias de autorrepresentación de las clases medias y altas de la sociedad a través de la inclusión de obras (a veces desmañadas) de los jóvenes aficionados locales; por otra propende a la construcción de un canon local de compositores a partir de la inclusión de obras de músicos profesionales como Esnaola o Navarro. Es de destacar asimismo la notable e inusual relación que existe entre los tres discursos presentes en el *Boletín*, esto es, textual, musical y visual, los cuales no están simplemente yuxtapuestos sino que se encuentran articulados de manera significativa.

En un plano un tanto más fáctico, el *Boletín* contiene una cantidad significativa de obras únicas o inaugurales, al menos hasta adonde el estado actual del conocimiento permite afirmarlo. Entre la música publicada en el *Boletín Musical* encontramos la primera obra de una compositora argentina de la que se tienen noticias, la *Valsa*, de "Una porteña". Las obras de Julián Veloz, Remigio Navarro, Nicanor Albarellos y Salustiano Zavalía conservadas en el *Boletín* son las

únicas composiciones de estos autores, hasta aquí conocidos únicamente por referencias documentales y hemerográficas, que han llegado hasta nuestros días. Finalmente, son piezas únicas (no existe otra copia de la misma obra en otro repositorio) las obras de Juan Bautista Alberdi, Fernando Cruz Cordero y Juan Pedro Esnaola publicadas en este periódico.

Considerado de extrema rareza, la única colección que ha sobrevivido se conserva en el Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini", dependiente de la Universidad Nacional de La Plata. Este ejemplar perteneció originalmente a Alejo González Garaño, quien lo describe minuciosamente en un artículo publicado en 1941.¹ Vicente Gesualdo, en su *Historia de la música en la Argentina* se limita a parafrasear a González Garaño y ofrece un índice sucinto de las obras musicales incluidas.² Guillermo Gallardo lo menciona en su trabajo sobre Juan Pedro Esnaola, pero sólo comenta las obras que considera de autoría de este compositor.³ Finalmente, Carmen García Muñoz, en un artículo dedicado a las "colecciones musicales" de la primera mitad del siglo XIX, brinda asimismo un listado de las composiciones incluidas en el *Boletín*.⁴ A excepción de González Garaño, ninguno de los autores mencionados comenta el texto del *Boletín*, ni analiza su música.

El *Boletín Musical* contiene veintinueve composiciones debidas a catorce autores, en su mayoría locales, y cerca de treinta y siete artículos y notas de extensión variable, alrededor de la mitad de los cuales son de autoría local, siendo el resto traducciones de revistas y libros extranjeros. Tanto en su discurso literario como musical, representa cabalmente la recepción de las ideas románticas acerca de la música en el Río de la Plata, como se verá más adelante.

El presente estudio está concebido como una primera aproximación a este periódico. En primer lugar se introduce la publicación, su contexto de aparición y su relación con la generación del '37, para luego ofrecerse una descripción física del ejemplar sobreviviente y una reconstrucción hipotética de su apariencia original. A continuación se sitúa el *Boletín Musical* en el contexto mayor de la historia general de la prensa periódica musical en el mundo, para luego ubicarla en el marco de la historia de los periódicos musicales argentinos, estableciendo sus relaciones con otros periódicos y publicaciones afines de la época. Dado que la identidad del redactor o los redactores del *Boletín* permanece aún sin develar, se dedican sendos acápite al editor, Gregorio Ibarra, y a las posibles hipótesis sobre la identidad del redactor. A continuación se ofrece un ordenamiento y clasificación de las notas y artículos publicados en el *Boletín* y se realiza un análisis detallado de estos textos organizado en torno de ejes temáticos recurrentes o altamente significativos, como el concepto de "verdadero músico", el significado de la composición, la pasión sobre la razón y su interesante derivación musical: la supuesta superioridad de la melodía sobre la armonía, las prescripciones acerca de cómo debería ser la música argentina, el concepto de la música como bien público, las ideas sobre Bellini, el poder de la música y del arte y la articulación del *Boletín* con la vida musical porteña de la época. Luego se ofrece un ordenamiento y clarificación del número de composiciones musicales publicadas en el *Boletín*, y un acercamiento preliminar a las características estéticas y estilísticas que dicha música presenta. A través de un breve análisis de un caso particular, se intenta ejemplificar la especial articulación del triple código, literario, visual y musical, rasgo que constituye una de las características más sobresalientes de este periódico. A continuación se ofrecen estudios biográficos de todos los compositores representados en el *Boletín*, como asimismo hipótesis respecto de la identidad de los autores ocultos tras las iniciales aún no develadas y breves análisis descriptivos de algunas de sus composiciones. Finalmente se analiza el texto de

1 Alejo González Garaño, "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)," *Contribuciones para el estudio de la Historia de América* (Buenos Aires: Peuser, 1941) p. 295-312. En este artículo el autor incurre en varios errores, sobre todo—si bien no exclusivamente—en lo referido a los aspectos musicales, que se aclararán oportunamente.

2 Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina* (Buenos Aires: Beta, 1961), I, p. 466-472.

3 Guillermo Gallardo, *Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical* (Buenos Aires: Theoria, 1960), p. 78, 84-85, 93, 98.

4 Carmen García Muñoz, "Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX," *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10 (1989), p. 358 y ss.

“despedida” del editor del *Boletín*, que cierra la publicación. A lo largo de todo el trabajo, se señalan algunas de las muchas avenidas de investigación que quedan abiertas para el futuro.

2. La aparición del Boletín

El 9 de agosto de 1837 se anuncia en el periódico porteño *Diario de la Tarde* la publicación de un *Boletín Musical*.⁵ Es interesante notar que el texto enfatiza la publicación de partituras musicales y no el folleto literario, que parecería haber sido entonces de importancia secundaria. Asimismo, se infiere del anuncio que el editor ha cursado invitaciones personales a suscribirse al *Boletín*, las cuales aparentemente requerirían respuesta.

“Boletín Musical. Colección de piezas de baile y canto litografiadas que se distribuirá á [sic] los suscriptores los lunes de cada semana. La suscripción se compondrá de cuatro cuadernitos y costará 6 pesos. Se admiten suscriptores en la Litografía Argentina calle de la Catedral número 77, y en la Librería Nueva calle de Cangallo número 82. NOTA.- Se suplica a las personas invitadas cuyas respuestas no haya ido á recoger por olvido el repartidor encargado, se sirvan dirigirlas á la Litografía Argentina, calle de la Catedral número 77.”⁶

Es llamativa la ausencia de anuncios similares en *La Gaceta Mercantil* y *The British Packet*, los dos periódicos de Buenos Aires donde se encuentran la mayor cantidad de referencias musicales de la época. El próximo anuncio conocido apareció en el mes de octubre de 1837, también en el *Diario de la Tarde*. A través de este aviso sabemos que el *Boletín Musical* se comercializaba asimismo en la librería de Mompié, donde también se podían adquirir números sueltos del mismo.

“En la Librería de MOMPIE e ISAC [sic], calle de Potosí número 39 de San Francisco media cuadra para el Colegio, se reciben suscripciones al Boletín Musical, que se publica en esta [sic], en la Litografía Argentina, y se venden números sueltos.”⁷

Importa destacar la relación del *Boletín Musical* con la Imprenta Argentina. En esta imprenta, ubicada en la calle de la Universidad No. 37, se realizó la impresión tipográfica del folleto literario del *Boletín*. El epígrafe “Imprenta Argentina” aparece luego de la guarda ornamental final al pie de las páginas 24, 40, 44, 48, 52, 60 y 64 del *Boletín*, como puede observarse en el facsímil. Es también significativo que los únicos anuncios referidos al *Boletín Musical* en la prensa local aparecieran en el *Diario de la Tarde*, periódico que era de propiedad de la Imprenta Argentina.⁸ El *Diario de la Tarde* es asimismo el periódico que destaca con mayor énfasis la visita en 1835 del violinista Carlo Bassini,⁹ artista al cual el redactor del *Boletín* declara conocer personalmente y a quien dedica un artículo en el número 2 del *Boletín*. Finalmente, cabe destacar que la primera edición de las *Rimas* de Echeverría, que es anunciada fervientemente en el número 7 del *Boletín*, fue a su vez realizada en la Imprenta Argentina.¹⁰

Según el anuncio del *Diario de la Tarde*, el *Boletín Musical* se distribuiría todos los lunes. Reconstruyendo el calendario de 1837 y teniendo en cuenta las fechas que encabezan los ejemplares del folleto literario, puede observarse que el día de aparición y la regularidad fluctuó a lo largo de los cinco meses de existencia del periódico. Suponemos que el primer

⁵ González Garaño, por un posible desliz, indica equivocadamente la fecha de este anuncio como el 9 de julio de 1837. Cfr. “La litografía argentina”, p. 302.

⁶ *Diario de la Tarde*, 9 de agosto de 1837.

⁷ *Diario de la Tarde*, 3 de octubre de 1837.

⁸ Cfr. Enrique Peña, *Estudio de los periódicos y revistas existentes en la “Biblioteca Enrique Peña”* (Buenos Aires: Amorrortu, 1935) p. 198.

⁹ El *Diario de la Tarde*, en su edición del 10 de enero de 1835 dedica una columna entera de su primera página a presentar de manera entusiasta la visita de Bassini.

¹⁰ Cfr. Juan María Gutiérrez “Noticias biográficas sobre Don Esteban Echeverría”, en Juan María Gutiérrez (ed.) *Obras Completas de Esteban Echeverría* (Buenos Aires: Zamora, 1972) nota 15.

número vió la luz efectivamente un día lunes, tal como estaba anunciado (recuérdese que no se ha conservado el folleto correspondiente a dicha entrega, sólo la música), y dado que el número 2 apareció el lunes 28 de agosto de 1837, el número 1 habría aparecido el lunes anterior, 21 de agosto. Ya en el mes de septiembre se observan fluctuaciones en el día y la regularidad de edición, con semanas en las que no se publicó ningún número alternadas con otras en las que aparecieron dos. El mes de octubre se muestra más regular, con la mayor parte de los números apareciendo en el día sábado, para volver a fluctuar en el mes de noviembre, durante cuya segunda semana no apareció ningún ejemplar, compensado con la entrega de dos ejemplares en la última semana. El detalle completo puede apreciarse en la Figura 1.

AGOSTO DE 1837

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
		1	2	3	4	5
6	7	8	9	10	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21 ? (falta el folleto)	Número 1 22	23	24	25	26
27	28 Número 2	29	30	31		

SEPTIEMBRE DE 1837

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
					1	2
3 Número 3	4	5	6	7	8	9 Número 4
10	11	12	13	14	15	16
17 Número 5	18	19	20	21	22	23 Número 6
24	25	26	27	28	29	30

OCTUBRE DE 1837

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
1	2 Número 7	3	4	5	6	7 Número 8
8	9	10	11	12	13	14 Número 9
15	16	17	18	19	20	21 Número 10
22	23	24	25	26	27	28 Número 11
29	30	31				

NOVIEMBRE DE 1837

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
			1	2	3	4 Número 12 ? (falta el primer folio del folleto)
5	6	7	8	9	10	11
12 Número 13	13	14	15	16	17	18
19 Número 14 ? (falta el folleto)	20	21	22	23	24	25 Número 15
26	27	28	29	30		

DICIEMBRE DE 1837

Domingo	Lunes	Martes	Miércoles	Jueves	Viernes	Sábado
					1	2
3	Número 16	4	5	6	7	8
10	11	12	13	14	15	16
17	18	19	20	21	22	23
24	25	26	27	28	29	30
31						

Figura 1. Calendario de los meses de Agosto – Diciembre de 1837, indicando la fecha de aparición de cada uno de los dieciséis números del *Boletín Musical*

Si bien la identidad del o los redactores no ha podido ser establecida, queda claro por el contenido de los textos de autoría local y por la identidad de alguno de los autores de la música incluida en el *Boletín*, que la publicación es un emprendimiento de la red de jóvenes intelectuales conocida habitualmente como generación del '37. En el *Boletín Musical* encontramos composiciones y textos de Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Nicanor Albarellos, Demetrio Rodríguez Peña y Salustiano Zavalía, entre otros. Destacan además dos notas en las que se menciona de manera entusiasta la obra de Esteban Echeverría. Como es sabido, estas figuras, nacidas alrededor de 1810, aspiraban a cumplimentar una segunda etapa de la revolución, la de la consolidación de las ideas.¹¹ Además de los aspectos ideológicos, compartieron una serie de experiencias, entre ellas la participación en el Salón Literario, en algunos casos la pertenencia a la Asociación de la Joven Generación Argentina, la posterior participación en *La Moda* y otros periódicos, la oposición militante hacia Rosas y, finalmente, el exilio.¹²

Los textos incluidos en el *Boletín* revelan asimismo características que habitualmente se asocian con la generación del '37, tales como la recepción y circulación de las ideas estéticas del Romanticismo, las lecturas compartidas de la prensa periódica francesa e inglesa y los libros recientes traídos de Francia y, sobre todo, una marcada autoconciencia de su rol en el momento histórico que les tocó vivir. A través de los diversos comentarios y artículos publicados puede adivinarse la dinámica de los grupos de lectura y discusión concebida de acuerdo a la modalidad francesa. En tal sentido, el *Boletín Musical* podría considerarse como una práctica cultural y social más ejercida por la generación del '37, a través de la cual el grupo consolidó lazos personales y sociales.¹³

3. Descripción física

El ejemplar que se reproduce facsimilarmente aquí se encuentra encuadernado cuidadosamente en símil cuero de Rusia color rojo oscuro. La tapa presenta el título *Boletín Musical/1837* impreso en relieve en letras doradas, detalles que muestran la conciencia por parte de su propietario original del valor y rareza del ejemplar. En el bifolio de guarda se encuentra el *ex libris* de González Garaño, al cual siguen una serie de folios blancos.¹⁴ Comienza entonces la colección original propiamente dicha, con una portada en color marrón que presenta deterioro significativo con pérdida de material en los bordes, y que reza ¡Viva la Federación!/ *Boletín Musical/Litog. Argent. de Ybarra/Catedral N.º 77*. La encuadernación sigue el orden cronológico, si bien en el proceso de compaginación se han deslizado algunos errores, que se aclararán oportunamente.

¹¹ Jorge Myers "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas", N. Goldman (dir. de tomo) *Nueva Historia Argentina* (Buenos Aires: Sudamericana, 1998), Tomo III, p. 383 y ss.

¹² Cfr. Eugenia Molina, "Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852)" *Universum* 15 (2000), pp. 331-456.

¹³ Como parte de su funcionamiento como red de intelectuales, Molina menciona también el intercambio de correspondencia, referencias, recomendaciones y citas de trabajos, envíos de obras, pedidos de crítica y prologamientos, polémicas periodísticas, participación en la redacción de los mismos periódicos, la experiencia del exilio, y la participación de los mismos ámbitos de sociabilidad. Molina, "Aportes..." 403 y ss.

¹⁴ Sobre uno de ellos puede leerse el sello del Museo Azzarini y su número de inventario, 3385.



Figura 2. Tapa del Boletín Musical

Los folletos literarios consisten de un bifolio en octavo menor impreso en sus cuatro caras. Sus dimensiones aproximadas son de 140 x 100 mm, y se utilizó para su impresión papel efímero de diferentes colores. Cada folleto está encabezado por la fecha de publicación, sin indicación de número de entrega. La numeración de las páginas no es autocontenida por número sino correlativa de un número a otro. Así, el número 1 habría contenido las páginas 1, 2, 3 y 4, el número 2 las páginas 5, 6, 7 y 8, y así sucesivamente. Ocioso es decirlo, esta particularidad ha sido sumamente útil para la identificación de cada ejemplar.

Las partituras musicales, litografiadas en papel de mayor espesor, consisten de un bifolio en cuarto menor, cuya dimensión aproximada es de 235 x 163 mm. La partitura suele aparecer en la cara interior del bifolio, precedida de un número que indica la entrega del *Boletín* a la que corresponde. Esto sin embargo no es invariable, ya que encontramos casos de música impresa en las caras exteriores del bifolio e instancias de partituras tiradas en hojas sueltas. Las tres láminas incluidas en el *Boletín* han sido asimismo litografiadas en papel más grueso. Sus dimensiones son respectivamente de 210 x 134 mm (Bellini), 208 x 139 (Rossini) y 235 x 156 mm (El paseo de San Ysidro).¹⁵

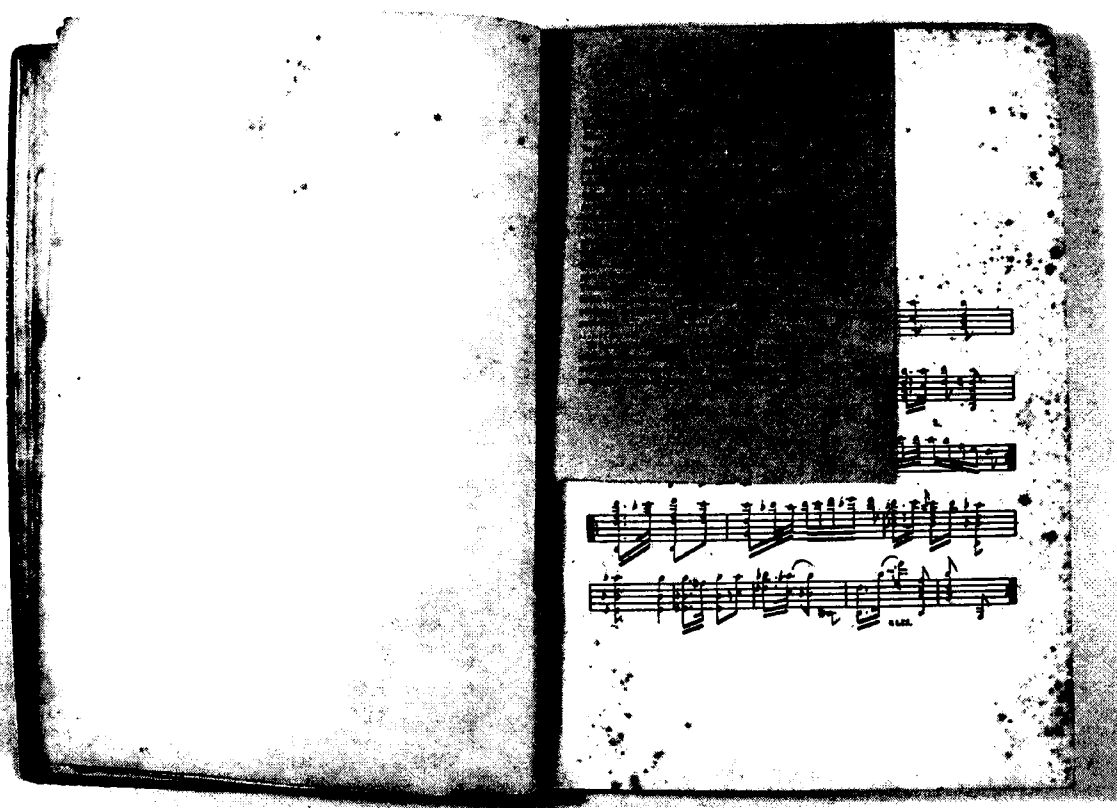


Figura 3. Imagen del *Boletín Musical* tal y como se encuentra encuadernado actualmente. Obsérvese la relación de tamaño entre el folleto (en primer plano) y la partitura.

Como señalamos anteriormente, se publicaron 16 números del *Boletín Musical*. Ha sobrevivido la música de todos ellos. Faltan sin embargo los folletos 1 y 14, y el primer folio del número 12. Estos huecos en la colección son ya descriptos por González Garaño en 1941, si bien este autor indica erróneamente que el número faltante es el 15 y no el 14. La extrema

¹⁵ González Garaño normaliza las dimensiones de la música y las láminas bajo un general "235 x 163 mm". Cfr. "La litografía argentina", p. 303.

fragilidad del papel efímero en que fuera impreso el folleto explica sin duda la existencia de estas *lacunae*.

Sabemos que cada entrega del *Boletín Musical* constaba de dos elementos físicamente independientes: una partitura o partituras musicales y un folleto literario. En el texto del número 16 se menciona además la existencia de unas tapas de color que “adornan el exterior [sic] de cada número”. Del estado actual del ejemplar del Museo Azzarini resulta difícil inferir cómo se articulaban estos tres elementos, sobre todo porque la única tapa que se conserva es la de cartulina marrón ya mencionada, que reviste toda la colección. Sin embargo, afortunadamente, se conserva en el Archivo General de la Nación un ejemplar del número 3 del *Boletín*, el cual aparentemente ha mantenido su estructura original.¹⁶ A partir de dicho ejemplar podemos realizar una reconstrucción hipotética de la apariencia física de cada entrega. El ejemplar del AGN consiste de un bifolio exterior de cartulina amarilla, en el interior del cual se encuentra un bifolio de papel con la música litografiada en sus caras interiores. El folleto correspondiente está suelto.¹⁷ Dadas las dimensiones del mismo, podemos conjeturar que podría haber sido intercalado (quizás aún abierto) en el interior del cuadernillo. (Ver Figura 4)

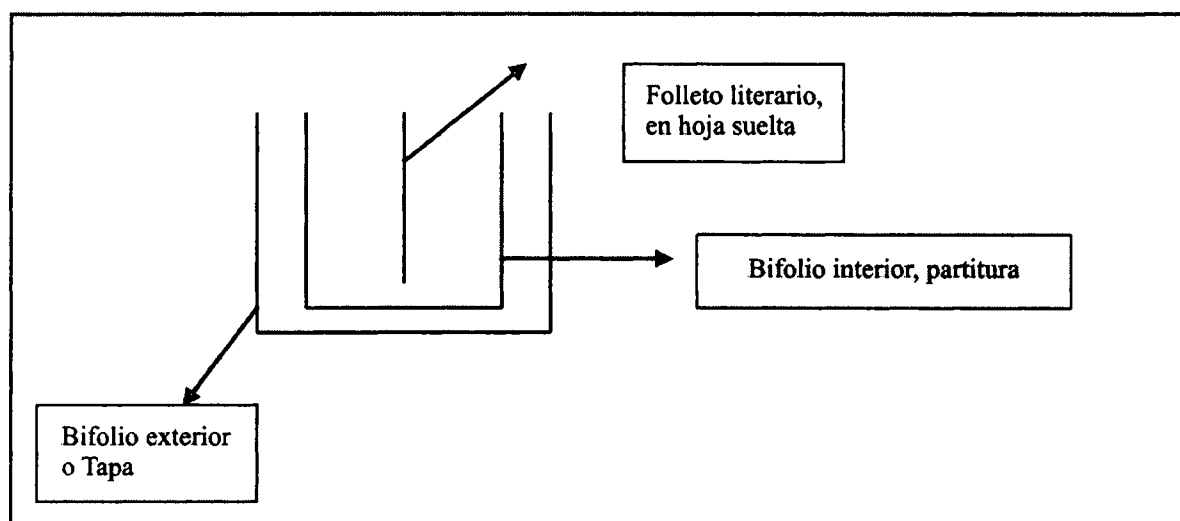


Figura 4, Reconstrucción hipotética de la apariencia física original del *Boletín Musical*.

Como se señalara anteriormente, el ejemplar del Museo Azzarini, única colección del *Boletín Musical* que se conserva,¹⁸ presenta pequeños errores de ordenamiento, que quizás tuvieron lugar durante el proceso de encuadernación. Al realizar esta edición facsimilar se ha decidido reproducir exactamente este ejemplar, incluyendo sus idiosincrasias de compaginación, las que se ha preferido no reordenar. El lector encontrará en el índice provisto al final de este estudio un detalle exhaustivo del contenido del *Boletín*; ello no obstante, se anticipan aquí las irregularidades más llamativas, a fin de evitar confusiones.

El número 9, del 14 de Octubre (páginas 33-36), precede en la encuadernación al número 8, del 7 de octubre (páginas 29-32). Ambos números se siguen sin solución de continuidad. Aparece a continuación la música del número 8, seguida de la del número 9. Dado que falta en la colección el folleto correspondiente al número 14, la música de los números 13 y 14 aparece asimismo sin solución de continuidad.

¹⁶ AGN, SalaVII, 11-5-5, 837/878-316. Debemos la noticia sobre este ejemplar a la gentil colaboración del Sr. Carlos A. Bisio, del Instituto Bibliográfico “Antonio Zinny” de la Ciudad de Buenos Aires.

¹⁷ De hecho el AGN le ha otorgado un topográfico individual (837/878-318), como si se tratara de otra pieza.

¹⁸ El existente en el Archivo General de la Nación mencionado más arriba es sólo un número suelto de los 16 que se publicaron.

4. Aspectos caligráficos

La música incluida en el *Boletín Musical* fue impresa con el entonces novedoso método de la litografía. Inventada hacia finales del siglo XVIII por Alois Senefelder (1771-1834), esta técnica se encuentra estrechamente ligada a la música. Además del detalle anecdótico de que la primera obra reproducida litográficamente fue una partitura de Franz Gleissner,¹⁹ la litografía tuvo un impacto fundamental en la historia de la impresión musical. Al producir un significativo abaratamiento en los costos de producción de la música impresa, originó una verdadera revolución en la difusión y consumo de la música por parte de la burguesía.

Respecto de los aspectos caligráficos de las partituras reproducidas en el *Boletín*, se distinguen en principio las manos de dos copistas.²⁰ Uno copió la música de los boletines 1 a 8 y el Minué de Esnaola aparecido en el número 11, mientras que el otro copió la música de los números 9 a 16. Entre los rasgos más idiosincráticos que diferencian a cada copista se encuentran la clave de Fa (en forma de C atravesada por dos líneas en el primero, tradicional forma de asa en el segundo), el signo de repetición (una barra con una inclinación cercana a los 45°, con dos puntos a cada lado para el primer copista, una barra ocasionalmente de menor inclinación sin puntos para el segundo) y, finalmente, la inclinación de los bemoles, menos aguda en el primer copista, muy marcada en el segundo. (Ver Tabla 1)

	Clave de Fa	Repetición	Bemoles
Copista A	 <i>El 30 de Junio</i>	 <i>Dos en uno</i>	 <i>Los ojos tiernos</i>
Copista B	 <i>Canción a la memoria de Sara</i>	 <i>El paseo de San Isidro</i>	 <i>La rosa.</i>

Tabla 1. Comparación de los rasgos idiosincráticos de los copistas musicales.

En la preparación de las partituras parecerían haber intervenido asimismo una o quizás dos manos más, correspondientes a el o los letristas que dibujaron los números que identifican cada entrega del *Boletín*, los que parecerían haber sido añadidos *a posteriori* de la copia musical. El tipo de letra utilizado para los números es consistente todo a lo largo del *Boletín*, tanto en las partituras copiadas por el copista musical A como por el B, si bien se detectan mínimas variantes a partir del número 13 (véase por ejemplo la diferencia entre los rasgos del 4 y el 14, pero asimismo nótese la similitud del 6 y el 16). Posiblemente un perito calígrafo pueda en el futuro brindar más precisiones a este respecto. (Ver Tabla 2).

¹⁹ Según relata el mismo Senefelder en su *The invention of lithography* ([1818] New York: Fuchs and Lang, 1911, traducción del alemán por J. W. Muller).

²⁰ Cabe destacar la posible excepción de las piezas para guitarra, que presentan caligrafías idiosincráticas (¿quizás las de sus propios autores?).

Tabla 2. Comparación de los rasgos de los letristas

5. El Boletín Musical en el contexto mayor de la historia de los periódicos musicales.

Los periódicos exclusivamente dedicados a la música son fenómenos relativamente recientes en la historia de Occidente. En la mayor parte de los países europeos, los periódicos musicales propiamente dichos fueron precedidos por la publicación periódica de partituras y de cartillas para aprender música por entregas.²¹ Como ejemplo pueden citarse *Meslanges de musique latine, françoise et italienne* (1725–32), publicada por Pierre Ballard, y *L'écho, ou Journal de musique françoise, italienne*, (Liège, 1758–66), que ofrecía arias, canciones y danzas. Este antecedente va a dejar una impronta duradera en la historia de la prensa periódica musical. En efecto, una vez establecidos los periódicos musicales tal como los entendemos actualmente, será habitual que éstos incluyan una o más obras musicales en sus ediciones. En ocasiones, la publicación de las composiciones adoptó la dinámica de la entrega fragmentada, propia de los folletines decimonónicos. En el *Boletín Musical* encontraremos varias obras publicadas de esta manera, hecho que ha confundido a estudiosos anteriores con respecto a la cantidad de obras aparecidas en la publicación, como se verá más adelante.

Las primeras publicaciones periódicas musicales que incluyeron textos además de música parecen haber surgido en Alemania y Austria a comienzos del siglo XVIII. Así, *Critica musica* (1722-25), editada por el compositor y teórico alemán Johann Mattheson, es considerado habitualmente como el primer periódico musical propiamente dicho aparecido en Europa. Durante el resto del siglo encontramos en el ámbito germano-parlante una cantidad de publicaciones periódicas musicales, entre ellas el *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* (1754/5–1778), el *Musikalisches Kunstmagazin* (1782–91) y el *Berlinische musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts* (1793–94). Se trata, sin embargo, de ensayos eruditos en la línea racionalista y enciclopedista de la época, más orientados a los estudiosos y especialistas que al público general.

Hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX aparece un nuevo tipo de textos, caracterizados por ser menos especulativos y filosóficos que los anteriores, más articulados con los eventos y preocupaciones contemporáneos, en suma, más cercanos a nuestra concepción actual de periódico. Indudablemente el pionero en este tipo de publicaciones fue el *Allgemeine musikalische Zeitung* (Leipzig, 1798–1848), que ofrecía en sus diversas secciones ensayos, información bibliográfica, reseña de obras teóricas y musicales, descripciones de instrumentos y novedades. En una línea similar se insertan *Le ménestrel* (París 1833-1914, 1919–1940) y el londinense *The Musical Times*, cuya publicación, que continúa hasta nuestros días, se inició hacia 1844.

²¹ El panorama de la prensa periódica que se ofrece en los párrafos siguientes está basado principalmente en Imogen Fellingner et al., "Periodicals", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ª edición, London: Macmillan, 2001).

La *Revue musicale* (París, 1827–35), editada por el musicólogo, crítico y compositor François-Joseph Fétis, es de particular importancia para el presente estudio, dado que es la fuente de varios artículos aparecidos en el *Boletín Musical*. Publicaba ensayos históricos y biografías de compositores contemporáneos. En 1835 se fundió con la *Gazette musicale de Paris*, aparecida el año anterior, adoptando el nombre de *Revue et gazette musicale de Paris* (1835–80) y eventualmente se constituyó en uno de los periódicos musicales más influyentes del siglo XIX. Entre sus colaboradores se encontraban Franz Liszt, Hector Berlioz y el propio Fétis.

En el ámbito extra-europeo, los periódicos musicales surgen únicamente a partir del siglo XIX. Una recorrida por las fechas de aparición de los primeros periódicos musicales fuera de Europa es reveladora de la importancia histórica del *Boletín Musical*.

Cuba parece haber sido la pionera con la publicación en 1812 de *El filarmónico mensual: o cartilla para aprender la música*, de existencia efímera y del cual se han conservado aparentemente sólo dos ejemplares. Por las descripciones que encontramos en la bibliografía no se trataría de un periódico musical en sentido estricto sino de una cartilla para el aprendizaje musical, a la manera de los antecedentes europeos mencionados anteriormente. Se conoce asimismo la existencia de un *Periódico Musical* publicado en la litografía de Santiago Lessieur (La Habana, 1822), del cual aparentemente no han sobrevivido ejemplares.²² Entre 1820 y 1823 se publica en Boston *The Euterpeiad, or Musical Intelligencer*, considerado habitualmente como el primer periódico musical aparecido en los Estados Unidos de Norteamérica.

Continuando con el orden cronológico, ubicaríamos aquí al *Boletín Musical*, publicado en Buenos Aires en la Litografía Argentina de Gregorio Ibarra en 1837. En el ámbito franco-canadiense encontramos en 1844 el periódico *Le ménestrel*, también de existencia breve (Quebec, 1844–5). Australia tendrá su primer periódico musical recién en 1858 con el *Williams's Musical Annual and Australian Sketch Book*, publicado en Melbourne. Volviendo al ámbito latinoamericano, encontramos en Brasil *L'Union musicale* (Rio de Janeiro, 1852) y en México *El violín* (1862).

6. El *Boletín Musical* en el contexto de la prensa periódica musical argentina

Prácticamente desde sus inicios, la prensa periódica porteña incluyó referencias a la música, ya fuera a través de anuncios de profesores ofreciendo sus servicios, como de comentarios sobre conciertos y sociedades musicales.²³ Sin embargo, hasta la aparición del *Boletín Musical* en 1837 no existió un periódico exclusivamente dedicado a la música.

6.1. El Orfeo Argentino

Del mismo modo que sucedió en Europa y en el resto de América, en Argentina la publicación periódica de partituras también parece haber precedido al periódico musical propiamente dicho. Así, en septiembre de 1829 se anunció en los periódicos *El Lucero* y *The British Packet* la publicación de *El Orfeo Argentino*, una colección de composiciones musicales que aparecería regularmente. Transcribimos el anuncio del *British Packet* por ser el que brinda más información:

“Se ha anunciado el prospecto de una nueva publicación que se llamará *El Orfeo Argentino*. Consistirá de una colección de piezas musicales adaptadas para piano, flauta y guitarra. Los textos serán

²² Cfr. Alejo Carpentier, *La música en Cuba* (México: Fondo de Cultura Económica, 1946) 140-141, 147, *passim*, y Zoila Lapique Becali, *Música colonial cubana 1812-1902* (La Habana: Letras Cubanas, 1979), reproducido parcialmente en http://www.cubaliteraria.com/autor/zoila_lapique/Fragmentos.htm, último acceso 8 de septiembre de 2005.

²³ Un útil relevamiento sobre la música en los periódicos de las primeras dos décadas del siglo XIX puede encontrarse en Rodolfo Barbacci “Documentación para la historia de la música argentina” *Revista de Estudios Musicales*, 1/2 (diciembre, 1949), pp. 11-63.

composiciones originales y en idioma español, los números se publicarán el 15 de cada mes, el precio [será] de 4 reales cada página, cada número consistirá de al menos 12 páginas. Las suscripciones están abiertas en la Calle del Perú No. 148 y en lo del Sr. Stodart, Calle de la Piedad No. 83.”²⁴

No se conoce ningún ejemplar de esta publicación. Los dos avisos mencionados son las únicas referencias que aparecen en la prensa periódica de la época, por lo cual el consenso generalizado entre los especialistas es que nunca llegó a publicarse.

6.2. La Moda

La Moda, subtítulo *Gacetín semanal, de música, de poesía, de literatura y de costumbres*, es considerado habitualmente el segundo periódico de interés musical publicado en Buenos Aires.²⁵ Si bien no estaba enteramente dedicado a la música, incluía artículos dedicados a temas musicales y cada número estaba acompañado de una partitura. En ocasiones los comentarios sobre música, como las *Cartas sobre la música* de Demetrio Rodríguez Peña, aparecían en una sección aparte, que llevaba el sugestivo título de *Boletín Musical*.²⁶ Se publicaron 23 números entre los meses de noviembre de 1837 y abril de 1838. Entre sus redactores se encontraban los principales integrantes de la llamada “generación del ‘37”, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Vicente Fidel López, Demetrio Rodríguez Peña, Rafael J. Corvalán, Jacinto R. Peña, Carlos Tejedor, Carlos Eguía, José Barros y Nicanor Albarellos. Algunos de estos nombres ya aparecen en el *Boletín Musical*, como Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez, Demetrio Rodríguez Peña (bajo el alfonimo E.), y Nicanor Albarellos (bajo el inicialónimo N.A.).

González Garaño sugiere que *La Moda* habría sido la continuación del *Boletín Musical* y que habría tenido los mismos redactores.²⁷ Más adelante señala, “...es probable [...] que la causa determinante de su desaparición [se refiere al *Boletín*] haya sido el nacimiento, ocurrido días después, del gacetín *La Moda*, dirigido por Juan Bautista Alberdi, y que incluyó un boletín dedicado a la música.”²⁸

Esta hipótesis, en principio basada en la supuesta contigüidad de las fechas de ambas publicaciones y en el hecho de que hay colaboradores comunes en ambas, debe ser sin embargo sujeta a escrutinio. En principio la contigüidad no es tal, dado que el último número del *Boletín* (3 de diciembre de 1837) es posterior al primer número de *La Moda* (18 de noviembre de 1837). Asimismo, una lectura atenta de los textos de ambas publicaciones parecería indicar una actitud reprobatoria por parte del motor intelectual de *La Moda* (identificado unánimemente por los especialistas como Juan Bautista Alberdi) hacia el *Boletín*. Obsérvese por una parte que en el Prospecto de *La Moda*, se manifiesta que esta publicación incluirá “...7º. Un boletín musical 8º. Un minué nuevo, **enteramente nuevo**.”²⁹

²⁴ “A prospectus of a new publication has been advertised, to be called *The Argentine Orpheus*. It is to consist of a collection of musical pieces, adapted to the piano, flute, and guitar. The words are to be original compositions, and in the Spanish language; the numbers to be published on the 15th of each month, price 4 reals each page, and each number is to consist of at least 12 pages. The subscriptions are opened at No. 148 Calle de la Victoria, No. 60 Calle del Perú, and at Mr. Stodart’s, No. 83 Calle de la Piedad.” *The British Packet and Argentine News*. Buenos Aires, 19 de septiembre de 1829. En inglés en el original, traducción al castellano de la autora.

²⁵ Cfr. *La moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*. Reimpresión facsimilar publicada por la Academia Nacional de la Historia, con prólogo y notas de José A. Oría. Buenos Aires: Kraft, 1938. Como bien señala Oría, el título distaba de ser original, dado que está calcado del semanario francés *La Mode*, fundado por Emile de Girardin en 1829.

²⁶ Las “Cartas...” están firmadas bajo el alfonimo E. que corresponde a Demetrio Rodríguez Peña según ha establecido Oría en sus “Notas” a la edición facsimilar de *La Moda*, p. 219, y confirma Vicente Cutolo en su *Diccionario de alfonimos y seudónimos de la Argentina 1800 - 1930* (Buenos Aires: Elche, 1962), s.v. E.. Este dato es importante para la posible identificación del autor de una de las composiciones aparecidas en el *Boletín*, como se verá oportunamente.

²⁷ González Garaño, “La litografía argentina”, p. 303.

²⁸ González Garaño, “La litografía argentina”, p. 305.

²⁹ *Diario de la Tarde*, 14 de noviembre de 1837, el énfasis es nuestro.

Podemos intuir aquí una velada crítica al criterio editorial del *Boletín Musical*, que habría incluido obras que ya circulaban en el medio local, si bien posiblemente en forma manuscrita.³⁰ Otra crítica, ya no tan disimulada y ciertamente más agresiva aparece en el primer número de *La Moda*:

“Por fin un *Boletín Musical* escrito con alguna inteligencia y sentimiento del arte, acompañado indispensablemente o de un Minué, o de una Valsa, o de una Cuadrilla, **siempre nuevas**, de aquellos nombres más conocidos y aceptados por el público: **ningún ensayo inhábil** será admitido. **Preferimos no publicar música a publicarla mala.**”³¹

La decisión de los redactores de *La Moda* de denominar una sección de su periódico “Boletín Musical” es reveladora. La expresión “por fin un *Boletín Musical* escrito con alguna inteligencia...” es mucho más que un gesto retórico de bienvenida o de autocongratulación, resalta por implicación el hecho de que, para el autor, habría otros “boletines musicales” escritos sin inteligencia ni “sentimiento del arte”. El comentario sobre la calidad de la música publicada es asimismo lapidario. Al decir que *La Moda* no admitirá “ensayos inhábiles” y que prefiere no publicar música antes que “publicarla mala” está, una vez más, implicando que otros sí lo han hecho.

Oría, en su prólogo a la edición facsimilar de *La Moda*, indica que “[d]e los redactores de *La Moda*, los más experimentados en cuestiones periodísticas eran Juan María Gutiérrez y Alberdi; habían intervenido en el *Boletín Musical*...” y cita como prueba de ello la publicación en el primer número del *Boletín* de la canción *Dos en uno*, con música de Alberdi y texto de Gutiérrez.³² Cabe preguntarse si el hecho de que el *Boletín Musical* haya incluido una obra de Alberdi y Gutiérrez implica necesariamente que éstos hayan participado consistentemente en su redacción, particularmente teniendo en consideración los términos del prospecto de *La Moda* arriba mencionados. Al respecto cabe señalar que la canción de Alberdi-Gutiérrez apareció en el primer número del *Boletín Musical*; los dos minués firmados con el alfónimo A., que algunos autores han considerado de posible autoría de Alberdi como se verá más adelante, fueron publicados en los números 4 y 6, esto es, en la etapa inicial del *Boletín*. Podríamos suponer que en un primer momento Alberdi hubiera simpatizado con el proyecto y que posteriormente se hubiera producido una discrepancia de criterios con el hasta ahora anónimo redactor del *Boletín*.³³

6.3. El cancionero argentino

Entre los años 1837 y 1838, José Antonio Wilde publicó los cuatro números de la colección conocida como *Cancionero Argentino. Colección de poesías adaptadas para el canto*.³⁴ En sus conocidas memorias, este autor recuerda la génesis del proyecto:

“Tan grande era el número de canciones, que se notó la conveniencia y utilidad de hacer una recopilación de ellas. En efecto, el que esto escribe editó y publicó entonces, en 1837, el primer número del *Cancionero Argentino*, libreto [sic] de 100 páginas más o menos, que fué seguido por otros tres de igual tamaño.”³⁵

³⁰ Como podría ser el caso de alguno de los vales de Esnaola incluidos en los números 12 y 13 del *Boletín*, como se verá más adelante.

³¹ *La Moda*, 18 de noviembre de 1837, 2. En esta transcripción hemos normalizado la ortografía idiosincrática del original. El énfasis es nuestro.

³² Oría, “Prólogo”, p. 30.

³³ Como se verá más adelante, el redactor reconoce haber recibido críticas, si bien sobre todo referidas al carácter de los textos. Cfr. *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837.

³⁴ Buenos Aires: Imprenta de la Libertad. Un ejemplar completo de los cuatro cuadernos se conserva en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional.

³⁵ José Antonio Wilde, *Buenos Aires desde setenta años atrás* ([1881] Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948) p. 146.

El *Cancionero Argentino* no es un periódico musical sino una antología de textos de canciones, mayoritariamente debidas a autores locales. La publicación incluye sólo los poemas, si bien en el encabezamiento de cada uno de ellos se indica, además del autor del texto, el nombre del compositor de la música y, generalmente, el instrumento con el que se la ejecuta. La siguiente es una entrada típica:

“*El Desamor*, por D. Esteban Echeverría, puesto en música con acompañamiento de pianoforte, por D. J. P. Esnaola y arreglado después a la guitarra por D. Esteban Masini [sic] y D. Manuel Fernández.”³⁶

Del mismo modo que sucede en el *Boletín*, es característico en el *Cancionero Argentino* el uso de alfónimos e inicialónimos, salvo en los casos de los poetas y compositores más conocidos como Echeverría, Alberdi, Esnaola o Massini. El *Cancionero Argentino* incluye algunas de las obras aparecidas en el *Boletín Musical*, como *Dos en uno*, de Alberdi y Gutiérrez, y una gran cantidad de obras firmadas sólo con las iniciales de sus autores. Algunas de estas iniciales coinciden con las utilizadas en el *Boletín*, como B.F., E., y B., como se verá oportunamente.

7. El editor: Gregorio Ibarra

La mayor parte de los datos biográficos que se conocen sobre Ibarra provienen del estudio realizado por González Garaño en 1941.³⁷ Además de los datos fácticos que presenta apoyados en evidencia documental, este autor ofrece copiosa información anecdótica sobre Ibarra. Es dable suponer que la fuente para dicha información haya sido el propio hijo de Ibarra, Francisco, a quién González Garaño afirma haber entrevistado, ya anciano, en 1916.

Gregorio Ibarra había nacido en Buenos Aires, el 12 de marzo de 1814, de padre español (Don Hilarión Ibarra) y madre porteña (Doña Juana Jacoba Rosado).³⁸ Su familia era decididamente partidaria de la causa federal, y él mismo fue amigo personal de Rosas. Su hijo Francisco era ahijado de la madre del gobernador. Se dedicó inicialmente al comercio, en un local ubicado en la calle Catedral No. 77. Desde 1835 había solicitado el permiso gubernamental para instalar un establecimiento litográfico, que obtuvo eventualmente. En 1837 adquirió los materiales que pertenecieran originariamente a la “Litografía Argentina” de Antide Hilaire Bernard, fundada en 1833 y que, luego de varios avatares, había sido clausurada a mediados de ese año. Su establecimiento se conoció asimismo con el nombre de Litografía Argentina. El *Boletín Musical* fue uno de sus primeros emprendimientos como litógrafo, lo cual no es sorprendente si tenemos en cuenta la relación estrecha entre el origen de la técnica litográfica y la música, por una parte, y el hecho de que aparentemente el propio Ibarra era aficionado a la música y tocaba “espléndidamente” la guitarra, según asevera González Garaño.³⁹

Extinguido el *Boletín* a fines de 1837, durante 1838 Ibarra publicó un dibujo de Pittaluga titulado *Ciudad y Rada de Buenos Aires*. En 1839 fueron impresos los célebres álbumes conocidos como *Serie Grande* y *Serie Chica*, designación que responde a las dimensiones de las láminas.⁴⁰ La Litografía Argentina de Gregorio Ibarra publicó también retratos litográficos de personajes públicos, como el Brigadier Manuel Oribe y los de Juan Manuel de Rosas y su esposa, planos de la ciudad de Buenos Aires en varios tamaños, un plano de la Batalla del Quebrachito y una lámina con banderas de las distintas naciones. También proveyó una cantidad de divisas e insignias federales.⁴¹ En años posteriores se conocen referencias a su actuación en actividades

³⁶ *El cancionero argentino* (Buenos Aires: Imprenta de la Libertad, 1837), Tomo I.

³⁷ Por ejemplo obsérvese que Vicente O. Cutolo, en su *Nuevo diccionario biográfico argentino. 1750-1930*. (Buenos Aires: Elche, 1968-1985), s.v. Ibarra, Gregorio, repite casi *verbatim* la mayor parte de los datos incluidos en dicho artículo.

³⁸ Según González Garaño, esta información surge de los “Libros Parroquiales de la Catedral. Libro 23, en el que se asientan las partidas de bautismo de personas blancas, foja treinta y seis vuelta”, González Garaño, “La litografía argentina”, p. 301.

³⁹ González Garaño, “La litografía argentina”, p. 302.

⁴⁰ Para una descripción detallada de estos álbumes véase González Garaño, “La litografía argentina”, pp. 305-311.

⁴¹ González Garaño, *ibid.*

de diverso tipo, como por ejemplo el hecho de que en 1840 tradujo del francés un manual de ajedrez, actualmente en la colección Celesia del Archivo General de la Nación;⁴² que en 1845 solicitó permiso para organizar una función teatral a beneficio de las viudas de la batalla de India Muerta; que en 1846 actuó como tasador de la biblioteca de la testamentaria de Bernardino Rivadavia, y que como jefe segundo del Batallón de Serenos tuvo actuación destacada en la extinción del incendio de la llamada “Droguería del Indio”.⁴³ Luego de la caída de Rosas emigró a Montevideo, donde fundó, en 1853, una “Librería Argentina”. Su hijo Francisco le sucedió al frente de este establecimiento. Gregorio Ibarra falleció en Montevideo el 3 de diciembre de 1883.

8. El redactor

Si bien no cabe duda que Ibarra fue el editor del *Boletín*, la identidad del redactor de sus textos permanece sin develar. A este respecto cabe realizar algunas aclaraciones. Las notas publicadas en el folleto literario del *Boletín* pueden dividirse en dos grupos: las traducciones y posibles adaptaciones de artículos tomados de revistas extranjeras, cuya fuente es identificada casi invariablemente, y los comentarios de origen local. Entre estos últimos encontramos una voz principal, rectora, el redactor principal, quien jamás se identifica, y un número de voces secundarias, que aparecen identificadas ya por un alfónimo (N., B....) o por sus iniciales (S.Z.). Encontramos también la voz de un lector, quien remite una partitura de Esnaola para que sea editada, y cuyo texto es citado encomillado pero sin firma. Finalmente, y sólo en el último número, anunciando la desaparición de las páginas literarias del *Boletín*, encontramos la que quizás sea la voz de Ibarra bajo la firma “El editor”. Todas estas voces difieren sutilmente en su estilo literario, si bien seguramente un especialista en análisis del discurso podrá en el futuro, y con mayor autoridad que la nuestra, arrojar más luz acerca de este tema.

El redactor principal del *Boletín* aparece como una persona culta y progresista, con conocimientos de historia de la música y estética musical, que tiene acceso a la bibliografía europea reciente, conoce el repertorio tanto sinfónico como operístico, y está al tanto de los debates estético-musicales de su tiempo. Está claro que recibe o tiene acceso a publicaciones periódicas francesas, dato que señala al pasar con frases como “...[e]n un papel francés que tenemos bajo los ojos...”⁴⁴ También es evidente que frecuenta las tertulias y salones porteños, como se revela cuando señala, hablando de Fernando Cruz Cordero, “[h]emos visto a la Guitarra tomar en sus manos una sonoridad poderosa”⁴⁵. Otro dato que puede inferirse es que ha estado en el interior del país, ya que al hablar de Paganini y Bassini menciona haber visto a un violinista provinciano tocar una obra y cantar otra simultáneamente:

“Un extremo recuerda otro. Esta identidad del ejecutor y el instrumento, nos trajo a la memoria un cierto maestro de violín de una provincia nuestra (llamado *Cuchara*) que toca con tal desprendimiento, con tal independencia, que mientras su instrumento hace sonar un minué, él está silbando una valsa distinta, por vía de entretenimiento.”⁴⁶

Por otra parte es evidente que lee el francés, y su prosa presenta numerosos galicismos, como cuando se refiere a composiciones de relevancia como “obras Gefes”.⁴⁷

La relación entre los colaboradores musicales del *Boletín* y *La Moda* ha llevado a conjeturar que el redactor principal haya sido Juan Bautista Alberdi o algún otro miembro del mismo

⁴² Gabriel Mario Gómez, *Historia del ajedrez* (Buenos Aires: Planeta, 1998), citado por Ezio A. Ricci, “Literatura ajedrecística argentina” *Diario Castellanos* (Rafaela, Argentina), 7 de Octubre de 2005, versión online en <http://castellanos.com.ar/nuevo/textos.php?id=24000>, último acceso 7 de Octubre de 2005.

⁴³ Cutolo, *Nuevo diccionario*, s.v. Ibarra, Gregorio.

⁴⁴ *Boletín Musical*, 28 de agosto de 1837, p. 7.

⁴⁵ *Boletín Musical*, 28 de agosto de 1837, p. 8.

⁴⁶ *Boletín Musical*, 28 de agosto de 1837, p. 7.

⁴⁷ *Boletín Musical*, 28 de agosto de 1837, p. 5 y 17 de septiembre de 1837, p. 17.

grupo, como Nicanor Albarelos o Demetrio Rodríguez Peña. Como bien señala González Garaño, es posible que se encontraran mayores precisiones al respecto en el folleto literario del primer número, el cual, como ya se mencionó, desafortunadamente no ha sobrevivido.

Descartamos la hipótesis de que el redactor haya sido Alberdi por varias razones. Como se indicó en el acápite dedicado a las relaciones entre el *Boletín Musical* y *La Moda*, se percibe en Alberdi (redactor principal de este último periódico) una sutil actitud crítica—si bien nunca completamente explícita—hacia el *Boletín Musical*. Un argumento aún más contundente es la disímil posición respecto de Bellini entre Alberdi y el anónimo autor de los textos del *Boletín*. Efectivamente, el redactor del *Boletín* es un apasionado admirador de Bellini y exalta constantemente y con vehemencia su figura. Alberdi, por el contrario, no tenía a Bellini en tan alta estima, considerándolo inferior a Rossini, opinión que dejó claramente explicitada en su conocido artículo “Bellini a la faz de Rossini” publicado en *La Moda* y posteriormente incluido en sus *Obras completas*.⁴⁸

Otra disparidad notable entre ambos autores es la opinión acerca de la guitarra. Para el redactor del *Boletín*, “la guitarra es el órgano de los corazones desgraciados y apasionados [...] sabe gemir, y hablar de amor como nadie. Sus acentos sensibles y suaves [...] saben desplegar su emoción irresistible”.⁴⁹ Alberdi, por su parte, muestra una particular aversión por este instrumento, la cual queda demostrada sin duda alguna en su escrito *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo* de 1832, donde, entre otras cosas, afirma:

“Cuesta mucho determinar al mejor de los instrumentos, pero no cuesta nada designar el peor. Yo pido perdón a los amantes de la guitarra: será extravagancia [sic] será mal gusto mío, pero me parece que este instrumento ¡es muy pobre de medios! para someterse a los progresos tan rápidos del arte musical. [...] ¿Por qué, pues, no ha sucumbido también la guitarra? ¿Por qué no estamos libres de este instrumento majadero?”⁵⁰

Sin embargo no debe descartarse que entre los textos publicados en el *Boletín* haya al menos una colaboración de Alberdi. Se trata posiblemente del artículo cuyo *incipit* es “Al hacer su periódica aparición...” donde se celebra la publicación de las *Rimas* de Echeverría. Nos encontramos aquí ante un verdadero panegírico, de estilo significativamente diferente del resto de los textos del *Boletín*, redactado en una prosa elaborada en la que predominan las imágenes tomadas de la astronomía: planeta, constelaciones, astros, cometa, Sol. El autor firma con el alfónimo N., que Cutolo ha identificado como uno de los varios utilizados por Juan Bautista Alberdi.⁵¹

9. El contenido literario

El folleto literario del *Boletín Musical* incluye distintos tipos de textos, desde breves notas (de apenas unas líneas), comentarios, curiosidades, y artículos de mayor extensión. Alrededor de la mitad de ellos tienen un título claramente diferenciado, tanto textual como tipográficamente. Se trata invariablemente de traducciones de artículos tomados de revistas extranjeras, como la *Revue des deux mondes*, la *Gazette des salons*, dato que en ocasiones se consigna al final del artículo. En otros casos, la procedencia foránea puede establecerse por la firma del autor, que

⁴⁸ *La Moda* 16, 3 de Marzo de 1838.

⁴⁹ *Boletín Musical* 2, 28 de agosto de 1837, p. 8.

⁵⁰ Juan Bautista Alberdi, *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo* (Buenos Aires, 1832), reimpresso en *Obras Completas* (Buenos Aires: Imprenta de “La Tribuna nacional,” 1886-1887), vol. I. Sobre el supuesto método de Alberdi para guitarra véase Melanie Plesch “San Martín, Sor, Alberdi, Lamadrid y la guitarra: Un caso de teléfono descompuesto”, leído en las *V Jornadas Argentinas de Musicología*, Buenos Aires, 5 al 8 de septiembre de 1990, publicado parcialmente en *El encordado* I, 3 (1992).

⁵¹ Vicente O. Cutolo, *Diccionario de alfónimos*, p. 104, asiento 695 y p. 105, asiento 697. Cabe destacar que en el Cuaderno II del *Cancionero Argentino* se incluye la canción *A Julia*. “Por D.V.P. Música de N.” Cfr. José Massini Ezcurra, “El Cancionero Argentino”, Separata de *Universidad*, Revista de la Universidad Nacional del Litoral 33, 1956, p. 27.

aparece al final del texto, muchas veces castellanizada y aún con errores de ortografía, como en el caso de “Enrique Heine” o “F. Vuloz” [sic por François Buloz], y casi siempre sin indicación de fuente. Finalmente encontramos una serie de artículos de similar estilo a los anteriores pero que no exhiben firma ni fuente, y que posiblemente sean traducciones o adaptaciones de textos europeos, como el titulado “Biografía”, sobre Veracini.

A diferencia de los textos de origen europeo, la mayor parte de las notas de origen local no tienen título, por lo cual se hace necesario identificarlas por su *incipit*. Son excepciones a ésto el texto “Costumbre Porteña / Paseo de San Isidro” y “El Boletín Musical / A sus suscriptores”. Sólo unos pocos artículos tienen alguna indicación de autor, los firmados por S.Z., N. y B., y el texto que cierra la publicación, firmado EL EDITOR. En la Tabla 3 se ofrece un listado de todos los artículos aparecidos en el *Boletín Musical* ordenados cronológicamente, indicando el número de entrega y la página en la cual aparecen. Se indica asimismo el autor cuando éste es conocido, la fuente, si ésta se encuentra identificada o, en caso contrario, si la procedencia del texto es local o extranjera.

Título o Incipit	Autor	Número	Fecha	Pág.	Fuente
Rossini y Bellini.	[Heine]	2	Agosto 28 de 1837.	5	Revue des Deux Mondes
Basini		2	Agosto 28 de 1837.	6	Local
Entre esos bellos talentos...		2	Agosto 28 de 1837.	7	Local
Bellini / (Continuación).	Heine, Enrique [sic]	3	Setiembre [sic] 3 de 1837.	9	No
Qué es componer ...		3	Setiembre [sic] 3 de 1837.	10	Local
Viage [sic] de Rossini a Alemania.	Buloz, F.	4	Setiembre 9 de 1837.	13	Extranjera
Especialidades Musicas. [sic]	Blaze, H. [sic]	4	Setiembre 9 de 1837.	14	Extranjera
Quisiéramos que no se mirase...		4	Setiembre 9 de 1837.	15	Local
Nos ha sido dirigida...		4	Setiembre 9 de 1837.	16	Local
Publicamos en nuestras páginas de boy...		5	Setiembre 17 de 1837.	17	Local
Séanos permitido decir lo que pensamos...		5	Setiembre 17 de 1837.	17	Local
Gusto de Napoleón en música.		5	Setiembre 17 de 1837.	20	Extranjera/local
Mercadante	Vuloz, F. [sic]	6	Setiembre 23 de 1837	21	Extranjera
Las veces que un hombre lleva una vida...		6	Setiembre 23 de 1837	22	Local
El autor de este minué parece...		6	Setiembre 23 de 1837	23	Local
El Sr. Casacuberta...		6	Setiembre 23 de 1837	23	Local
Por esta vez aparece al frente...		7	Octubre 2 de 1837	25	Local
Ideas sobre la música / Platón y Pitágoras		7	Octubre 2 de 1837	26	Local
Tenemos la satisfacción de publicar...		7	Octubre 2 de 1837	27	Local
Al hacer su periódica aparición...	N.	7	Octubre 2 de 1837	28	Local
Consecuentes con nuestra promesa...		8	Octubre 7 de 1837	29	Local
La cuarta cuerda de Paganini.	Paganini, N.	8	Octubre 7 de 1837	30	Extranjera
La Rosa / Valsa improvisada.	B.	8	Octubre 7 de 1837	32	Local
Nuestro Boletín Musical...		9	Octubre 14 de 1837	33	Local
BELLAS ARTES/VIOLINISTAS CELEBRES/Corelli, Geminiani, Tartini, &c. &c.		9	Octubre 14 de 1837	35	*Tomado de una revista inglesa*
Mozart.	Blanz, Enrique [sic]	10	Octubre 21 de 1837	37	Extranjera
Violinistas célebres / (Continuación).		10	Octubre 21 de 1837	37	Extranjera
Anécdota sobre M. Scriba.		11	Octubre 28 de 1837.	41	Revue du théâtre
Todos los diarios han anunciado en estos días...		11	Octubre 28 de 1837.	43	Gazette des salons
Después de la desgracia...	De Stüel	11	Octubre 28 de 1837.	43	Extranjera
Habiéndose [sic] notado Jorge I de Inglaterra...		11	Octubre 28 de 1837.	44	Extranjera
Ofrecemos a nuestros suscriptores...		12	[Octubre 21 de 1837]	47	Local
Biografía.		12	[Octubre 21 de 1837]	47	Extranjera?
Spobr.		13	Noviembre 12 de 1837	49	Extranjera
El Robo de Diamantes / Anécdota.		13	Noviembre 12 de 1837	49	Gazette des salons
Costumbre Porteña / Paseo de San Isidro.	Z[avalía], S[alustiano]	15	Noviembre 25 de 1837	57	Local
Anécdota.		15	Noviembre 25 de 1837	59	Gazette des salons
Cuántos nombres no ha dado...		15	Noviembre 25 de 1837	59	Gazette des salons
El Boletín Musical / A sus suscriptores.	El Editor	16	Diciembre 3 de 1837.	61	Local

Tabla 3: Artículos y notas aparecidos en el *Boletín Musical*

Las notas de origen local en su mayor parte están ostensiblemente destinadas a introducir la música aparecida en la entrega correspondiente, comentando la personalidad de su autor (como en el caso de las obras de Cordero y Albarellos), relatando la génesis de la obra (como en el caso de la *Valsa* de Una Porteña), si bien en muchos casos esta excusa sirve para expresar opiniones y conceptos acerca de la música, la estética, el rol del músico en la sociedad, el carácter que debe tener la música argentina, entre otros temas de interés.

Los artículos de origen extranjero aparecerían a primera vista como una colección desarticulada y caprichosa de textos que comprenden elementos tan disímiles como notas sobre compositores, entre ellos Rossini y Bellini, Mercadante, Spohr y Mozart, biografías de violinistas célebres, curiosidades como “La cuarta cuerda de Paganini”, el “Gusto de Napoleón en música” o la “Anécdota sobre M. Scribe”. Sin embargo, la mayor parte de ellas se encuentra significativamente conectada tanto con la vida musical local de la época como con las ideas generales que subyacen al *Boletín*, como se intentará mostrar en este estudio.

10. El ideario del *Boletín*

Los textos incluidos en el *Boletín*, tanto los de origen local como las traducciones de artículos extranjeros son ejemplo claro de la recepción de las ideas románticas acerca de la música. Conceptos tales como la supremacía de los sentimientos sobre la razón, la música como la expresión privilegiada de los sentimientos y las pasiones del alma, la superioridad de la pasión sobre la razón (y por analogía la de la melodía sobre la armonía y el contrapunto), la preferencia de lo simple sobre lo complejo, el culto por el creador individual, el “pueblo” como depositario de la voluntad soberana, cuyo juicio estético es infalible, son ideas que se encuentran explícitamente expresadas en el *Boletín*, tanto en sus páginas literarias como en las composiciones mismas.

10.1. Sobre la composición y el verdadero músico

“Qué es componer...”, aparecido en el número 3 del *Boletín*, tiene como objetivo explícito presentar la música del *Minué* firmado por E., editado en ese número, pero funciona como disparador de una verdadera profesión de fe romántica. Según el redactor, hay dos tipos de compositores, los que son músicos de nacimiento, que llama músicos “*a natura*”, y los que no lo son. Estos últimos pueden conocer los procedimientos y las normas, pero no son músicos, porque para componer no alcanza la técnica, es necesario saber traducir (usa aún el término “redactar”) las pasiones del alma en música.

El texto, breve, comienza con una pregunta cuasi retórica. “Qué es componer para un hombre **que no ha nacido músico?**” (el énfasis es nuestro). Y responde, revelando su menosprecio por los métodos de composición dieciochescos y el análisis musical: “[e]ls contar compases, medir partes, coordinar frases y nada más.”⁵² Luego repite la pregunta de manera poética en espejo: “[p]ara un músico *a natura*, qué es componer?” Y encontramos allí la definición del romántico convencido: “[e]ls redactar en acentos armoniosos y mágicos la vida, la pasión, la poesía del alma.”⁵³

Descarta la importancia de la extensión de las obras, dado que a su entender ésta no hace diferencia: las obras de arte, sean grandes o pequeñas, son pasiones, sentimientos. Establece un paralelo con la escritura literaria: “...hacer una ópera, es escribir un volumen [sic] de amor; hacer un minué, es escribir dos líneas de amor. Pero en fin, hacer música, es redactar afectos, pasiones.”⁵⁴

⁵² *Boletín Musical*, 3 de septiembre de 1837, pp. 10-11.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

Menciona a continuación dos obras que considera modélicas, *Melancolía* de Weber y el *Sueño* de Esnaola.⁵⁵ Se pregunta qué poseen obras como éstas, "...que se insinúan en el alma, que agradan a todos, que no olvidan ni envejecen nunca". Su respuesta, una vez más revela la jerarquía implícita en su pensamiento, enfatizando la superioridad del sentimiento y la inspiración (aquí equiparados con la melodía) sobre la técnica formal:

"... no es ni el número de compases, ni la extensión de las partes, ni el movimiento, ni el tono, ni circunstancia alguna de forma. - Es la belleza del tema, la gracia, la originalidad del pensamiento que sustenta, el poder mágico de ese pensamiento de seducir el corazón, de conquistar todas las simpatías del alma, de enamorarlo a uno con la facilidad de una belleza de 15 años."⁵⁶

A continuación aclara que a este tipo de música pertenece el *Minué* de E., que aparece en el presente número. Quizás justificando las pequeñas desprolijidades de factura evidentes en la obra, nos advierte que no se trata, "de esas cosas bien hechas únicamente" sino que la obra pertenece a la categoría de las

"inspiraciones afortunadas de esos golpes divinos, de esos rayos celestiales, que iluminan repentinamente el genio del músico, en el instante en que su alma busca la expresión adecuada de un sentimiento que la agita. Es el amor, es todo lo que hay de dulce en el corazón, es la vida misma bajo las formas divinas de la gracia y bellezas melódicas."⁵⁷

10.2. La pasión contra la razón

En la cosmovisión romántica, como es notorio, la pasión tiene preeminencia sobre la razón. Es interesante observar cómo esta oposición binaria es trasladada por el redactor del *Boletín* a distintas esferas de la música: inspiración temática sobre técnica compositiva, melodía sobre armonía, imaginación sobre crítica, descripción poética sobre análisis técnico. Esta actitud muestra claramente la influencia del *Dictionnaire de Musique* de Rousseau, el cual estaba ampliamente difundido entre los integrantes de la generación del '37, según ha documentado Suárez Urtubey.⁵⁸ Como es sabido, entre los elementos del pensamiento rousseauiano en música se encuentran la preeminencia de la melodía sobre la armonía, la simplicidad sobre la complejidad, el desprecio por el intelectualismo, y el énfasis en lo simple y la expresión de los sentimientos.⁵⁹

El artículo "Quisiéramos que no se mirase..." trata la oposición entre dos posiciones diferentes de acercamiento al objeto musical, el análisis descriptivo (formalista) y el poético (hermenéutico). Como es de esperar, para el redactor del *Boletín* la evaluación subjetiva del crítico tiene preeminencia sobre el análisis técnico. El autor desestima el análisis formal como propio de aquéllos "... que quisieran ver analizada una pieza musical como una piedra preciosa, como si la música fuese del dominio de la historia natural"⁶⁰ cuando en realidad, no es "...otra cosa que la pasión y la vida."⁶¹ Para entender el espíritu y la misión de la música el analista

⁵⁵ *Melancolía* no aparece registrada en el catálogo de Carl Maria von Weber, si bien es posible que este título sea un nombre de fantasía adosado a alguna de sus obras para piano por los editores de la época, costumbre habitual en el siglo XIX. En cuanto al *Sueño* de Esnaola, se trata seguramente de la obra que Gallardo nombra como opus 1 bis "Contradanza "El Sueño", de 1832, cuyo manuscrito estaría en el Album de Carlos Eguía (letra S de su "clave"), folios 68v y 69. Cfr. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, p. 92. El *incipit* de esta obra aparece reproducido en Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo Analítico-Temático* (Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2002) p. 84.

⁵⁶ *Boletín Musical*, 3 de septiembre de 1837, p. 11.

⁵⁷ Como se verá más adelante, el *Minué* presenta ciertos problemas de factura. La lectura atenta de este pasaje contribuye asimismo a demostrar que esta obra difícilmente haya sido de autoría de Esnaola, a quien el autor menciona como paradigma unas líneas más arriba y cuya obra jamás hubiera requerido semejante justificación.

⁵⁸ Pola Suárez Urtubey, "Juan Bautista Alberdi: Teoría y praxis de la música" *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega* 10 (1989), p. 163.

⁵⁹ Véase Edward Lowinsky "Taste, Style, and Ideology in Eighteenth-Century Music," *Aspects of the Eighteenth Century*, Earl R. Wasserman, ed. (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965), pp. 163-205.

⁶⁰ *Boletín Musical*, 9 de septiembre de 1837, p. 15.

⁶¹ *Ibid.*

deberá buscar "... las afinidades misteriosas, pero reales, que existen entre los acentos de la música y las afecciones del alma."⁶²

Respecto de la forma literaria que ha de adoptar el análisis, señala que el estilo deberá por necesidad estar más cercano a "las regiones y facciones de la poesía."⁶³ De hecho, explicar la música con palabras es para el redactor del *Boletín* fundamentalmente una forma de poesía:

"Traducir la música en palabras, es hacer poesía, porque la música es poesía; describirla, es poetizar. Pintar sus efectos, sus impresiones, es delirar, es cantar también."⁶⁴

10.3. La superioridad de la melodía sobre la armonía

Otro tema recurrente a lo largo del *Boletín* es el de la superioridad de la melodía sobre otros parámetros musicales como la armonía, el contrapunto y la forma. No cabe duda que para el redactor del *Boletín* la melodía es la protagonista principal de la obra musical, siendo todo lo demás de importancia secundaria, hecho que es perfectamente consistente, dicho esto sea de paso, con su predilección por Bellini, anteriormente mencionada.

En su afán por demostrar la supremacía de la melodía sobre la armonía, el redactor esgrimirá argumentos tomados de la estética, la historia de la música e inclusive la filosofía política. En este sentido, la nota cuyo *incipit* es "Séanos permitido decir..." es posiblemente la más explícita de todas. El autor comienza allí utilizando una analogía de inspiración didáctica, comparando la armonía con un baile en el que "danzan" varias melodías. Sin embargo, razona, uno no se enamora de veinte mujeres juntas, sino sólo de una. Del mismo modo, en la música nos seduce una melodía, no la reunión de varias:

"Así es en la música: no es la armonía, es decir, la reunión de las melodías, la que nos seduce: siempre es una melodía la que queda en nuestros oídos [sic] y nos sigue. Así la armonía es para el corazón como una poligamia musical; y la poligamia es estéril."⁶⁵

A continuación apoya su razonamiento en la historia de la música, con conceptos también evidentemente tomados de Rousseau. La música, aduce, ha perdido en la edad moderna el poder que tenía en la Antigüedad, cuando no existía la armonía:

"La antigüedad no sabía la armonía: la historia nos dice que es hija de la edad media, y nadie ha oído decir que en nuestras edades modernas, obre la música los prodigios que hacía entre los antiguos."⁶⁶

Introduce a continuación un argumento de la filosofía política: si bien a lo largo de la historia la música ha perdido "aquél poderío irresistible" (posiblemente a manos de los músicos racionalistas), hay un hombre "que nunca fué ni será metafísico" que sigue prefiriendo la melodía sobre la armonía y lo sencillo sobre lo complejo: "el PUEBLO". Este colectivo idealizado, no se equivoca, su "instinto es infalible", "no gusta de las complicaciones científicas", "más de una vez ha rectificado los extravíos de los sabios", ama lo simple, lo claro, lo bello, y es a él a quien deben estar dirigidas las producciones artísticas. Finalmente, concluye de manera taxativa "[s]i pues una música no es buena para el pueblo, no es buena para nada."⁶⁷

62 *Ibid.*

63 *Boletín Musical*, 9 de septiembre de 1837, p. 15.

64 *Boletín Musical*, 9 de septiembre de 1837, p. 16.

65 *Boletín Musical*, 17 de septiembre de 1837, p. 19.

66 *Ibid.* El redactor está haciendo referencia a la llamada doctrina del *ethos*, que sostiene que la música posee el poder de influenciar positiva o negativamente el espíritu y las facultades volitivas.

67 *Ibid.*

10.4. *Cómo debe ser la música argentina*

En el número 5 del *Boletín Musical* encontramos dos artículos de significativo interés. Se trata de “Publicamos en nuestras páginas de hoy...” (p. 17-18) y “Séanos permitido decir lo que pensamos...” (p. 18-20). En el primero se introducen las composiciones incluidas en ese número, hecho que permite identificar los alfonimos con los que están firmadas las partituras, V. y R.N. respectivamente, con los compositores Julián Veloz y Remigio Navarro, dado que sus nombres aparecen mencionados explícitamente en el texto. Las referencias a estos compositores locales sirven de excusa al redactor para lanzarse de lleno a explorar dos temas significativos: el rol del artista en la sociedad y el carácter que ha de tener la música argentina. Comienza afirmando que si Remigio Navarro hubiera nacido “en la Italia” o “en América **dos siglos más tarde**”⁶⁸ (el énfasis es nuestro), podría haber parangonado su nombre al de los compositores europeos.

Las premisas que subyacen a esta afirmación son desarrolladas plenamente a través de una cuidadosa línea argumentativa. Para el autor son las sociedades, no los individuos, las que producen las obras de arte, porque el artista es un producto, un “órgano” de la expresión del espíritu de la sociedad. Los pueblos nacientes (como la Argentina) no tienen grandes artistas ni grandes obras porque las sociedades, del mismo modo que los hombres, “no puede[n] expresar su espíritu, sino después de un inmenso desarrollo”. De todos modos, si bien un pueblo naciente no puede aún manifestarse, porta la marca de sus potencialidades, “lleva [...] sobre su frente las señales materiales que revelan sus tendencias venideras” y es allí donde se encuentra “el talento argentino”. Así, nuestras obras musicales (“producciones contemporáneas”) son “muestras, síntomas de lo que seremos”:

“Es en el cráneo de nuestra joven patria donde debemos estudiar por ahora los caracteres de su genio musical. La América, como Mozart, hace música cuando todavía ni aún sospecha que hay reglas para ello.”⁶⁹

A continuación, apenas separado visualmente por una breve línea, comienza “Séanos permitido decir lo que pensamos....”⁷⁰, un artículo de intención prescriptiva acerca de cómo debe ser la música argentina, quizás el primero sobre este tema que se registra, y que será luego una preocupación recurrente de los compositores y pensadores locales.

El “carácter que conviene dar a nuestra música”, aduce, deber ser análogo al de la sociedad. Propone aquí un isomorfismo entre la música y el pueblo e introduce la oposición razón versus pasión y el tema de la superioridad de la melodía sobre la armonía.

El pueblo argentino es para el redactor “joven, con más instinto que ciencia, con más corazón que cabeza, sin hábitos abstractos y metafísicos”. Por lo tanto, la música deberá ser “candorosa y simpática, de formas simples transparentes, al alcance de todo el mundo” y expresar más el corazón que la inteligencia. Para ello será necesario dar preeminencia a la melodía sobre la armonía. Ofrece un juicio sobre la música alemana, en la cual, sostiene, “hay más inteligencia que amor”, para concluir que la imitación de la música alemana no sería recomendable, dado que “...jamás las producciones del pueblo más metafísico del mundo podrán convenir al pueblo menos metafísico del mundo.”

El número 5 del *Boletín* incluye a continuación un breve artículo titulado “Gusto de Napoleón en música”, posiblemente una transcripción de un texto ajeno, quizás una traducción

⁶⁸ *Boletín Musical*, 17 de septiembre de 1837, p. 17 y ss., *passim*. Las citas en comillas que siguen a continuación refieren a este artículo, hasta que se indique lo contrario.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Boletín Musical*, 17 de septiembre de 1837, p. 18, *passim*. Las citas en comillas que siguen a continuación refieren a este artículo, hasta que se indique lo contrario.

de un nota de una revista europea. Si bien no se indica la fuente, el texto completo aparece citado entre comillas, indicando que no se trata de una producción original.

El artículo refiere una conversación entre Napoleón y Cherubini en la que Napoleón le expresa a éste su predilección por la música de Paisiello sobre la suya debido a que sus “acompañamientos son muy fuertes”, mientras que él prefiere en cambio la música “monótona [...] simple en el canto y el acompañamiento”.⁷¹ Una vez terminada la cita encomillada, reaparece la voz del redactor del *Boletín*, afirmando que, como Napoleón y como el pueblo, él también ama la música sencilla. Aprovecha la oportunidad para advertir a los jóvenes compositores locales:

“Aconsejamos a nuestros jóvenes talentos, que nunca se alejen del pueblo; y lejos de preciarse de ser ininteligibles para él, cifren toda su gloria en ser entendidos y buscados por todo el mundo. El genio es la luz, no la obscuridad.”⁷²

El tema parecería a simple vista desconectado del resto del contenido de esta entrega. Sin embargo, la inclusión no es ingenua. El redactor apela al prestigio simbólico del personaje europeo para afirmar una vez más los conceptos que signan su ideario: la música simple es mejor que la compleja y la melodía debe tener supremacía sobre la armonía. Completa su argumento con un mensaje a los jóvenes compositores, de fuerte intención prescriptiva: no deben alejarse del pueblo, ni escribir música incomprensible, sino tratar de que ésta sea entendida y solicitada por todos.

10.5. La voz de los lectores: La música como bien público

La nota publicada en el número 4 del *Boletín*, bajo el *incipit* “Nos ha sido dirigida...”, representa una interesante instancia de contrapunto entre la voz del redactor y la de su audiencia y nos permite escuchar por un momento la voz de los suscriptores. La nota transcribe parte de una carta enviada por un lector, descrito como “una persona de gusto”, quien remite un vals de Esnaola para su publicación y justifica la inclusión del mismo en el *Boletín* con una serie de argumentos que ameritan comentario.⁷³

El anónimo lector comienza cuestionando la idea de novedad y sostiene que nuevo no es sólo lo recientemente escrito sino también lo poco conocido. Del argumento puede inferirse que el vals en cuestión no es una creación flamante de Esnaola, sino una pieza que circula en forma manuscrita en un ambiente exclusivo (referido como el “monopolio celoso de unas pocas bellezas”), situación relativamente común en el campo social de la época, particularmente para la llamada música *salonnière*, que era copiada en los cuadernos de música de los aficionados.⁷⁴

El lector sostiene que la música no es un bien personal del cual tenga propiedad el poseedor circunstancial de su representación gráfica (o partitura), sino que ésta pertenece a la esfera pública. Las creaciones de Esnaola son “armonías argentinas” y por lo tanto “del dominio de la gloria pública”. Es llamativo su énfasis en el rol moral de la prensa cuando afirma:

“[e]s pues del deber de la prensa, el substraer las armonías argentinas, que son del dominio de la gloria pública, del monopolio celoso de unas pocas bellezas que tienden a absolverlas [sic] en el círculo egoísta de su gloria personal.”⁷⁵

⁷¹ *Boletín Musical*, 17 de septiembre de 1837, p. 20.

⁷² *Ibid.*

⁷³ Debe aclararse que el vals no fue publicado en este número, si bien no debe descartarse la posibilidad de que haya sido incluido en un número posterior, como se verá más adelante.

⁷⁴ De hecho los pocos de ellos que se han preservado son fuentes primarias fundamentales para el estudio de la música de la época. Pueden citarse como ejemplo los cuadernos de Manuelita Rosas, conservados en el Museo Histórico Nacional, el llamado “Cuaderno de Julianita López” y el cuaderno de música que perteneció a Carlos Eguía, ambos en colecciones particulares, por mencionar los casos más conocidos y mencionados con mayor frecuencia en la bibliografía.

⁷⁵ *Boletín Musical* 4, 9 de septiembre de 1837, p. 16.

Cabe destacar asimismo en el párrafo precedente la aplicación del adjetivo “argentina” a la producción musical local, una de las primeras instancias que se registran en las fuentes primarias de la época.⁷⁶

10.6. Bellini, el creador romántico, la música como elemento poderoso

Como se mencionó anteriormente, la redacción del *Boletín* es partidaria decidida de la música de Bellini. Cuatro números de la publicación incluyen extensas referencias a este compositor. Se trata de los números 2 y 3, donde se publica el artículo “Rossini y Bellini” de Heine (dividido en dos entregas), el número 7, en el cual se publica su retrato litográfico, y el número 8, en el que se inicia la publicación de unas Cuadrillas sobre motivos de su ópera *El pirata*, que comprenderá varias entregas.

El texto que presenta la litografía de Bellini, cuyo *incipit* es “Por esta vez aparece al frente...”,⁷⁷ muestra cabalmente la influencia de los modelos de identificación visual propuestos por la frenología.⁷⁸ Para el autor la frente y la mirada de Bellini delatan su “superioridad”, las luces y sombras de su fisonomía dan cuenta de una secreta melancolía, preanunciando quizás su prematura muerte. El compositor es descrito con la grandilocuencia típica del redactor del *Boletín*. El genio de Bellini es tan alto que planea por encima de las cúpulas de las celebridades del arte. Perdido en su entusiasmo, el redactor encuentra que no le alcanza el castellano, y necesita del galicismo “planaba”, que aclara en nota al pie: “Planer verbo francés sin equivalente en castellano: significa la situación del ave que se sostiene en el aire en un mismo sitio, con las alas extendidas.”⁷⁹ Anuncia a continuación que se comenzarán a publicar en el próximo número unas “tiernas y melodiosas cuadrillas de este autor”, compuestas sobre la ópera *El pirata*. Cabe destacar que si bien esta obra, estrenada en el Teatro alla Scala de Milán en 1827, no se había ejecutado completa aún en Buenos Aires, era conocida por el público porteño en versiones instrumentales.⁸⁰ Por ejemplo, existen referencias de que el violinista italiano Carlo Bassini, en un concierto ofrecido en Buenos Aires el martes 20 de enero de 1835, tocó “Unas variaciones sobre el Tema del Pirata ¡Ah, non fia sempre odiata!”⁸¹

“Consecuentes con nuestra promesa...” aparecido en el número 8 del *Boletín Musical* presenta la primera entrega de la obra “Cuadrillas del Pirata (de Bellini)” anunciada en el número anterior. Si bien el texto identifica inequívocamente la composición como de autoría de Bellini, cabe destacar que ésta no aparece listada en su catálogo y que posiblemente se trate de un arreglo sobre temas de la ópera homónima, práctica habitual en el siglo XIX.⁸²

La descripción del compositor incluida en el artículo resalta una vez más la asimilación de la figura de Bellini al prototipo romántico de compositor o creador que permea todo el *Boletín*: un individuo a la vez noble, profundo y sensible, pero marcado por una irremediable melancolía, una “grandiosa tristeza”, cuya obra es la más cabal expresión de su subjetividad. En la visión

⁷⁶ Sobre el tema véase Melanie Plesch, “Algunas precisiones en torno del concepto de identidad musical durante la primera mitad del siglo XIX”. *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música* (Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, FFyL, UBA, 1998) pp. 1-11.

⁷⁷ *Boletín Musical* 7, 2 de octubre de 1837, p. 25.

⁷⁸ Junto con la fisonomía, una de las llamadas pseudociencias del siglo XIX, que pretendía poder determinar los rasgos de carácter y personalidad de los individuos a partir de la forma del cráneo. Se considera habitualmente que su fundador (además de principal difusor) fue el médico alemán Franz Joseph Gall, cuyo nombre es mencionado en el número 2 del *Boletín Musical*, p. 8, junto con el del suizo Johann Kaspar Lavater, principal promotor de la fisonomía en el siglo XIX. Cfr. Martín Staum, “Physignomy and Phrenology at the Paris Athenee”, *Journal of the History of Ideas* 65, 3 (1995), 443-462.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Según Alfredo Fiorida Kelly, el estreno de *El pirata* en Buenos Aires tuvo lugar el 1 de enero de 1850. Cfr. *Cronología de las Operas, Dramas líricos, Oratorios, Himnos, etc. cantados en Buenos Aires* (Buenos Aires: Riera y Cía., 1934) p. 7.

⁸¹ *Diario de la Tarde*, 20 de enero de 1835. Se trata del aria de Gualterio, en el acto segundo, escena tercera, de la mencionada ópera.

⁸² Cfr. Friedrich Lippmann, Simon Maguire y Mary Ann Smart “\$Works”, en Mary Ann Smart, “Bellini, Vincenzo” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2^a edición, London: Macmillan, 2001).

del autor, Bellini no compone meramente, es su alma la que exhala “puras armonías” que son “...como hondos suspiros de su corazón ardiente, apasionado.”⁸³

Las reflexiones acerca de Bellini y su obra revelan además la vigencia de la idea de la música como elemento poderoso, concepto de clara filiación platónica, posiblemente recibido también a través de Rousseau y reinterpretado a la luz del romanticismo decimonónico. En primer lugar encontramos la ya conocida referencia a la influencia de la música sobre la moral, aplicada aquí a las melodías de Bellini, que “inspiran en el hombre ideas de superioridad y elevación”⁸⁴. Sin embargo, el poder de la música de Bellini no se detiene aquí. Ante las emociones que producen los sonidos “...se rasgan las nubes del porvenir y como en la delirante confusión de un sueño, se descubren los misterios de la vida y los más íntimos secretos de la Divinidad.”⁸⁵ Así, según el redactor, la música de Bellini posee una capacidad aún más notable, no sólo influye positivamente sobre la moral sino que permite atisbar a Dios.

El texto concluye con una declaración categórica “...la música es el gran símbolo de la armonía del Universo”⁸⁶, recepción un tanto ingenua del concepto pitagórico de la armonía de las esferas, que había sido mencionado en el número anterior.

10.7. El poder redentor del arte

La “Anécdota sobre M. Scribe”, incluida en el número 11, aparece en una primera aproximación un tanto fuera de contexto y su inclusión en el *Boletín* difícil de explicar. Sin embargo, una inspección más detallada muestra que la conexión con la música existe y que el propósito de incluir la anécdota está lejos de ser ingenuo.

El autor referido, M[onsieur] Scribe, es el dramaturgo y libretista Augustin Eugène Scribe (1791–1861). Autor prolífico y sumamente exitoso en la época, escribió comedias, tragedias, *comédies-vaudevilles*, como así también incontables libretos de óperas. Entre estos últimos, y para mencionar sólo algunos de los que aún hoy forman parte del repertorio lírico contemporáneo, se encuentran los de *La sonnambule* (Bellini, 1831), *Le comte Ory* (Rossini, 1828), *Robert le Diable* (Meyerbeer, 1831), *Les Huguenots* (Meyerbeer, 1836), *L'africaine* (Meyerbeer, 1865) *Un ballo in maschera* (Verdi, 1859), *La favorite* (Donizetti, 1840), *Adrienne Lecouvreur* (Cilea, 1849) y *Le Duc D'Albe*, que, revisada por Charles Duveyrier, se conocería como la ópera *Les vèpres siciliennes* o *I vespri siciliani* (Verdi, 1855).

El texto incluido en el *Boletín* es una anécdota tomada de la publicación francesa “*Revue du Theatre*” [sic por *Revue du théâtre*]⁸⁷ y relata el efecto que la obra *Malvina*, cuyo título completo es *Malvina ou un mariage d'inclination* (1827)⁸⁸ tuvo sobre una niña de la sociedad parisina, quien se encontraba “próxima a entregarse a un joven indigno de ella.” Luego de asistir a la representación de esta obra de teatro, la joven se arrepiente y arrojándose a los pies de su madre le confiesa sus planes. La dama agradece a Scribe en una nota anónima, diciéndole que su familia le debe “el honor y la vida”.⁸⁹

⁸³ *Boletín Musical* 7, 7 de octubre de 1837, p. 29.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Boletín Musical* 7, 7 de octubre de 1837, pp. 29-30.

⁸⁶ *Boletín Musical* 7, 7 de octubre de 1837, p. 30.

⁸⁷ Es posible que se tratara de la *Revue du Théâtre*, publicada en París entre 1834-1838, un ejemplar en la *Bibliothèque Nationale de France* FRBNF38734835. El catálogo de dicha Biblioteca registra bajo el topográfico FRBNF32859361 otra publicación periódica con el nombre de *Revue du Théâtre* titulada *Journal des auteurs, des artistes et des gens du monde*, aparecida también entre 1834 y 1838 y que en 1838 se habría fusionado con la *Gazette des théâtres* para formar la *Revue et Gazette des théâtres*.

⁸⁸ Cfr. Eugène Scribe, *Oeuvres complètes* (París: 1874-85).

⁸⁹ *Boletín Musical* 11, 28 de octubre de 1837, p. 43.

Este texto muestra el interés de redactor del *Boletín* por destacar el poder redentor del arte. No lo hace desde su propia voz, sino que utiliza otra de un poder simbólico mayor en el medio local, la de una publicación europea. De este modo, avalado por el prestigio de la *Revue du théâtre*, nos muestra cómo una actividad aparentemente frívola, tal es ir al teatro (y podríamos agregar por extensión a la ópera, género con el cual Scribe es asociado con mayor frecuencia), pasa a cobrar una nueva dimensión. Así, el arte no sólo permite la elevación del espíritu sino que influencia positivamente la moral y las costumbres.

10.8. El Boletín Musical y la vida musical porteña

El *Boletín Musical* incluye también entre sus textos una cantidad de artículos y anécdotas sobre compositores europeos como Mozart, Bellini, Paganini, y sobre temas tales como la historia del violín. La inclusión de esta información no es caprichosa. Por el contrario, revela la articulación de esta publicación con la vida musical de la ciudad y muestra la intención por parte del redactor de satisfacer las necesidades del público melómano, ofreciéndole un contexto significativo en el cual insertar la música que disfruta en los conciertos locales.

Un ejemplo claro de ello es el artículo titulado “La cuarta cuerda de Paganini” publicado en el número 8 del *Boletín*. El texto transcribe el relato que hace el propio Paganini del origen de una de sus más conocidos golpes de efecto como solista virtuoso, la ejecución de obras escritas para una sola cuerda.⁹⁰ Dicha idiosincrasia aparentemente se originó durante su estancia en Lucca al servicio de la princesa Elisa Baciocchi, hermana de Napoleón, quien le habría instado a que compusiera una obra para una sola cuerda. El pedido de la princesa derivó eventualmente en la obra conocida como *Sonata Napoleone* en mi bemol, de 1807.⁹¹

La inclusión de este relato en el *Boletín* parecería a simple vista superflua y anecdótica, pero cobra sentido si se tiene en cuenta que, en un concierto del 27 de enero de 1835, el violinista italiano Carlo Bassini había tocado en Buenos Aires una obra titulada “Variaciones sobre una cuerda sola de Paganini”(¿quizás la *Sonata Napoleone*?).⁹² Bassini visitó nuevamente la ciudad en 1837, con lo cual el interés por Paganini y sus idiosincrasias técnicas podría haberse renovado. En este mismo contexto pueden ubicarse otros artículos dedicados a temáticas relacionadas con el violín. En los números 9 y 10 del *Boletín* se publicó un artículo titulado “BELLAS ARTES/VIOLINISTAS CELEBRES/Corelli, Geminiani, Tartini, &c. &c.”, acerca de cuya fuente sólo se indica que el texto ha sido “...sacado de una revista inglesa.” El artículo menciona la especial afinidad de los italianos con el violín y el hecho de que han producido los mayores virtuosos de este instrumento. En una breve mención al desarrollo organológico del violín (con varias inexactitudes) se adjudica (erróneamente) al compositor italiano Giuseppe Tartini (1692-1770) “la forma que actualmente tiene.”⁹³ El texto ofrece a continuación un breve comentario sobre el violinista y compositor italiano Arcangelo Corelli (1653–1713). En el número siguiente se habla de Geminiani, pero el artículo está incompleto, dado que al pie del fragmento publicado en el número 10 del *Boletín* se observa la leyenda *continuará*.

Acerca de la posible fuente, la misteriosa “revista inglesa”, cabe señalar que en el primer tercio del siglo XIX se publicaban en Inglaterra varias revistas musicales, entre ellas *The Quarterly Musical Magazine and Review* (1818–28), *The Harmonicon* (1823–33) y *The Musical*

⁹⁰ Debe destacarse que más allá de esta idiosincrasia, de carácter efectista, Paganini incorporó a la técnica del violín una serie de recursos inusuales en su tiempo, entre ellos el uso de la *scordatura* (cambio en la afinación de las cuerdas del instrumento), el empleo del pizzicato en la mano izquierda, los armónicos octavados y un uso idiosincrático del arco. Cfr. Boris Schwartz, “Paganini, Nicolò”, en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980).

⁹¹ Cfr. Schwartz, “Paganini...”, p. 90. No ha sido posible ubicar la fuente de este relato, recurrente en toda la literatura sobre Paganini, pero puede suponerse que se trate de su autobiografía, publicada en el *Allgemeine musikalische Zeitung* en 1830. Schwartz cita fragmentos sumamente parecidos al texto aparecido en el *Boletín*, pero lamentablemente no ofrece la fuente, si bien incluye la mencionada autobiografía en su aparato crítico.

⁹² *Diario de la tarde*, 26 de enero de 1837.

⁹³ *Boletín Musical* 9, 14 de octubre de 1837, p. 35.

World (1836–91), este último afín a los modelos franceses y alemanes de la época.⁹⁴ Una identificación fehaciente de la fuente del artículo sólo podrá lograrse consultando dichas publicaciones, hoy de extrema rareza y ciertamente inaccesibles en Argentina.

En el número 10 del *Boletín* aparece un breve artículo titulado Mozart, posiblemente también tomado de una revista europea. La firma del artículo reza “(Enrique Blanz)”. Es posible que se trate de una castellanización (un tanto liberal) del célebre crítico francés François-Henri-Joseph Castil-Blaze (1784-1857), quien publicó artículos en numerosas revistas francesas, entre ellas el *Journal des débats* y la *Revue de Paris*, además de un diccionario de música de amplia difusión en la época.⁹⁵

Como es notorio, durante la primera mitad del siglo XIX, la música de Mozart era indudablemente conocida en Buenos Aires. Según Thomas Love, quien residió en Buenos Aires entre 1820 y 1825, en los intervalos de las obras teatrales se tocaban sinfonías de Haydn y Mozart “como en los teatros ingleses.”⁹⁶ Sabemos también que en 1822, en la *Academia de Música* que organizaba Virgilio Rebaglio se había escuchado por primera vez la Obertura de la ópera *La flauta mágica*.⁹⁷ En 1827 la compañía de ópera de Mariano Rosquellas había estrenado su *Don Giovanni* con gran éxito. Hacia finales de ese año el célebre Minué de dicha ópera era tocado asiduamente en las reuniones sociales, según el comentarista de *The British Packet*: “...la música del Minué de *Don Giovanni* se ha convertido en una gran favorita de las damas porteñas, se lo toca constantemente en las tertulias.”⁹⁸

En el artículo publicado en el *Boletín Musical*, el compositor es visto a través de la lente del romanticismo y, en tal sentido, el texto es absolutamente consistente con la ideología que permea todo el *Boletín*. La música de Mozart es incomparable e inclasificable; no es el resultado de la técnica sino de la inspiración, por lo tanto no debe tratarse de explicarla. Para Castil-Blaze, las obras de Mozart no pasan por la razón sino por los sentidos: se “respiran deleitosamente como el aroma de una flor [...] o se contemplan como un astro refulgente”.⁹⁹ Su arte no puede ser explicado por la ciencia, sino por la naturaleza, dado que “en él todo es el fruto de la más ingenua inspiración”.¹⁰⁰

10.9. “Frvolités”

Si bien no abundan, el humor, la sátira y el comentario agudo no faltan en el *Boletín*. En este rubro pueden incluirse pequeños sueltos como “Todos los diarios han anunciado en estos días” que relata el caso de un joven que murió en brazos de su compañera danzando un vals, tomado de la parisina *Gazette des salons* o la anécdota sobre el rey Jorge I de Inglaterra y el precio de los huevos en la ciudad de Alemaer (Holanda).¹⁰¹ Hacia el número 13 las notas de origen local se hacen menos frecuentes y aumentan las traducciones y transcripciones de obras ajenas. Así, por ejemplo, en dicho número se incluye una extensa traducción de un artículo titulado “El robo de diamantes. Anécdota” tomado de la revista francesa *Gazette des salons*. En el número 15 se publica otra anécdota sobre la ingeniosa máscara usada por un joven en un

⁹⁴ Cfr. Fellingner, “Periodicals”.

⁹⁵ *Dictionnaire de musique moderne* (Paris, 1821). Se publicó una segunda edición en 1825. Cfr. Cormac Newark, “Castil-Blaze [Blaze, François-Henri-Joseph]”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2^a edición, London: Macmillan, 2001).

⁹⁶ *Cinco años en Buenos Aires* (Buenos Aires: Hispamérica, 1962), p. 36. Edición original *A Five years' residence in Buenos Ayres, During the years 1820 to 1825: Containing Remarks on the country and inhabitants; And a visit to Colonia del Sacramento. By an Englishman. With an appendix, containing Rules and police of the port of Buenos Ayres, Navigation of the Rio de la Plata, &c. &c.* (London: Herbert, 1825).

⁹⁷ Cfr. el comentario aparecido en *El Argos de Buenos Aires*, 10 de Agosto de 1822.

⁹⁸ “The music of the Minuet of *Don Giovanni*, has become a great favorite with the Porteña ladies, it is now constantly performed at the tertulias.” *The British Packet and Argentine News*, Buenos Aires, 17 de noviembre de 1827.

⁹⁹ *Boletín Musical* 10, 21 de octubre de 1837, p. 37.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Boletín Musical* 11, 28 de octubre de 1837 pp. 43, 44 y 49.

baile ofrecido por Luis XIV, y una nota sobre los nombres dados a los jóvenes “a la moda”, ambos también provenientes de la *Gazette des salons*.¹⁰²

11. La música del *Boletín*

A lo largo de sus dieciséis números se publicaron en el *Boletín* veintinueve composiciones musicales. González Garaño, en su estudio sobre la litografía de Ibarra, contabilizó treinta y cuatro, dato que repite Gesualdo, perpetuando así el error en la bibliografía.¹⁰³ La confusión se debe a que algunas de las obras fueron publicadas de manera fragmentada a lo largo de varias entregas. Ello no obstante, al pie de los respectivos fragmentos aparece en la partitura la indicación “continuará”, dato que debería haber alertado a los estudiosos. Las obras publicadas de esta forma son el vals *El 30 de Junio*, de Esnaola (números 1 y 2), la *Valsa*, de J. (números 14 y 16), y las *Cuadrillas del Pirata (de Bellini)* (números 8 a 12). Respecto de esta última obra cabe señalar que la cuadrilla, o cuadrilla de contradanzas, comprende en realidad cinco figuras coreográficas basadas en contradanzas de existencia previa: *Le pantalon* (adaptada de una canción homónima), *L'été* (contradanza popular a principios del siglo XIX), *La poule* (una contradanza de 1802), *La pastourelle* (basada en una balada popular y a veces reemplazada por otra figura conocida como *La Trénis*), y una sección vivaz denominada *Finale*. A lo largo del siglo XIX se hizo común la composición de cuadrillas basadas en temas de óperas, si bien las distintas secciones mantuvieron sus títulos tradicionales.¹⁰⁴ Así, la obra *Cuadrillas del Pirata (de Bellini)* consta de las cinco secciones tradicionales, N°1 *Pantalon*, publicada en el número 8; N.º 2 *Été*, publicada en el número 9; N°3 *Poule*, publicada en el número 10; N°4 *Pastourelle*, publicada en el número 11 y N° 5, *Final*, publicada en el número 12.¹⁰⁵

Respecto de la autoría de las obras, González Garaño aventura una serie de atribuciones, para las cuales no ofrece fundamento y que es necesario poner bajo escrutinio. Señala este autor:

“Ocho de José Pedro [sic] Esnaola, tres de Juan Bautista Alberdi, siete de Remigio Navarro, tres de Veloz, una de Nicanor Albarellos, dos de Bassini, una de Fernando M. Cordero y cuatro de Bellini. El resto se ampara en el anonimato de iniciales, que no hemos podido descifrar.”¹⁰⁶

Su contabilización de ocho obras de Esnaola surge de considerar las dos secciones del vals *El 30 de junio* como dos composiciones separadas, y por adjudicarle a este autor la obra firmada por E., criterio con el que no coincidimos, como se verá más adelante. Son entonces seis y no ocho, las composiciones de Esnaola incluidas en el *Boletín*.

Respecto de Alberdi, dado que la única obra que lleva su firma es la canción *Dos en uno*, podemos inferir que González Garaño ha decidido adjudicarle las dos obras firmadas A. Su indicación de que las obras de Remigio Navarro son siete en lugar de cinco es inexplicable a menos que haya contado los subtítulos de las obras *El 1.º de Octubre*, *El reconocimiento* (vals) y *El 1.º de Octubre*, *Premio a la consecuencia* [sic] (minué) como obras separadas. Su confusión respecto de la obra de Bellini, que contabiliza como cuatro diferentes, ha sido explicada más arriba. Finalmente, es interesante observar que adscribe dos obras al violinista italiano Carlo Bassini. Suponemos que se trata de las dos composiciones firmadas B. Esta adscripción es problemática por varias razones, que se explicarán en el acápite correspondiente.

¹⁰² *Boletín Musical* 15, 25 de noviembre de 1837, pp. 59 y 60.

¹⁰³ González Garaño, “La litografía argentina”, p. 305; Gesualdo, *Historia*, I, p. 469.

¹⁰⁴ Cfr. Andrew Lamb, “Quadrille”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980).

¹⁰⁵ La adscripción de la obra a Bellini, si bien es inequívoca en el texto, es dudosa por varias razones, que se explican más adelante.

¹⁰⁶ González Garaño, “La litografía argentina”, p. 305.

La Tabla 4 ofrece un listado de las composiciones musicales publicadas en el *Boletín* ordenadas cronológicamente e indicando el o los números de las entregas en las que fueron publicadas, su título (transcripto diplomáticamente), autor, género y orgánico.

Boletín	Título (diplomático)	Autor	Género	Orgánico
1 (comp. 1-16) y 2 (cps. 17 a 32).	El 30 de Junio. Vals Para Piano Forte P. ^r D. ⁿ J. P. Esnaola	Esnaola, J[uan] P[edro]	Vals	Piano
1	Dos en uno. Poesía del S. ^{or} Gutieres, Musica del S. ^{or} Alberdy [sic].	Alberdi, [Juan Bautista]	Canción	Canto y piano
2	Minué P. ^r D. ⁿ F.M. [sic] Cordero.	Cordero, F[ernando Cruz]	Minué	Guitarra
2	Los ojos tiernos. Minué. P. ^r D. ⁿ J. P. E.	E[snaola], J[uan] P[edro]	Minué	Piano
3	Minué, P. ^r E.	E.	Minué	Piano
3	Valsa, P. ^r B.	B.	Vals	Piano
4	Minué P. ^r A.	A.	Minué	Piano
4	Mi consuelo. Valsa P. ^r V.	V[eloz, Julián].	Vals	Piano
5	El 1. ^o de Sept. ^e , Valsa, por R. N.	N[avarro], R[emigio].	Vals	Piano
5	La súplica a Zilia, Música de V.	V[eloz, Julián].	Canción	Canto y piano
6	Valsa, P. ^r N. A.	A[[barellos], N[icanor]	Vals	Guitarra
6	Minué. P. ^r A.	A.	Minué	Piano
6	Valsa. P. ^r Una Porteña.	Una Porteña	Vals	Piano
7	El 1. ^o de Oct. ^e – Premio a la consecuencia. Minué. P. ^r R. N.	N[avarro], R[emigio]	Minué	Piano
7	El 1. ^o de Oct. ^e – El reconocimiento. Valsa P. ^r R. N.	N[avarro], R[emigio]	Minué	Piano
8 (Pantalon), 9 (Eté), 10 (Poule), 11 (Pastourelle), 12 (Final)	Cuadrillas del Pirata, (de Bellini)	Bellini, [Vincenzo]	Cuadrillas	Piano
8	La Rosa. Valsa P. ^r B.	B.	Vals	Piano
9	Canción - A la memoria de Sara. P. ^r Esnaola.	Esnaola, [Juan Pedro]	Canción	Canto y Piano
10	El Republicano. Minué. P. ^r R. N.	N[avarro], R[emigio]	Minué	Piano
11	Minué por Esnaola	Esnaola, [Juan Pedro]	Minué	Piano
12	Valsa P. ^r B. F.	F., B.	Vals	Piano
13	Minué. B. F.	F., B.	Minué	Piano
13	Valsa por D. ⁿ J. P. E.	E[snaola], J[uan] P[edro]	Vals	Piano
14	El 18 de Nov. ^e Minué R. N.	N[avarro], R[emigio]	Minué	Piano
14	Valsa por D. ⁿ J. P. E.	E[snaola], J[uan] P[edro]	Vals	Piano
14 (Compases 1- 24) 16 (Compases 25- 48). Incompleto.	Valsa P. ^r J.	J.	Vals	Piano
15	Valsa B.F.	F., B.	Vals	Piano
15	El paseo de S. ⁿ Isidro. Valsa S. Z.	Z[avalía], S[alustiano]	Vals	Piano
16	Valsa P. ^r V	V[eloz, Julián].	Vals	Piano

Tabla 4: Composiciones publicadas en el *Boletín Musical*

El estudio en profundidad que requieren y merecen las composiciones incluidas en el *Boletín* excede los límites de esta introducción. Es menester analizar en detalle todas las obras y compararlas con el resto del lamentablemente exiguo corpus de música argentina del mismo período que se ha conservado. Nos limitaremos aquí a una breve descripción general del material y a observar la coherencia entre el discurso escrito y el discurso musical del *Boletín*.

Los géneros abordados pertenecen al repertorio que habitualmente se denomina “música de salón”. Se trata de quince valsos, diez minués, una cuadrilla y tres canciones. A excepción de un minué y un vals para guitarra, y las canciones para voz y piano, el resto de las obras han sido compuestas para piano solo.

En general todas estas composiciones se insertan en la tradición de las danzas breves para piano del siglo XIX, de la cual los valeses, ländler y alemanas de Schubert son quizás los representantes más conocidos.¹⁰⁷ Se trata de piezas sencillas en metro ternario y estructura binaria, que habitualmente presentan una macroestructura tonal transparente de tipo tónica-dominante-tónica o tónica-relativo menor-tónica.

Más allá de estas generalidades, las obras publicadas en el *Boletín* pueden dividirse en dos grupos. El primero comprende obras de mayor complejidad técnico-compositiva y virtuosismo de ejecución instrumental, e incluye las composiciones de Esnaola, Navarro, Veloz, y J. Un vocabulario armónico más rico, con inflexiones modulantes pasajeras de carácter ornamental y cromatismos en la línea melódica a los que subyacen planos tonales claramente estructurados, la seguridad con que se manejan los diferentes parámetros del lenguaje, la multiplicidad de recursos instrumentales puestos en juego y el uso eficiente y adecuado de los elementos retóricos propios del lenguaje musical clásico-romántico, dan cuenta del oficio compositivo de estos autores. Así, tanto sus “valsas” como sus minués exceden los límites de la mera pieza danzable para constituirse en obras de comparativo despliegue pianístico y compositivo.

El segundo grupo de obras, de mayor facilidad de ejecución, sencillez compositiva y dispar corrección de factura, comprendería a las composiciones de A., Juan B. Alberdi, Nicanor Albarelos, B., B.F., Fernando Cruz Cordero, Demetrio Rodríguez Peña, “Una porteña” y Salustiano Zavalía.

Ambos grupos comparten, no obstante, un mismo horizonte estético. Las veintinueve obras publicadas representan la sonorización ideal de los conceptos acerca de la música y las prescripciones compositivas explicitadas a lo largo del texto del *Boletín*. En efecto, todas muestran un indudable predominio del parámetro melódico por sobre los demás elementos compositivos, su estructura formal es clara, articulada a través de un plan tonal de absoluta transparencia que presenta escasas complejidades armónicas. En suma, la simplicidad y sencillez de forma y contenido, avocada desde el texto del *Boletín* aparece plasmada también en su música.

Trasladando a la música la idea expresada por Marta Penhos en su estudio sobre las imágenes del *Boletín* incluido en el presente volumen, podríamos considerar las composiciones de los autores no profesionales como instancias de autorepresentación de la élite intelectual porteña de la época, que incursiona en la música del mismo modo que lo hace con la poesía y la ficción. Proponemos a continuación un análisis de uno de los ejemplos más claros de este proceso, *El paseo de San Isidro*, en su triple código visual, literario y musical.

11.1. La coherencia de música, imagen y texto en El paseo de San Isidro

El número 15 del *Boletín Musical* está ampliamente dedicado a la presentación de la lámina *El paseo de San Isidro*. El autor del artículo, S.Z. (Salustiano Zavalía), dedica varios párrafos a comentar el paraje y su significación para la sociedad porteña. Evoca el lugar con adjetivos elocuentes, “cielo azulado y brillante: cielo de delicias! escena de placeres”, un lugar “destinado a las diversiones, a la alegría, al amor.” Se trata de una zona frecuentada por los destinatarios del *Boletín*, “la parte escogida y elegante de nuestra sociedad”. Apela asimismo a los recuerdos que todo porteño que pertenezca a esta élite debe tener de la zona:

“no hay imaginación, no hay corazón que no palpita [sic] tiernamente ante la idea de las dulces horas que allí se pasaron en una verdadera felicidad, todos tienen algún secreto, algún misterio amado y consolador, ligado fuertemente con el nombre de San Isidro.”¹⁰⁸

¹⁰⁷ David Gramit, “Between Täuschung and Seligkeit: Situating Schubert’s Dances,” *Musical Quarterly* 84 (2000), pp. 221-37.

¹⁰⁸ *Boletín Musical* 15, 25 de noviembre de 1837, p. 57.

Ubicado al norte de la actual ciudad de Buenos Aires, en el área originariamente conocida como “pago de la Costa”, San Isidro comprendía, entre otros, los actuales partidos de San Isidro, San Fernando y Vicente López. Hacia finales del siglo XVIII, esta zona comenzó a ser elegida como sede de las casas de descanso de la aristocracia porteña. Entre las numerosas residencias allí ubicadas se encontraban la llamada “Chacra del Bosque Alegre”, quinta que habitó Juan Martín de Pueyrredón,¹⁰⁹ la quinta Los Ombúes, que perteneció a Mariquita Sánchez de Thompson, y la llamada “quinta de Castro”, ubicada en Olivos, y que perteneció a Nicanor Albarellos.¹¹⁰

De acuerdo a S.Z., San Isidro es el escenario donde las porteñas lucen sus gracias, y es en los álamos y sauces del “sombrio y magestuoso [sic] Bosque Alegre”¹¹¹ donde los jóvenes apasionados tallan los nombres de sus enamoradas. Sabemos que las actividades de diversión y alegría evocados en el texto de S.Z. incluían la ejecución y audición de música por parte de estos jóvenes. Por ejemplo, el memorialista Santiago Calzadilla, cuando describe los encuentros en la quinta de Castro, señala:

“...volviendo a los paseos campestres, recordaré como ejemplo los de la chacra del señor Castro, en que se daban conciertos. Tenían lugar en la barranca de dicha chacra, situada en Los Olivos. . . . Concurrían a esos conciertos: Alberdi, Jacinto Peña, el doctor V. F. López (actual Ministro de Hacienda), Nicanor Albarellos y otros. Tocaba el piano Genara Castex, viuda del doctor Martínez, la que era también gran cantora. Tocaba la guitarra Nicanor Albarellos, y Jacinto Peña la flauta.”¹¹²

Luego de haber estimulado en los lectores la reminiscencia de momentos recreativos y posiblemente románticos pasados en San Isidro, el autor finaliza su artículo incluyendo una cuarteta inspirada en la imagen reproducida litográficamente (“a la vista que aparece en nuestro *Boletín*”):

Vuela porteña divina,
En tu alazán arrogante,
Cual paloma peregrina
En busca de fiel amante.

En este breve poema Salustiano Zavalía provee de un “programa” (en el sentido musical de argumento) tanto a la escena plasmada en la litografía como al Vals de su autoría incluido en este número del *Boletín*, también titulado *El paseo de San Isidro*. Así, el lector sabe que la joven no está simplemente paseando sino que galopa hacia un encuentro amoroso con su “fiel amante”.

Si se examina la música puede observarse que la primera sección de la *Valsa* presenta un ritmo anapéstico, convención o *topos* musical de larga data en la historia de la música de Occidente para representar el trote del caballo.¹¹³

109 Actualmente Museo Municipal de San Isidro «Brigadier General Juan Martín de Pueyrredón», en la calle Rivera Indarte 48.

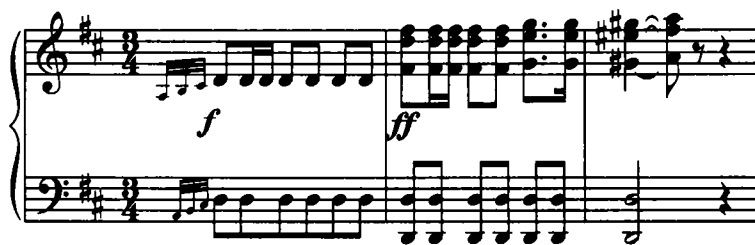
110 Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. “Albarellos, Nicanor.” Recordemos que en el número 6 del *Boletín* se incluye una *Valsa* para guitarra de su autoría.

111 *Boletín Musical* 15, 25 de noviembre de 1837, p. 58.

112 Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo*. ([1891] Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982) p. 135.

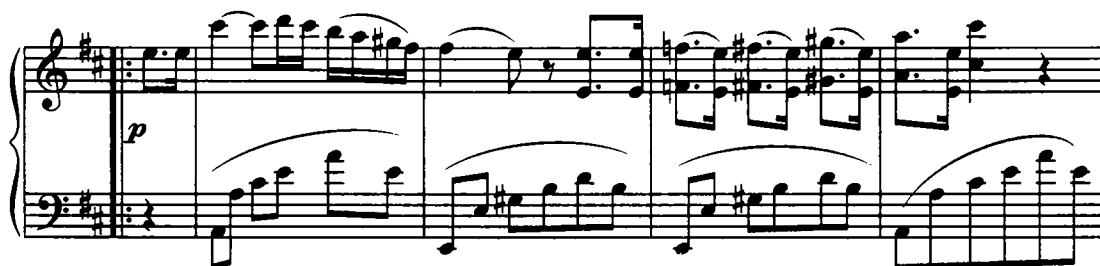
113 Para un desarrollo extensivo de este *topos*, véase Raymond Monelle, *The Sense of Music. Semiotic Essays* (Princeton: Princeton University Press, 2000), especialmente pp. 41-65.

All.^o brillante



Ej.1, *El paseo de San Isidro*, compases 1-3

La segunda sección presenta un cambio abrupto de carácter, posiblemente representando el encuentro amoroso. A los rítmicos acordes *plaqué* de la primer parte se le opone una melodía de arco amplio desplegada sobre un movimiento sereno de arpeggios en la mano izquierda. La melodía se caracteriza por su salto inicial de sexta mayor, el cual es inmediatamente compensado por un descenso por grado conjunto y un nuevo ascenso cromático de perfil serrado, de clara reminiscencia rossiniana. Se trata del *topos* que Ratner denomina “*singing style*”, propio de los momentos “en vena lírica” de una obra.¹¹⁴



Ej. 2, *El paseo de San Isidro*, compases 10-13.

Así, a través de un uso ingenioso de los recursos de la retórica musical, la música sonoriza el episodio relatado en el poema y sugerido por la imagen: al paseo a caballo en la primera sección le sigue el encuentro romántico en la segunda. *El paseo de San Isidro*, en su triple expresión como texto, imagen y música, representa quizás la instancia más acabada de articulación entre los tres discursos que encontramos en todo el *Boletín*.

12. Los compositores representados en el Boletín

El *Boletín Musical* incluye obras de catorce autores. A excepción de Bellini, todos parecen ser compositores locales, si bien sus identidades no siempre son sencillas de establecer. En algunos casos, los menos, las composiciones están firmadas con los nombres completos de sus autores, por lo cual su atribución no presenta mayores dificultades. Sin embargo, la mayor parte de las obras está firmada con iniciales. En algunas instancias la identidad de éstas es aclarada en el texto del folleto literario, como sucede con J.P.E. (Juan Pedro Esnaola), R.N. (Remigio Navarro) y V. (Julián Veloz); en otras, es posible inferirla con relativa facilidad, como N.A. (Nicanor Albarellos), o S.Z. (Salustiano Zavalía). Aparece asimismo el uso de alfónimos, esto es, la utilización de iniciales que no se corresponden con las del nombre del autor, como en el caso de E. (Demetrio Rodríguez Peña). Una serie de iniciales (que podrían ser alfónimos) no han podido ser identificadas, como A., B., B.F., y J. Además de los alfónimos e inicialónimos, encontramos un seudónimo, “Una porteña”, cuya identidad permanece sin develar.

¹¹⁴ Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980) p. 19.

En su mayor parte, los autores están representados por una o dos obras, con excepción de Juan Pedro Esnaola y Remigio Navarro, con seis y cinco composiciones respectivamente, como se aprecia en la Tabla 5.

AUTORES	CANTIDAD DE OBRAS
A.	2
A[lbarellos], N[icanor]	1
Alberdy [sic], [Juan Bautista]	1
B.	2
Bellini, [Vincenzo]	1
Cordero, F[ernando Cruz]. M. [sic]	1
E. [Demetrio Rodríguez Peña]	1
E[snaola], J[uan] P[edro]	6
F., B.	3
J.	1
N[avarro], R[emigio]	5
Una Porteña	1
V[eloz], Julián.	2
Z[avalía], S[alustiano]	1

Tabla 5. Autores representados en el *Boletín Musical*.

En la sección siguiente se ofrece un estudio sobre cada uno de los compositores, tomando en primer lugar aquéllos cuya identidad es explícita e indudable (Juan Bautista Alberdi, Fernando Cruz Cordero, Juan Pedro Esnaola, Remigio Navarro y Julián Veloz). A continuación se tratan aquellos autores cuya identificación se propone en el presente estudio, N.A. (Nicanor Albarellos), E. (Demetrio Rodríguez Peña) y S.Z. (Salustiano Zavalía). Finalmente se discuten los casos de iniciales aún no develadas, esto es, A., B.F., B., J., y “Una porteña”.

12.1. Juan Bautista Alberdi

En el primer número del *Boletín Musical* se publicó la canción *Dos en uno*, con música de Juan Bautista Alberdi sobre texto de Juan María Gutiérrez (“Poesía del S.^o Gutieres, Musica del S.^o Alberdy [sic]”). Como ya se mencionó, el texto de esta canción fue reproducido el año siguiente en el primer cuaderno del *Cancionero Argentino*.¹¹⁵ Si bien se conocen referencias a una cantidad de obras para canto y piano de Alberdi, fundamentalmente por encontrarse sus textos en el *Cancionero Argentino*, aparentemente *Dos en uno* es la única de todas ellas cuya música se ha conservado. En 1941, la Academia Nacional de Bellas Artes la incluyó, en edición de Alberto Williams, en su *Antología de Compositores Argentinos*.¹¹⁶ Williams adjudica también allí a Alberdi un Minué publicado en el *Boletín Musical*. Dado que no hay ningún Minué firmado por Alberdi en el *Boletín*, podemos inferir que se trate de alguno de los varios minués firmados con alfonimos; ello no obstante, Williams no ofrece mayores detalles ni aclara en qué basa su atribución.

No nos extenderemos aquí sobre la vida y obra de Juan Bautista Alberdi, dado que, a diferencia de otros colaboradores del *Boletín* cuya figuras han sido relativamente poco estudiadas, existe una extensa y accesible literatura sobre su figura. Nos limitaremos a ofrecer un breve panorama de sus aportes a la música y su posible relación con el *Boletín Musical*. Alberdi, además de pensador y ensayista, fue un músico de formación académica, reconocido como

¹¹⁵ Massini Ezcurra, “El Cancionero Argentino”, p. 24 y ss.

¹¹⁶ *Antología de compositores argentinos*, Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941, Cuaderno I. Indica allí Williams erróneamente que “Dos en uno” fué publicada en el número 2 del *Boletín Musical*.

pianista en los salones de la época, e incursionó también en la composición musical, la musicografía y la pedagogía pianística.

Nacido en Tucumán en 1810, se trasladó a Buenos Aires en 1824 para cursar estudios en el Colegio de Ciencias Morales, los cuales abandonó al poco tiempo. Aparentemente de este período dataría su afición por la música.¹¹⁷ Afirma Alberto Williams que realizó estudios musicales con José María Cambeses, si bien este dato no ha podido ser corroborado en fuentes primarias.¹¹⁸ Influenciado por Miguel Cané, retomó sus estudios y a partir de 1830 ingresó a la Universidad de Buenos Aires.¹¹⁹

Un dato poco conocido es que sus primeros escritos publicados tratan acerca de la música. Se trata del *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* y de *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo*, ambos de 1832.¹²⁰

El *Ensayo de un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad* consta de un Discurso preliminar, Introducción, doce "cuestiones" y la conclusión. Incluye el vals *La minerva*, de autoría de Alberdi, obra sobre la cual se pone en práctica el método.¹²¹

En *El espíritu de la música a la capacidad de todo el mundo* puede encontrarse el mismo afán didáctico que alentara la obra anterior. Se trata aquí de un breve tratado que hoy llamaríamos de apreciación musical y que incluye nociones de estética, teoría musical, morfología e historia de la música. Como el mismo autor señala en el Prólogo, el trabajo es una síntesis de conceptos tomados de los principales teóricos e historiadores musicales franceses de la época: Jerome de Momigny, Jean-Jacques Rousseau, Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze), y François Féty, dato significativo en este contexto, dado que en los artículos del *Boletín Musical* encontraremos varias veces referencias a estos autores y extractos de sus obras.¹²² Consta de dieciséis párrafos, que tratan temas tales como la música eclesiástica, la música dramática, la ópera, el recitativo, el aria, la música de cámara, la música instrumental, la voz, el genio, la ejecución y el gusto, entre otros temas.

El espíritu de la música... revela las mismas ideas que vemos aparecer una y otra vez en el *Boletín*, ideas que evidentemente circulaban en el grupo de intelectuales que colaboró en esta publicación. Véase por ejemplo la definición misma de música:

"Ahora quinientos años podía decirse que la música era *el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído*, pero en el día no se la puede definir sino de este modo: *el arte de conmovier por la combinación de los sonidos.*" (en bastardilla en el original)¹²³

Es interesante asimismo su crítica a la producción *amateur* local, como por ejemplo su alusión a la naturaleza de las "valzas y minuets" difundidos entre la sociedad porteña:

"La *valza* [sic] es una pieza de música de baile en tres tiempos y de movimiento moderado. No tienen forma generalmente determinada; pero las que aquí se usan mas se componen de dos partes de ocho

¹¹⁷ Sobre los antecedentes musicales de Alberdi, véase, Alberto Williams "Datos biográficos de J. B. Alberdi", en *Antología de compositores argentinos*, Buenos Aires, Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941, Cuaderno I, pp. 29-31; una visión musicológica más actualizada puede encontrarse en Pola Suárez Urtubey, "Alberdi, Juan Bautista", *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002).

¹¹⁸ Williams, "Datos Biográficos" 29 y ss. Atribuye en este artículo erróneamente Williams a Alberdi las "Cartas sobre la música" publicadas en *La Moda*, de autoría de Demetrio Rodríguez Peña, según ha establecido José Oría.

¹¹⁹ Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Alberdi, Juan Bautista.

¹²⁰ Para un análisis detallado de la obra de Alberdi y la música, véase Suárez Urtubey, "Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis", p. 193 y ss.

¹²¹ Una descripción detallada puede encontrarse en Suárez Urtubey, "Juan Bautista Alberdi. Teoría y praxis", p. 164 y ss.

¹²² De hecho el título mismo del ensayo glosa el del texto de François Féty, *La musique mise à la portée de tout le monde* (París: 1830).

¹²³ Alberdi, *El espíritu*, p. 5 (citamos según la reedición en *Obras Completas*).

compaces [sic]. [...] El *minuet* es también una pieza de música de baile en tres tiempos, y de movimiento lento. Las formas del minuet han seguido casi siempre las mismas variaciones de la valza; pero los que aquí están en uso son también de dos partes de ocho compases [sic]. [...] Lo que multiplica entre nosotros las malas valzas y minuets, es, que todo el mundo se cree con derecho á componerlos.”¹²⁴

Bajo el acápite XI, “De la composición” encontramos una interesante apreciación acerca de la creación en el ámbito local. Alberdi parece claramente consciente de la necesidad de combinar inspiración (“haber nacido músico”) con una sólida formación técnica. Se diferencia en tal sentido del redactor del *Boletín* quien, en artículos como “Qué es componer...”, como ya vimos, privilegia invariablemente la inspiración sobre la técnica. Señala Alberdi:

“Siguese de lo que precede que para merecer el título de compositor, es preciso, a más de haber nacido músico, conocer perfectamente las reglas del contrapunto. Porque por grande que sea por otra parte, el talento que se tenga para la música, es casi nulo sin la ciencia que le pone en ejercicio. De donde se sigue también que mientras nosotros no tengamos una escuela de composición, nunca serán conocidas las grandes disposiciones que hay en este país para la música.”¹²⁵

Del mismo modo que otros colaboradores del *Boletín Musical*, Alberdi participó del Salón Literario y fue uno de los miembros de la Joven Generación Argentina. Como es sabido, fue el motor principal de *La Moda*, donde publicó una cantidad de artículos bajo el seudónimo de *Figarillo*. Aparecen allí también al menos dos composiciones de su autoría. En 1838 emigró a Montevideo, donde ejerció el derecho y el periodismo. En 1843 realizó un viaje a Europa con su amigo Juan María Gutiérrez; de este período data su *Veinte días en Génova* publicado en Chile, donde pueden encontrarse numerosas e interesantes referencias a la música.¹²⁶ Sin embargo, sus contribuciones más significativas a la música y la musicografía se detienen aquí. Su inmensa producción ensayística se centrará en más en la cuestión pública y en sus ideas acerca del destino de la Argentina, claramente enunciadas en las *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), de amplia y notoria influencia en los destinos del país. Alberdi falleció en Neuilly-sur-Seine, Francia, en 1884.

Su producción musical aún aguarda un estudio musicológico exhaustivo. Según Suárez Urtubey, de sus obras para piano sólo pueden atribuírsele con certeza los minués *Fígaro* y *Figarillo* y el vals *La Minerva*. Las restantes obras que habitualmente se le adjudican son las aparecidas en *La Moda* sin indicación de autor, las que fueron atribuidas a Alberdi por Alberto Williams, quien no ofrece fundamentos documentales o musicales.¹²⁷ Como se indicó al comienzo, Williams le adscribe asimismo un Minué publicado en el *Boletín*. La posibilidad de que los minués firmados A. publicados en los números 4 y 6 del *Boletín* sean de autoría de Alberdi será explorada en el acápite correspondiente al alfónimo A., más adelante. Carmen García Muñoz le atribuye asimismo el minué *El llorar de una bella*, copiado sin firma en el manuscrito conocido como “Cuaderno de Julianita López”, atribución plausible dado que—si bien la autora no lo dice—Calzadilla menciona en sus memorias una obra de Alberdi con ese nombre.¹²⁸

Alberdi, ya se dijo, compuso además una cantidad de canciones para canto y piano, la mayor parte de las cuales aparece citada en el *Cancionero Argentino*. Con excepción de *Dos en uno*, sobre texto de Juan María Gutiérrez, aparecida en el primer número del *Boletín Musical*, no ha sobrevivido la música de ninguna de ellas.

124 Alberdi, *El espíritu*, p. 15.

125 Alberdi, *El espíritu*, p. 22.

126 Publicado en el Tomo II de sus *Obras completas*.

127 Si bien es posible que las obras sean, de hecho, de autoría de Alberdi, el rigor científico que toda disciplina como la musicología debería tener impone la realización de un estudio estilístico que permita sustanciar la atribución. Es curioso que aún hoy dicho análisis esté ausente de la bibliografía especializada.

128 García Muñoz, “Materiales para una historia”; Cfr. Calzadilla, *Las beldades*, p. 17.

12.2. Fernando Cruz Cordero

En el número 2 del *Boletín Musical* se publica un Minué en do mayor para guitarra firmado "P.^r D.ⁿ F.M.Cordero." El texto del *Boletín* incluye además una extensa y elogiosa presentación del autor de esta obra, donde se lo describe como "...un lindo joven, hijo del Dr. Cordero."¹²⁹ Se trata, indudablemente del guitarrista Fernando Cruz Cordero, hijo del médico Fernando María Cordero (1789-1859). El copista sin duda ha confundido las iniciales, ya que no hay registros de ningún F. M. Cordero más allá del citado médico, quien no era músico y que a los cuarenta y ocho años difícilmente pudiera ser descripto como "un lindo joven." Por su parte, Fernando Cruz Cordero, quien entonces contaba con 15 años, es mencionado reiteradamente en las fuentes del siglo XIX como uno de los guitarristas más destacados de su generación. José A. Wilde lo menciona junto con Albarelos entre los "...aficionados que más bien merecían el nombre de profesores [...] cuya ejecución y gusto en la guitarra eran admirables."¹³⁰ Por su parte, Santiago Calzadilla recuerda que:

"Cordero tocaba este instrumento con tal maestría que lo hacía hablar, por la destreza y facilidad de su ejecución que parecía no costarle trabajo alguno el arrancarle arpeggios y melodías sonoras con las que electrizaba a su auditorio."¹³¹

Fernando C. Cordero estudió abogacía en la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo su doctorado hacia 1843, año en que su tesis doctoral fue publicada por la Imprenta del Estado.¹³² Ejerció su profesión con éxito, habiéndose especializado en derecho penal.¹³³ Algunos autores, entre ellos Gesualdo, Cutolo y Suárez Urtubey, han afirmado que estudió guitarra con Esteban Massini, dato acerca del cual no se ha encontrado evidencia en las fuentes primarias.¹³⁴ Como muchos otros profesionales y hombres públicos de la época, perteneció a la masonería. Según Alcibíades Lappas, fue uno de los fundadores de la Logia *Unión del Plata no. 1*, donde alcanzó el cargo de Gran Secretario, que ejerció hasta 1861.¹³⁵ A diferencia de Alberdi, Albarelos, Gutiérrez y Zavalía, con los cuales aparece asociado musicalmente y a través de sus actividades masónicas, no parece haber militado contra Rosas ni hubo de emigrar. Por el contrario, mantuvo un estudio jurídico exitoso todo a lo largo del período rosista. Inmediatamente después de la caída de Rosas viajó a Europa, ostensiblemente "... con el sólo objeto de instruirse."¹³⁶ Sin embargo no parecería que su viaje haya estado relacionado con la caída de Rosas, dado que a fines de 1852 el periódico *El Nacional* de Buenos Aires publicó un artículo encomiástico en el que se destaca su habilidad como guitarrista y se reproduce una crónica aparecida en un diario madrileño sobre un concierto que ofreciera "en una sociedad particular":

"La gloria de los hijos de Buenos Aires pertenece a Buenos Aires. / El joven Cordero después de haberse adquirido entre nosotros una reputación merecida por su habilidad en la guitarra, recoge hoy por Europa, donde viaja, los mismos aplausos que sus compatriotas le prodigaban. Modesto y sensible a estas demostraciones, esos elogios exentos de la pasión que revisten siempre en boca de los amigos o hermanos, no pueden menos de estimularle en la carrera de artista que ha sabido asociar con tanto lucimiento a la del foro. / Nosotros nos complacemos al repetir su nombre en recoger las siguientes

¹²⁹ *Boletín Musical* 2, 28 de agosto de 1837, p. 7.

¹³⁰ Wilde, *Buenos Aires*, p. 148.

¹³¹ Calzadilla, *Las beldades*, p. 99.

¹³² El título es *Abolición de las penas arbitrarias en defecto de plena prueba contra el acusado*. Cfr. Marcial Candiotti, *Bibliografía doctoral de la Universidad de Buenos Aires y catálogo cronológico de las tesis en su primer centenario. 1821-1920* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1920), y *Tesis presentadas a la facultad de derecho y ciencias sociales. 1829-1960* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto Bibliotecológico, 1979) p. 12.

¹³³ Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. "Cordero, Fernando Cruz." Afirma este autor que Cordero habría sido también miembro de la Legislatura de Buenos Aires, dato que no ha podido ser confirmado.

¹³⁴ Cf. Gesualdo, *Historia*, I, p. 437; Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. "Cordero, Fernando Cruz;" y Pola Suárez Urtubey, "La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 5 (1982), p. 27.

¹³⁵ Alcibíades Lappas, *La masonería argentina a través de sus hombres* (Buenos Aires: s.e., 1958) s.v. "Cordero, Fernando Cruz."

¹³⁶ *El eco de ambos mundos* (Madrid), 31 de julio de 1852. Citado en *El Nacional* (Buenos Aires), 1 de octubre de 1852.

líneas escritas en la tierra que más célebres tocadores de guitarra ha conocido:-Sábado 31 de julio de 1852: El Eco de ambos mundos. En una sociedad particular que tiene el privilegio de ser frecuentada por cuantas notabilidades artísticas llegan a esta corte, hemos tenido el gusto de oír tocar la guitarra al joven americano Sr. Cordero, natural de Buenos Aires, que viaja por Europa no como artista sino con el sólo objeto de instruírse. Este joven es verdaderamente una notabilidad, pues posee en toda la extensión [sic] el difícil instrumento a que se ha dedicado. El Sr. Cordero es digno de figurar, y será ciertamente aplaudido dondequiera que se haga oír, en el país en que tanta fama alcanzaron los Sres. Aguado, Siebra [sic], Huerta y otros.”¹³⁷

Tampoco se detecta una disposición negativa hacia su persona luego de Caseros. Como vimos, los principales memorialistas del siglo XIX lo recuerdan como a un igual, si no con afecto al menos con respeto, por lo cual es dable suponer que haya permanecido relativamente neutral a la larga contienda entre rosistas y antirrosistas.

Durante su mencionado viaje a Europa frecuentó el ambiente de los cultores de la guitarra y estableció amistad con varios famosos guitarristas de la época, entre ellos José María de Ciebra y Ramón de Cáseres, quienes le dedicaron algunas de sus obras.¹³⁸ Volvió a viajar a Europa en 1861, “en misión oficial” según afirman varios autores, si bien no se ha encontrado rastro de tal misión en el Ministerio de Relaciones Exteriores.¹³⁹ Falleció en París en 1863. Cutolo añade un detalle de su historia rayano en el realismo mágico: su esposa habría repatriado sus restos escondidos en un cajón de piano, debido a que en la época no se permitía transportar cadáveres en los barcos.¹⁴⁰

Además de su obrita de juventud, el *Minué* aparecido en el *Boletín*, Cordero escribió a lo largo de su vida varias obras para guitarra, un método para este instrumento, y un tratado teórico estético sobre la música, su *Discurso sobre música*, publicado en Buenos Aires por la imprenta de Arzac en 1844 y del cual se conserva un único ejemplar en la sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional.¹⁴¹

Sus composiciones conocidas incluyen *Six Divertissements pour la guitare*, publicados en París por A. Lafont.¹⁴² Tiscornia menciona un *Vals en Re Mayor*, que es en realidad una copia manuscrita del sexto número de los *Six Divertissements*.¹⁴³ Prat describe además tres obras inéditas, fechadas en 1852. Se trata de *El Deseo* (vals), *Cantos de los marineros*, y *Las olas del mar* (vals).¹⁴⁴

El *Minué* publicado en el *Boletín Musical* es una obra breve en dos secciones, sencilla en forma y contenido. La melodía muestra un diseño de tipo antecedente-consecuente desplegado

137 *El Nacional* (Buenos Aires), 1 de octubre de 1852. Reproducción del artículo aparecido en *El eco de ambos mundos* (Madrid), 31 de julio de 1852.

138 Cfr. Eleuterio F. Tiscornia, *Archivo de guitarra. Catálogo breve con notas personales de...* (Buenos Aires: Imprenta López para Ricordi Americana, 1948) p. 30 y Domingo Prat, *Diccionario de guitarristas* (Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934) s.v. Cordero, Fernando Cruz. Más detalles sobre las dedicatorias pueden encontrarse en Melanie Plesch, *The Guitar in Nineteenth Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1998, p. 145.

139 Cfr. Prat, *Diccionario* y Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Cordero, Fernando Cruz.

140 Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Cordero, Fernando Cruz.

141 De acuerdo a la numeración antigua bajo el número 50.896, *Sección Reservados* 569 A bis. En el catálogo informatizado aparece ahora como TES 3 A 10 4 1 04/81, Inventario 8.359. Para una descripción de esta obra véase Suárez Urtubey, “La musicografía argentina en la proscripción”, pp. 7-30.

142 La fecha de publicación de esta obra no ha sido establecida. El ejemplar que perteneciera a Carlos Vega se encuentra en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Universidad Católica Argentina. Se conoce la existencia de al menos dos ejemplares más, uno en la colección de Eleuterio Tiscornia y otro en la colección de Domingo Prat. Cfr. Tiscornia, *Archivo*, p. 55 y Prat, *Diccionario*, s.v. Cordero, Fernando Cruz.

143 Luego de la muerte de Tiscornia parte de su colección de música de guitarra fue adquirida por Robert Spencer, quien tuvo la gentileza de facilitarme copia de esta obra.

144 Se desconoce actualmente el paradero de estos manuscritos, como el del método para guitarra, los que se encontraban en la colección de Prat, la cual se dispersó luego de su muerte. Para un análisis más detallado de la producción de Cordero véase Plesch, *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires*, 141 y ss.

sobre una textura acórdica. El antecedente en ambas secciones está basado en una secuencia melódica (descendente en la primera, ascendente en la segunda), cuyos consecuentes predeciblemente operan por movimiento contrario. Si bien la repetición motivica está entramada en una progresión armónica, es evidente que dicha progresión no ha sido dictada por un intrincado plan tonal sino que responde a las necesidades de instrumento e instrumentista, revelando una concepción de la obra “con el instrumento en la mano”. Si bien carente de sofisticación técnica, la obra presenta algunos rasgos distintivos. Llama la atención el uso insistente del sexto grado descendido (la bemol en este caso), idiosincrasia que aparece en la obra de otros compositores de la época como Esnaola (si bien usado con una mayor destreza) para la expresión del afecto sensible (*Empfindsam*).¹⁴⁵ Es característico también el uso de acordes de cinco y seis notas, sobre todo en situaciones prominentes, como los puntos iniciales y cadenciales, estrategia que le permite explotar al máximo los recursos sonoros de la guitarra y que podemos relacionar con el comentario del redactor del *Boletín* quien, recuérdese, afirmara “[h]emos visto a la Guitarra tomar entre sus manos una sonoridad poderosa.”¹⁴⁶

La obra, en suma, es consistente con un aficionado a la guitarra de quince años, que conoce su instrumento y tiene un cierto manejo técnico sobre éste, y que se aventura por las sendas de la creación musical sin contar aún con mayores conocimientos en materia de técnica compositiva. El redactor del *Boletín* evita comentar la obra, definiéndola con tacto como “correcta”, venerable recurso de la crítica musical, para lanzarse luego a una entusiasta descripción de los rasgos físicos del “joven Cordero”, interpretados desde la frenología.

12.3. Juan Pedro Esnaola

El *Boletín Musical* incluye seis obras de Esnaola, el vals *El 30 de Junio*, aparecido en dos entregas en los números 1 y 2; el minué *Los ojos tiernos*, publicado en el número 2; la *Canción a la memoria de Sara*, sobre texto de Luis Méndez, aparecida en el número 9; un *Minué* en la mayor, publicado en el número 11, un Vals en la mayor, aparecido en el número 13 y un *Vals* en si menor publicado en el número 14.

A diferencia de los demás colaboradores del *Boletín*, Juan Pedro Esnaola no formó parte de la Asociación de la Joven Argentina ni participó de ninguno de los círculos en los que se movían estos intelectuales. Ciertamente no conspiró contra Rosas, ni hubo de emigrar. Por el contrario, parece haberse mantenido relativamente al margen de las disputas políticas e ideológicas de esos años. Su prestigio como compositor fue inmenso desde su juventud y aparece mencionado invariablemente en las fuentes de la época como “el primer compositor argentino” o, como lo llama el redactor del *Boletín*, “nuestra primera ilustración musical.”¹⁴⁷

Las referencias acerca de Esnaola en el *Boletín* coinciden con las ideas románticas acerca de la música y del artista creador expresadas por el redactor en otros artículos. En el comentario a la *Canción a la memoria de Sara*, por ejemplo, se pondera su capacidad de traducir las ideas y pensamientos del poeta al lenguaje musical. Una vez más la pasión sobre la razón, la música de Esnaola espreciada por reflejar la íntima expresión del sentimiento (en este caso la tristeza): “[l]a composición del Sr. Esnaola es triste y sublime: es un llanto de armonías.”¹⁴⁸

La lectura de los documentos muestra que Esnaola era clasificado en la época en un plano superior, más allá y ciertamente por encima del grupo de compositores *amateur* de la generación del '37. Si bien la historiografía coincide en considerarlo como el primer compositor profesional que diera la Argentina, el estudio de su producción no ha sido abordado aún en forma exhaustiva.

¹⁴⁵ Cfr. Ratner, *Classic Music*, 22.

¹⁴⁶ *Boletín Musical* 2, 28 de agosto de 1837, p. 8.

¹⁴⁷ *Boletín Musical* 9, 14 de octubre 1837, p. 33.

¹⁴⁸ *Boletín Musical* 9, 14 de octubre de 1837, p. 33.

El trabajo más completo hasta la fecha es la biografía realizada por su descendiente Guillermo Gallardo.¹⁴⁹

Nacido en Buenos Aires en 1808, fue su primer maestro de música su tío y padrino, el presbítero José Antonio Picasarri, maestro de capilla de la Catedral de Buenos Aires. En 1818 Picasarri fue expulsado del país ante su negativa a resignar su condición de español. Volvió entonces a Europa, llevando consigo a su sobrino Juan Pedro, “a fin de proporcionarle la mejor posible educación en alguno de los colegios de Europa.”¹⁵⁰ Se desconoce aún dónde adquirió Esnaola su formación musical europea, si bien se han aventurado varias hipótesis.¹⁵¹ Promulgada la Ley del Olvido, tío y sobrino volvieron a Buenos Aires el 29 de junio de 1822. Picasarri, con el apoyo de Rivadavia, inauguró una *Escuela de Música y Canto*, que funcionó en los salones altos del Consulado. Esnaola, que contaba apenas catorce años, fue desde el comienzo el profesor de canto y piano de esta institución. Se lo ponderó por sus habilidades de cantante y pianista, las que ejerció “según los últimos progresos del arte, y de un modo desconocido hasta hoy en el país.”¹⁵²

Comenzó entonces para Esnaola un período de intensa actuación pública, que incluyó conciertos mensuales en la *Escuela* y presentaciones en otros ámbitos, todos ellos profusa y exaltadamente comentados en los periódicos de la época. Entre los años 1824 y 1835 compuso un importante grupo de obras de dimensiones considerables, entre ellas varias misas (una de ellas de Requiem), tres sinfonías y un *Miserere*. Hacia 1835 habría compuesto no menos de diez canciones y posiblemente varias obras para piano, algunas de las cuales fueron publicadas en 1837 en el *Boletín Musical* y en *La Moda*.¹⁵³ Asiduo asistente al salón de Juan Manuel de Rosas en Palermo, dedicó una serie de obras a su hija Manuelita, entre ellas numerosas piezas para piano, canciones y dos vals para guitarra, cuyos manuscritos se encuentran en el Museo Histórico Nacional.¹⁵⁴ Asimismo, su catálogo presenta composiciones destinadas a exaltar la figura del gobernador, tales como la canción *Del gran Rosas las glorias cantemos*, sobre texto de Vicente Corvalán, fechada en 1840.

El grado de su compromiso con la ideología imperante durante el gobierno de Rosas no ha podido ser establecido. Si bien su participación en la vida social de la “corte” del controvertido gobernante se encuentra profusamente documentada, es llamativa su relación con opositores y emigrados, tales como Mariquita Sánchez (con quien mantuvo copiosa correspondencia durante el exilio de ésta en Montevideo), o Esteban Echeverría, cuyos poemas continuó poniendo en música todo a lo largo del período rosista. Es asimismo significativo el hecho de que, en medio de la fobia antirrosista desatada con posterioridad a la caída del gobernador en 1852, haya desarrollado una importante actividad en la vida pública de Buenos Aires, habiendo acumulado una considerable cantidad de cargos oficiales y privados, que permiten inferir el prestigio y predicamento que alcanzara.¹⁵⁵ De 1860 data su versión del *Himno Nacional Argentino*, que fuera designada como versión oficial el 25 de septiembre de 1928 y que es la que se ejecuta en la actualidad.

149 Guillermo Gallardo, *Juan Pedro Esnaola Una estirpe musical* (Buenos Aires: Theoria, 1960).

150 Archivo General de la Nación, Gobierno 1818, SX 10-4-3, citado en Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, p. 48.

151 Vega, por ejemplo, aventura que habría estudiado en Madrid y París en forma privada con algunos maestros de esas capitales. Carlos Vega, “La música argentina”, *Historia de la Nación Argentina*, R. Levene (dir.) (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1945), vol. VIII, p. 493.

152 *El Argos de Buenos Aires*, 18 de septiembre de 1822.

153 Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, p. 59. Del mismo año datarían un *Vals* para orquesta y un *Paso doble* para banda militar. Cfr. *La Gaceta Musical*, 14 de julio de 1878.

154 Cfr. Melanie Plesch, “La música en el Museo Histórico Nacional,” *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1995).

155 Para más detalles véase Melanie Plesch, “Esnaola, Juan Pedro”, en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE, 1999-2002).

La obra de Esnaola puede dividirse en tres grandes grupos, la música religiosa, la música orquestal y la música de salón. A este último grupo pertenecen las composiciones publicadas en el *Boletín Musical*. Se trata de música para la tertulia y el salón, posiblemente concebida y recreada para el esparcimiento de la aristocracia local.

La presencia y el uso de la música de Esnaola en los salones de la época se encuentra profusamente documentada en las fuentes de la época. Por ejemplo, Santiago Calzadilla recuerda:

“Esto de tocar el piano es la cosa más socorrida del mundo para un joven; yo asistía a estas fiestas semanales, y tocaba para bailar, concediéndome en pago de tan gran servicio, dar con cada una de ellas unas vueltitas de vals [...] y después ... al piano a tocar esas largas y divertidas contradanzas, después de los minuet (los más de don Juan Pedro Esnaola y una de Alberdi que se titulaba *El llorar de una bella...*”¹⁵⁶

De especial interés para nuestro estudio es el siguiente comentario, también de Calzadilla:

“Sonó mucho por ese tiempo un suntuoso baile, dado por don Carlos Lamarca [...]. La fiesta tuvo lugar el 30 de junio celebrando el cumpleaños de la esposa del señor Lamarca, Petrona Coronel [...]. Ofrecida dicha fiesta al almirante inglés, Jefe de la Estación Naval de la América del Sud, [...] ella fue realzada por una obra musical que le dedicó don P. Esnaola. Era una contradanza que tituló “El 30 de Junio”, bellísima composición que se estrenó en la misma noche del baile con gran aplauso de la concurrencia.”¹⁵⁷

Dado que no se encuentra ninguna contradanza con ese título en el catálogo de Esnaola, es dable suponer que se trate del vals *El 30 de Junio* publicado en los números 1 y 2 del *Boletín Musical*.

La *Canción a la memoria de Sara*, es la única canción de Esnaola incluida en el *Boletín*. Sobre poesía de Luis Méndez fue compuesta en homenaje a Sara Irigoyen, joven porteña fallecida ese año. Esta obra se inserta en una tradición de elegías funerarias poético-musicales dedicadas a lamentar la desaparición de jóvenes fallecidos prematuramente, que parece haber sido inusualmente frecuente en la época.¹⁵⁸ Esnaola mismo compuso al menos dos canciones más dentro de esta tradición, *A Merceditas Antuña* (1841), sobre texto de Luis Domínguez (incipit: Pobre Mercedes...) y *A la memoria de mi amiga [Corina]* (1836), sobre texto de Juan Cruz Varela (incipit: Oye querida sombra...).

12.4. Remigio Navarro

En el *Boletín Musical* se publicaron cinco obras de Remigio Navarro, el vals *El 1º de Septiembre*, aparecido en el número 5; el vals *El 1º de Octubre*, *El reconocimiento* y el minué *El 1º de Octubre*, *Premio a la consecuencia*, publicados en el número 7; el minué *El Republicano*, aparecido en el número 10 y el minué *El 18 de Noviembre*, publicado en el número 14. Si bien todas las obras están firmadas con las iniciales R.N., la atribución es inequívoca, dado que proviene del texto mismo del *Boletín*. En efecto, en el artículo aparecido en el número 5, que comienza “Publicamos en nuestras páginas de hoy, música de dos profesores compatriotas...” se lo menciona explícitamente por su nombre y apellido:

“El Sr. Navarro, es una de esas organizaciones líricas, que, trayendo al nacer el privilegio feliz para substraerse a la ley del estudio, son la desesperación de las personas que todo lo deben al trabajo: pertenece a esa clase de espíritus que, en las edades prósperas del arte, nacen para llenar el mundo de su nombre. Remigio, nacido en la Italia, o en América dos siglos más tarde, habría, tal vez asociado su nombre a los de Herr [sic], de Ries.”¹⁵⁹

¹⁵⁶ Calzadilla, *Las beldades*, p. 17.

¹⁵⁷ Calzadilla, *Las beldades*, p. 90 y ss.

¹⁵⁸ Sobre el tema nos estamos ocupando en nuestro proyecto en curso “Morir en Buenos Aires: La música en la cultura funeraria porteña en la primera mitad del siglo XIX.”

¹⁵⁹ *Boletín Musical* 7, 17 de septiembre de 1837, p. 27.

El compositor es descrito como un talento natural, quien si hubiera nacido en Europa (o en América pero dentro de dos siglos)¹⁶⁰ hubiera tenido una fama comparable a la de Hertz y Ries, dos autores hoy casi ignotos, pero de un cierto renombre en el siglo XIX.¹⁶¹

Por su parte, en el número 7, en el artículo que comienza “Tenemos la satisfacción de publicar en este número...” se introducen el minué y el vals *El primero de octubre* de Navarro. La presentación refiere que las obras están dedicadas a una joven dama uruguaya, Aguedita Susviela, aparentemente en agradecimiento a su gentileza durante la estadía del compositor en esa ciudad.¹⁶²

En coincidencia con la concepción acerca de la música como expresión de la interioridad de los sentimientos que signa todo el *Boletín*, estas obras son descritas como “afectuosas y expresivas producciones” que revelar: los pensamientos del autor. La deuda contraída por el autor con la Srta. Susviela es saldada, “con una efusión tierna y elocuente, digna de su **acreditado talento musical**”.¹⁶³

Los escasos datos biográficos que se conocen de este autor señalan invariablemente su condición de afro-argentino y el hecho de que habría estudiado con Juan Antonio Picasarri.¹⁶⁴ Estos datos permitirían suponer que en su niñez haya sido seise en la Catedral de Buenos Aires, donde Picasarri fue maestro de capilla desde 1807, y donde era común que se tomaran músicos mulatos. El mismo Navarro indica haberse dedicado a la música desde su niñez, en un anuncio de un concierto en su beneficio celebrado en el Teatro Argentino en 1838:

“TEATRO ARGENTINO/Gran función extraordinaria a beneficio *del director de la orquesta*. [...] Impulsado de un noble sentimiento de gratitud hacia un público que constantemente me ha favorecido en la profesión á que desde mi infancia me he dedicado y movido de un reconocimiento sin límites por tan singular protección, faltaría a un riguroso deber, si no aprovechase esta oportunidad para ofrecer esta función, que á mi beneficio, me ha cedido la empresa de este Teatro. [...] REMIGIO NAVARRO”¹⁶⁵

Según Gesualdo, a partir de 1821 compuso la música de varios de los melodramas que se representaban en el *Coliseo Provisional*, donde se desempeñaba como pianista y de cuya orquesta llegó eventualmente llegó a ser director, como se desprende de la referencia anterior.¹⁶⁶

En 1827, el comentarista del *British Packet*, en una crítica de la representación de la ópera *Otelo*, lo describe como “un talento de primera línea”.¹⁶⁷ El musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán ha documentado su actuación en Montevideo durante la década de 1830, donde brindó conciertos como pianista y ofreció sus servicios como profesor de piano y canto, y aún

¹⁶⁰ Estas apreciaciones se relacionan con la idea de la juventud de los pueblos y su posibilidad de crear obras artísticas de madurez, que se desarrolla de manera más extensa en el acápite sobre el ideario del *Boletín*.

¹⁶¹ Se trata de Ferdinand Ries, compositor y pianista alemán nacido en Bonn en 1784 y fallecido en Frankfurt en 1838, y de Henri (Heinrich) Hertz, pianista virtuoso y compositor, nacido en Viena en 1803 y muerto en París en 1888. La obra de este último se conocía en Buenos Aires, dado que existe al menos una referencia de una “Fantasía” de su autoría que fuera ejecutada en un concierto a beneficio de las escuelas británicas en la llamada fonda de Beech en 1836. Cfr. *La Gaceta Mercantil*, 26 de octubre de 1836.

¹⁶² Posiblemente se trate de Agueda Susviela de Rodríguez (1820-1894), nacida en el seno de una familia patricia del Uruguay, quien relizó una importante labor benéfica en favor de los niños pobres a través de la *Sociedad de Caridad y Beneficencia* y el *Asilo para huérfanos y expósitos*. Una calle de Montevideo lleva su nombre. Cfr. “Femenclator”, *La República* de Montevideo, 7 de junio del 2003, suplemento “La república de las mujeres.” La estadía de Navarro en Montevideo ha sido documentada por Lauro Ayestarán, como se detalla más adelante.

¹⁶³ *Boletín Musical* 7, 2 de octubre de 1837, pp. 27-28, *passim*. El énfasis es nuestro.

¹⁶⁴ Cfr. Gesualdo, *Historia*, I, p. 438 y ss, y Rodolfo Arizaga, *Enciclopedia de la Música Argentina* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971) s.v. Navarro, Remigio. Marcos de Estrada, en su *Argentinos de origen africano* (Buenos Aires: Eudeba, 1979) p. 126, indica que habría estudiado primero con Rabaglio [sic por Rebaglio] y luego con Picasarri, hecho improbable dado que Rebaglio llegó a Buenos Aires en 1822 cuando Navarro ya aparece en los documentos como un músico formado.

¹⁶⁵ *La Gaceta Mercantil*, 18 de octubre de 1838. Énfasis original.

¹⁶⁶ El *Coliseo Provisional* pasó a llamarse *Teatro Argentino* en 1838.

¹⁶⁷ “...the gentleman who presides at the piano, [is] of first rate talent.” *The British Packet and Argentine News*, 8 de diciembre de 1827.

como afinador de pianos, datos que aparecen en la prensa periódica montevideana de esos años.¹⁶⁸ Es posible que Navarro haya alternado sus actividades musicales entre ambas ciudades durante esa década, dado que hay también registro de su actuación en Buenos Aires. Por ejemplo, en una crítica aparecida en 1838 en *La Moda*, se señala "... el Sr. Remigio Navarro en el piano daba vida a la orquesta, dominándola."¹⁶⁹

Entre sus composiciones Gesualdo menciona un *Minué* publicado por la litografía de Bacle en 1829, unas *Variaciones sobre un tema del romance de la ópera Otello de Rossini*, para canto y piano, de 1832, ambas obras conocidas únicamente por referencias hemerográficas, y las canciones cuyos textos aparecen reproducidos en el *Cancionero Argentino: Amelia* "Poesía de D. Florencio Varela. Música de D. Remigio Navarro"; *Mis quejas a Belinda* "Poesía de ° Música de D. Remigio Navarro"; *El pesar*. "Poesía de ° Música de D. Remigio Navarro" (Cuaderno I); *Canción de la comedia 'Mi empleo y mi muger'*. "Música de D. Remigio Navarro" (Cuaderno II); *Mi partida*. "Dedicado a la Señora Doña Paula Zabalza. Por M. A. M. B. C. . . . Música de Remigio Navarro" (Cuaderno III) y *La desconfianza*, "Palabras de un aficionado, Música de D. Remigio Navarro" (Cuaderno IV).¹⁷⁰ Incluye también Gesualdo la canción *Los recuerdos de un amante* "de la comedia 'La primera entrevista'. Música **arreglada con acompañamiento de piano forte** por D. R. Navarro" (aparecida en el Cuaderno I, el énfasis es nuestro), si bien el uso del término arreglo indicaría que no se trata de una obra de su autoría sino posiblemente de una reducción para piano.¹⁷¹ Cabe destacar que no se conoce la existencia de la partitura de ninguna de estas obras, de las cuales sólo se ha conservado el texto.

Las composiciones de Remigio Navarro incluídas en el *Boletín Musical* constituyen así un corpus inapreciable para el conocimiento de la obra y el estilo de este compositor. Con excepción del vals *El primero de Septiembre*, de relativa sencillez técnica, son en general obras de mayor compromiso, tanto desde el punto de vista de la estructura armónica como de la dificultad de ejecución, que la media de las composiciones publicadas en el *Boletín*. Del mismo modo que sucede con las obras de Esnaola y la pieza de J., las composiciones de Navarro revelan a un compositor de oficio y a un pianista consumado. Se observa asimismo su familiaridad con el repertorio virtuosístico para piano de la época, de autores como Hertz y Ries, con los cuales lo compara el redactor del *Boletín*. Su obra amerita ciertamente un estudio exhaustivo, que supera los alcances de este estudio preliminar.

12.5. Julián Veloz

En el *Boletín Musical* se publicaron tres obras firmadas con la inicial V.: el vals *Mi consuelo*, aparecido en el número 4, la canción "La súplica a Zilia", publicada en el número 5 y una *Valsa* en re bemol mayor, aparecida en el número 16. Si bien esta inicial no aparece registrada en las fuentes de referencia sobre seudónimos locales, afortunadamente el texto del folleto correspondiente al número 5 del *Boletín Musical* identifica al autor como "... el Sr. Veloz, modesto y hábil joven...". Se trata posiblemente del músico Julián Veloz, cuya actuación en el medio local se encuentra documentada en la prensa periódica de la época. Los datos que se conocen acerca de su figura son escasos, y provienen precisamente en su mayor parte del artículo del *Boletín* que comienza "Publicamos en nuestras páginas de hoy...".

Se desconoce el lugar y fecha de su nacimiento, si bien Gesualdo indica que falleció en 1868.¹⁷² Cabe suponer que era nacido en el país, dado que en el artículo del *Boletín* se lo

¹⁶⁸ Cfr. Lauro Ayestarán, *La música en el Uruguay* (Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953) p. 749 y ss.

¹⁶⁹ *La Moda*, 27 de enero de 1838.

¹⁷⁰ Massini Ezcurra, "El Cancionero Argentino", p. 24 y ss.

¹⁷¹ Sobre el significado del término arreglo en música, véase Malcom Boyd, "Arrangement", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980).

¹⁷² Gesualdo, *Historia*, I, p. 423.

menciona como “compatriota.” La referencia acerca de que fue discípulo de Esnaola, que aparece citada en la escasa bibliografía que existe sobre este músico, ha sido tomada también del *Boletín Musical*.¹⁷³

“[Veloz] ... cuenta ya entre nosotros con una bella reputación musical justamente conquistada. Discípulo del Sr. Esnaola, no ha comprometido hasta hoy la gloria de su digno maestro.”¹⁷⁴

Se sabe asimismo que era pianista y organista. Participó, entre otros, en un concierto organizado a beneficio de las escuelas británicas, donde se escuchó “...una fantasía del célebre profesor Enrique Hertz –a lo que seguirán variedad de arias, dúos y canciones serias y jocosas– con acompañamiento de piano, por el profesor D. Julián Veloz.”¹⁷⁵

En el *Cancionero Argentino* se reproducen los textos de varias de sus composiciones para canto y piano. Son ellas *Mi dolor*: “Canción dedicada a la memoria del joven D. Juan Araujo, por su amigo D. A. J. C. Poesía de D. R. J. C. Música de D. J. Veloz” (Cuaderno II); *El desconuelo*, “Poesía de R. C. Música de J. Veloz” (Cuaderno III)¹⁷⁶ y *Mi sueño*, “Poesía de R. C. Música de J. Veloz” (Cuaderno III). Gesualdo le atribuye además *El deseo*. “Poesía de Bretón de los Herreros. Música de J. A. V.” (Cuaderno III).¹⁷⁷ Dado el inicialónimo usado por Veloz podría conjeturarse que hubiera sido asimismo el autor de la canción *La Amable Porteña* “Por V...” aparecida en el Cuaderno IV del *Cancionero Argentino*. No se conoce la partitura de ninguna de estas obras siendo por lo tanto las tres obras publicadas en el *Boletín Musical* las únicas composiciones de este autor que han llegado hasta nuestros días.

12.6. N. A. [Nicanor Albarellos]

Las iniciales N.A., con las que aparece firmada la *Valsa* para guitarra publicada en el número 6 del *Boletín Musical*, coinciden con las de Nicanor Albarellos, médico, músico, y miembro del círculo de Alberdi y Echeverría.¹⁷⁸ A la coincidencia de iniciales se suma el hecho conocido de que su instrumento era la guitarra, por lo cual nos inclinamos a atribuirle dicha obra. José Antonio Wilde, como vimos, lo recuerda, junto con Fernando Cruz Cordero, como uno de los guitarristas más destacados de la época:

“Entre los aficionados que más bien merecían el nombre de profesores, se distinguían por su habilidad el doctor Cordero (abogado) y el doctor Albarellos (médico), cuya ejecución y gusto en la guitarra eran admirables. El doctor Albarellos aún sigue deleitando a sus amigos (en los ratos que le permite su ardua profesión), con ese difícil y armonioso instrumento, y ha llamado la atención la precisión y limpieza de su ejecución en varios conciertos.”¹⁷⁹

Albarellos pasó su temprana juventud en Francia, donde estudió medicina.¹⁸⁰ A su regreso de París se estableció en la propiedad conocida como “chacra de Castro”, en Olivos, y mantuvo uno de los salones más celebrados del siglo XIX.¹⁸¹ Había nacido en 1810, en el seno de una

173 Cfr. Gesualdo, *Historia*, I, p. 422 y ss., Arizaga, *Enciclopedia*, s.v. Veloz, Julián, y Silvina Mansilla, “Veloz, Julián”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: SGAE: 1999-2002).

174 *Boletín Musical* 5, 17 de septiembre de 1837, p. 17.

175 *La Gaceta Mercantil*, 26 de octubre de 1836.

176 Gesualdo, *Historia*, I, p. 487. No debe confundirse esta canción con la obra homónima de Echeverría-Esnaola, publicada en el Cuaderno I del *Cancionero Argentino*. Cfr. Massini Ezcurra, “El Cancionero Argentino”, p. 24 y ss.

177 Hay una obra homónima de Echeverría-Esnaola, publicada en el Cuaderno II del *Cancionero Argentino*.

178 El único inicialónimo N.A. registrado por Cutolo en su *Diccionario de alfonimos*, asiento 698, corresponde a Nicolás Avellaneda, a quien descartamos por haber nacido en 1836. N.A. tampoco aparece registrado en Mario Tesler *Diccionario argentino de seudónimos* (Buenos Aires: Galerna, 1991).

179 Wilde, *Buenos Aires*, p. 148.

180 Su tesis *Des vices de conformation du bassin[,] des inconvenients qu'ils presentent dans les cas d'accouchement* le ganó reputación en el mundo médico de la época y fue publicada en París en 1849. Aparentemente existió una copia en la Biblioteca Nacional bajo el número 30890, si bien intentos de localizarla desde al menos 1987 han sido infructuosos.

181 Cf. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. “Albarellos, Nicanor.”

familia acomodada. Su padre, el comerciante español Ruperto Albarelos, era regidor del Cabildo¹⁸² y su madre, Isabel Pueyrredón, pertenecía a una de las familias más destacadas de la sociedad local.¹⁸³ Se desconoce dónde realizó sus estudios musicales, si bien es posible que haya aprendido inicialmente a tocar la guitarra con su padre quien, según Eleuterio Tiscornia, era también aficionado a este instrumento.¹⁸⁴

Perteneció, generacional e ideológicamente, al círculo de jóvenes conocido como generación del '37. Fue uno de los asistentes a la inauguración del Salón Literario de 1837, y sería posteriormente uno de los colaboradores de *La Moda*.¹⁸⁵ Su participación activa en el *Club de los Cinco* y la conjuración de Maza de 1839 le valió el exilio en Montevideo a partir de ese año.¹⁸⁶ Allí se casó con Avelina Lavalleja, hija del general, y se unió a la vida social, intelectual y conspirativa de los emigrados porteños. En ese contexto estrenó en 1842 su obra *Variaciones del cielito* para guitarra y orquesta, posiblemente la primera obra de autor argentino para dicha combinación instrumental.¹⁸⁷

En 1849 volvió a Buenos Aires, donde revalidó su título francés de medicina. A partir de Caseros su carrera profesional progresó notablemente. Fue profesor de la Facultad de Ciencias Médicas de la Universidad de Buenos Aires, donde tuvo a su cargo varias cátedras hasta su retiro en 1876. Fue asimismo médico del Hospital de Mujeres. Fué diputado en la Legislatura de Buenos Aires,¹⁸⁸ y participó de la Convención Nacional Constituyente de 1860. También perteneció a la masonería.¹⁸⁹ Participó además activamente en la vida cultural de la ciudad, habiendo sido uno de los miembros fundadores y primer vicepresidente de la *Sociedad del Cuarteto*. Como guitarrista habría brindado algunos conciertos públicos en funciones de beneficio, como el concierto en homenaje a Juan Alais realizado en 1882, donde tocó a dúo con este músico.¹⁹⁰ Falleció en Buenos Aires el 5 de febrero de 1891.

Dada la familiaridad del redactor del *Boletín* con la literatura y la prensa periódica francesa y teniendo en cuenta que Albarelos vivió en Francia varios años, no sería descabellado pensar que hubiera sido el autor de algunos de los textos aparecidos en el *Boletín Musical*. Ello no obstante, no parecería haber sido el redactor principal de esta publicación, ya que el artículo que introduce su obra habla de él en tercera persona y con claro distanciamiento. Se detecta en el texto asimismo un reproche hacia el autor de la *Valsa*, quien—según el redactor— parece no haber encontrado aún el rumbo en la vida, a pesar de sus múltiples potencialidades.

182 Su nombre figura en la lista de vecinos invitados al Cabildo Abierto del 22 de mayo. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. "Albarelos, Ruperto" y Roberto Marfany, *El Cabildo de Mayo* (Buenos Aires: Macchi, 1982) p. 117.

183 Era hermana de quien fuera Director Supremo de las Provincias Unidas, Juan Martín de Pueyrredón. Cf. Julio César Raffo de la Reta, *Historia de Juan Martín de Pueyrredón* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1949).

184 Cfr. Tiscornia, *Archivo*, p. 85.

185 Cfr. Félix Weinberg, *El salón literario de 1837* (Buenos Aires: Hachette, 1958) p. 52. Oría le atribuye el artículo "Historia Natural. Fósiles heteromorfos encontrados en las orillas del Río de la Plata", aparecido en el número 20 de *La Moda*. Cfr. Oría, "Notas...", p. 219.

186 Sociedad secreta desprendida de la *Asociación de Mayo* que se volcó a la acción. Cf. Enrique Barba, "Las reacciones contra Rosas," R. Levene (dir.), *Historia de la Nación Argentina* (2^a edición. Buenos Aires: El Ateneo, 1947), vol. VIIb, p. 587 y ss., y Adolfo Saldías, "Los aliados contra Rosas," *Historia de la Confederación Argentina*, (Buenos Aires: Americana, 1945), vol. IV, capítulo 33, *passim*.

187 El estreno tuvo lugar el 25 de febrero de 1842, en la *Casa de Comedias* de Montevideo. *El Nacional* (Montevideo), 25 de febrero de 1842. La partitura no se ha conservado. El dato fue localizado originalmente por Lauro Ayestarán quien lo ofrece en *La música en el Uruguay*, p. 339. Para un análisis de la posible significación simbólica de las *Variaciones sobre el cielito* de Albarelos en el contexto antirrosista véase Plesch, *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires*, 156 y ss.

188 Se menciona con frecuencia su discurso ante la legislatura apoyando la propuesta de ley de declarar a Rosas "reo de lesa patria" (sancionada como Ley 139 del 28 de julio de 1857). *Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados de Buenos Aires*, 1857, 1^o de julio, citado por José María Rosa, *Rosas, nuestro contemporáneo. Sus veinte años de gobierno* (Buenos Aires: La Candelaria, 1970) capítulo X.

189 Perteneció a la Logia Unión del Plata, la Logia Confraternidad Argentina, la Logia Constancia y la Gran Logia de la Argentina. En esta última ocupó altos puestos, entre ellos el de Gran Comendador entre 1870-78. Cfr. Lappas, *La masonería argentina*, pp. 93-94.

190 Según datos de Justo Cárdenas, habría tocado "...las sinfonías de Juana de Arco de Verdi y la de la Cenerentola (sic)." Cfr. "Un guitarrista criollo: Juan Alais," *Caras y Caretas* 864, 24 de abril de 1915: sin paginación.

Se lo describe como una persona de bajo perfil, cuyo talento es visible pero no ha sido aún totalmente explotado. Se lo describe como hábil para la música y la pintura, y se sugiere una conexión con la ciencia:

“Las veces que un hombre lleva una vida ignorada en el mundo, mereciendo apenas atenciones tibias, descontento de todos y de sí propio, sin más que por haber errado la senda en que colocado desde luego habría podido ser [sic] el respeto de los otros hombres! Nos ha sugerido esta consideración, el ejemplo de los destinos del joven autor de la valsa para guitarra que publicamos hoy: aunque en esta bella pieza, el talento es visible, el autor sin embargo, es mucho más capaz de lo que en ella se muestra. No es músico, y hace música: no es pintor y pinta. No tiene la cultura de Beaumarchais, ni de Larra, pero tiene tanto talento como ellos, y hace reír como ellos. Qué adquisición para la ciencia y la patria, si esta cabeza joven, como es, tomase todavía el curso a que ha sido destinada! A nombre de la ciencia y de la patria; nosotros la exortamos.”¹⁹¹

La *Valsa* de Nicanor Albarellos publicada en el *Boletín Musical* es un ejemplo típico del vals *salonnière* para guitarra de la época. En metro ternario, y forma binaria, utiliza una textura liviana, aguda, en la que llama la atención el escaso uso de la quinta y sexta cuerda del instrumento para reforzar los bajos. La línea melódica, ocasionalmente reforzada por sextas paralelas, alterna el movimiento por grado conjunto con saltos de terceras, cuartas y aún sextas en un diseño de perfil serrado. El uso característico de adornos, grupetos, apoyaturas y retardos contribuye a brindarle su carácter *salonnière*, mientras que elementos peculiares como el portamento en la cadencia final muestran la familiaridad del autor con las idiosincrasias propias del instrumento.¹⁹²

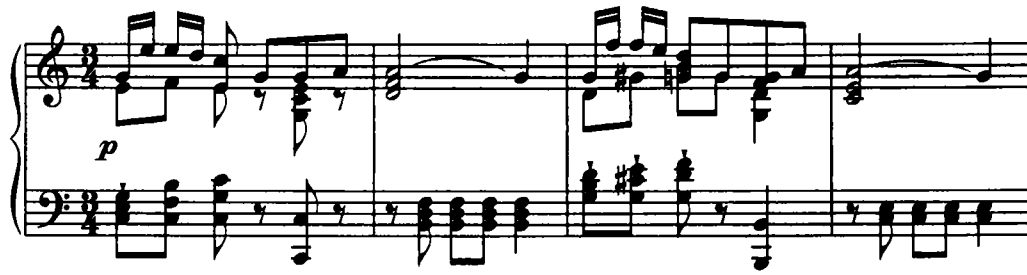
12.7. E. [Demetrio Rodríguez Peña]

En el número 3 del *Boletín Musical* se publica un *Minué* en do mayor, firmado con la inicial E. Este *Minué* ha sido atribuido por el historiador Guillermo Gallardo a Juan Pedro Esnaola, hipótesis con la que discrepamos. Dice Gallardo que la “... atribución parece segura por los comentarios de las páginas literarias anexas.”¹⁹³ Se refiere seguramente este autor al breve artículo que comienza “Nos ha sido remitida por una persona de gusto...”. Sin embargo, y como ya se analizó en el acápite dedicado a “La voz de los lectores”, una lectura atenta revela que en dicho texto no se introduce el *Minué* de E. publicado en ese número, sino que se comenta que un lector ha remitido a la redacción un vals (no un minué) de Esnaola. No se menciona allí siquiera la intención de publicar tal obra si bien es posible que ello haya eventualmente sucedido y que se trate de alguno de los dos vals firmados J.P.E., aparecidos en los números 13 y 14 del *Boletín*. Por otra parte, cabe señalar que el inicialónimo utilizado invariablemente para identificar a Esnaola tanto en el *Boletín* como en las demás fuentes de la época es J.P.E. Más aún, la evidencia interna de la composición no apoya la atribución de Gallardo. Si bien por momentos agradable, la obra presenta desprolijidades de factura irreconciliables con un compositor del nivel técnico de Esnaola y no se compadece con su estilo conocido. Véase por ejemplo el diálogo propuesta-respuesta entablado entre la mano izquierda y la derecha en los compases iniciales. El diseño melódico inicial, de interválica amplia a la cual subyace el arpeggio del acorde en segunda inversión sol-do-mi, alterna con un diseño de acordes en posición cerrada presentado en la mano izquierda y repetido insistentemente de manera poco feliz. (Ejemplo 3)

¹⁹¹ *Boletín Musical* 6, 23 de septiembre de 1837, pp. 22-23.

¹⁹² Para un análisis más extenso de la obra véase Plesch, *The Guitar in Nineteenth-Century Buenos Aires*, 156 y ss.

¹⁹³ Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, p. 85.



Ej. 3, Minué por E. compases 1-4

Asimismo, obsérvese el manejo desmañado de la armonía en el compás 3, con una irredimible falsa relación entre sol natural-sol sostenido, sumada al choque sonoro que producen ambas notas con el fa de la apoyatura del segundo grupo de semicorcheas. Luego de este comienzo un tanto accidentado, la primera sección de la obra transcurre de manera previsible y agradable. Una progresión bien lograda e instrumentalmente idiomática nos conduce hacia el V grado y el final de la sección. La segunda parte, en el estilo que Ratner denomina “*singing style*”, presenta una textura más balanceada, con un bajo alberti¹⁹⁴ en la mano izquierda sobre el cual se desarrolla una melodía de tipo cantabile con presencia de adornos y *fioriture*, a la manera de la ópera italiana de Rossini y Bellini, recurso común en la música instrumental de esta época.¹⁹⁵ Es idiosincrático el uso del acorde del VI descendido, que como ya se mencionó aparece de manera recurrente en la música *salonnière* argentina de la época y que brinda en este caso un excursus armónico interesante al discurso, el cual, en menos de cuatro compases deberá volver hacia tónica para llegar a la cadencia final. Dicha cadencia, sin embargo, sorprende por su falta de pericia técnica. Además del hecho de que se llega a ella de manera un tanto apresurada, llama la atención la desmañada conducción de las voces en los tres acordes finales, y el final de poco efecto, exangüe, sobre tiempo débil, con diseño melódico 5-3. (Ejemplo 4).



Ej. 4, Minué por E. compases 15-16.

Por todo lo expuesto, consideramos que esta obra es incompatible con un compositor como Esnaola, cuyo oficio técnico es habitualmente inobjetable. Ello sumado al hecho de que, como señalamos más arriba, el inicialónimo no es el usado por Esnaola, nos inclina a atribuir esta obra a otro autor.

Cutolo registra cuatro personas que usaron el alfónimo E. Se trata de Esteban Echeverría, Bartolomé Mitre, Miguel Cané y Demetrio [Rodríguez] Peña.¹⁹⁶ Descartamos a los tres primeros

¹⁹⁴ Estereotipo de acompañamiento común en la escritura para instrumentos de teclado que consiste en arpeggiar los acordes, generalmente con la fórmula 1-5-3-5. El nombre deriva del compositor italiano Domenico Alberti (1710-1740) quien lo usó de manera sistemática. Muy común durante el clacisismo y el temprano romanticismo, se lo encuentra en numerosas obras de Mozart, Clementi, Haydn y Beethoven. Un ejemplo típico es el comienzo de la *Sonata K 545*, en do mayor, de Mozart.

¹⁹⁵ Cfr. John Caldwell, “Keyboard Music” III, 4. Piano, Romanticism. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London: Macmillan, 1980).

¹⁹⁶ Cutolo, *Diccionario de alfónimos*, s.v. E.

dato que no existen referencias a que estos significativos personajes de la historia argentina hayan incursionado en la composición, dato que difícilmente hubiera pasado desapercibido a sus numerosos biógrafos.¹⁹⁷ Demetrio Rodríguez Peña, en cambio, aparece como una hipótesis mucho más plausible. Nacido en Buenos Aires hacia 1810,¹⁹⁸ recibió su educación inicial en Inglaterra. De regreso en el país, estudió derecho en la Universidad de Buenos Aires, donde se graduó en 1835.¹⁹⁹ Como varios otros colaboradores del *Boletín* perteneció, junto con su hermano Jacinto, a la llamada generación del '37, participó de la Asociación de Estudios Históricos y Sociales (1833)²⁰⁰ y asistió a la sesión inaugural del Salón Literario. Sabemos que cultivaba la música y que publicó varios artículos bajo el alónimo E... en *La Moda*.²⁰¹ Finalmente, con la misma inicial encontramos en el cuarto cuaderno del *Cancionero Argentino* una canción titulada *Al amor* "Por Música de E.", y una *Serenata*, con "Palabras de E."²⁰²

Demetrio Rodríguez Peña emigró a Chile, donde desempeñó una intensa actividad periodística. Esteban Echeverría lo menciona en la *Ojeada Retrospectiva...* como uno de miembros destacados de la *Joven Generación Argentina* que debió emigrar por sus actividades opositoras a Rosas.²⁰³ Falleció en Santiago de Chile hacia 1865.²⁰⁴

12.8. S.Z. [Salustiano Zavalía]

Las iniciales S.Z., con las que aparecen firmados el artículo y la "Valsa" titulados *El paseo de San Isidro*, aparecidos en el número 15 del *Boletín Musical*, se corresponden significativamente con las del abogado, político y músico Salustiano Zavalía.²⁰⁵

Del mismo modo que otros colaboradores del *Boletín Musical* como Nicanor Albarelos, Juan Bautista Alberdi, Juan María Gutiérrez y Demetrio Rodríguez Peña, Zavalía perteneció a la generación del '37. Como todos ellos, también fue músico y compositor. Estos elementos, sumados a la singularidad de las iniciales son lo suficientemente significativos como para respaldar la atribución de *El paseo de San Isidro* a Salustiano Zavalía.

Zavalía nació en la provincia de Tucumán, en el seno de una familia de nota. Su padre, el español Pedro Antonio de Zavalía y Andía llegó a América en 1787, designado por la corona como colector de caudales en Potosí. Se estableció en ese año en Tucumán, donde se casó con Gertrudis Laguna y Bazán, cuya dote incluía la actual Casa Histórica donde se declaró en 1816 la independencia argentina. Luego de la muerte de su primera esposa se casó en 1804 con María Josefa de Lami y López de Velazco, con la cual tuvo varios hijos, entre ellos Pedro José Salustiano, nacido el 6 de junio de 1806.²⁰⁶

Salustiano Zavalía realizó sus estudios iniciales en Catamarca, donde fue discípulo de Hilarión de la Quintana. Más tarde concurrió al célebre Colegio de Monserrat de Córdoba para

197 Es conocido el dato, proporcionado por Juan María Gutiérrez, de que Echeverría tocaba la guitarra, pero nada hace suponer que haya contemplado la composición musical, menos aún que hubiera escrito para piano. Cfr. Juan María Gutiérrez, "Noticias biográficas sobre Esteban Echeverría," *Obras Completas de Esteban Echeverría*, Juan María Gutiérrez (ed.) (Buenos Aires: Zamora, 1972) p. 21.

198 Se desconoce la fecha exacta de su nacimiento. Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Rodríguez Peña, Demetrio. Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, *ibid*.

199 Su tesis se tituló *El tráfico de negros es una violación de los principios de justicia, está en oposición con la religión revelada, es inicuo, y el baldón de las naciones que lo ejercen*. Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Rodríguez Peña, Demetrio.

200 Importante antecedente del Salón Literario de 1837. Cfr. Weinberg, *El salón literario*, p. 31.

201 Se trata de la serie "Cartas sobre la música", aparecidas en los números 1, 3, 12, y 14 de *La Moda*. La atribución es de Oría, basada a su vez en las notas manuscritas del ejemplar de dicha publicación en la colección Peña. Cfr. Oría, "Notas", p. 216 y ss.

202 Massini Ezcurra, "El Cancionero Argentino", p. 30.

203 Esteban Echeverría, "Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37" *Obras completas de Esteban Echeverría*, Juan M. Gutiérrez (comp.) (Buenos Aires: Zamora, 1972) p. 83.

204 Cutolo en su *Nuevo Diccionario*, señala que falleció "después de 1865".

205 Este inicialónimo no figura en el *Diccionario de alfonimos* de Cutolo, ni en el *Diccionario argentino de seudónimos* de Tesler.

206 Fué además síndico procurador y alcalde de primer voto del cabildo de Tucumán. Cfr. Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Zavalía y Andía, Pedro Antonio de.

luego estudiar leyes en la Universidad de dicha ciudad, donde recibió su doctorado en 1829. Durante el gobierno de Rosas se involucró en la insurrección conocida como “Coalición del Norte” por lo cual, luego del fracaso de la misma en 1840, debió exiliarse.²⁰⁷ No está claro dónde pasó su exilio. Ricardo Rojas afirma que fue en Bolivia y Chile, opinión aceptada por Sagarna,²⁰⁸ mientras que Sarmiento afirma que fue en el Perú, hipótesis por la cual se inclinan Cutolo y Abad de Santillán.²⁰⁹

Luego de la caída de Rosas volvió al país y retomó sus vida profesional y política. Era un hombre de fortuna, que poseía extensas plantaciones de caña de azúcar.²¹⁰ A lo largo de su dilatada vida política ocupó numerosos cargos. Fue diputado por su provincia en el congreso constituyente de 1853,²¹¹ senador ante el congreso nacional en 1857, gobernador de Tucumán en 1860²¹² y entre 1868 y 1873.²¹³ Residió en Buenos Aires en numerosas oportunidades, y su participación en la vida social porteña se encuentra registrada en numerosas fuentes. Víctor Gálvez (Vicente Quesada), nos ofrece una vívida descripción de su carácter:

“El doctor don Salustiano Zavalía, senador por la provincia de Tucumán, tenía la dicción acicalada como su traje, cuidaba la frase, la acción, la voz, como si siguiese el compás de **la música, de que era un cultor muy agradable**. No permitía las espontaneidades de la improvisación; sus discursos se asemejaban á la lectura de un trozo literario. Tenía tan estremada atención por todo, que nunca atravesó la plaza del Paraná sin impedir que el sol tocase sus mejillas blancas y sonrosadas. Era coqueto, pero de la escuela antigua, se perfumaba y gustaba de mostrar su pañuelo blanco y oloroso.”²¹⁴

Mansilla le dedica un capítulo entero en sus *Retratos y recuerdos*, donde lo define como el perfecto *gentleman*.²¹⁵ Alude asimismo a su erudición, su cuidada dicción y su apariencia noble, en un párrafo descriptivo extenso que revela una vez más la influencia de la frenología en el Río de la Plata:

“De talla más que mediana, de cuerpo repartido, su cara era ovalada; su frente abierta, significativamente intelectual, teniendo un tanto acentuada la causatividad y la deductividad; el ojo, redondo, brillante, traslúcido, pardo oscuro, como el cabello, liso, bien peinado siempre [...] un ojo de trovador, lleno de intención, adornado de ceja abundante, arqueada [...]dejaba traslucir una alma cálida [...], decía que aquél rostro de nariz recta, de líneas puras [...] de tez delicada, de pigmento colorido como hojas de rosa [...] era el de un hombre que si no hubiera tenido estirpe habría podido fundarla.”²¹⁶

Mansilla ofrece además una de las pocas referencias a la capacidad de Zavalía como músico que encontramos en las fuentes de la época:

“No sé cuáles eran sus vicios, ni si los tenía —desagradables al menos. Pero sus gestos eran artísticos teniendo predilección por la música, que conocía científicamente. [...] De modo que **como tocaba primorosamente la guitarra**, en un salón, su prestigio se imponía.”²¹⁷

²⁰⁷ Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. “Zavalía, Salustiano J.”

²⁰⁸ Cfr. Ricardo Rojas, *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata* (Buenos Aires: Kraft, 1948-60, 9 vols), vol. V “Los proscritos I” p. 299, y vol. VI “Los proscritos II,” p. 381; y Antonio Sagarna, “La organización nacional. La Constitución de 1853”, *Historia de la Nación Argentina*, R. Levene (dir.) (2^a edición. Buenos Aires: El Ateneo, 1947), vol. VIII, p. 165.

²⁰⁹ Cfr. Domingo F. Sarmiento, “Los emigrados” *Obras Completas* (Paris: Belín hermanos, 1885-1909), vol. XV, p. 402; Diego Abad de Santillán, *Gran enciclopedia argentina*. (Buenos Aires: Ediar, 1959-1963) y Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. “Zavalía, (Pedro José) Salustiano.”

²¹⁰ Hacia 1872 su propiedad tenía más de cuarenta cuadras e incluía una centrífuga de vapor para la extracción del azúcar de caña. Cfr. Arsenio Granillo, *Provincia de Tucumán* (Tucumán: Imprenta de La Razón, 1872) p. 111. Debo el dato a la Dra. María Celia Bravo, de la Universidad Nacional de Tucumán.

²¹¹ Cfr. Jose María Zuviña, *Los constituyentes de 1853* (Buenos Aires: Lajouane, 1889) pp. 145-147.

²¹² Manuel Lizondo Borda, *Historia de Tucumán. (Siglo XIX)* (Tucumán: s.e., 1948) p. 250.

²¹³ Cf. *El parlamento argentino, 1854-1947* (Buenos Aires: Imprenta del Congreso de la Nación, 1948) p. 446-447.

²¹⁴ Víctor Gálvez [Vicente Quesada], *Memorias de un viejo* ([1888] Buenos Aires: Solar, 1942) p. 224. El énfasis es nuestro.

²¹⁵ Lucio V. Mansilla, *Retratos y recuerdos*. ([1894] Buenos Aires: El Ateneo, 1927) p. 94.

²¹⁶ Mansilla, *Retratos*, p. 95.

²¹⁷ Mansilla, *Retratos*, p. 96.

Zavalía es incluido habitualmente junto con Alberdi, Alcorta, Albarelos y Esnaola, en el grupo de los llamados “precursores” de la música académica argentina.²¹⁸ El escrutinio de la literatura especializada revela que toda la bibliografía secundaria parece haberse basado en una única fuente, una afirmación hecha por Carlos Vega en su trabajo “La música argentina” incluido en la Historia de la Nación Argentina coordinada por Ricardo Levene. Allí Vega afirmó:

“Estudió en Catamarca y luego en Córdoba, donde halló, como Alcorta, al maestro Cambeses, de quien recibió enseñanza teórica. [...] Como sus contemporáneos, escribió minués, vales y cuadrillas para piano. Compuso para guitarra y flauta con guitarra, temas nacionales con variaciones y piezas diversas; cultivó el género religioso. La casi totalidad de sus obras se ha perdido. Disperso está lo poco que se conserva.”²¹⁹

Lamentablemente, Vega no menciona sus fuentes ni ofrece indicaciones acerca de la posible localización del “disperso” material que se habría conservado, hasta el momento inhallado por la musicología contemporánea.²²⁰ En tal sentido, y aceptando la atribución que aquí se propone, *El Paseo de San Isidro* sería la única obra de este autor que ha llegado hasta nuestros días.

12.9. Los seudónimos no identificados y sus posibles identidades: A.

En los números 4 y 6 del *Boletín* se publican dos Minués firmados A. Cutolo registra cinco autores bajo ese alónimo, en el siguiente orden: 1. Juan Bautista Alberdi, quien firma de este modo el prólogo a *La Revolución de Mayo. Crónica dramática en cuatro partes* (1839); 2. Olegario V. Andrade (1839-1882); 3. Pedro de Angelis (1784-1859), quien firma así su crítica a *Los consuelos* de Echeverría aparecida en *La Gaceta Mercantil* del 20 de noviembre de 1834; 4. Valentín Alsina (1802-1869) y 5. la variante A**, que corresponde una vez más a Juan Bautista Alberdi, quien firma de esta manera su *Peregrinación de Luz del Día* (1871). Queda sin duda descartado Olegario V. Andrade, quien no había nacido aún en 1837. Respecto de Pedro de Angelis como de Valentín Alsina se desconoce que hayan cultivado la música, por lo que tendemos también a descartarlos. Quedaría, evidentemente, Juan Bautista Alberdi. La conjetura, si bien atractiva, no deja de tener sus problemas. En primer lugar, el inicialónimo usado por Alberdi para sus composiciones musicales parece haber sido consistentemente J. B. A. Son ejemplo de ello el minué *Fígaro*, publicado en el número 23 de *La Moda*, y las varias canciones mencionadas en el *Cancionero Argentino*, como *Don Roque* y *Don Tadeo*. “Duetino bufo. Por . M. P. Música de D. J. B. A.” y *La lágrima* “Poesía de D. R. C. Música de J. B. A.”²²¹

Si bien la posibilidad de que los dos minués firmados A. hayan ido compuestos por Alberdi no puede descartarse, para poder sustentar la atribución deberíamos estar en condiciones que comparar su estilo musical con el del resto de la obra conocida de Alberdi, lo cual no es posible en el estado actual del conocimiento.²²²

El *Minué* publicado en el No. 4 del *Boletín* presenta un estilo bastante idiosincrático. La primera sección se caracteriza por un diseño de rápidos arpeggios en fusas en la mano derecha, mientras la mano izquierda tiene a su cargo simples acordes desplegados a la manera de bajo alberti. (Ejemplo 5)

²¹⁸ Cfr. Mario García Acevedo, *La música argentina durante el período de la organización nacional* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas) p. 40 y ss. Gesualdo, *Historia*, I, p. 328; y Arizaga, *Enciclopedia*, s.v. “Zavalía, Salustiano.”

²¹⁹ Vega, “La música argentina”, *passim*.

²²⁰ En un trabajo reciente Juan María Veniard afirma que de este autor “...no se ha conservado siquiera una composición.” Cfr. “Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina” *Investigaciones y Ensayos* 52, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia, (2002), p. 399.

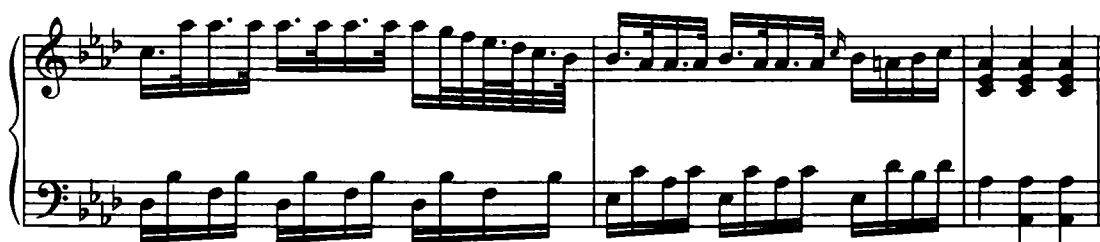
²²¹ Massini Ezcurra, “El Cancionero Argentino”, p. 24 y ss.

²²² Ello se debe a que no se ha realizado aún un estudio exhaustivo del estilo musical alberdiano. La situación se complica si tenemos en cuenta que no se ha demostrado que el corpus habitualmente atribuido a Alberdi sea efectivamente de su autoría. Como mencionamos anteriormente, dicho corpus está basado en la atribución de Williams, que no ha sido aún validada por un estudio estilístico adecuado y que Suárez Urtubey, la musicóloga que más se ha ocupado de Alberdi, relativiza con prudencia.



Ej. 5, Minué por A., compases 1-4.

La segunda sección comienza con una suerte de “redoble” acórdico en fusas, de poca definición melódica, de carácter efectista que culmina en una rápida *gallopade* en movimiento de semicorcheas con puntillo y fusas. La línea melódica, reforzada en octavas en la mano derecha, termina de una manera un tanto débil, en un diseño 3-1.



Ej. 6, Minué por A., compases 14-16.

El *Minué* publicado en el No. 6 del *Boletín* tiene una definición melódica mayor que el anterior. Presenta una textura más llena, efecto logrado a través de varios recursos. La mano izquierda utiliza un diseño de bajo alberti, en el cual invariablemente la nota inferior aparece reforzada por una tercera. La mano derecha, por su parte, no se limita a delinear la melodía, sino que la refuerza asimismo con terceras y sextas.

La segunda sección se estructura en torno de dos progresiones de perfil melódico de gran caracterización, con un salto inicial zigzageante (5-1-8 en la primera, 5-8-3 en la segunda) seguido de un descenso cromático, el cual se equilibra en un compás de reposo que presenta poca actividad. Al igual que en el caso del minué anterior, el final es poco efectista, con cadencia plagal y final femenino en diseño melódico 3-1.

12.10. B. F.

En el *Boletín Musical* aparecen publicadas tres obras firmadas con estas iniciales. En el número 12 encontramos una *Valsa* en do mayor, en el número 13 un *Minué* en mi bemol mayor, y en el número 15 una *Valsa* en sol mayor. La *Valsa* publicada en el número 12 es descrita como de “mérito relevante” y el autor como “digno de un puesto distinguido entre las ilustraciones musicales de nuestro país” y poseedor de un “bello talento musical”. El redactor aclara que “la modestia de su autor” le impide dar a conocer su nombre.²²³ Las otras dos obras no reciben comentarios. Cabe destacar que, además de las piezas publicadas en el *Boletín*, se conoce la existencia de otra obra con música de B.F. Se trata de la canción “*La ingratitude*” sobre texto de un autor no identificado aparecida en el *Cancionero Argentino*.²²⁴

²²³ *Boletín Musical* 12, 21 de octubre de 1837, p. 47.

²²⁴ Massini Ezcurra, “El Cancionero Argentino”, p. 29.

Las iniciales B. F. no coinciden con las de ninguno de los integrantes de la generación del '37 y su entorno, ni con la de ninguno de los personajes de la sociedad de la época registrados en la literatura especializada.²²⁵ Los únicos individuos cuyas iniciales coincidirían hasta cierto punto son el poeta Florencio Balcarce (1818-1839) y el periodista Federico de la Barra, redactor del *Diario de la Tarde*,²²⁶ y ello admitiendo que hubieran trocado el orden de sus iniciales colocando el apellido primero. Por otra parte no se conocen referencias de que estos personajes hayan cultivado la composición musical.²²⁷

Como mencionamos anteriormente, el Boletín presenta también alfonimos, esto es, letras que no corresponden con las iniciales del nombre verdadero del autor. La bibliografía especializada sobre seudónimos argentinos no registra ningún B. F. por lo cual su identidad permanece sin develar.²²⁸

12.11. B.

La identidad del autor de las obras firmadas como B. no ha podido ser establecida. Cutolo menciona tres autores que usaron este alfonimo: Juan José Biedma (1839-1916), Bartolomé Mitre (1821-1906) y Eduardo Olivera (1827-1910).²²⁹ Descartados Biedma y Olivera por cuestiones cronológicas evidentes (Biedma no había nacido aún en 1837 y Olivera tenía apenas diez años), quedaría por considerar la figura de Mitre, quien contaba entonces con dieciséis años. Sin embargo, no existen referencias en la profusa bibliografía sobre Mitre acerca de su posible afición por la música, o de que haya abordado la composición, dato que difícilmente hubiera escapado a sus biógrafos. Cabe asimismo destacar que el estilo de las obras de B. y las de B.F. no parece similar, por lo que no nos inclinamos a pensar que se trate del mismo autor. El texto del folleto del *Boletín* tampoco brinda mayores precisiones al respecto.

Finalmente, encontramos en el *Cancionero argentino* otras dos instancias del uso de la inicial B. Se trata de la canción *La desesperación* "Poesía de C. Música para guitarra de B... para piano de F..." (Cuaderno II) y *A una porteña*, "Poesía de B. Música del Extranjero" (Cuaderno III).²³⁰

Como señalamos anteriormente, González Garaño adjudica dos obras del *Boletín* a Bassini.²³¹ Si bien no señala a cuáles obras se refiere, podemos inferir que se trata de las dos piezas firmadas B. Dado que el autor no fundamenta su adscripción, suponemos que ésta se basa en la coincidencia de la inicial B. con la del apellido del violinista italiano, sobre quien además se publicó un artículo en el número 2 del *Boletín*. Sin embargo, la única obra conocida de Bassini, una *Valsa* en sol mayor publicada en *La Moda*, presenta una mayor destreza en el manejo de los elementos técnicos de la composición que la que evidencian las obras firmadas B. aparecidas en el *Boletín*.

En el caso de la *Valsa* publicada en el No. 3 del *Boletín*, se observa una textura simple de melodía con acompañamiento. La melodía es sencilla, de base triádica ornamentada con apoyaturas. El acompañamiento se limita a proveer los acordes de base, usando asimismo el

²²⁵ Cfr. La revisión de la totalidad de las entradas léxicas incluidas en las letras B y F en Cutolo, *Nuevo Diccionario*, Enrique Udaondo, *Diccionario biográfico argentino* (Buenos Aires: Institución Mitre, 1938) y Jacinto R. Yaben, *Biografías argentinas y sudamericanas* (Buenos Aires: Metrópolis, 1938-40), entre otras fuentes de referencia, ha sido infructuosa.

²²⁶ Cfr. Peña, *Estudio de los periódicos*, p. 198.

²²⁷ Cfr. Rafael Alberto Arrieta, *Florencio Balcarce, 1818-1839; evocación biográfica del estudiante poeta que vivió en la intimidad del general San Martín y edición comentada de su obra* (Buenos Aires: Suárez, 1939) y Cutolo, *Nuevo Diccionario*, s.v. Barra, Federico de la.

²²⁸ Cfr. Cutolo *Diccionario de alfonimos*, Tesler, *Diccionario argentino*, y Mario Tesler, *Seudónimos de autoras argentinas* (Buenos Aires: Dunken, 1997).

²²⁹ Cutolo, *Diccionario de alfonimos*, s.v. B.

²³⁰ Cfr. Massini Ezcurrea, "El Cancionero Argentino" pp. 27 y 29 respectivamente.

²³¹ González Garaño, "La litografía argentina", p. 305.

recurso de la apoyatura en el segundo tiempo del compás –con resultado no demasiado feliz— para brindar una cierta variedad al discurso armónico.

La Rosa, vals aparecido en el número 8 del *Boletín*, es comentado por su propio autor en el texto, bajo el título *La Rosa – Valsa improvisada*. Allí, B... señala que “[s]ólo en el estilo de esta melodía puede tomarse una idea de la manera graciosa con que una belleza porteña, presentó la rosa que ha dado origen y nombre a esta valse.”²³²

La obra presenta, al igual que la *Valsa* del número 3, una melodía de base triádica, adornada con eventuales bordaduras, sobre un acompañamiento básico de arpeggios y acordes, estos últimos en posiciones fuertemente cerradas, de efecto un tanto abrumador en un piano moderno pero que seguramente no lo era tanto en un forte piano de la época. Posiblemente la intención descriptiva de la gracia de movimientos de la dama explique el uso de la inusual indicación “moneando” en el compás 4, coincidente con un pasaje sincopado. (Ejemplo 7)



Ej. 7, *La rosa, valse*, compases 1-5

12.12.J.

El autor de la *Valsa* publicada por entregas en los números 14 y 16 del *Boletín*, y que firma J. no ha podido ser identificado. Este alfónimo o inicialónimo no es mencionado en las obras de referencia sobre seudónimos argentinos.²³³ El único uso registrado de esta inicial que se ha podido localizar es el de la canción *Mi destino* “Letra de J. Música de ∞ [sic]” aparecida en el Cuaderno IV del *Cancionero Argentino*.²³⁴

Como se señaló oportunamente, la obra se encuentra incompleta, tal como se desprende de la leyenda “continuará” que aparece al final de la sección publicada en el número 16. La composición resalta entre la media de las obras aparecidas en el *Boletín* por varias razones. No se trata de una pieza breve bipartita y de fácil ejecución, sino de un vals virtuosístico en más de seis secciones, revelando a su autor como un compositor de sólido oficio y un instrumentista de habilidades superiores a la media. La obra ciertamente amerita un estudio detallado, y una comparación con el estilo conocido de otros compositores contemporáneos, que excede los límites de esta introducción.

12.13. Una porteña.

En el número 6 del *Boletín Musical*, del 23 de septiembre, se publica una obra titulada *Valsa*, firmada “P.r Una Porteña”, que es, hasta donde llega el estado actual del conocimiento, la primera obra de una compositora argentina que se conserva. La identidad de la autora no ha podido ser develada. El geónimo²³⁵ no aparece registrado en ninguna de las principales obras

²³² *Boletín Musical* 8, 7 de Octubre de 1937, p. 32.

²³³ Cfr. Cutolo, *Diccionario de alfonimos...*, Tesler, *Diccionario argentino*, y Tesler, *Seudónimos*.

²³⁴ Cfr. Massini Ezcurra, “El Cancionero Argentino”, p. 30.

²³⁵ Según Cutolo, es el seudónimo en el que el autor usa el nombre del lugar o país por el propio, como “Un Argentino” (Gregorio Funes). *Diccionario de alfonimos*, pp. 7-9.

de referencia sobre seudónimos argentinos o rioplatenses.²³⁶ Gesualdo presume que se trataría de Josefa Somellera (1810-1885), si bien no ofrece ninguna evidencia que sustancie su teoría más allá del hecho de que Somellera había compuesto una canción que fue publicada en el *Cancionero Argentino*.²³⁷

En su presentación de la *Valsa*, el redactor del *Boletín* ofrece una extensa explicación sobre la génesis de la obra. Aparentemente la melodía habría sido compuesta por el actor Juan Aurelio Casacuberta, quien la “organizó” a partir de “un fondo de reminiscencias de canciones Europeas, y de distintos temas” para el coro de la primera escena del drama *Seis escalones al Crimen*.²³⁸ Con la benevolencia que le es característica, señala que la melodía no es perfecta, pero que no se le puede pedir tal cosa a quien “no sabe hacer música.”²³⁹ Sin embargo, el carácter de la melodía “es adecuado a la escena” porque, afirma, había sido “arreglada” por quien está compenetrado con el drama. Cabe acotar que la referencia a que la melodía comparte un fondo común de melodías europeas, sumada al uso del término “arreglo”, permite suponer que la melodía no fuera original. Continúa el relato diciendo que una dama de la sociedad local recordó la melodía y le puso música con la “espontaneidad de que las Porteñas son tan ricas”,²⁴⁰ surgiendo así el vals que presenta.

Se trata, indudablemente, de una pieza sencilla, en metro ternario y forma binaria. La melodía de la sección A es de tipo triádica, desplegada sobre el estereotipo de acompañamiento del vals en la mano izquierda (bajo, acorde-acorde). La segunda sección presenta una melodía que opera por grado conjunto reforzada por terceras paralelas. El plan tonal es absolutamente transparente, manteniéndose constantemente en la tonalidad original (si b mayor) con ocasionales inflexiones al cuarto grado. A pesar de terminar con una cadencia auténtica (V-I), el final es poco efectista, con una cierta sensación de debilidad posiblemente provocada por el diseño de la melodía, con un descenso 6-5-4-3.

13. La despedida del *Boletín*.

El folleto impreso del número 16 del *Boletín Musical*, publicado el 3 de diciembre de 1837, está íntegramente dedicado a la nota titulada “El Boletín Musical – A sus suscriptores”, firmada por “el editor”. Este dato permite adjudicar la autoría del texto a Gregorio Ibarra. Se comprueba que el tono y el estilo de la redacción es ligeramente distinto al del redactor de los artículos y notas publicados en el resto del *Boletín* aunque, como se señaló al comienzo de este estudio, es de esperar que un especialista en análisis del discurso pueda en el futuro definir con más precisión este punto.

Si bien aparentemente se trata de un anuncio a los suscriptores acerca de modificaciones en el formato y modalidad de la publicación, este texto constituye la eventual despedida del *Boletín*. Los cambios son anunciados sólo hacia el final del artículo, luego de casi tres carillas de argumentación en un tono levemente defensivo. Ibarra destaca en primer lugar haber sido consciente de la dificultad de la tarea que se propuso y señala en abierta lisonja que, ello no obstante, confiaba en recibir el aprecio de sus “ilustrados compatriotas”, quienes siempre protegen y animan cuanta producción tiene por objeto “elevar la dignidad y el estado inteligente del país, refluyendo poderosamente en utilidad del público”.²⁴¹ Muestra tener consciencia del rol inaugural del *Boletín* en la prensa periódica argentina, cuando señala “[t]engo la noble

²³⁶ Cfr. Cutolo, *Diccionario de alfonimos*, Tesler, *Diccionario argentino*, y Tesler, *Seudónimos*.

²³⁷ Gesualdo, *Historia*, I, 556. La canción es *La muerte de Corina*, sobre poesía de Juan Cruz Varela, posiblemente dedicada a la muerte de Corina Varela, hija del poeta, fallecida en 1836.

²³⁸ *Boletín Musical* 6, 23 de septiembre de 1837, p. 23.

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ *Boletín Musical* 6, 23 de septiembre de 1837, p. 24.

²⁴¹ *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 61.

satisfacción de haber introducido el primero en nuestro país una publicación de esta especie.”²⁴² Indica haber tenido éxito y haber recibido “franca, manifiesta y decidida protección” y haber gozado de una “favorable y simpática acogida” por parte de los suscriptores.²⁴³

A continuación se embarca en un discurso apologético donde destaca sus esfuerzos con términos y expresiones tales como “mis desvelos”, “nada he ahorrado, ningún sacrificio me ha parecido grande” y justifica apasionadamente sus elecciones musicales, indicando que sólo ha incluido en el *Boletín* “composiciones de gusto, nuevas, variadas, de una pureza reconocida y de un mérito verdadero y distinguido”.²⁴⁴ Continúa en esa línea, en una larga tirada acerca del mérito de las composiciones, amparándose en el prestigio de los autores representados, “nuestros más acreditados profesores”, “[l]os respetables nombres de nuestro más recomendables y populares artistas”,²⁴⁵ que podría ser quizás una respuesta velada a alguna crítica recibida. De hecho, Ibarra acusa haber recibido críticas, “poderosas observaciones de mis suscriptores” y esa parecería ser la razón para las modificaciones que se anuncian en este número. La primera es el cese del folleto, “las pequeñas páginas literarias que hasta el día han acompañado al *Boletín*”²⁴⁶ y la segunda la supresión “las tapas de color que adornan el exterior de cada número [cuya] inutilidad es manifiesta.”²⁴⁷

Todo parecería indicar que de aquí en más el *Boletín* sólo publicaría música. El editor inclusive anuncia que los próximos números tendrán más páginas musicales que los anteriores y que se publicarán canciones de autores locales con textos de alguno de “nuestros jóvenes poetas”. No cabe duda que la intención era continuar con la empresa, dado que, como vimos, en ese mismo número se publica una obra incompleta, la *Valsa* de J., al pie de la cual se indica “continuará”. Ello no obstante, aparentemente éste fue el último número del *Boletín Musical*. No se registran ulteriores referencias a la publicación en la prensa periódica de la época y no ha aparecido hasta el momento ningún ejemplar que permita suponer que el editor haya podido mantener la continuidad que se proponía.

14. Conclusión.

El *Boletín Musical*, editado en 1837 por Gregorio Ibarra, inaugura la prensa periódica argentina especializada en música, dando comienzo a una rica tradición hemerográfica que continuará creciendo y desarrollándose sin pausa desde entonces. El hecho de que sólo se haya conservado una única colección completa de esta publicación, actualmente en el Museo Dr. “Emilio Azzarini” de La Plata, ha prevenido la realización de trabajos en profundidad sobre sus textos y su música.

El presente estudio ha tenido por objeto brindar una introducción detallada al *Boletín Musical* desde la musicología, aplicando una metodología mixta que combina elementos tomados de las áreas más tradicionales de la disciplina como el estudio codicológico y caligráfico, el análisis musical descriptivo, la compilación fáctica y el ensayo biográfico, combinados con elementos de mayor nivel hermenéutico, más cercanos a la musicología postestructuralista y deudores indudables de la historia cultural y de las ideas. Pero cualquiera sea la perspectiva que se elija, quedan aún muchas avenidas por explorar y recorrer, algunas de las cuales se han ido mencionado a lo largo del trabajo.

²⁴² *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 64.

²⁴³ *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 61.

²⁴⁴ *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 61-62

²⁴⁵ *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 62.

²⁴⁶ *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 63.

²⁴⁷ *Boletín Musical* 16, 3 de diciembre de 1837, p. 64.

Queda pendiente un estudio exhaustivo de los textos de origen local que permita establecer con mayor precisión la identidad del o los redactores del *Boletín*. Como se señaló oportunamente, estudiosos anteriores han propuesto los nombres de Alberdi, Gutiérrez y Albarellos, hipótesis basada exclusivamente en el hecho de que dichos autores, representados en el *Boletín* con una composición musical, fueron posteriormente redactores de *La Moda*. Usando el mismo principio podríamos asimismo añadir a esta lista los nombres de Salustiano Zavalía y Demetrio Rodríguez Peña. Todos estos autores poseen una extensa producción escrita que podría usarse con fines comparativos desde la perspectiva del análisis del discurso.

Una situación semejante, pero desde el punto de vista del discurso musical, es la que encontramos respecto de la autoría de las obras firmadas con alfónimos no develados. El caso de la supuesta autoría de Alberdi de las dos obras firmadas A. podría ser investigado en profundidad, comparando dichas obras con el estilo de las composiciones de este autor de cuya autoría no caben dudas. (Tal estudio, desde luego, requeriría a su vez una revisión de la atribución a Alberdi de las obras anónimas de *La Moda*). Estudios similares podrían hacerse comparando las piezas de autores no identificados con las de otros compositores locales de la época. Aún cuando ello no condujera a una identificación fehaciente, tal estudio brindaría un interesante perfil estilístico de la música *salonnière* porteña de la primera mitad del siglo XIX.

En el caso de las obras cuyos compositores han sido identificados, ameritan ciertamente un estudio en profundidad las interesantes piezas de Navarro y Veloz publicadas en el *Boletín Musical*, particularmente considerando que aparentemente son las únicas composiciones de dichos autores que han sobrevivido hasta nuestros días. En el caso de las *Cuadrillas del Pirata (de Bellini)*, los especialistas en ópera italiana podrán identificar la fuente temática de las diversas secciones de esta composición, basada evidentemente en motivos de la ópera homónima. Por su parte, los historiadores de la literatura podrán seguramente contextualizar y analizar los dos poemas presentes en el *Boletín Musical*, “Dos en uno”, de Juan María Gutiérrez y “A la memoria de Sara Irigoyen”, de Luis Méndez, de los cuales no nos hemos ocupado dado que exceden nuestra área de competencia.

La notación musical de las obras publicadas en el *Boletín* no ofrece mayores complejidades de lectura para el músico familiarizado con las idiosincrasias notacionales de la primera mitad del siglo XIX y por lo tanto no amerita a nuestro juicio una edición crítica. Ello no obstante, para que este repertorio pueda estar al alcance de los intérpretes no especializados -por ejemplo los estudiantes de música interesados en tocar repertorio argentino- es menester la realización de una edición orientada hacia la ejecución (una *performing edition*), tarea que estamos realizando actualmente y que esperamos pueda ver la luz en un futuro cercano.

Esperamos que este estudio, al presentar a los investigadores un panorama de los principales elementos, temas y problemas que pueden encontrarse en el *Boletín Musical* funcione como un disparador de nuevos trabajos sobre los múltiples aspectos de esta publicación que aún aguardan ser analizados.

Melanie Plesch

Agradecimientos

Deseo expresar mi agradecimiento a Ricardo Zavadviker, Fernando Bahr y Pablo Fessel, por los aportes realizados desde sus respectivas áreas de especialidad. Al personal de la biblioteca de la Academia Nacional de la Historia y el Archivo General de la Nación por su cordialidad y eficiencia. Al personal de la biblioteca de música de la Universidad de Melbourne (Australia). A Leandro Donozo por la lectura crítica del borrador final y por haber evacuado innumerables consultas a su archivo personal, la mayor parte de ellas a deshoras. A la dirección del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires, por haberme confiado esta tarea y en especial al Sr. Roberto Guillaume por su infinita paciencia y caballerosidad infalible.

Bibliografía citada

- Alberdi, Juan Bautista. *Obras completas*. Buenos Aires: Imprenta de "La Tribuna nacional," 1886-1887. 8 vols.
- Arizaga, Rodolfo. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- Arrieta, Rafael Alberto. *Florencio Balcarce, 1818-1839; evocación biográfica del estudiante poeta que vivió en la intimidad del general San Martín y edición comentada de su obra*. Buenos Aires: Suárez, 1939.
- Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevideo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953.
- Barba, Enrique. "Las reacciones contra Rosas." R. Levene (dir.), *Historia de la Nación Argentina*. 2^{da} edición. Buenos Aires: El Ateneo, 1947. Vol. VIIb.
- Barbacci, Rodolfo. "Documentación para la historia de la música argentina." *Revista de Estudios Musicales*, 1/2 (diciembre, 1949): 11-63.
- Boyd, Malcom. "Arrangement." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- Caldwell, John. "Keyboard Music." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- Calzadilla, Santiago. *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982. 1^{era} edición, 1891.
- Candioti, Marcial. *Bibliografía doctoral de la Universidad de Buenos Aires y catálogo cronológico de las tesis en su primer centenario. 1821-1920*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1920.
- Cárdenas, Justo. "Un guitarrista criollo: Juan Alais." *Caras y Caretas* 864, 24 de abril de 1915, sin paginación.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Cinco años en Buenos Aires*. Buenos Aires: Hispamérica, 1962. Edición original *A Five years' residence in Buenos Ayres, During the years 1820 to 1825: Containing Remarks on the country and inhabitants; And a visit to Colonia del Sacramento. By an Englishman. With an appendix, containing Rules and police of the port of Buenos Ayres, Navigation of the Rio de la Plata, &c. &c.* London: Herbert, 1825.
- Cutolo, Vicente O. *Diccionario de alfonimos y seudónimos de la Argentina 1800 - 1930*. Buenos Aires: Elche, 1962.
- Cutolo, Vicente O. *Nuevo diccionario biográfico argentino. 1750-1930*. Buenos Aires: Elche, 1968-1985. 7 vols.
- Echeverría, Esteban. "Ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 37." Juan M. Gutiérrez (comp.), *Obras completas de Esteban Echeverría*, Buenos Aires: Zamora, 1972.
- El parlamento argentino, 1854-1947*. Buenos Aires: Imprenta del Congreso de la Nación, 1948.
- Estrada, Marcos de. *Argentinos de origen africano*. Buenos Aires: Eudeba, 1979.
- Fellinger, Imogen et al. "Periodicals." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^{da} edición, London: Macmillan, 2001.
- Fiorda Kelly, Alfredo. *Cronología de las Operas, Dramas líricos, Oratorios, Himnos, etc. cantados en Buenos Aires*. Buenos Aires: Riera y Cía., 1934.
- Gálvez Víctor [Vicente Quesada]. *Memorias de un viejo*. Buenos Aires: Solar, 1942. 1^{era} edición 1888.
- García Acevedo, Mario. *La música argentina durante el período de la organización nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- García Muñoz, Carmen y Guillermo Stamponi. *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo Analítico-Temático*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 2002.
- García Muñoz, Carmen. "Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10 (1989): 351-364.
- Gesualdo, Vicente. *Historia de la Música en la Argentina*. Buenos Aires: Beta, 1961, 2 vols.
- Gómez, Gabriel Mario. *Historia del ajedrez*. Buenos Aires: Planeta, 1998.
- González Garaño, Alejo. "La litografía argentina de Gregorio Ibarra (1837-1852)." *Contribuciones para el estudio de la Historia de América*. Buenos Aires: Peuser, 1941, 295-312.

- Gramit, David. "Between Täuschung and Seligkeit: Situating Schubert's Dances." *Musical Quarterly* 84 (2000): 221-37.
- Granillo, Arsenio. *Provincia de Tucumán*. Tucumán: Imprenta de La Razón, 1872.
- Gutiérrez, Juan María (ed). *Obras Completas de Esteban Echeverría*. Buenos Aires: Zamora, 1972.
- La moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*. Reimpresión facsimilar publicada por la Academia Nacional de la Historia, con prólogo y notas de José A. Oría. Buenos Aires: Kraft, 1938.
- Lamb, Andrew. "Quadrille." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- Lapique Becali, Zoila. *Música colonial cubana 1812-1902*. La Habana: Letras Cubanas, 1979. Reproducido parcialmente en http://www.cubaliteraria.com/autor/zoila_lapique/Fragmentos.htm, último acceso 8 de septiembre de 2005.
- Lappas, Alcibiades. *La masonería argentina a través de sus hombres*. Buenos Aires: s.e., 1958.
- Lizondo Borda, Manuel. *Historia de Tucumán. (Siglo XIX)*. Tucumán: s.e., 1948.
- Lowinsky, Edward. "Taste, Style, and Ideology in Eighteenth-Century Music." Earl R. Wasserman (ed.), *Aspects of the Eighteenth Century*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1965, 163-205.
- Mansilla, Lucio V. *Retratos y recuerdos*. Buenos Aires: El Ateneo, 1927. 1^{era} edición 1894.
- Mansilla, Silvina. "Veloz, Julián." *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE: 1999-2002. Vol. X.
- Marfany, Roberto. *El Cabildo de Mayo*. Buenos Aires: Macchi, 1982.
- Massini Ezcurra, José. "El Cancionero Argentino." Separata de *Universidad*, Revista de la Universidad Nacional del Litoral 33, 1956.
- Molina, Eugenia. "Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852)." *Universum* 15 (2000): 331-456.
- Monelle, Raymond. *The Sense of Music. Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Myers, Jorge. "La revolución en las ideas: la generación romántica de 1837 en la cultura y la política argentinas." N. Goldman (dir. de tomo) *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998. Tomo III.
- Newark, Cornac. "Castil-Blaze [Blaze, François-Henri-Joseph]." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^{da} edición, London: Macmillan, 2001.
- Oría, José A. "Notas." *La moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*. Reimpresión facsimilar. Buenos Aires: Kraft, 1938.
- Oría, José A. "Prólogo." *La moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres. 1838*. Reimpresión facsimilar. Buenos Aires: Kraft, 1938.
- Peña, Enrique. *Estudio de los periódicos y revistas existentes en la "Biblioteca Enrique Peña"*. Buenos Aires: Amorrortu, 1935.
- Plesch, Melanie. "Algunas precisiones en torno del concepto de identidad musical durante la primera mitad del siglo XIX." *Segundas Jornadas Estudios e Investigaciones en Artes Visuales y Música*. Buenos Aires: Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFyL, UBA, 1998, 1-11.
- Plesch, Melanie. "Esnaola, Juan Pedro." *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002. Vol. IV.
- Plesch, Melanie. "La música en el Museo Histórico Nacional." *Texto y Contexto en la Investigación Musicológica*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1995, 266-269.
- Plesch, Melanie. "San Martín, Sor, Alberdi, Lamadrid y la guitarra: Un caso de teléfono descompuesto." Ponencia leída en las *V Jornadas Argentinas de Musicología y IV Conferencia Anual de la AAM*, Buenos Aires, 5 al 8 de septiembre de 1990, publicada parcialmente en *El encordado* I, 3 (1992).
- Plesch, Melanie. *The Guitar in Nineteenth Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem*. Tesis doctoral, The University of Melbourne, 1998.
- Prat, Domingo. *Diccionario biográfico, bibliográfico, histórico, crítico de Guitarras (instrumentos afines), Guitarristas (profesores, compositores, concertistas, lahudistas [sic], amateurs. Guitarreros (luthiers). Danzas y cantos. Terminología*. Buenos Aires: Romero y Fernández, 1934.
- Raffo de la Reta, Julio César. *Historia de Juan Martín de Pueyrredón*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1949.
- Ratner, Leonard. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- Ricci, Ezio A. "Literatura ajedrecística argentina." *Diario Castellanos* (Rafaela, Argentina), 7 de Octubre de 2005, versión online en <http://castellanos.com.ar/nuevo/textos.php?id=24000>, último acceso 7 de Octubre de 2005.
- Rojas, Ricardo. *Historia de la literatura argentina: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*. Buenos Aires: Kraft, 1948-60. 9 vols.
- Rosa, José María. *Rosas, nuestro contemporáneo. Sus veinte años de gobierno*. Buenos Aires: La Candelaria, 1970.

- Sagarna, Antonio. "La organización nacional. La Constitución de 1853." R. Levene (dir.), *Historia de la Nación Argentina*. 2^{da} edición. Buenos Aires: El Ateneo, 1947. Vol. 8.
- Saldías, Adolfo. "Los aliados contra Rosas." *Historia de la Confederación Argentina*. Buenos Aires: Americana, 1945. Vol. IV.
- Sarmiento, Domingo F. *Obras Completas*. Paris: Belín hermanos, 1885-1909. 52 vols.
- Schwartz, Boris. "Paganini, Nicolò." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- Scribe, Eugène. *Oeuvres complètes*. París, 1874-85.
- Senefelder, Aloys. *The invention of lithography*. New York: Fuchs and Lang, 1911. Traducción del alemán por J. W. Muller. 1^{era} edición 1818.
- Smart, Mary Ann. "Bellini, Vincenzo." *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2^{da} edición, London: Macmillan, 2001.
- Staum, Martin. "Physignomy and Phrenology at the Paris Athenee." *Journal of the History of Ideas* 65, 3 (1995): 443-462.
- Suárez Urtubey, Pola. "Alberdi, Juan Bautista." *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999-2002. Vol. I.
- Suárez Urtubey, Pola. "Juan Bautista Alberdi: Teoría y praxis de la música." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10 (1989): 157-199.
- Suárez Urtubey, Pola. "La musicografía argentina en la proscripción. Un documento en el Buenos Aires rosista." *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 5 (1982): 7-30.
- Tesis presentadas a la facultad de derecho y ciencias sociales. 1829-1960*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Instituto Bibliotecológico, 1979.
- Tesler, Mario. *Seudónimos de autoras argentinas*. Buenos Aires: Dunken, 1997.
- Tiscornia, Eleuterio F. *Archivo de guitarra. Catálogo breve con notas personales de...* Buenos Aires: Imprenta López para Ricordi Americana, 1948.
- Udaondo, Enrique: *Diccionario biográfico argentino*. Buenos Aires: Institución Mitre, 1938.
- Vega, Carlos. "La música argentina." R. Levene (dir.), *Historia de la Nación Argentina*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1945. Vol. VIII.
- Veniard, Juan María. "Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina." *Investigaciones y Ensayos* 52, Buenos Aires, Academia Nacional de la Historia (2002): 383-402.
- Weinberg, Félix. *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette, 1958.
- Wilde, José Antonio. *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1948. 1^{era} edición 1881.
- Williams, Alberto. "Datos biográficos de J. B. Alberdi." *Antología de compositores argentinos*. Buenos Aires: Publicaciones de la Academia Nacional de Bellas Artes, 1941, Cuaderno I, 29-31.
- Yaben, Jacinto R. *Biografías argentinas y sudamericanas*. Buenos Aires: Metrópolis, 1938-40.
- Zuviaría, Jose María. *Los constituyentes de 1853*. Buenos Aires: Lajouane, 1889.

Curriculum

Melanie Plesch es doctora en musicología histórica por la Universidad de Melbourne (Australia). Se desempeña como profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina y la Maestría en Arte Latinoamericano de la Universidad Nacional de Cuyo. Es investigadora honoraria (Honorary Research Fellow) en la Facultad de Música de la Universidad de Melbourne y en el Instituto de Estudios Latinoamericanos (ILAS) de la Universidad de La Trobe (Australia). Su área de especialización es la música académica argentina de los siglos XIX y primeras décadas del XX, con especial énfasis en las intersecciones entre música, política y sociedad. Ha sido becaria de la Fundación Antorchas, el CONICET, la Universidad de Melbourne y el FONCYT, entre otras instituciones. Entre sus aportes se encuentran estudios sobre el rol de la música en la construcción de la identidad cultural argentina, la retórica musical de la "argentinidad" y las relaciones entre la ópera local y la historiografía. Su tesis doctoral *The Guitar in Nineteenth Century Buenos Aires: Towards a Cultural History of an Argentine Musical Emblem* será publicada próximamente. Ha sido recientemente galardonada con la beca Endeavour del gobierno de Australia.

**“Una efímera asociación:
palabra, música e imagen
en el Boletín Musical (1837)”**

Marta Penhos

Sin duda, el *Boletín Musical* significa un objeto singular dentro de la producción de la *Litografía Argentina* creada por Gregorio Ibarra en 1837. Se trata de una de las primeras publicaciones de una empresa que venía a competir con la *Litografía de las Artes* del ginebrino César Hipólito Bacle, quien en esa época sufría la cárcel a causa de intrigas políticas. Ambos talleres estaban dirigidos a satisfacer la incesante demanda de imágenes de una sociedad que, desde mayo de 1810, había sufrido un proceso lento pero ininterrumpido de transformaciones en el orden de lo simbólico. Las imágenes, como la palabra escrita pero por medio de la especificidad de su lenguaje, participaron activamente en la construcción de un renovado imaginario que incluyó la representación de los héroes cívicos y de las gestas de independencia, así como la de los miembros de la elite, las actividades de la vida cotidiana y diferentes aspectos urbanos. Los géneros de la pintura de tema histórico, el retrato individual y grupal, el costumbrismo y el paisaje se desarrollaron como respuesta a la demanda de un público dinámico y en crecimiento.

En este escenario, la técnica litográfica, creada a fines del siglo XVIII en Alemania y difundida por Europa desde los primeros años del XIX, tendría un papel destacado, por su capacidad de plasmar la realidad observada con la fidelidad que era una de las aspiraciones seculares del arte, pero más aún por la posibilidad de reproducir tanto como fuera necesario el prototipo obtenido. El procedimiento es sencillo: sobre una piedra, llamada desde entonces litográfica, se dibuja con un lápiz graso, para pasar luego con una esponja una solución ácida que erosiona las partes no dibujadas dejando en relieve lo que se estampa más tarde sobre el papel. Sabemos que en 1824 el gobierno de Buenos Aires contrató a un tipógrafo inglés para que introdujera en la ciudad los adelantos europeos en materia de impresión, aunque al parecer no llegó a poner en funcionamiento la máquina litográfica que había importado. Habría que esperar unos años más para que el francés Jean Baptiste Douville, que inició su labor con un retrato del almirante Brown, y Bacle y su esposa Andrea, asociados con el artista Arthur Onslow, dieran comienzo a la producción litográfica.

La *Litografía de las Artes* de Bacle y la *Litografía Argentina* de Ibarra, además de publicar textos informativos y políticos, se abocaron a la producción de imágenes, tanto en hojas sueltas como en álbumes que se vendían por suscripción. La temática podía incluir la representación de acontecimientos recientes, con un sentido casi periodístico, como la llegada a la catedral de los restos de Manuel Dorrego en 1829, en una lámina dibujada por Onslow e impresa por Bacle. Pero transitaba primordialmente por la efigie de personajes ilustres de la política y la cultura, extranjeros y locales, y por las escenas de costumbres, género cultivado en nuestro medio por los artistas viajeros y de consumo ávido en las capitales europeas, en las que al calor del interés por lo exótico y pintoresco, se hacían grandes tiradas de álbumes “de trajes y costumbres”.

Los talleres de Bacle e Ibarra contaron con la colaboración de artistas que por esos años desarrollaban su actividad en Buenos Aires, el francés Daufresne, el saboyano Pellegrini, el argentino Morel. De su lápiz, y también del de los propios litógrafos, salieron los dibujos que más tarde se imprimirían conformando los conjuntos *Trages y costumbres de la provincia de Buenos Aires* de Bacle (1833-4), que incluye los famosos “peinetones”, realizado a imitación del célebre cuaderno de usos y costumbres *Cris de Paris*, y las llamadas *Serie Grande* y *Serie Chica* (1839) de Ibarra, ésta última de 24 láminas que, salvo dos de ellas, repiten las del álbum de Bacle. El interés de Ibarra por la producción de imágenes no decayó nunca, y en los años siguientes se preocupó de incorporar innovaciones técnicas, llegando a comprar una máquina de daguerrotipo que sin embargo no usó.

Como se dijo, el *Boletín Musical* es uno de los primeros emprendimientos de Ibarra, que da cuenta no sólo de los vastos intereses del joven impresor sino de las expectativas de un público deseoso de contar en la ciudad con medios de difusión cultural modernos y actualizados. Además, vincula elocuentemente la técnica litográfica con el tema principal del periódico, desde que en el origen de la primera estaban los experimentos de Senefelder, su creador, para lograr una forma rápida y barata de reproducir la escritura musical.

Las tres imágenes incluidas en el *Boletín* suponen una irrupción figurativa en el cuerpo general de la publicación, en la que se alternan el lenguaje musical de las partituras y la palabra escrita en notas de diverso carácter, y recogen en forma acotada las dos principales vertientes de la representación plástica del momento: el retrato de personajes destacados y la escena de costumbres. La diagramación del periódico acude al expediente de la plena página para textos, música e imágenes, escapando a la posibilidad de componer las hojas con los tres elementos, que probablemente era un procedimiento poco accesible al novel impresor. Para las páginas con textos, el único recurso que las dinamiza visualmente son las sencillas guardas ornamentales que sirven para señalar el final de cada nota. Sin embargo, no está ausente de las preocupaciones de Ibarra y los responsables de la publicación la relación entre los artículos, las partituras y las imágenes, ya que unas siguen a las otras de acuerdo a los temas tratados: si, por ejemplo, hay un comentario sobre un compositor, se reproduce a continuación alguna partitura de su obra.

Lo mismo sucede con las imágenes. Los retratos de Vincenzo Bellini y Gioacchino Rossini aparecieron en los números 7 y 12. Pero ambos músicos resultaban figuras de presencia repetida en el *Boletín*, ya fuese como tema central de las notas, o como parámetro de referencia de otros compositores.

Podemos pensar que las láminas a página completa de los compositores italianos permitían a los lectores del *Boletín* poner las obras operísticas en relación con la semblanza concreta de sus autores. En el ámbito de la literatura, durante la modernidad se incrementa la tendencia a asignar los textos a la figura de un individuo particular, y a partir del siglo XVIII fue común la inclusión de la efigie del autor al inicio del libro, como estrategia editorial que reforzaba esa asignación. Esto parece responder a una demanda concreta del público, que se veía inclinado a conocer más de cerca a los autores de sus textos favoritos. Bellini y Rossini eran sin duda dos de los compositores más populares de Europa, uno recientemente fallecido en 1835, el otro aún joven pero casi retirado después de haber compuesto decenas de óperas. Por lo menos, en el caso de Rossini, el público porteño tenía un buen conocimiento de su obra desde hacía más de una década. La compañía del español Mariano Rosquellas había interpretado en el Coliseo *El barbero de Sevilla* (1825), *La Cenerentola* (1826), *Otello* (1827) y *Tancredi* y *La gazza ladra* (1828), además de otras óperas, como *Don Giovanni* de Mozart. Incluso *Guillermo Tell*, estrenada por Rossini en París en 1829, fue ejecutada en Buenos Aires en 1831 por una compañía francesa de las que por esos años hacían su gira sudamericana. Es lógico pensar, entonces, que los melómanos de la elite recibieran con beneplácito la inclusión de estas imágenes en el *Boletín*. De alguna manera acortaban la distancia que los separaba de la lejana y culta Europa, trayéndoles el rostro de sus autores favoritos, que terminaban siendo familiares y cotidianos como el de los próceres de la incipiente nación y el de los personajes notables de la ciudad.

Ambos retratos son bustos de hombres jóvenes, que rompen con diferentes recursos la frontalidad de la composición. La figura de Bellini, con un ligero giro de la cabeza, parece fijar sus ojos en un interlocutor a su izquierda, mientras que Rossini, de voluminoso cuerpo levemente movido hacia la derecha, presenta la cabeza de frente, si bien también él pone su mirada en un punto a la izquierda. La identificación de los personajes, que se recortan contra un fondo neutro apenas sombreado a los lados, descansa sobre todo en los rasgos faciales, aunque la imagen de Bellini acude al expediente romántico de la capa cruzada sobre el pecho, que agrega sugerencias

sobre su carácter. Rossini, por su parte, viste traje oscuro y luce dos condecoraciones, cuestión sobre la que volveremos más adelante. Como única leyenda, las láminas incluyen en mayúscula el apellido del músico y en letras algo más pequeñas "Litog. de Ybarra". Veamos ahora en relación con qué textos se hallan estas imágenes.

El retrato de Bellini se corresponde con una nota en la que básicamente se elogia el talento del compositor, comparando su gloria con el resplandor del sol: "Tal brilla el ástro de Bellini!". El texto culmina con el anuncio de la publicación de "tiernas y melodiosas cuadrillas" del italiano, así como de "otros retratos de artistas eminentes en la música: entre ellos el del gran maestro Rossini", algo que sabemos se cumplió en el número 12. Pero el nombre de Bellini, igual que el de Rossini, apareció varias veces en la revista. Ya en el primer número se reproduce parte de un artículo de la *Revue de Deux Mondes* sobre ambos compositores. En él, la referencia a la juventud y contextura delicada de Bellini –de "andar idílico y etéreo"–, a quien en otra nota se compara con Bassini, se completa con otro dato: el miedo que tenía a una muerte temprana. El retrato parece recoger algo de esta caracterización, aunque es más bien el texto el que tiene en cuenta a la imagen: "los que hemos conocido personalmente a este joven artista [Bassini], no podemos dejar de acordarnos de él, al ver la descripción de Bellini, que publicaremos en el siguiente número". La lámina muestra la personalidad extremadamente sensible de Bellini en el gesto casi sobresaltado con que vuelve la cabeza a la izquierda. Esta complementariedad de texto e imagen es acorde con el impacto de la fisionomía y otros saberes que buscaban el conocimiento del alma humana por medio del estudio de los caracteres faciales de los individuos. En este sentido, podemos pensar que estos retratos no sólo daban a conocer al público el aspecto exterior de los creadores sino también, lo que era más importante, los repliegues de su interioridad. El autor de la nota sobre Bassini, cuya identidad está en discusión, se declara abiertamente partidario de "la ciencia de Gall y Lavater", y con este punto de partida pasa a comentar las virtudes de un músico local: "no podemos dejar de leer en los rasgos de la frente y fisionomía del joven Cordero, síntomas enérgicos de un bello genio musical. Los ojos sobre todo, que no saben mentir, los ojos que no han mentido cuando han prometido un Rossini, un Bellini, un Victor Hugo, los ojos de nuestro joven compatriota prometen a nuestra patria, en un idioma irresistible, un artista eminente". Más adelante sigue utilizando a las grandes figuras europeas, sobre todo Bellini y Rossini, como parámetro para medir el talento de Cordero, en cuyas composiciones se buscan huellas de la obra de estos artistas consagrados.

En el número siguiente continúa el texto sobre Bellini y Rossini y se incluye un escrito del poeta alemán Heine sobre el primero, que termina por brindar una semblanza del compositor: "esbelto y aventajado, de movimientos graciosos" y dueño de una "cara regular, larga, rosada; pelo rubio-claro casi dorado, rizado en bucles ligeros; frente noble, elevada, muy elevada; nariz recta; ojos azules desvaídos; boca bien proporcionada; barba redonda", todos datos que la imagen sintetiza con elocuencia. Se conocen varios retratos de Bellini, uno de ellos un óleo anónimo que se conserva en el Museo Teatral de la Scala de Milán. Además, fue muy difundida en Europa una versión litografiada por los impresores Deblols, pero no sabemos cuál dio lugar a la imagen incluida en el Boletín.

Respecto del retrato de Rossini, indudablemente se trata de la plasmación visual del personaje por excelencia de la publicación. Una y otra vez, su nombre aparece como máximo exponente del arte, sea por la alta calidad de su música como por la arrasadora popularidad que había logrado. En el artículo del primer número se trata el tema de su sonado retiro y los motivos que lo llevaron a ello, concluyéndose que "el genio [...] habiendo llegado desde muy temprano al grado más eminente, satisfecho, desprecia el mundo y la ambición vulgar, y se retira a la vida privada". Más tarde, otro número trae la reseña del viaje realizado por el italiano a Alemania, donde hubo de soportar noche tras noche las serenatas brindadas por improvisados músicos que ejecutaban bajo la ventana fragmentos de sus óperas. Todo concurre a colocar a Rossini en una suerte de olimpo musical desde el que, ya cumplida su "misión", contempla al

resto de los mortales. Sin embargo, se trata de un genio siempre vinculado con la gente: otra nota posterior a propósito de la música que debían cultivar los artistas porteños plantea “¿porqué Rossini es el Príncipe de los músicos de este siglo?”, para responder “porque es popular”. La misma idea es reforzada en un texto sobre el gusto musical de Napoleón: “amamos la música de Rossini sobre todas las músicas: es el glorioso músico del pueblo, y este título lo realza sobre todos los músicos del mundo”. Y nuevamente se insiste en aconsejar “a nuestros jóvenes talentos, que nunca se alejen del pueblo; y lejos de preciarse de ser ininteligibles para él, cifren toda su gloria en ser entendidos y buscados por todo el mundo”.

Volvamos entonces a contemplar la imagen incluida en el número 12. En ella, el personaje parece resumir en su mirada serena toda una carrera de éxitos. No hay inquietud ni agitación interior, sino una satisfacción sin estridencias por haber cumplido su “misión”. Sin duda, quien realizó el retrato conocía bien al modelo, desde que fue su amigo Louis Dupré, quien ya lo había retratado dos veces. Su primer dibujo del músico, de 1819, fue litografiado y reproducido por toda Europa. Diez años más tarde, en París, Dupré pintó un óleo que mostraba a Rossini en el uniforme de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Francia. Finalmente, en 1836 el artista habría realizado el retrato impreso en Buenos Aires. Se conoce una gran cantidad de litografías europeas sacadas del dibujo de Dupré, por lo que no es sorprendente que Ibarra, por medio de los colaboradores habituales del *Boletín*, se hubiera hecho de una copia.

Dupré, como tantos retratistas desde que el género ganó independencia en el Renacimiento, tenía a la mano varios recursos, además de la captación de los rasgos faciales del modelo, para acrecentar la semejanza tan buscada entre representación y representado. En una imagen de cuerpo entero podría haber ubicado al personaje en un ambiente acorde a su actividad –con un piano, por ejemplo- e incluido otros elementos como partituras musicales o libros. Sin embargo, prefirió una imagen despojada, en la que Rossini aparece con traje oscuro, para destacar claramente las dos condecoraciones que son su único atributo. El músico poseía la medalla del Institute de France, del que era miembro desde 1823, y había obtenido el título de Caballero de la Legión de Honor en 1829. Al parecer también fue condecorado por el rey Leopoldo de Bélgica en 1836. Dos de estas condecoraciones aparecen en la imagen, una alrededor del cuello de Rossini, otra sobre su pecho a la derecha. Como ya lo había hecho en el óleo, Dupré no retrata al compositor en actividad sino al genio en su consagración, señalada en el uniforme de la Academia parisina y en las medallas obtenidas como reconocimiento a su obra.

En el último número del *Boletín* aparecería, finalmente la imagen con el título “Costumbre porteña en el Paseo de San Ysidro”, realizada sobre un dibujo de Edmond Lebeaud, cuya firma aparece abajo a la derecha. Lebeaud parece haberse asociado con Ibarra, por lo menos en lo que se refiere al uso del taller, ya que la *Gaceta Mercantil* anuncia en noviembre de 1837 que este “retratista de París”, discípulo de Ingres, había abierto una academia de dibujo en el local de la *Litografía Argentina*. No se sabe si este emprendimiento funcionó, pero de todas formas el francés encontró medios de vida en el retrato y gracias a las buenas relaciones de Ibarra con el gobierno de Rosas, tendría la posibilidad de hacer el del Restaurador, que se conserva en el Museo Histórico Nacional. En 1839 Lebeaud retrató al famoso barítono Miguel Vaccari, que se encontraba de gira en Buenos Aires.

La colaboración entre Ibarra y Lebeaud quedó plasmada en la representación de una elegante dama a caballo que ocupa el centro de la lámina. El caballo, encabritado, no parece suscitar sobresalto alguno en la joven que, mientras sujeta las riendas, mira plácidamente al espectador. Esta figura principal se ubica en una elevación. En un plano posterior, otra mujer asciende con su cabalgadura, dando la idea de paseo concurrido. El dibujante se preocupó por componer la escena con gran abundancia de elementos paisajísticos. A la derecha un conjunto de árboles oculta la torre de una iglesia, mientras en el mismo plano a la izquierda detrás de una cerca asoman dos plantas de magüey. La vista finalmente se encuentra con una sencilla

ramada que indica la presencia de una vivienda, que no se representa. Piedras y una variada vegetación completan a los pies del caballo la algo artificiosa ambientación, a la que Lebeaud agregó una osamenta, elemento que remite a la imagen del campo, donde era habitual encontrar restos de animales muertos. La imagen volvió a aparecer en la *Serie Chica* de Ibarra dos años después, pero el impresor decidió en esa oportunidad prescindir de la firma de Lebeaud.

En el Boletín, la lámina ilustraba un texto sobre San Isidro, en el que se lo caracteriza como el sitio preferido por los jóvenes para sus paseos y encuentros. Para el autor, el paisaje, pródigo en agradable y florida vegetación, es el marco adecuado por el que transitan las muchachas porteñas, mostrando su elegancia y belleza. El artículo concluye con unos sencillos versos firmados por un misterioso S. Z. Pero la relación temática no termina allí, y además se reproduce la partitura de una “vals” titulada precisamente “El paseo de San Isidro”, también de S. Z. En una publicación consumida y fomentada por los miembros de la elite, la lámina, como el texto y la música, cumplían la función de autorrepresentar sus hábitos de sociabilidad, que incluían tanto excursiones de solaz en las afueras de la ciudad, como distinguidas veladas musicales realizadas a imitación de las europeas.

Seguramente, dispondríamos de más material iconográfico si el *Boletín* hubiese tenido continuidad. Luego de su desaparición, las imágenes de Ibarra siguieron abasteciendo a la ciudad, hasta que la novedad del daguerrotipo y la fotografía reemplazaron a la técnica litográfica en la búsqueda de fidelidad y trascendencia por parte de los círculos de elite. Quedan las tres láminas reseñadas como ejemplo de una efímera asociación entre la palabra escrita, la música y el lenguaje de las imágenes.

Bibliografía

- Courtine, Jean-Jacques y C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions (XVIIe début XIXe siècle)*, Paris, Payot, 1994.
- Del Carril, Bonifacio, “El grabado”, en Academia Nacional de Bellas Artes, *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo III, Buenos Aires, 1984.
- Monumenta Iconographica. Paisajes, ciudades, tipos, usos y costumbres de la Argentina, 1536-1860*, Buenos Aires, Emecé, 1964.
- Del Carril, Bonifacio y A. Aguirre Saravia, *Iconografía de Buenos Aires. La ciudad de Garay hasta 1852*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1982.
- Francastel, Pierre y Galienne, *El retrato*, Madrid, Cátedra, 1978.
- González Garaño, Alejo, *El grabado en la Argentina*, Rosario, 1942.
- Gosset, Philip, comunicación personal acerca de las fuentes del retrato de Rossini, abril 2005.
- Munilla Lacasa, María Lía, “Siglo XIX: 1810-1870”, en J. E. Burucúa (dir.), *Arte, Sociedad y Política*. Nueva Historia Argentina, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999, vol. 1.

Curriculum

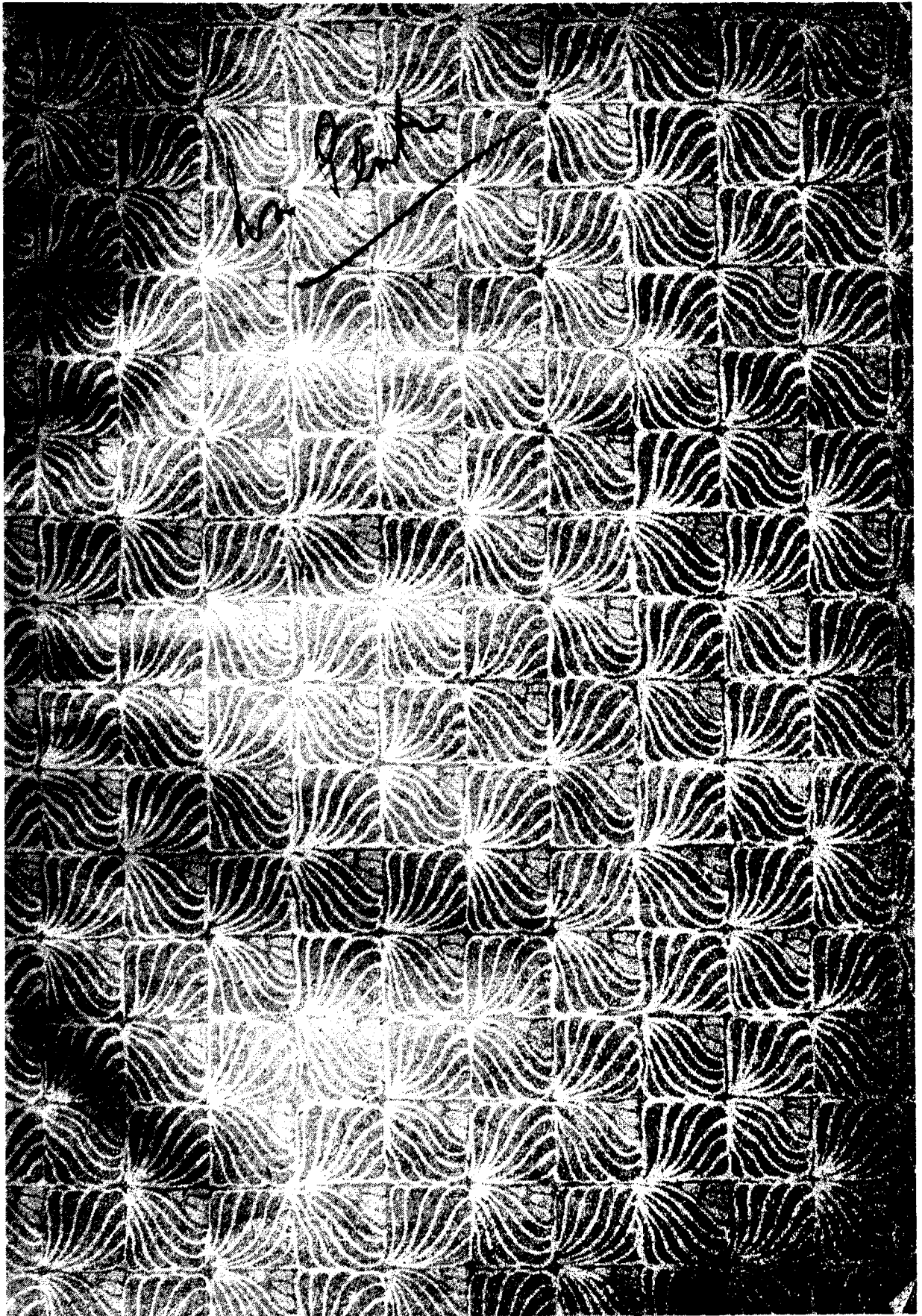
Marta Penhos es doctora en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como profesora adjunta en la cátedra de Historia del Arte Americano I (colonial) en la Facultad de Filosofía y Letras, y tiene a su cargo seminarios sobre problemas historiográficos del arte americano y sobre la relación entre arte y antropología en la misma Facultad. Sus investigaciones centradas en las representaciones plásticas y literarias del territorio y la población sudamericanos en los siglos XVIII y XIX, y sobre aspectos de la historiografía del arte del periodo colonial, buscan contribuir a la construcción de nuevas interpretaciones acerca de la percepción y valoración de la naturaleza, los hombres y la producción cultural americanos en el pasado. Es autora de numerosos artículos y ponencias, así como de textos en volúmenes colectivos. Coordinó junto con Diana Wechsler el libro *Tras los pasos de la norma, Salones Nacionales de Bellas Artes (1911-1989)* (1999). Su libro *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII* (2005) contiene lo sustancial de su tesis doctoral.

BOLETIN MUSICAL

—
1837



ALFONSO B.
GONZALEZ
GARLAND
EXHIBITS



BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

Museo "Dr. EMILIO AZZAGNINI"
Calle 45 N 502 1300 a Piata
T.E. 21-8676

SIG. TOP.
Nº INV. 3385

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

VIVA LA PATRIOTIA

BOLETIN MUSICAL

LITOG. ARGENT. DE VERRA

CATEDRAL N° 277

BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

VALE

Para Piano Forte. Por D.^{no} J. P. Esquivel.

**EL 30
DE
JUNIO**

P con gracia *sf* *sf* *P mo* *sf* *sf* *dolce P* *for* (Continuara)

Opera del Sr. Cultivos. Musica del Sr. Alcedo

DOS EN UNO

ALLEGRO

MODERADO

La te en la tierra un seño

for

que todo todo es mi o En quien cansado fi o mi acalo ra ja

sien Dos labios hay cual ro sa Cuya sonrisa es mi a

p

Me besan a per fi a y manan dulce dulce miel

for

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Ayres, Agosto 28 de 1837.

ROSSINI Y BELLINI.

(Fragmento de un artículo de la Revista de Ambos Mundos.)

—Efectivamente, dijo María, Rossini guarda un silencio obstinado. Hace, si no me engaño, diez años, que ha enmudecido.

—Esto es quizá un rasgo de talento de su parte, respondió Maximiliano; habrá querido probar que no le agradaba el renombre de *Cisne de Pesaro* que se le había dado. Los Cisnes cantan al morir, pero Rossini ha cesado de cantar á mitad de su carrera; y creo que ha hecho muy bien, manifestando en ello que es realmente un génio. Un artista que no posee mas que talento, conservará hasta el fin de su vida la impulsion que le hace ejercer este talento. La ambicion lo estimula; conoce que se perfecciona cada dia mas, y se esfuerza por alcanzar el apogeo de su arte. El génio, al contrario, habiendo llegado desde muy temprano al grado mas eminente, satisfecho, desprecia el mundo y la ambicion vulgar, y se retira á la vida privada, como Shakspeare, ó se pasea con sonrisa jocosa en el *Bulevarte de los Italianos*, en Paris, como Rossini. Cuando el génio no tiene una mala constitucion, vive de este modo mucho tiempo despues de haber producido sus obras Gefes, ó como se dice hoy, despues de haber llenado su mision.

Pensar que el génio deba morir temprano, es una preocupacion. Creo que han asignado el período de treinta á treinta y cinco años, como la época mas peligrosa de su vida. Muchas veces he chanceado con Bellini, á este respecto, prediciéndole que en su calidad de génio, debia morir pronto, porque se acercaba á la edad crítica. Cosa estraña ! á pesar de nuestro tono complaciente, esta profecía le hacia experimentar una turbacion involuntaria : me llamaba su *Jettatore*, y jamas dejaba de hacerme el signo de conjuro. . . . Tenia tanto deseo de vivir ! La palabra muerte excitaba en él un delirio de aversion : no queria ni oír hablar de morir ; se asustaba como un niño que teme dormir en la obscuridad. . . . Era un bueno y amable niño, un poco altivo á veces ; pero no habia mas que amenazarlo con su muerte próxima, para verlo con voz modesta y suplicante, haciendo con dos dedos levantados el signo conjurador de *Jettatore*. . . . Pobre Bellini !

—Le habeis pues conocido personalmente ? Era buen mozo ?—

(Continuará)

BASSINI.

Los que hemos conocido personalmente á este jóven artista, no podemos dejar de acordarnos de él, al ver la descripcion de Bellini, que publicaremos en el siguiente número. Están llenos de semejanzas, y esto no es estraño : eran de una edad, habian sido íntimos amigos, se habian educado juntos, habian asistido juntos por muchos años á las lecciones de Zingarolli ;

y siempre en estas uniones simpáticas y largas, los modales, los sentimientos, las ideas, los gustos se hacian comunes. Los modales de Bassini están llenos de *bellinismos*, lo mismo que su gusto y producciones musicales. Tambien usa varita: su andar es tambien idílico y etereo; tiene tambien en sus ojos y en su aspecto no sé qué inocencia triste que tiene el aire de un suspiro. Tambien habla mal español, pero no un mal español que haga erizar los cabellos como el mal frances de Bellini, sino un mal castellano tan amablemente ridículo, tan graciosamente inhábil, que mas bien dá gusto de oírle.

En un papel frances que tenemos bajo los ojos, lesmos que Paganini, cuando toca, un violin y él son una misma y sola cosa. Nosotros habiamos dicho ya esto mismo viendo tocar á Bassini: oíamos el alma, sentíamos el alma del artista, que hablaba por los ecos de su instrumento: el violin era el órgano de la palabra de su corazon sensibilísimo.

Un extremo recuerda otro. Esta identidad del ejecutor y el instrumento, nos trajo á la memoria un cierto maestro de violin de una provincia nuestra (llamado *Cuchara*) que toca con tal desprendimiento, con tal independendencia, que mientras su instrumento hace sonar un minué, él está silvando una valsa distinta, por via de entretenimiento.

Entre esos bellos talentos musicales que nuestra patria vé asomar en su seno con tanta profusion, los aficionados á la música habrán oído contar desde algun tiempo, un lindo jóven, hijo del Dr. Cordero.

Publicamos en este número un minuet de su pluma. Aunque bella y correcta esta composición, preferimos no obstante á su análisis, algunas consideraciones sobre el autor.

Somos de los que creen en la ciencia de Gall y Lavater, y no podemos dejar de leer en los rasgos de la frente y fisonomía del joven Cordero, síntomas enérgicos de un bello génio musical. Los ojos sobre todo, que no saben mentir, los ojos que no han mentido cuando han prometido un Rossini, un Bellini, un Victor Hugo, los ojos de nuestro joven compatriota prometen á nuestra patria, en un idioma irresistible, un artisia eminente.

Es un admirador del génio esplendente y robusto de Rossini, pero ama mas los gemidos de Bellini. Parece pues organizado para intérprete exclusivo de las penas dulces del alma. Sin embargo, esta disposición no le hace incapaz de una expresión enérgica y valiente. Hemos visto á la Guitarra tomar entre sus manos una sonoridad poderosa, porque la Guitarra es su instrumento favorito, y debia ser así: la guitarra no tiene otra aptitud que para el llanto: la guitarra es el órgano de los corazones desgraciados y apasionados: ella sabe gemir, y hablar de amor como nadie. Sus acentos sensibles y suaves se aniquilan en presencia del estrépito de los espectáculos, y a ran el silencio de la soledad, donde saben desplegar su emoción irresistible. Felicitamos al instrumento de Huerta de su nueva conquista argentina, y esperamos que algun día derramará en nuestra sociedad las melodías armoniosas y dulces del nuevo discípulo de Bellini.



MINUÉ,

F. D. F. M. CORDIERO.

GUITARRA.

3.

p

f

BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 2

EL 30 DE JUNIO.

3.ª 4.ª parte.

for energetic.

f

DOL

P legg.º

loco

cres.

8.ª

loco.

sf.

sf.

D.C.

LOS OJOS TIERNOS. P.^o D.^o J. P. E.

MINUÉ.

The musical score is arranged in five systems, each with a piano (p) part on the upper staff and a guitar (g) part on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system includes the marking 'cantab.' and 'sf'. The second system includes 'for.' and 'sf.'. The third system includes a first ending bracket labeled '1.'. The fourth system includes 'cres.' and 'f'. The fifth system includes 'f', 'sf', and 'ten. ten.' markings. The guitar part features complex chordal textures and melodic lines, often with slurs and accents.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Setiembre 3 de 1837.

BELLINI.

(Continuacion.)

—No era feo. Nosotros los hombres, no podemos como Vdes., responder decididamente á una cuestion semejante sobre alguno de nuestro sexo. Era un ser esvelto y aventajado, de movimientos graciosos y casi de un pisaverde, siempre *tiré á quatre épingles*; cara regular, larga, rosada; pelo rubio-claro casi dorado, risado en bucles ligeros; frente noble, elevada, muy elevada; nariz recta; ojos azules desvaídos; boca bien proporcionada; barba redonda. Sus facciones tenian algo de vago y sin carácter, como la leche, y este color tomaba algunas veces cierto agridulce de tristeza. Esta tristeza reemplazaba el espíritu sobre el aspecto de Bellini; pero era una tristeza sin profundidad, cuyo reflejo vacilaba sin poesia en los ojos, y vagaba sin pasion al rededor de sus lábios. El joven Maestro parecia querer ostentar en toda su persona, este dolor blando y débil. Su pelo iba peinado con un capricho sentimental, sus vestidos adheridos con una languidez ligera al rededor de su cuerpo aventajado; llevaba su junco de España con un aire tan idílico, que me recordaba siempre los pastores que hemos visto hacer carocas en las pastorales con cayado de piedras preciosas y calzones de tafetan rosado. Su marcha era tan señorita, tan elegiaca, tan eterea! Toda su persona tenia

el aire de un suspiro en escarpines. Ha tenido mucha aceptación entre las mugeres, pero dudo que haya producido una grande pasión. En cuanto á mí, su aparición tenia algo de fastidiosa, cuya razón puede encontrarse en su malísimo lenguaje francés. Aunque Bellini vivió mucho tiempo en Francia, hablaba el francés tan mal quizás como se podría hablar en Inglaterra. Yo no debería calificar su lenguaje de malo; esto sería decir que es bueno. Sería preciso decir: espantoso hasta hacer erizar los cabellos !.....

.....

La cara de Bellini, como toda su persona, tenía la frescura física, la flor de encarnación, el color rosa que me hace una impresión desagradable, á mí, que prefiero el color de muerto ó del mármol. Mas tarde fué, cuando después de relaciones mas frecuentes, sentí ácia él una inclinación real. Esto sucedió cuando observé que su carácter era bueno y noble. Su alma ha permanecido ciertamente sin mancha, en medio de los indignos contactos de la vida. Tampoco estaba desprovisto de la bondad inocente y sencilla que siempre se encuentra en los hombres de génio, aun cuando no la dejase ver al primer momento.

(ENRIQUE HEINE.)

Que es componer, para un hombre que no ha nacido músico ?—Es contar compases, medir partes, coordinar frases y nada mas. Para un músico *á natura*, que es componer ?—Es redactar en acentos armoniosos y mágicos la vida, la pasión,

la poesía del alma. Y no hay distinción; esta ley se extiende desde las más grandes hasta las más pequeñas obras del arte. Hacer una ópera, es escribir un volumen de amor; hacer un minué, es escribir dos líneas de amor. Pero en fin, hacer música, es redactar afectos, pasiones.

Y en efecto, que es lo que distingue esas pocas valsas y minúes que se insinúan en el alma, que agradan á todos, que no olvidan ni envejecen nunca, esas valsas como la *Melancolía* de Weber, como el *Sueño* de Esnaola? Ciertamente no es ni el número de compases, ni la extensión de las partes, ni el movimiento, ni el tono, ni circunstancia alguna de forma.— Es la belleza del tema, la gracia, la originalidad del pensamiento que las sustenta, el poder mágico de ese pensamiento de seducir el corazón. de conquistar todas las simpatías del alma, de enamorarlo á uno con la facilidad de una belleza de 15 años. Y esto es lo que no es dado producir sino á las cabezas inspiradas, á los hombres de génio.

Se acerca á este género de música la dol minué que publicamos en nuestras páginas de hoy. No es de esas cosas bien hechas únicamente, de esas cosas expresamente hechas, por comisión, por compromiso. Es de esas inspiraciones afortunadas, de esos golpes divinos, de esos rayos celestiales, que iluminan repentinamente el génio del músico, en el instante en que su alma busca la expresión adecuada de un sentimiento que la agita. Es el amor, es todo lo que hay de dulce en el corazón, es la vida misma bajo las formas divinas de la gracia y belleza melódicas.

La valsa adjunta, que no es mas que un perfil gracioso y simple de una miniatura musical, es, por lo que sabemos, un reflejo fiel de los modismos seductores de una belleza porteña. Lleno el pensamiento de su idea, la melodía se brindó á retratarla ; y despues que su imágen hizo nacer la valsa, ahora la valsa hace recordar su imágen. Y desde luego, nos dice el autor de ella, no bien suena en mis oidos esta melodía, cuando á mi mente se ofrece una aparicion angélica, una belleza que parece soñada ó creacion feliz de la poesia, su cabeza contorneada por el gusto, parece obedecer á la mano invisible de la ternura, que la inclina dulcemente ácia un lado en aptitud contemplativa y suplicante ; su boca ingenuamente distraida, dulcemente entreabierta, y allá en los arcos airosos de sus estremos, dos caliz llenos de una sonrisa que parece corresponder á un pensamiento gracioso que juguetea en el fondo del alma : ojos de estos que es mas prudente no ver, que quitan el sueño, y matan á fuerza de vida ; que cuando paran en uno su vuelo celestial, lo hacen sonreir de amor, primeramente, y luego entristecer y pensar en su destino.— Tal es la imágen que por una intuicion misteriosa, me ponen delante de los ojos, continúa el autor, los sonidos simples de esta melodía. Yo amo esta melodía, pues, porque amo su origen. Pero quien sabe si á todos agradará igualmente. Las mas veces la música nos inspira un interés reflejado. Aliada eterna de nuestros contentos, amamos la melodía, que alegró nuestras dichas, como amamos á la confidenta de la que adoramos, porque en aquella miramos á ésta.



BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 3.

MINUÉ,

P.º E.

The musical score is written for piano (p) and violin (v). It begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The piano part starts with a dynamic marking of *p*. The violin part features a melodic line with various articulations, including slurs and accents. Dynamics range from *p* to *sf*. Performance instructions include *ten* (tenuto), *DOL* (dolce), *delic.* (delicate), and *tenuto. cresc.* (tenuto, crescendo). The score is divided into several systems, each with two staves. The first system includes the title and the initial notation. The second system features the instruction *DIMIN.....*. The third system includes *ten* markings. The fourth system includes *DOL* and *sf*. The fifth system includes *tenuto. cresc.* and *delic.*

VALSA,

Pr. B.

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The first system begins with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'V' (accents). The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a first ending bracket with two endings, labeled '1.' and '2.'. The fourth system shows further melodic lines. The fifth system concludes the piece with a double bar line and repeat dots at the end of the bottom staff.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Setiembre 9 de 1837.

Viage de Rossini á Alemania.

El viage de Rossini en Alemania, no ha carecido de rasgos curiosos, y de los cuales Hoffmann hubiese sacado un gran partido. Cien ovaciones se amparaban á porfia por todas partes del ilustre maestro, se levantaban arcos triunfales en honor suyo en todas las sendas al ruido de los tambores y de los timbales. Nada es mas curioso que oírle contar, con ese espíritu maligno y ese tono bufon que se le conoce, las tribulaciones gloriosas del génio en viage. Al instante que llegaba la noche en una posada, se apresuraba á recogerse, y á recostarse en la mejor poltrona del lugar, envuelto en su buena ropa de casa, á fin de preludiar á las voluptuosidades silenciosas de una jocosa noche de sueño. En esta esperanza, olvidaba con delicia sus particiones tan caras otras veces, y los cuidados de su salud, que le es mas cara hoy que todas sus particiones. Entretanto la brisa de la noche, que desde luego no le traía sino los perfumes de los resedás de su ventana, se cargaba insensiblemente de armonía y de vibraciones metálicas. Era un ruido agradable y encantador, hecho para incitar al sueño. Se hubiese dicho que era la Musa que descendía del cielo para venir á adormecer á su amado en melodiosos encantamientos. Pero Rossini no cree en la Musa, cree mas bien, el impío, en las sociedades filarmónicas; y derrepente, ó terror! en este aire

que le había adormecido en un instante resonaba vibrando algun motivo de la *Semiramide*, ó del *Gullermo Tell*; era la serenata piadosa que le seguía hasta en su sueño. Qué hacer en tónces? Era menester resignarse á las impertinencias de la gloria, y salir á su balcon á arengar á las pobres gentes que le cumplimentaban de una manera tan estrepitosa. Les contaba mil cosas sobre el arte y el progreso á los cuales su vida no había sido mas que un largo y doloroso sacrificio; en seguida, despues de una buena hora de consideraciones sociales, cuando había deshojado sobre sus dignas cabezas todas las rosas de su retórica, terminaba comparando los músicos de génio á los cisnes que cantaban al morir en mas bella melodía, y los despedía desde arriba satisfechos y contentos.

Parece que durante este viage se ha revelado en Rossini un magnífico talento oratorio. Seria un consuelo, al ménos, de ver al génio que se exalaba en un tiempo en bellas notas, deramarse en adelante en bellas palabras. Esperemos que el rio por cambiar de fuente, no perderá nada de su transparencia y de su limpieza. En lugar de un gran músico tendrémos un grande orador, he aquí todo.

(F. BULOZ.)

Especialidades Músicas.

La música de Bellini no se dirige sino á las fibras sensibles del alma; su fin está logrado cuando ha removido las lágrimas en su fuerte. Esta es la razon por que ella agrada tanto á las mugeres.

Bellini canta con su corazon, Meyerbeer con su cabeza : de una y otra parte igual defecto.

La música del día es la inspiracion ardiente y espontanea, el sentimiento verdadero, la melodía en fin envuelta en la ciencia como en un manto glorioso ; es el alma y el cuerpo . . La música del día, es el *Don Juan*, de Mozart, el *Matrimonio Secreto* de Cimarosa, la *Sinfonia en la* de Beethoven . . . el instinto y la ciencia, el corazon y el arte.

Bellini canta mas bien que compone ; Meyerbeer compone siempre y no canta nunca. (H. BLAKE.)

Quisieramos que no se mirase en nuestros frecuentes analisis de la música que publicamos, un puro juego pedantesco y pueril de espreaciones huecas. No será otra cosa, lo sabemos, para los que quisieran ver analizada una pieza musical como una piedra preciosa, como si la música fuese del dominio de la historia natural, como si fuese otra cosa que la passion y la vida.

Es únicamente el analisis habitual de las afinidades misteriosas, pero reales, que existen entre los acentos de la música y las afecciones del alma, lo que puede conducir á una íntima y radical iniciacion en el espíritu y la mision del arte musical. Las dñamas no conocerán el mas puro, el mas legítimo y poderoso medio de conquista, mientras consideren la música de otro modo.

En cuanto al giro y colorido de estos analisis, su naturaleza los conduce necesariamente á las regiones y facciones de la poesia, á ménos que no se pretenda analizar la música, es decir,

la gracia, la pasión, la belleza, la vida misma con la gravedad doctoral con que la jurisprudencia, y economía pública suelen ser tratadas. Es preciso figurarse que son escritos con el oído puesto en el corazón, mientras la música está en los oídos, y no á sangre fría ó en medio del silencio : y es así también como quieren ser juzgados. Traducir la música en palabras, es hacer poesía, porque la música es poesía ; describirla, es poetizar. Pintar sus efectos, sus impresiones, es delirar, es cantar también.

Nos ha sido dirigida por una persona de gusto, una valsa del Sr. Esnaola, que no es nueva, pero tampoco popular, acompañada de una comunicación, á propósito de esta valsa, que la estrechez de nuestras páginas nos obliga a resumir en las siguientes líneas—

“Es menester no limitarse á publicar piezas nuevas ; ó mas bien, es menester, no llamar nuevo, solamente á lo recién escrito. Nuevo, es también lo no oído, lo no usado, lo no generalizado ; y en este sentido, una gran parte de la música del Sr. Esnaola es nueva, sin embargo de que no toda ella acaba de ser escrita. Nuestros talentos musicales no han especulado con sus creaciones ; y no han creado, por decirlo así, sino por las bellas y para ellas exclusivamente. Es pues del deber de la prensa, el substraer las armonías argentinas, que son del dominio de la gloria pública, del monopolio celoso de unas pocas bellezas que tienden á absolverlas en el círculo egoísta de su gloria personal.”



BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 4.

MINUÉ P.º A.

The musical score is written for piano (p) and violin (v). It consists of five systems of two staves each. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The piano part is characterized by a steady eighth-note accompaniment, while the violin part features a melodic line with various ornaments and trills. The score concludes with a double bar line and repeat signs in both parts.

MI CONSUELO.

VALSA, P^rV.

The musical score is arranged in five systems, each with two staves. The top staff of each system is for the piano (piano part), and the bottom staff is for the violin (violin part). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/8. The score begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The piano part features a series of chords and melodic lines, while the violin part provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Setiembre 17 de 1837.

Publicamos en nuestras páginas de hoy, música de dos profesores compatriotas. El primero, el Sr. Veloz, modesto y hábil jóven, cuenta ya entre nosotros con una bella reputacion musical justamente conquistada. Discípulo del Sr. Ensola no ha comprometido hasta hoy la gloria de su digno maestro.

El otro, el Sr. Navarro, es una de esas organizaciones líricas, que, trayendo al nacer el privilegio feliz para substraerse á la ley del estudio, son la desesperacion de las personas que todo lo deben al trabajo: pertenece á esa clase de espíritus que, en las edades prósperas del arte, nacen para llenar el mundo de su nombre. Remigio, nacido en la Italia, ó en América dos siglos mas tarde, habria, tal vez asociado su nombre á los de Herr, de Ries.

Son las sociedades, en efecto, y no los individuos, los que producen lo grande y lo perfecto en las artes. No se ha visto hasta hoy un pueblo naciente con grandes artistas, con obras gefes. Los artistas son un producto de las sociedades: son los órganos de la expresion del espíritu de una sociedad, y es el mecanismo de esta expresion lo que constituye el arte; y como una sociedad, lo mismo que un hombre, no puede expresar su espíritu, sino despues de un inmenso desarrollo, se sigue que únicamente es artista, es decir, capaz de una expresion perfecta de su espíritu, cuando ha obtenido un grande desarrollo.

Pero si un pueblo naciente no se ha manifestado aun por la palabra ó el lenguaje, lleva sin embargo sobre su frente las señales materiales que revelan sus tendencias venideras. Esta

consideracion, es la que nos conduce á la personalidad, siempre que hablamos del talento argentino.

No debe hacérsenos una acusacion de este proceder. En América el talento reside en las personas mas que en las producciones: las cabezas, como las minas de América están por explotarse: nuestras producciones contemporaneas son mas bien muestras, síntomas de lo que seremos. Es en el cráneo de nuestra jóven patria donde debemos estudiar por ahora los caracteres de su génio musical. La América, como Mozart, hace música cuando todavía ni aun sospecha que hay reglas para ello.

Seanos permitido decir lo que pensamos acerca del carácter que conviene dar á nuestra música.

Ha de ser análogo este carácter al de nuestra sociedad, si se quiere dar algun imperio á la música. Para un pueblo jóven, con mas instinto que ciencia, con mas corazon que cabeza, sin hábitos abstractos y metafísicos, qué música podrá convenir? Una música candorosa y simpática, de formas simples transparentes, al alcance de todo el mundo, expresion pura, mas del corazon que de la inteligencia, una música en fin en que el elemento melódico, domine sobre el elemento armónico. Es fácil ochar de ver que las imitaciones de la música alemana no son el camino que nos ha de conducir á este resultado. Hay mas inteligencia que amor en esta música: y jamas las producciones del pueblo mas metafísico del mundo podrán convenir al pueblo méenos metafísico del mundo.

Y fuera de esta razon de localidad; hay siempre mas imperio en la música melódica: véamos las razones. La armónica es un baile, por decirlo así, una reunion de melodías que danzan figurando de concierto. Pero un baile no enamora á nadie; encanta su diversidad armoniosa, pero hasta hoy se ha

enamorado nadie de veinte mugeres juntas. Se apasiona uno de una sola del círculo, y esta sola, lo hace hacer cosas que todas juntas no conseguirían de él.

Así es en la música: no es la armonía, es decir, la reunión de las melodías, la que nos seduce: siempre es una melodía la que queda en nuestros oídos y nos sigue. Así la armonía es para el corazón como una poligamia musical; y la poligamia es estéril: el amor polígamo no ha hecho héroes; ó mas bien, el amor polígamo no es amor; el amor es esencialmente binario, de dos.

La antigüedad no sabía la armonía: la historia nos dice que es hija de la edad media, y nadie ha oído decir que en nuestras edades modernas, obro la música los prodigios que hacía entre los antiguos. La música tomando el sello de nuestros tiempos, mas abstractos, mas metafísicos, ha debido perder como la elocuencia y la poesía, aquel poderío irresistible de sus edades infantiles.

Pero queda todavía en los tiempos modernos, un hombre que nunca fué ni será metafísico, que no gusta de las complicaciones científicas, de las obscuridades sábias: que ama lo simple, lo claro, lo bello, y lo dice por un instinto casi infalible, que mas de una vez ha rectificado los extravíos de los sábios, por cuyo medio fué él, el que primero saludó hombres de génio á Rousseau, á Mirabeau, á Rossini; este hombre es el Rey de los tiempos modernos: es mas rico que nadie, mas poderoso que nadie; reparte la gloria, los tronos, los poderes: para él es la música, la poesía, la filosofía porque él lo mereció todo: este hombre, es el PUNTO. Si pues una música no es buena para el pueblo, no es buena para nada. ¿Por qué Be-ranger es el Príncipe de los poetas de este siglo? porque es popular. ¿Por qué Rossini es el Príncipe de los músicos de

este siglo? porque es popular. ¿Por qué Napoleon fué el Príncipe de los Príncipes de este siglo? porque fué popular.

Véamos como este órgano del pueblo pensaba de la música.

GUSTO DE NAPOLEON EN MUSICA.

“Yo amo con locura la música de Paisello; decía el primer Cónsul, disputando sobre música mano á mano con Cherubini; ella me conmueve dulcemente. Vos teneis un bello talento, sin duda, pero vuestros acompañamientos son muy fuertes.— Ciudadano Cónsul, yo he estudiado el gusto frances y me he conformado á él. *Paese che vai usanza cha trovi*; conocéis el proverbio italiano.—Habeis dado una Lodoiska cuya reputacion ha llegado hasta mí..... Pero en fin, yo amo la música monotoná.—Pensad pues, ciudadano Cónsul, que la monotonía es el peor de los defectos; que el artista hábil diestro, evita la monotonía.—Norabuena; pero yo me entiendo. Llamo música monotoná á la que es simple en el canto y el acompañamiento, cuya marcha es unida, que me conviene.”

Nosotros tambien, como el primer Cónsul, y como el pueblo, amamos la música monotoná; es decir la música simple en el canto como en el acompañamiento. Por lo cual amamos la música de Rossini sobre todas las músicas: es el glorioso músico del pueblo, y este título lo realza sobre todos los músicos del mundo.

Aconsejamos á nuestros jóvenes talentos, que nunca se alejen del pueblo; y léjos de preciarse de ser ininteligibles para él, oifren toda su gloria en ser entendidos y buscados por todo el mundo. El génio es la luz, no la obscuridad. Digamos de la música lo que Pascal dijo de los libros: la mejor música es aquella que al oírta, cualquiera piensa que hubicra podido hacerla.



EL 1.º DE SEPT.º

VALSA,
FOR
R. N.

The musical score is presented in four systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. The first measure of the treble staff contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4-B4, and a quarter note C5. The bass staff begins with a whole note chord of F4 and C4. The second system continues the melody with a slur over the first two measures. The third system features a dynamic marking of *p* and a *cres.* instruction. The fourth system concludes the piece with a final chord in the bass staff.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 5

LA SUPLICA A ZILIA.

MUSICA

DE V.....

Larghetto pp.

De...ten hermosa Zilia, de...ten hermosa Zi.....lia

el leve y diestro paso, ce...sóya, cesóya el emba...

razo que tanto que tanto me oprimia, que tanto me o...

pri... mia .. Es... cucha an... gel di... vino, es... cucha. an... gel
 divino mi triste y ronco acento, de... ci... de en el momento, en el mo...
 mento mi tenebroso des... fi... no.

Musical notation includes:

- Vocal line with lyrics and phrasing slurs.
- Piano accompaniment with dynamics: *p*, *ff*, *sfz*, *ff*.
- Articulations: accents, slurs, and fermatas.
- Key signature: one sharp (F#).
- Time signature: 6/8.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Setiembre 23 de 1837.

MERCADANTE.

El Teatro Italiano acaba de cerrar dignamente la temporada musical de este año (1836) poniendo en la escena una ópera nueva de Mercadante. El autor de *Elisa é Claudio*, hombre de un buen sentido raro y de un talento mas que distinguido, es del corto número de esos artistas pacíficos y modestos, que conociendo desde luego el género de facultades sobrenaturales que exige el trabajo de la creación pura, y cuan poco es dado á todos alcanzar el primer rango, aceptan gustosos el segundo, y en vez de sudar sangre y agua en imprimir inútilmente piezas áridas, caminan tranquilamente á la sombra, á lo largo de los verdes sauces: *verdi salci piantati ot licci giorni*, dejando á otros ménos sábios los cuidados penosos del suceso, las susceptibilidades pueriles, y las ambiciosas preocupaciones de la gloria. Así, ántes que Mercadante hubiese producido su ópera para el Teatro Italiano, (*Los Ladrones*) nadie le conocia en Francia todavía, lo que no quitaba que Mercadante hubiese hecho ya dos particiones muy notables, y sobre todo aquel admirable duo de *Elisa é Claudio*, que vale mas que tres particiones.....

.....
La ópera de *los Ladrones* ha triunfado como lo merecia. El público ha apreciado desde el primer dia todo lo que hay de melodioso y de encantador en esta buena música, que se deja comprender sin trabajo penoso de inteligencia; y despues que

Mercadante ha recogido entre nosotros su humilde cosecha de gloria, le vemos que se vuelve feliz á su pequeña ciudad, donde le llaman los deberes de su cargo, porque Mercadante es maestro de capilla de Nobarra. Allí es donde el digno Maestro pasa su vida, en medio de unos muchachos coristas, dirigiendo sus voces agudas, y de pacíficos canónigos que escuchan su música gravemente sentados en sus grandes sillas. Cada año escribe una misa en honor de la patrona de la ciudad; y esta capilla, á la cual Mercadante ha consagrado su música religiosa, no depende ni del Papa ni de los grandes Duques; es un canónigo quien al morir la ha fundado con su propio peculio. De tiempo en tiempo, el maestro pide un permiso á sus directores para ir á escribir una ópera á Venecia ó bien á Nápoles; y luego, tres meses despues, cuando ha hecho cantar bien á la Tachinardi y Dupré, cuando ha logrado un triunfo ruidoso en la escena, se acuerda de sus muchachos coristas y de sus buenos canónigos de Nobarra, y se vuelve entre ellos, para santificar en la capilla las coronas del teatro. Que serenidad! que paz encantadora! Se ha dicho muy bien, la Italia es todavía la tierra del arte sereno y que hace feliz.

(F. VULOZ.)

Las veces que un hombre lleva una vida ignorada en el mundo, mereciendo apenas atenciones tibias, descontento de todos y de sí propio, sin mas que por haber errado la senda en que colocado desde luego habria podido ser el respecto de los otros hombres!

Nos ha sugerido esta consideracion, el ejemplo de los destinos del jóven autor de la valsa para guitarra que publicamos hoy : aunque en esta bella pieza, el talento es visible, el autor sin embargo, es mucho mas capaz de lo que en ella se muestra. No es músico, y hace música : no es pintor y pinta. No tiene la cultura de Beaumarchais, ni de Larra, pero tiene tanto talento como ellos, y hace reir como ellos.

Que adquisicion para la ciencia y la patria, si esta cabeza jóven, como es, tomase todavia el curso á que ha sido destinada! A nombre de la ciencia y de la patria ; nosotros la exortamos.

El autor de este minué parece de esos corazones de la constitucion de Bellini y Lamartine, á quienes el sentimiento musical y poético no les ha sido dado sino para vertir en llantos melodiosos los dolores dulces de que su alma es continuamente dominada. En este minué parece haber tomado el tono mismo de los acentos doloridos de Bellini. Dichosos al ménos, aquellos cuyas lágrimas armoniosas son un bálsamo dulce para los corazones lastimados.

El Sr. Casacuborta, habia reunido tambien á la multitud de talentos que lo adornan, el talento musical.

Necesitaba un coro que debia ser cantado en la primera escena de *los Seis Escalones al Crimen* ; no se ocupó de buscar compositor. En su cabeza existia un fondo de reminiscencias de canciones Europeas, y de distintos temas, organizó la música que cantó el círculo disipado que principia el drama. Es bien hecha esta música ? No se puede exigir esto de un hombre que no sabe hacer música. Es adecuado á la escena su carac-

ter? *Ea, y debía serlo desde que habia sido arreglada por el hombre que tan bien supo penetrarse del drama. En efecto, hay en el fondo de esta música, no sé que tristeza profética, que es la espresion amenazante de la conciencia del hombre en el instante en que abdica la virtud.*

En el corazon impresionable de una dama, se habia grabado esta melodía; y con aquella espontaneidad de que las Porteñas son tan ricas, se convirtió en la valse que publicamos en este número.

; Si se efectuase en nuestras jóvenes compatriotas el mismo movimiento inteligente que en los jóvenes parece haber comenzado ya de un modo tan halagüeño y brillante! Las Porteñas, cuya belleza solo puede encontrar rival en Grecia y en Italia, no necesitan para ser las mugeres mas atractivas del mundo, sino de buenas habitudes intelectuales que el estrecho régimen español habia negado á nuestras Madres. La literatura nueva, cuya faz mas bella es el sentimiento y la pasión, les brinda un campo adecuado. Las mugeres, que son la sensibilidad, no pueden ménos que sobresalir en una literatura cuya alma es la sensibilidad: ellas deben derramar su encanto sobre las grandes ideas de la patria y la humanidad.

Que una impulsión benéfica ha sido dada á nuestros jóvenes espíritus, es lo que se deja ver en la aparición frecuente de tanto artículo escrito con una gracia nueva y fácil. No se puede negar que la aparición de los escritos del Sr. Echeverría marca el principio de este movimiento. Dentro de pocos días este armonioso poeta, debe poner en las manos del público, una nueva colección que dará aún duda á nuestra literatura nacional un empuje nuevo y poderoso.

◆◆◆ IMPRENTA ARGENTINA. ◆◆◆

VALSA,

P.^rN. A.

GUITARRA.

The image shows a guitar score for a waltz. It consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The second staff continues the melody. The third staff includes two first endings, marked '1.' and '2.'. The fourth and fifth staves feature a bass line with various accidentals (flats and naturals) and include the instruction 'GLIS.' at the end of the fifth staff.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

N^o 6.

MINUÉ.

P^r A.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a 3/4 time signature. The melody is primarily in the right hand, while the left hand provides a simple accompaniment. The second system continues the piece, showing a first ending (1.) and a second ending (2.) in the third system. The fourth system includes a piano (p) dynamic marking. The fifth system concludes the piece with a final cadence.

VALSA.

P. UNA PORTEÑA.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first system includes a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a *b⁷* marking above the first staff. The third system features first and second endings, marked with '1.' and '2.' above the first staff. The fourth system has *b⁷* markings above the first staff. The fifth system concludes with a double bar line and repeat dots. The notation includes various note values, rests, and chordal textures.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Octubre 2 de 1837.

Por esta vez aparece al frente de nuestro Boletín, una de las mas célebres eminencias musicales del siglo. Es Rollini!! todo lo anuncia! su altiva frente, sus miradas, instintivamente llenas de un aire marcado de superioridad; los relieves misteriosos de su severa fisonomía, las ligeras sombras de una secreta melancolía, que iluminan pálidamente sus facciones, como destellos fugitivos de la llama del dolor que consumía su alma sensible y generosa. Génio y Dolor; parece que fueron el destino de este admirable artista. Cuan breve, pero ilustre fué su carrera! En los raptos prodigiosos de su exquisita sensibilidad, de su alma ardiente, desplegando las alas doradas de su génio se remontaba con atrevido vuelo á las cimas del arte y planaba (*) sobre las cúpulas de su celebridad. En sus altivas y magestuosas inspiraciones parecia un rayo de luz que rasgaba las fatales tinieblas, que oprimian su génio melancólico. Mortal inmortal!! despues de haber traspasado los dos polos de la vida humana: la cuna y la tumba; la última hora de su ocaso fué el primer crepúsculo de un día de eterna inmortalidad! El génio tiene dos vidas, dos auroras. En una es hombre, en la otra Dios humano. Se levanta en el oriente

(*) Planer verbo frances sin equivalente en castellano: significa la situacion del ave que se sostiene en el aire en un mismo sitio, con las alas extendidas.

de la fama y como el Sol de Josué se clava en el cenit de la gloria. Tal brilla el ástro de Bellini !

En el próximo número empezaremos á publicar unas tiernas y melodiosas cuadrillas de este autor, compuestas sobre un tema de su incomparable ópera—*El Pirata*. Sucesivamente daremos á luz algunos otros retratos de artistas eminentes en la música : entre ellos el del gran maestro Rossini.

IDEAS SOBRE LA MUSICA.

La palabra música se tomaba por los antiguos en un sentido colectivo. La poesía, la declamacion, la retórica, las ciencias matemáticas y filosóficas y hasta las ceremonias religiosas y las leyes venia á ser una ciencia universal.

Entre los modernos encerrada dentro de sus propios límites, sujeta á reglas especiales que son el desarrollo de sus elementos constitutivos originarios, se ha convertido en una ciencia particular. Con motivo de esta emancipacion, no siempre ha repudiado los vínculos de sangre que la ligaban con tanta estrechez á los demas ramos de los conocimientos humanos ; pero ha alejado la accion y los ha colocado en un órden esterior. Tiene ya su lenguaje y sus formas ; en una palabra ha conquistado para sí misma, una individualidad propia.

Platon y Pitágoras eran de opinion que los movimientos de los cuerpos celestes y las recíprocas afinidades de los ástros,

forman una especie de música visual, como el arte de acordar los sonidos constituye las armonías del oído. Según este principio, establecían una íntima conexión, una confraternidad entre la música y la astronomía. Platón despreciaba al músico que no veía en su arte más que sonidos vagos é insignificantes, y al astrónomo que no veía sino estrellas en el cielo. Distinguiendo en sí mismos, los elementos de cada ciencia ó arte, no quería que tuviesen entre sí, una completa independencia, y fijando entre ellas una especie de parentesco, se esforzaba en concentrarlas y atraerlas á una grande unidad en la que lo verdadero y lo bello vendrían á confundirse.

Tenemos la satisfacción de publicar en este número, dos interesantes composiciones del Sr. Navarro. Un minué y una valse titulados: EL PRIMERO DE OCTUBRE, que la gratitud de su autor dedica á la Señorita Aguedita Susviola (de Montevideo.) Qué de pensamientos no revelan estas afectuosas y expresivas producciones! Los que alguna vez han abandonado su patria y pisado las playas extranjeras, donde los hombres y las cosas parecen mudas é indiferentes, donde no hay ni recuerdos, ni simpatías, saben cuanto valen entónces la generosa hospitalidad recibida, en un suelo siempre desamado, y con cuanta fuerza obligan al vivo reconocimiento de un hombre de bien, de una alma noble. Duda sagrada que hoy llena el Sr. Navarro, con una efusión tierna y elocuente, digna de su acreditado talento musical. No es extraño! una grati-

tud pura y ardiente le ha inspirado! Quisiéramos conocer personalmente á la Señorita de Susviela; que si es tan hermosa, como las nobles virtudes que encadenan á un eterno reconocimiento el corazon de un viajero; seguramente que será tan linda como el Sol.

Al hacer su periódica aparicion, en el Mundo artistico nuestro planeta musical, encuentra una revolucion en la constelacion intelectual producida por la ya calculada presencia de un ástro nuevo, de un cometa brillante que marcha magestoosamente por la esfera literaria, desplegando su centellante cabellera, como los lacios y denegridos cabellos que flotan libremente sobre la espalda de la hija del desierto. Han aparecido las Rimas del Sr. de Echeverria: el Sol de Setiembre ha presidido su venida al Mundo. Que sus divinos rayos, derramen toda su luz sobre el caliz virginal de esta flor encantadora! Entre tanto el Boletin Musical, cree que no recorrería dignamente su órbita, sino llenase los gratos deberes que le imponen la galantería y la justicia: ponerse á los pies y dar la bienvenida á la jóven Cautiva y tributar, como sincero amigo del arte, á su modesto autor el leal homenaje de su admiracion.

.....N.





BELLINI .

LITOG. DE YBARBA .

BLANCA
en el original del Boletín Musical

EL 1.º DE OCT.º - PREMIO A LA CONSECUENCIA.

MINUÉ

PF R.N.

Musical notation for the first system of the Minué. It consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music begins with a treble staff melody and a bass staff accompaniment. A 'Ritard' marking is placed above the treble staff in the second measure. The system ends with a double bar line.

Musical notation for the second system of the Minué. It consists of two staves. The treble staff has a 'con gracia.' marking above the first measure. The bass staff has a 'cres.' marking above the second measure. A 'P' (piano) dynamic marking is placed above the treble staff in the third measure. The system ends with a double bar line.

Musical notation for the third system of the Minué. It consists of two staves. The treble staff has a 'cres.' marking above the first measure. The bass staff has a 'P' (piano) dynamic marking above the second measure. The system ends with a double bar line.

Musical notation for the fourth system of the Minué. It consists of two staves. The treble staff has a 'P' (piano) dynamic marking above the first measure. The system ends with a double bar line.

Musical notation for the fifth system of the Minué. It consists of two staves. The treble staff has a 'P' (piano) dynamic marking above the first measure. The system ends with a double bar line.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

EL 1.º DE OCT.º - EL RECONOCIMIENTO.

N.º 7.

VALSA

P.º R.º N.

The musical score is presented in five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'V' (accents). The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the fifth system.

This page of musical notation consists of five systems, each with two staves. The notation is complex, featuring various musical symbols and techniques:

- System 1:** The upper staff contains a series of notes with beams, while the lower staff has a similar melodic line with some rests.
- System 2:** The upper staff shows a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a more rhythmic accompaniment.
- System 3:** The upper staff features a melodic line with a prominent slur and a fermata, and the lower staff has a complex rhythmic pattern.
- System 4:** The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a rhythmic accompaniment.
- System 5:** The upper staff shows a melodic line with slurs and accents, and the lower staff has a complex rhythmic pattern.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Octubre 14 de 1837.

Nuestro Boletín musical, abre hoy sus páginas á una bella canción dedicada á la memoria de una linda Porteña, que acaba de morir, dejando como dice el autor, recuerdos de su ser encantador. Se ha desvanecido como el ambar que exala la diamela de su seno de pureza.

La letra del Sr. Mendez nos parece llena de viveza y sentimiento; es tierna y delicada como la sensibilidad de un poeta; es fácil, natural y espontánea como una lágrima en medio del dolor. No será el anuncio misterioso y fatídico de un porvenir de gloria? Así lo creemos. A nuestra primera ilustración musical, al Sr. de Eanaola pertenece el acompañamiento. La música ha rivalizado con la poesía. En su admirable idioma musical, aumentan de energía y expresión las ideas y elevados pensamientos del poeta. La traducción ha querido ser más sensible y brillante que el original! La composición del Sr. Eanaola es triste y sublime: es un llanto de armonías.



A la memoria de Sara Irigoyen.

CANTO FUNEBRE.

2.

Como rosa que se muere
Trasplantada en tierra extraña,

Sin poder la dulce entraña
De su vida germinar.
Así Sara, entristecida
Se deshoja en este suelo ;
Y á las bóvedas del Cielo
Para siempre fué á morar.

3.

Cual la luna que se pierde
Con sus lánguidas miradas,
Entre nubes angustiadas
Pena dando al corazon.
Tal de Sara ; al extinguirse
La luz de sus ojos bellos,
Con los pálidos destellos
En mil sombras se eclipsó.

4.

Como un ángel que del Cielo
Vino al mundo y dió alegría,
Brilló Sara por un día
Y á su patria se voló.
"No lloreis mi muerte, dice
Con acento peregrino ;
Pues dichoso fué el destino
Que á la gloria me llevó."

(LUIS MENDEZ.)

BELLAS ARTES.

VIOLINISTAS CELEBRES.

Corelli—Geminiani—Tartini &c. &c.

El violín parece que especialmente pertenece á la Italia. Su fácil elegancia y su armonía : su flexibilidad y ternura corresponden á la índole de un pueblo que cree comprar demasiado caro sus placeres, si tiene que pagarlos con el trabajo. Italiano de origen, el violín, lo es también por sus efectos : la Italia es la primera nación que haya sobresalido en este arte : le debemos los más distinguidos y eminentes violinistas. Catalina de Medici, invitó en 1577 á su compatriota Baltazarini á acompañarla á Francia. El raro talento del músico hizo las delicias de aquella corte elegante y ambiciosa de placeres. El violín, hasta entonces en descrédito ; reconquistó su dignidad y se hizo el instrumento de moda. Se le quitaron dos cuerdas y con corta diferencia, tomó la forma que actualmente tiene, cuya última dimensión debe á Tartini.

Al principio del siglo diez y ocho, recién empezaron los músicos italianos á atravesar el estrecho. (*) Nuestra preponde-

(*) *Este artículo es sacado de una Revista inglesa.*

rancia política y comercial estaba ya bastantemente afianzada, pero nuestro buen gusto y aptitudes para las bellas artes aun eran problemáticas. Desde aquella época hemos probado á la Europa que si el génio musical faltaba á los ingleses, su proteccion á la música era decidida y generosa; artistas sublimes; cantores medianos; músicos cosmopolitas, encontrarán seguramente entre nosotros, favor, consideraciones y dinero á falta de renombre y gloria. La Italia forma los artistas; la Francia establece su reputacion; la Inglaterra los enriquece. Que John Bull se conforme con su destino! es el tesorero de las bellas artes. Este título, en verdad, no nos dá grandes derechos á la crítica; pero séanos al menos permitido delinear la biografia de algunos grandes maestros y renovar sobre todo los recuerdos que algunos de ellos han dejado entre nosotros.

El célebre Corelli, nacido en Tusignano en 1653 es el primer violinista considerado como fundador de una escuela. Visitó á París en 1672; viajó por Alemania, donde estuvo algun tiempo al servicio del Duque de Baviera y volvió á establecerse en Roma, despues de una ausencia de dos años. Entoncez compuso sus *sonatas* y sus *baletti di camera* que fueron el fundamento de su nombradía como compositor.

(Continuará.)



Buenos Aires, Octubre 7 de 1837.

Consecuentes con nuestra promesa, empezamos á publicar en este número, las tiernas y melodiosas cuadrillas que ofrecimos. Digna produccion del elevado autor del Pirata! en todas sus composiciones siempre domina un pensamiento noble, delicado y profundo; un aro de imponente melancolía, de grandiosa tristeza las caracteriza; son acentos simpáticos de placer y dolor, de felicidad é infortunio. Su alma se estasiaba en su prodigiosa sensibilidad, como la hermosa que se goza contemplando sus hechizos, y se deshacia, se exalaba en puras armonías que eran como hondos suspiros de su corazon ardiente, apasionado. Qué suave, qué consoladora y misteriosa es la música! Nos parece un pensamiento divino expresado, escrito con caracteres humanos. Sus melodías por una especie de reaccion se dirigen con rapidez y blandura sobre la inteligencia, pulsan las mas ocultas cuerdas de la inspiracion, se dirigen con vehemencia, hacen vibrar el entusiasmo é inspiran en el hombre ideas de superioridad y elevacion. Al traves de las dulces emociones que producen sus puros y deliciosos sonidos; de las vagas ideas que asaltan se sucedon y disipan en la imaginacion, parece que se rasgan las nubes del porvenir y como en la dolirante confusion de un sueño, se descubren los

misterios de la vida y los mas íntimos secretos de la Divinidad.
La música es el gran símbolo de la armonía del Universo.

LA CUARTA CUERDA DE PAGANINI

Mucho se ha hablado de la cuarta cuerda de Paganini, con la que este hábil artista italiano, produjo resultados casi milagrosos. Su historia es interesante; veámosla como él mismo la refiere para desvanecer las injustas acusaciones de que era el blanco.

“Dirigia yo en Luca la orquesta, todas las veces que la familia Real se presentaba en la ópera. De cuando en cuando era introducido en el alto círculo de la córte, donde cada 15 días daba un concierto. La Princesa Eliza (hermana de Napoleón) se retiraba frecuentemente ántes de la conclusion; porque los sonidos armoniosos de mi instrumento producian en sus nervios una viva irritacion. Una dama de mucho mérito, á quien profesaba yo en secreto cierto cariño, se mostraba por el contrario muy solícita y complaciente en estas reuniones; me figuré que era atraída ácia mí por una simpatía poderosa. Insensiblemente se aumentaba la llama de nuestra reciproca passion.....Un dia le prometí sorprenderla en el próximo concierto con una galantería musical, alusiva á nuestras relacio-

nes de amistad y de amor. Con este intento hice anunciar en la corte la exhibicion de una nueva produccion bajo el título de—*Una escena amorosa*. La curiosidad general pareció excitarse ; pero cuán grande fué la admiracion de aquella sociedad al verme entrar con un violin que solo tenia dos cuerdas ! La cuerda *sol* y la *prima* eran las dos únicas que habia dejado. Esta última estaba destinada á manifestar la sensibilidad de una jóven ; la otra á traducir los acentos expresivos de un amante perdidamente apasionado, cuyo eco tierno y expresivo sucede á los tormentos de los celos. Eran acordes y suplicantes ó dolientes ; eran á la vez gritos de cólera y de alegría, de dolor y felicidad. Se concluia con la reconciliacion y los dos amantes mas apasionados que nunca ejecutan un *paseo de dos* terminado por una brillante *coda*. Cuánta felicidad no encontré en esta escena ! Para qué decir las centelleantes y apetecidas miradas que cayeron sobre mí !”

La Princesa Eliza despues de haberme colmado de elogios me dijo llena de gracia y amabilidad “acabais de hacer un imposible con dos cuerdas, que ! una sola no bastaría á vuestro talento ?” Al instante ofrecí hacer la prueba. Esta idea halagaba á mi imaginacion, y algunas semanas despues compuse para la cuarta cuerda, una sonata con el título *Napoleon*.

que ejecuté el 25 de Agosto delante de un concurso espléndido y numeroso. El resultado fué magnífico y superior á mis esperanzas. Desde aquella época mi predileccion por *sol* es ardiente y decidida. Jamas cansaron mis composiciones sobre esta cuerda, y progresando rápidamente llegué á la cumbre de una facilidad que no debe sorprender.

(*N. Paganini.*)

LA ROSA.

VALSA IMPROVISADA.

Solo en el estilo de esta melodía puede tomarse una idea de la manera graciosa con que una belleza porteña, presentó la rosa que ha dado origen y nombre á esta valsa.

(*B....*)

Errata del número 7.

En el primero y segundo compaz de la clave de bajo de la valsa 1.º de Octubre,, debe añadirse un becuadro accidental en la nota sí de dichos compases.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

CUADRILLAS DEL PIRATA, (DE BELLINI)

N.º 8.

n.º 1.

PANTALON.

F e ben marcato.

ten:

mf. mf. f p sf.

f p P

P

fin.

Ped:

Musical score for the first system, featuring a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The piece is in 3/4 time and includes dynamic markings "cresc:" and "D.C.".

LA ROSA
 ———
VALSA
P. B.

Musical score for the second system, showing the beginning of the piece with a treble and bass clef. It includes the tempo marking "rallent" and the performance instruction "moneando.".

Musical score for the third system, continuing the melody and accompaniment.

Musical score for the fourth system, featuring a "cresc:" marking.

Musical score for the fifth system, including the word "for" at the start of the bass line.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

CUADRILLA.

n.º 2

ÉTÉ.

p

cres:

mf

p

cres:

loco

cres:

p

fin.

sf *sf* *sf* (Continuará.)

BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 9.

CANCION - A LA MEMORIA DE SARA.

P.^a ESNAOLA.

And.^o non troppo lento.

legato.

Au-sen-to-se de la tier-ra Sa-ra, flor

candi-da y pu-ra; u-na yerma sepul-tu-

ra su fra-gancia devo-ró, su fra-gancia devo-ró!

dol: espres:

yen su ra...pi...da ago...ni...a di...va...

P legato. *pp.*

gó muda los ojos, de... jandenes Ay! des...pojos

cres:

de su ser en...can...ta.dor, de su ser en...can...ta.dor:

dol:

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Octubre 21 de 1837.

MOZART.

Me refiero únicamente á Beethoven y Weber, porque de Mozart no debe hablarse. Con quién podremos compararle?Cuál es la ciencia de que pueda considerarse jefe este hombre extraordinario que se mantiene solo de pié sobre un piráculo desierto donde solamente pueden penetrar las rápidas y brillantes miradas del pensamiento? Es un italiano el autor de la *Flauta Mágica* y de *D. Juan*? Es un alemán el grande artista que ha compuesto el *Matrimonio de Figaro* y formado á Cherubini? Qué resultados podrán sacarse para el arte de las obras de un hombre que tiene un modo nuevo, original y especial de escribir y de cantar? Las producciones de Mozart se respiran deleitosamente como el aroma de una flor, se contemplan como una belleza ó se contemplan como un ástro refulgente. Pretender estudiarlas seria imposible! allí no se percibe reflexión ni ciencia, en él todo es el fruto de la mas ingenua inspiración. A la naturaleza debemos pedir la explicación de estos secretos.

(ENRIQUE BLANZ.)



VIOLINISTAS CELEBRES.

(Continuación.)

Debo confesarse para honor de aquellos siglos que acababan

de salir do entre la barbarie de la edad media, que nunca se vió un entusiasmo mas ardiente y decidido por cualquiera especie de progreso. No se trataba de satisfacer la vanidad personal ni los placeres ; la juventud dominada de cierta inspiracion emprendía con ardor y celebraba cuanto tendiese á despertar la inteligencia de su largo y profundo adormecimiento. Las grandes escuelas de literatura clásica, de pintura, arquitectura y música recientemente abiertas en Italia, apenas bastaban á contener la multitud de estudiantes que concurrían de casi todas las naciones de Europa. Públicos y universales homenajes de admiracion, se prodigaban diariamente á las principales notabilidades de aquellas escuelas. El pintor y el gran músico tenían sus *sequasi* que les tributaban honores á guisa de feudatarios.

No bien se hubo esparcido la voz de que Corelli, dirigia la ópera en Roma, cuando de toda la Italia y de varios puntos de Europa corrieron á recoger sus inspiraciones. El Cardenal Ottoboni, hombre de gran talento, era uno de los mas íntimos amigos del gran músico, quien presidia los brillantes conciertos que se daban todos los lunes en el palacio de aquel prelado. Le llamaba á Corelli *il virtuosissimo di violino é vero Orfeo di nostro tempore*. (1) El estilo de Corelli era sobre todo

(1) *Arcangelo Corelli murió en 1713. Fué enterrado en el Panteon al lado de Rafael. Se le levató una estatua en el Vaticano con esta inscripcion: Corelli princeps musicorum.*

gracioso, dulce y natural; brillaba con una simplicidad magistral. Si alguna vez se echa de menos ese esplendor tan común en los violinistas contemporáneos, su acentuación era delicadísima. El violín de Corelli según la expresión de Gemianini, parecía tener algo de la dulzura del clarín. Muchos años después de la muerte del gran maestro, sus discípulos ejecutaban sobre su sepulcro, una parte escogida de sus obras. Libación tierna y expresiva; tanto más halagüeña, cuanto más creta estaba de toda adulación!

Francisco Gemianini á quien acabamos de citar, nació en Luca en 1680. Estudió los primeros rudimentos de la música con el maestro Scarlatti y puso el complemento á sus estudios bajo la sabia dirección de Corelli. La grande reputación que se había grangeado en Roma y su honorífico título de primer discípulo del gran maestro hicieron fácilmente que la celebridad de su nombre se extendiese por toda Italia. La brillantez y el buen gusto de su ejecución fueron estrepitosamente aplaudidos en Nápoles. Sin embargo no se le juzgó suficientemente propio para la dirección de una orquesta. Dejándose arrastrar con frecuencia de su ardor é impetuosidad natural, se olvidaba de sus músicos. Esto le valió el reproche de olvidar demasiado la medida.

En 1714 Gemianini llegó á Londres en el reinado de Jorge I. Aunque este Príncipe no sea considerado como un grande y exaltado protector de las nobles artes, con todo era alemán y amaba la música. El Barón Kúmansegge, natural de Hano-

ver, chambelan de S. M., se declaró el Mecenas del joven violinista italiano. Admitido Gemianini en la cámara del Rey, tuvo el honor de ejecutar varias piezas en presencia del monarca : era acompañado por Handel que tocaba en el clave. Jorge lleno de admiracion, declaró públicamente que el violin en semejantes manos era sin duda el rey de los instrumentos : no se necesitaba mas para hacerle el artista de moda, sobre todo cuando el mérito de Gemianini era tan sobresaliente. El reinado de su brillante reputacion, fué largo ; duró 15 años. Durante un periodo tan dilatado no tuvo igual en la finura de la ejecucion, en la elegancia de la concepcion, en la originalidad y viveza del estilo. Despues se dedicó á componer algunas obras didácticas, *tratados de armonía* y fué el primer inventor de esos magníficos trozos de música imitativa entre los que tiene mas popularidad : *la batalla de Praga*, Gemianini habia concebido la estravagante idea de reproducir por medio de los sonidos la mayor parte del 13.º canto de la *Jerusalem del Tasso* ; pero todo el poder prodigioso y la admirable habilidad del compositor fueron inútiles desde que traspasó los circunscritos límites de los *onomatopeyas*.

(Continuará.)



Imprenta Argentina.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

EL REPUBLICANO.

N.º 10.

MINUÉ

Pr R.N.

moderato. f P

6 f ff delicato.

ben marcato.

cres:

V P

CUADRILLA

nº 3:

POULE.

The musical score is written for two staves, likely piano and bass. It begins with a treble clef and a 3/8 time signature. The first system features a piano (P) dynamic, a pedal (Ped:) instruction, and a crescendo (cres:) marking. The second system concludes with a fermata and the word 'fin.'. The third system shows a crescendo (cres:), followed by fortissimo (sf), tenuto (ten), and decrescendo (dim:) markings. The fourth system starts with piano (P) and includes a crescendo (cres:). The fifth system begins with piano (P) and includes a pedal (Ped:) instruction. The sixth system ends with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

(Continuará.)

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Octubre 28 de 1837.

ANECDOTA SOBRE M. SCRIBE. (*)

Era la misma noche en que MALVINA ó el MATRIMONIO POR INCLINACION, habia obtenido un brillante resultado. Acababan de dar las dos de la mañana : el autor buscaba en vano el descanso ; resonaban todavía en sus oidos las ardientes aclamaciones con que le habian saludado : un sordo y bullicioso murmullo de aplausos estrepitosos que se reproducia y aumentaba le despertaba sobresaltado cuantas veces cerraba sus párpados : su espíritu entusiasmado, envanecido con el esplendor de su triunfo, se lanzaba con altiva inspiracion en demanda de nuevas glorias : ya pesaba las vicisitudes de la fortuna. La ambicion siempre laboriosa é infatigable y el brillo de lo pasado se disputaban su sueño.....De pronto, siente pasos en la calle de Olivier-Saint-Georges. Llamán á la puerta : se oyen voces en la escalera.....Sube un criado, llega, abre, entra con una luz en la mano.

(*) *Célebre autor entre los dramáticos contemporáneos. Espulsado de la escuela de derecho por su aparente incapacidad ; hizo recibir el mismo año en el Teatro Frances varias piezas de un mérito sobresaliente.*

—Qué hay? quién me busca? pregunta vivamente el autor.

—Señor, responde el criado, grande admirador de M. Bordier y de su empleo.

..... Señor, que en vuestra mano,
Deposite esta carta, me suplican.

—A esta hora! Dámela. Quien la ha traído. Aproxima la luz.

—Señor, me la ha entregado una criada, algo gruesa, rosada, y.....pero no he podido averiguarle nada, nada.....

Al instante la carta fué abierta y devorada con ansiedad.

—Está bien! déjala. Enciéndeme una vela. Retírase el criado y vuelve á releerla y cerrarla varias veces con renaciente interes. Que misterio! pensais que sea algun billete amoroso? No, do ningun modo: ni una sola palabra de amor. Es una cosa mas noble, mas grande. Aquellos caracteres habian sido trazados por la mano trémula de una anciana, de una pobre quizás; eran unas escasas líneas escritas por una madre!!! pero bastaban para embriagar el corazon en noble orgullo. “Señor he asistido esta noche con mis hijos á la primera representacion de MALVINA. Cuando volvimos á nuestra casa, mi hija mayor esperó que mo hallase sola para arrojarse á mis pies; me confesó entre sollozos que estaba

próxima á entregarse á un jóven indigno de ella ; el efecto que ha producido en su alma sensible y virtuosa la representacion de vuestra obra, le ha mostrado su error, ha tranquilizado su conciencia y estinguido su pasion: está sinceramente arrepentida ; la tengo en mis brazos. Toda mi familia duerme, nosotras dos velamos únicamente, llorando de gozo y reconocimiento. Jamas nos conoceréis ; pero vivid seguro de que vuestro nombre nos será eternamente sagrado. Ojalá que el sentimiento de nuestra gratitud sea de algun precio para vos. Os debemos el honor y la vida !!!”

(*Revue du Theatre.*)

Todos los diarios han anunciado en estos últimos dias, el raro suceso de un jóven muerto repentinamente en los brazos de su compañera de vals, atacado de una violenta apoplejia en medio de un baile.

(*Gacette des salons.*)

Despues de la desgracia falta frecuentemente el valor para oír la música, pues se teme aquel delicioso concierto que es

tan agradable á la melancolía, pero que causa un verdadero daño cuando nos oprimen males que tambien son verdaderos.

(*De Staël.*)

Habiendo notado Jorge 1.^o de Inglaterra los cuantiosos gastos que hacia en cada uno de sus viages á Holanda, resolvió no detenerse en ninguna de las posadas del país. Al pasar una vez por Alcmaer, paró algunos instantes, mientras cambiaban los caballos de su coche en la venta del *Mouton*, y pidió tres huevos frescos. Antes de tomarlos tuvo el monarca la precaucion de pedir su precio :—doscientos florines, le respondió el posadero. Como ! exclamó Jorge, doscientos florines ! pues que, son tan raros los huevos en Alcmaer ?

—No, señor ! no son tan escasos como las personas de la importancia y fortuna de Vuestra Magestad. Los Reyes son poco *comunes* por estos alrededores.



Imprenta Argentino

BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 11.

CUADRILLA

n.º 4.

PASTOURELLE.

fin

cres - - - - - p

mf p

cres - - - - -

p sf

8^{va}

loco

sf f

D.C.

(Concluirà.)

sf

MINUÉ
POR
ESNAOLA.

The musical score is written for piano and consists of six systems of two staves each. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- System 1:** Starts with a piano (*P*) dynamic. It features a series of sixteenth-note runs in the right hand. Dynamics include *P*, *sf*, *P*, *cres sf*, and *P*.
- System 2:** Continues the sixteenth-note runs. Dynamics include *cres:* and *for ma espres:*.
- System 3:** Features a first ending (*1^a*) and a second ending (*2^a*). Dynamics include *fmo*, *P espres cres*, and *P cres*.
- System 4:** Includes a *Dol* (Dolce) marking. Dynamics include *P*, *sf*, *sf*, *sf*, *P sf*, and *sf*.
- System 5:** Features a first ending (*1^a*) and a second ending (*2^a*). Dynamics include *espres:* and *sf*.
- System 6:** The final system, including the instruction *para volver al principi.* and *ultima ves.*

BLANCA
en el original del Boletín Musical

“Boletín Musical”

Faltan las pp. 45 y 46 del original en el
ejemplar de Alejo González Garaño

“Boletín Musical”

Faltan las pp. 45 y 46 del original en el
ejemplar de Alejo González Garaño

Ofrecemos á nuestros subscriptores una interesante valse que no dudamos será acogida como merece por su mérito relevante. Sentimos que la modestia de su autor nos impida de hacer conocer su nombre, digno de un puesto distinguido entre las ilustraciones musicales de nuestro país. Esperamos publicar en adelante algunas otras producciones de su bello talento musical.

Biografía.

VERACINI era el mas extravagante y original de los artistas de su tiempo. Lleno de ostentacion, de vanidad, de suficiencia y génio, sus compatriotas le distinguian con el sobrenombre de *capo pozzo* (atolondrado). He aquí una anecdota que le caracteriza perfectamente.

Reunianse en Luca los mas hábiles y rfamados violinistas de Italia para la celebracion de la *Testa della Croce*. Veracini desconocido de los Luqueses, se inscribió para ejecutar un solo. Cuando se presentó en el coro observó la desdenosa aceptacion con que habian sido acogidas sus promesas y que el Padre Lauroni, miembro de una congregacion religiosa de Bolonia, ocupaba el atril destinado para el violin solo. En aquella época los eclesiásticos componian la mayor parte de las orquestas de las catedrales. Veracini con el aire magestuoso é ingenuo de su superioridad se adelantó sin vacilar hasta el puesto de que habia tomado posesion el religioso.

• —A dónde vais ? le dijo el hermano.

—A tomar el asiento del primer violin ! fué la arrogante y única respuesta del orgulloso artista.

Laurenti tenia privilegios ; hizo presente al arrojado pretendiente que si deseaba manifestar su ciencia en las vísperas ó en la misa mayor se le señalaría un lugar correspondiente. Airado Veracini, volvió la espalda al Padre y fué á sentarse en el último banco de la orquesta. Cuando le llegó su turno, Laurenti, que al parecer dirigia la música, le invitó á que subiese para colocarse mas á la espectacion pública.

—No, respondió Veracini, aquí mismo he de ejecutar ó sino en ninguna parte.

Dió principio á su ejecucion. Las espléndidas vibraciones con que hizo resonar su admirable violin, cautivaron inmediatamente la atencion de la asamblea. Ni el respeto debido á la santidad del templo, fué bastante para contener la estrepitosa explosion de aplausos con que le victorsaban. Los bravos cada vez mas ardientes, se reproducian al fin de cada pasage y el envanecido violinista volviendo sus altivas miradas hácia el anciano director de la orquesta, le decia, con aire triunfante y desdeñoso : "Ved, así debe desempeñarse un primer violin (*così si suona per fare il primo violino*)."

Veracini hubiera hecho indudablemente una gran fortuna si se hubiese decidido á tomar discípulos ; pero nunca quiso dar lecciones y solo en favor de su sobrino quiso hacer una excepcion. El mismo no habia tenido mas que un maestro, estudió bajo la direccion de su tio. Su estilo era completamente original ; era magestuoso y sonoro, brillaba por su novedad y atrevimiento.

Imprenta Argentina.



ROSSINI.

LITOG. DE YBARRA.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

N.º 12

CUADRILLA

n.º 5.

FINAL.

The musical score is written for two staves, likely piano and bass. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first system includes a dynamic marking of *p* and a *Ped.* instruction. The second system features *p*, *ff*, and *Ped.* markings. The third system has *p* and *ff* markings. The fourth system includes *mf* and *p* markings. The fifth system has *cres.* and *p* markings, along with a *Ped.* instruction. The sixth system features *ff* and *p* markings. The final system concludes with *p* and the word **FIN.**

BLANCA
en el original del Boletín Musical

valse
P.B.F.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Noviembre 12 de 1837.

SPOHR.

Spohr está considerado como el gran violinista de la escuela alemana. Nació en el ducado de Brunswich en 1784. Su carrera fue rápida y brillante. Después de haber recorrido las principales ciudades de Alemania y Rusia mereció ser nombrado primer violín y compositor del duque Saxe-Gotha. En 1817 hizo un viaje por Italia y en 1820 apareció en Inglaterra, donde se presentó en los grandes conciertos de la sociedad filarmónica. *(Concluirá.)*

El Robo de Diamantes.

ANEDOCTA.

En los primeros días del mes de Enero, entró en casa del Doctor P... bastante conocido por la merecida celebridad que le ha grangeado su acierto en las enfermedades mentales, una señora como de cuarenta años, graciosa, elegante y de muy buen parecer. Uno de los criados la había anunciado al Doctor, bajo el título de la Condesa de Strell: un coche y lacayos ricamente vestidos la esperaban en la calle.

Luego que se vió á solas con el Doctor, la fingida Condesa, paroció algo inmutada; sacó su pañuelo de un hermoso ridiculo, para enjugar algunas lágrimas que chispeaban en sus ojos, y con voz turbada y conmovida—"Ah! Señor, le dijo,

mirad en mí una muger infortunada : que desgracia tan terrible! tenemos un hijo, un hijo único, ah! le amamos como padres :”

Y lágrimas y mas lágrimas ! no las derramára Artemisa, ni mas ardientes, ni abundantes sobre las piedras del sepulcro de su difunto Mausoleo.

“Ah! Señor, ah! que sospechas, que temores tan horrorosos! Está en la edad de los delirios, de las pasiones exaltadas. . . . En vano le complacemos en cuanto quiere, dinero, equipages suntuosos, placeres, teatros ; pero que! todo, todo es inútil. Cada vez son mas violentos los arrebatos de su demencia. . . .

—Hum! malo! malo! eso no está bueno! dijo interrumpiéndola el Doctor.

Pero lo mas notable es que no habla de otra cosa que de aderezos, de alhajas, diamantes, que ha vendido ó regalado á una muger. Nosotros creemos que se haya apasionado de alguna jóven despreciable, y que esto le haya obligado á contraer deudas considerables que no se atreve á confesarlos. Pero esto, no pasa de simples congeturas : su padre y yo no atinamos con la causa de este suceso lamentable que va a hundirnos en la desesperacion. . . .”

—Pues bien, Señora! traedme al jóven vuestro hijo, sí, le veremos.

—Oh! desde mañana Doctor ; desde mañana á medio dia.

Despidióse ; y el Doctor corrió á acompañar hasta su coche á la hermosa, á la sensible Condesa.

Al día siguiente, esta pretendida Señora, se hizo conducir en un magnífico coche á una de las mas acreditadas joyerías de París y despues de haber mirado y remirado cien veces un espléndido aderezo de diez mil escudos; se decidió despues de mil monadas á tomarlo.

Para esto, abre su ridiculo, busca, registra: saca diez mil francos en billetes de banco: "ah no importa! á ver un dependiente, que me acompañe á casa, mi marido, sí, mi marido pagará la cuenta: no traigo dinero suficiente."

En efecto el joyero ordenó inmediatamente á un jóven oficial, que siguiese á la Señora. . . . esta hace dirigir el coche á casa del Doctor P. . . . Sube precipitadamente; le encuentra, "Aquí teneis á mi hijo, os le entregó," le dice al Doctor, y dirigiéndose al jóven con viveza extraordinaria; "entrad, entrad que mi marido os pagará."

Entra el jóven, la Condesa descende con presteza: echa á andar el coche y momentos despues se oye el ruido de los caballos que galopaban.

—Vamos jóven, dice el médico, sabeis de qué se trata? . . . Veamos, que sentis? . . . que le sucede á esa ardiente cabeza juvenil?

—Qué es lo que tiene mi cabeza, preguntais Señor Conde? . . . Eh! nada: nada ménos que la cuenta de los diamantes. . . .

—Bien! bien! ya, ya lo sé, contestaba el Doctor reclinando suavemente la cuenta que le presentaba.

—Una vez que el Señor Conde lo sabe, si no ignora el precio. . . . podria pagármelos.

—Sí, hombre! sí, ya estoy! tranquilizaos, vuestros diamantes, eh! donde... qué se hicieron? decid, hablad cuanto queráis, que ya os escucho...

—Se trata, Señor, de que debéis pagarme treinta mil francos...

—Yo! y por qué?

—Como! por qué? repuso el joven encolerizado...

—Porque no debo, ni tengo por qué pagaros semejantos treinta mil francos...

—Y los diamantes de la Señora Condesa, de vuestra esposa?

—Ah! bueno! ya caigo! y quien es esa Condesa?

—Vuestra esposa! (presentándole la cuenta.)

—Pero buen hombre! si yo tengo la fortuna de ser viudo de estado y médico de profesión! Vaya! eh!...

Aquí nuestro joven joyero, se exalta, se enfurece; el Doctor llama á sus criados; le aseguran y contienen como á un loco frenético. La cosa no era para menos, y el pobre mozo se pone fuera de sí. Comienza á dar gritos espantosos, clamando: ladrones! alevos! asesinos!

Un cuarto de hora despues, habíase calmado su cólera furibunda; contó menudamente todo el pasage, y una luz terrible sacó al Doctor de aquel laberinto.

Todas las diligencias fueron vanas para averiguar el paradero de la supuesta Condesa de Strell: en cuanto á los diamantes fueron vendidos poco tiempo despues por un judío desconocido á una cantarina de *Bolonia*.

(*Gacette des Salons*, 1837.)

◆◆◆
IMPRESA ARGENTINA.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

13.

MINUÉ

B.F.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system includes a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. Dynamics include 'f' (forte) and 'p' (piano). The score concludes with a double bar line and repeat dots.

VALSA
POR
D^o J. P. E.

The musical score consists of five systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The second system includes dynamic markings 'P' (piano) and 'DOL' (dolce). The third system features a 'P' marking. The fourth system includes 'cres:' (crescendo) markings. The fifth system includes 'espres:' (espressivo) and 'P' markings. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

EL 18 DE NOV.^e

MINUÉ

R. N.

The musical score is written for piano and consists of five systems of two staves each. The first system includes dynamic markings 'p' and 'dol'. The second system includes 'dol', 'ff', 'loco', and 'grac'. The third system features a repeat sign. The fourth and fifth systems continue the melodic and harmonic development of the piece.

14.

VALSA

POR
D^o J.P.E.

The musical score consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics and articulations:

- System 1: Treble clef starts with a piano (*P*) dynamic, followed by sforzando (*sf*) accents. The bass clef provides a steady accompaniment.
- System 2: Treble clef features a sforzando (*sf*) dynamic and a *sensibile* marking. The bass clef continues with accompaniment.
- System 3: Treble clef includes a piano (*P*) dynamic and a *cres.* (crescendo) marking. The bass clef has a *cres.* marking.
- System 4: Treble clef starts with a sforzando (*sf*) dynamic and a *cres.* marking, then transitions to a piano (*p*) dynamic. The bass clef has a *cres.* marking.
- System 5: Treble clef features a sforzando (*sf*) dynamic and a *dimi:* (diminuendo) marking. The bass clef has a *dimi:* marking.

VALSA

P^r J.

The musical score is written in 3/8 time and consists of five systems of two staves each. The top staff of each system is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The score begins with a treble clef, a key signature of one flat, and a 3/8 time signature. The first system shows the initial melodic and accompaniment lines. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a change in the bass line, marked with a 'b' (B-flat) and a 'p' (piano). The fourth system shows a more complex accompaniment with many beamed notes. The fifth system concludes with a final melodic phrase and a piano accompaniment ending with a double bar line. The text "(Continuara)" is written below the final staff.

(Continuara)

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Noviembre 25 de 1837.

COSTUMBRE PORTEÑA.

Paseo de San Isidro.

Al presentar á nuestros suscriptores una ligera vista de uno de los parages mas pintorescos y románticos de nuestro país, no creemos podernos dispensar de la obligacion de emitir algunas ideas sobre el delicioso San Isidro.

San Isidro! He aquí uno de esos nombres simpáticos que no es dado pronunciar sin que excite fuertemente nuestra sensibilidad, produciendo en el alma emociones dulces, inefables: recuerdos de placer y felicidad. Nadie que pertenezca á la parte escogida y elegante de nuestra sociedad puede acordarse de aquellos paisajes seductores, de ese cielo azulado y brillante: cielo de delicias! escena de placeres! sin sentir una secreta y dulce satisfaccion. No puede ser de otro modo. San Isidro es un lugar destinado á las diversiones, á la alegría, al amor: es un sitio de encantados, de animacion, de vida. No hai imaginacion, no hai corazon que no palpita tiernamente ante la idea de las dulces horas que allí se pasaron en una verdadera felicidad; todos tienen algun secreto, algun misterio amado y consolador, ligado fuertemente con el nombre de San Isidro! Aunque no sea mas que un dia de fiesta, de confusion, y amistad: el recuerdo de un dia de placeres venturo-

sos, suele ser un bálsamo consolador que reanima, que suaviza las penas del alma. Y así, cómo hemos de olvidar los días de San Isidro, si son un talisman tan precioso? San Isidro tendrá siempre un lugar de preferencia en la biografía particular de cada porteño. Siempre joven porque es para los jóvenes: está lleno de risas, de amores; es elegante, bullicioso como un corazón de 20 años que se sacia en la copa de la felicidad. Dentro de nada, en esas hermosas y tranquilas tardes de Diciembre veremos á las porteñas hechiceras, lucir sus gracias, iluminadas con el polvo de centellas y oro que arroja el bello Sol de San Isidro. El sombrío y magestuoso Bosque Alegre se hará mudo depositario de nuevos secretos: ese Album selvático y misterioso, donde una mano apasionada traicionaria al corazón, sino entallase en el robusto tronco del álamo ó del sauce el nombre de alguna encantadora; se verá también visitado por tantas hermosas que conocen ya los encantos de su sombra perfumada.

Ofrecemos una alegre valsa cuya festiva melodía la hace análoga á su asunto, y la siguiente composición métrica que ha sido una inspiración, á la vista que aparece en nuestro Boletín.

Vuela porteña divina,
En tu alazan arrogante,
Cual paloma peregrina
En busca de fiel amante.



(S. Z.)

ANECDOTA.

En un baile dado por Luis XIV, se presentó una máscara de una invencion completamente nueva y original. He aquí el caso. Una jóven y linda dama de la corte del Gran Rey, amaba secretamente al Conde D'Evreux, al paso que fingia diestramente corresponder á los finos y elegantes obsequios que otros tres pretendientes le prodigaban con esmero y entusiasmo. En el baile esta señora fué invitada para un minuet, por uno de los amantes engañados, quien traia puesta una máscara de cuatro caras representando cada una de ellas, la fisonomía de uno de los burlados pretendientes. Pero estaba tan hábilmente dispuesta y colocada que en cualquier movimiento ó cortesía que hiciese la dama, se encontraba y era saludada por el Conde de Evreux. Este ingenioso chasco fué muy celebrado y aplaudido por toda la córte.

(Gazette de Sallons.)

Cuantos nombres no ha dado la moda en el espacio de ménos de cuarenta años á sus mas ardientes y frenéticos adoradores! Así hemos tenido sucesivamente *currutacos, increíbles,*

petimetres, elegantes, dandys y fascionables: esta última calificación acaba de cambiarse por el altisonante y espléndido nombre de *Furiosos !!!* Encuéntrase por nuestras calles, en los teatros, bailes y demas concurrencias públicas, un jóven con un sombrero chato y circular, un fraque que impresiona horriblemente sus miembros y movimientos y cuyo cuello no tenga una sola pulgada de alto, con un chaleco casi abierto, prendido apenas con uno ó dos botoncitos, que lleve pantalones tiesos, encolados, y á manera de embudo, guantes color patito y botas charoladas con estupendos tacos de dos pulgadas y por via de posdata ó añadidura envuelto su pescuezo con una corbata tomasina, y despues este bello conjunto se presente doblado como un arco, haciendo piruetas, todo encorbado como un centenario y todos exclamarán he ahí un *Furioso !!!* El café de París le tributará sus aplausos y admiracion. Vaya que indudablemente, nuestro siglo marcha á pasos de gigante ácia lo terrible.ó lo burlesco !

(*Gazette de Sallons.*)

IMPRESA ARGENTINA.

COSTUMBRE PORTEÑA EN EL PASEO DE SAN YSIDRO.



BLANCA
en el original del Boletín Musical

BLANCA
en el original del Boletín Musical

15.

VALSA

B.F.

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef for the piano and a bass clef for the violin. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a first ending (1^a) and a second ending (2^a) for the piano part. The fourth system includes dynamic markings such as *mf* and *f*. The fifth system concludes the piece with a *dol* (dolce) marking and a *cres* (crescendo) marking.

EL PASEO DE S^o ISIDRO.

VALSA

S. Z.

All.º brillante. *f* *ff*

P

P

ff *P*

BLANCA
en el original del Boletín Musical

Buenos Aires, Diciembre 3 de 1837.

EL BOLETIN MUSICAL
A sus Suscriptores.

Cuando me resolví á emprender la publicacion musical, que tengo el honor de dirigir, comprendí en toda su estension las dificultades de mi nueva posicion y la debilidad de mis recursos ; pero al mismo tiempo me asistia la animadora y profunda conviccion de que semejante empresa seria justamente apreciada en toda su importancia por mis ilustrados compatriotas. En esto fundaba mis títulos á merecer esa generosa y estimuladora proteccion con que siempre animan y prodigan á cuantas producciones científicas ó artísticas tienden al noble objeto de elevar la dignidad y el estado inteligente del país, resfuyendo poderosamente en utilidad del público, al paso que contribuyen con eficacia al desarrollo de los claros y no ménos lozanos ingenios tan comunes entre los Porteños.

Mis esperanzas estaban justamente fundadas : he tenido la satisfaccion de haberlas visto realizadas. A tan franca, manifiesta y decidida proteccion, tocaba por mi parte corresponder dignamente, redoblando mis esfuerzos y afanosa contraccion, á fin de dar á la publicacion artística á cuyo frente me presento ante mis compatriotas, todo el brillo é interes que deben adornarla para hacerla merecer con justicia la favorable y simpática acogida con que ha sido recibida. Me lisongeo de haber llenado mis deberes ; nada he ahorrado ; ningún sacrifi-

cio me ha parecido grande ante la halagüeña idea de corresponder y continuar mereciendo en lo sucesivo una igual protección. Mis desvelos por depositar en manos de los Señores Suscriptores, composiciones de gusto, nuevas, variadas, de una pureza reconocida y de un mérito verdadero y distinguido, me atrevo á esperar que habrán sido coronados de un éxito completo, que es el anhelado y ardiente término de mis deseos. Mi voluntad ha sido constante y decidida para conseguirlo. me anima la esperanza de no haber desagradado a mis lectores. Una ligera revista de las páginas de mi Boletín, testifica suficientemente el esmero y delicadeza que me ha guiado en la elección de las piezas musicales que hasta ahora he dado á luz. En ellas figuran los nombres de nuestros mas acreditados profesores, quienes animados de una leal confraternidad artística me han dispensado generosamente el auxilio de su talento, ofreciéndome las bellas y armoniosas producciones de su ciencia y reconocida capacidad musical. Los respetables nombres de nuestros mas recomendables y populares artistas justifican altamente que nada he omitido por llenar debidamente mis obligaciones editoriales. Ellos son un signo de belleza y utilidad musical : son la mejor garantía que puedo dar á mis Suscriptores de la severa elección de las piezas con que pueden contar en adelante.

Mi Boletín es puramente musical : la música es lo principal : lo que siempre ha concentrado mi atención. Ahora bien : algunas poderosas observaciones de mis Suscriptores ; el haber

ya heho conocer algunos rasgos biográficos de los principales músicos europeos y nacionales, me han movido á la supresion de las pequeñas páginas literarias que hasta el dia han acompañado al Boletín. He creido tambien que aunque mis lectores gusten de la amena variedad de la parte literaria, no dejarán de considerarla como secundaria y aún agena de nuestro propósito esencial, además de que la estrechez de nuestras líneas la hace incapaz de producir todo su efecto, por grande que sea el mérito, la inteligencia y elegante expresion con que se redacten. No dudo que será unánimemente preferida la utilidad real y efectiva del carácter puramente musical con que de aquí en adelante aparecerá el Boletín. De consiguiente al abandonar la literatura espero uniformarme con los votos de la generalidad de mis favorecedores, asegurándoles al mismo tiempo que en cada número tendrán de aumento una ó mas páginas musicales. La feliz circunstancia de verme favorecido por los mejores profesores del país, me ha movido á hacer esta variacion y dar mayor ensanche á la parte musical, lo que no dudo me valdrá la aprobacion é ilustrada benevolencia de los Sres. Suscriptores.

Al publicar con mas frecuencia algunas lindas canciones, procuraré la mayor finura y perfeccion en la música ; serán dignas producciones de nuestras primeras ilustraciones musicales ; la letra será siempre una bella y graciosa inspiracion de nuestros jóvenes poetas.

Pasaré tambien á indicar otra ligera variacion en la parte

material del Boletín : tal es la supresion de las tapas de color que adornan el exterior de cada número ; su inutilidad es manifiesta, indudable. El primer número de cada suscripcion las llevará únicamente.

Tengo la satisfaccion de anunciar que de cuando en cuando adornaré el Boletín con algunos bellos y graciosos paisajes de los lugares mas notables del país, algunas vistas de paseos y edificios públicos, algunos trages y costumbres nacionales y europeos.

El precio de la suscripcion seguirá el mismo.

Repito que al haberme arrojado por la escabrosa senda de redactor de un periódico musical, he confiado mas en la generosidad y benevolencia de mis paisanos, que en los escasos conocimientos artísticos que poseo. Tengo la noble satisfaccion de haber introducido el primero en nuestro país una publicacion de esta especie. Al dar las gracias á los Sres. Suscriptores, me congratulo con la idea de que por mi asiduidad y contraccion á la parte musical, me haré digno merecedor de su confianza y proteccion.

EL EDITOR.



IMPRESA ARGENTINA.

BLANCA
en el original del Boletín Musical

16.

VALSA.

Pr V.

First system of musical notation. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The lower staff contains a bass line. Dynamic markings include *fin.* in the middle and *P* and *SZ.* in the final measure.

Second system of musical notation. The upper staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The lower staff has a simpler bass line. Dynamic markings include *P*, *SZ.*, and *PP*.

Third system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur over the final measures. The lower staff has a bass line. Dynamic markings include *ff* and *del: espre:*.

Fourth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line.

Fifth system of musical notation. The upper staff has a melodic line with a slur. The lower staff has a bass line. Dynamic markings include *SZ.* and *P*. The system concludes with the marking *D.C.*

VALSA.

J.

(Continua.)

(Continuare.)

BLANCA
en el original del Boletín Musical



BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

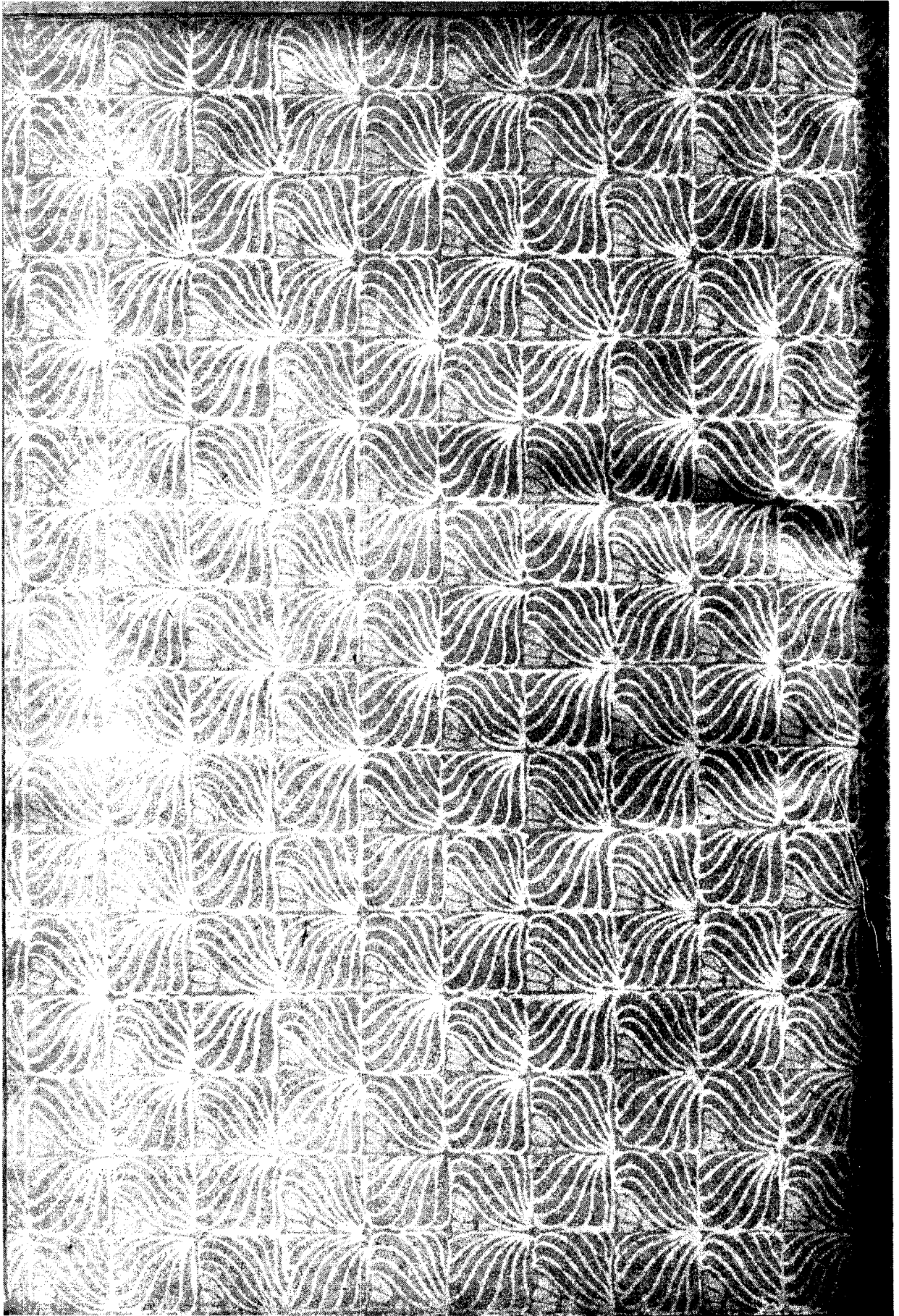
BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

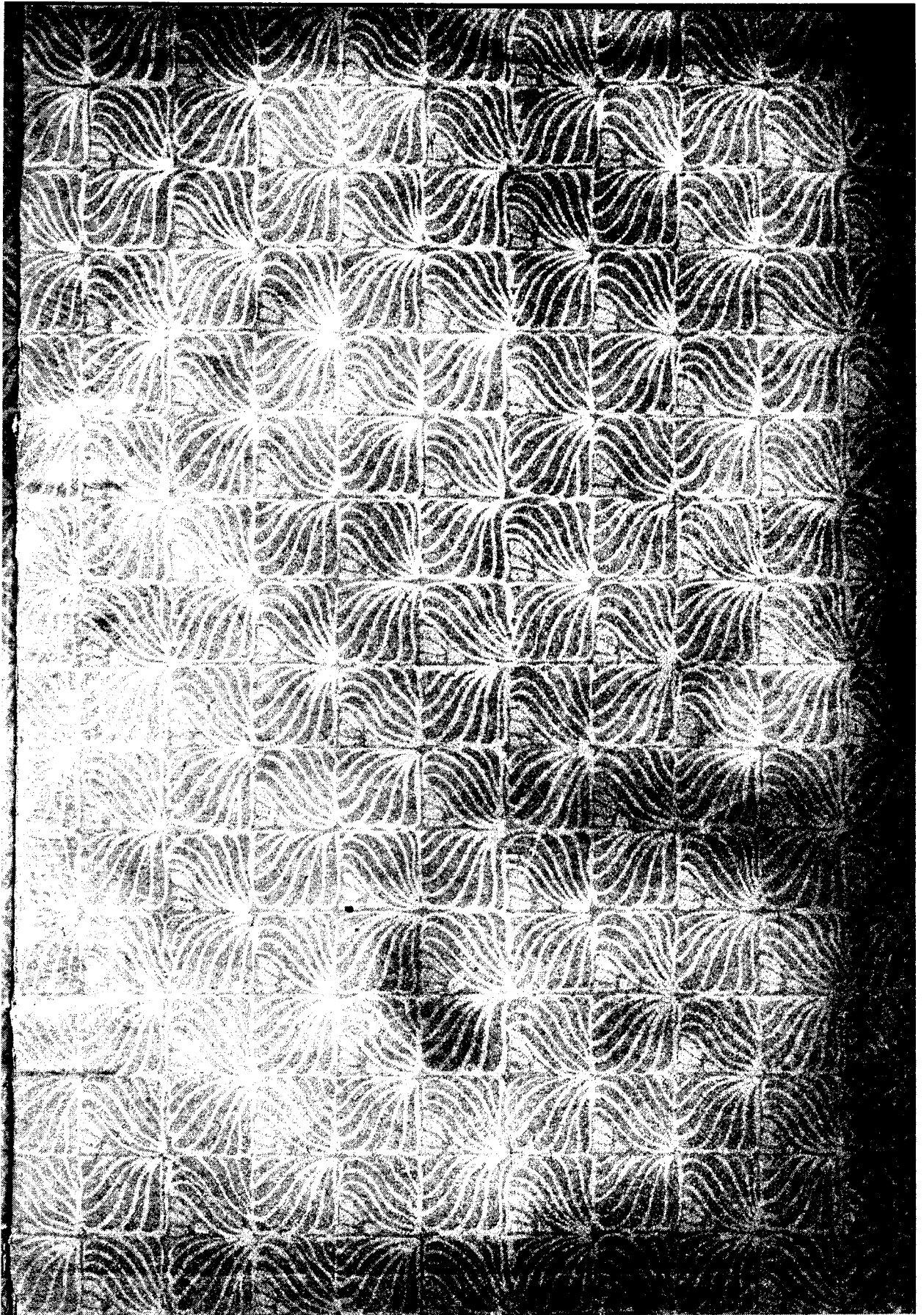
BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño

BLANCA
en la encuadernación de Alejo González Garaño







Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene”

I. Los Archivos Históricos de la Provincia de Buenos Aires.

1. **El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires**, por Carmelo V. Zingoni. (1928). Agotada.
2. **Los Archivos Históricos de Luján**, por Federico F. Monjardín. (1928). Agotada.
3. **El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires**, por José Torre Revello. (1941).
4. **Los Archivos Históricos de Mercedes**, por Alfredo A. Yribarren. (1943). Agotada.

II . Contribución a la historia de los pueblos de la Provincia de Buenos Aires.

1. **Los orígenes de Chascomús, 1752-1825**, por Rómulo D. Carbia, con Advertencia de Ricardo Levene. (1930). Agotada. Reedición digital (2004). CD-Rom.
2. **Apuntes históricos del pueblo de San Fernando**, por Enrique Udaondo. (1930). Agotada.
3. **Ensayo sobre el pago de la Magdalena en el siglo XVIII**, por Antonino Salvadores. (1930). Agotada. Reedición digital (2003). CD-Rom.
4. **Los orígenes y fundación de la villa de San Antonio del Camino**, por José Torre Revello. (1932). Agotada. Reedición digital (2004). CD-Rom.
5. **La federalización de Buenos Aires y fundación de La Plata**, por Antonino Salvadores. (1932). Agotada. Reedición digital (2004). CD-Rom.
6. **El puerto de la Ensenada de Barragán, 1727-1810**, por Guillermina Sors de Tricerri. (1933). Agotada. Reedición (2003).
7. **El origen de la ciudad de Mercedes**, por Alfredo A. Yribarren, con Advertencia de Ricardo Levene. (1937). Agotada.
8. **Los orígenes de Ranchos (General Paz) 1771-1865**, por Alfredo Vidal. (1937). Agotada.
9. **Historia de San Nicolás de los Arroyos. Desde sus orígenes hasta 1810**, por Adolfo Garretón. (1937). Agotada.
10. **Quilmes colonial**, por Guillermina Sors de Tricerri. (1937). Agotada. Reedición digital (2005). CD-Rom.
11. **Olavarría y sus colonias**, por Antonino Salvadores. (1937). Agotada.
12. **Apuntes para la historia de Saladillo**, por Manuel Ibáñez Frocham. (1937). Agotada. Reedición digital (2005). CD-Rom.
13. **El pago de los Lobos. Noticias y apuntes**, por Juan R. Angueira. (1937). Agotada.
14. **Crónica vecinal de Nueve de Julio, 1863-1870**, por Buenaventura N. Vita. (1938). Agotada.
15. **Los orígenes de Campana hasta la creación del partido**, por Jorge P. Fumiére. (1938). Agotada.
16. **Historia de la ciudad de San Nicolás de los Arroyos**, por José E. De la Torre. (1938).
17. **Nuestra Señora de los Dolores**, por Rolando Dorcas Berro. (1939). Reedición digital. (2005). CD-Rom.
18. **El partido de Avellaneda, 1580-1890**, por Antonio A. Torassa. (1940).
19. **Chivilcoy. La región y las chacras**, por Mauricio Birabent. (1941).
20. **Orígenes históricos de Mar del Plata**, por Julio César Gascón. (1942).
21. **Reseña histórica del partido de Las Conchas**, por Enrique Udaondo. (1942).
22. **Historia del partido de General Sarmiento**, por Eduardo I. Munzón. (1944). Agotada.
23. **Historia de Pergamino hasta 1895**, por Luis E. Giménez Colodrero. (1945). Agotada.
24. **Historia de Zárate, 1869-1909**, por Vicente R. Botta. (1948). Agotada. Reedición digital. (2005). CD-Rom.
25. **El Fuerte 25 de Mayo, en Cruz de Guerra**, por Carlos A. Grau. (1949). Agotada.
26. **Apuntes para la Historia del partido de la Ensenada, 1821-1882**, por Francisco Cestino. (1949). Agotada.
27. **Historia de la ciudad de Rojas hasta 1874**, por Juan J. Cabodi. (1950). Agotada.
28. **Apuntes para la historia de Junín**, por René Pérez. (1950). Agotada.
29. **La sanidad en las ciudades y pueblos de la provincia de Buenos Aires**, por Carlos A. Grau. (1953). Agotada.
30. **Contribución a la historia de Bragado**, por Juan R. Moya. (1957). Agotada. Reedición digital. (2005). CD-Rom.
31. **Los orígenes del pueblo de Belgrano (1855-1862)**, por Andrés R. Allende (1958). Agotada.
32. **Reseña histórica del partido de Mar Chiquita y sus pueblos**, por Eduardo S. Freije. (1963).

33. **Coliqueo, en el indio amigo de Los Toldos**, por M. Meinrado Hux. (1966). Agotada.
34. **Guardia Nacional. Orígenes del partido y ciudad de Chacabuco, 1865-1890**, por Oscar R. Melli. (1967).
35. **Historia de Quilmes desde sus orígenes hasta 1941**, por José A. Craviotto. (1967).
36. **Lomas de Zamora, desde el siglo XVI hasta la creación del partido**, por Alberto S. J. De Paula y Ramón Gutiérrez. (1967). Agotada.
37. **Capellanía de Santos Lugares. Historia de las Tierras, Pueblos y Ferrocarriles**, por Luis E. Comandi. (1968).
38. **Origen y formación del partido y pueblo de Almirante Brown (Adrogué), 1750-1882**, por Jorge P. Fumiere. (1969). Agotada.
39. **Historia del pueblo y partido de Lincoln en el siglo XIX. La conquista del oeste bonaerense**, por Andrés R. Allende. (1969).
40. **Historia del pueblo Vaccarezza y partido de Alberti**, por Jorge, Oscar y Roberto Vaccarezza. (1970).
41. **Historia de Carmen de Areco, 1771-1970**, por Oscar R. Melli. (1974).
42. **Del pago del Riachuelo al partido de Lanús, 1536-1944**, por Alberto S. J. De Paula, Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales. (1974).
43. **Historia de Marcos Paz. Desde sus orígenes hasta la creación del Partido**, por Enriqueta E. Moliné de Berardoni. (1978).
44. **Historia de la Guardia de Luján durante el período hispano-indiano**, por Ricardo Tabossi. (1989). Agotada.
45. **Berisso. Escenas de su historia**, por Claudio Panella (Compilador). (2003).
46. **Algunas voces, todas las memorias. Talleres de Historia oral en Balcarce**, por Juan A. Ghisiglieri, Alicia de las N. Sarno y Guillermo A. Clarke. (2003).
47. **Ituzaingó y la segunda fundación. Proyecto "Génesis 2000" - 1872 y 1994**, por Jorge Piccoli (h). (2004).

III. Documentos del Archivo.

1. **Libro de Informes y oficios de la Real Audiencia de Buenos Aires**, con Advertencia de Ricardo Levene. (1929). Agotada.
2. **Cedulario de la Real Audiencia de Buenos Aires**, volumen I, con Advertencia de Ricardo Levene. (1929). Agotada.
3. **Cedulario de la Real Audiencia de Buenos Aires**, volumen II, con Advertencia de Ricardo Levene. (1937).
4. **Cedulario de la Real Audiencia de Buenos Aires**, volumen III, con Advertencia de Ricardo Levene. (1938).
5. **Acuerdos de la Honorable Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires, 1820-1821**, volumen I, con introducción de Ricardo Levene. (1932). Agotada.
6. **Acuerdos de la Honorable Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires, 1820-1821**, volumen II, con introducción de Ricardo Levene. (1933). Agotada.
7. **Libro de Sesiones reservadas de la Honorable Junta Representativa de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1833, y Libro de Actas reservadas del Congreso General Constituyente, 1824-1827**, con introducción de Ricardo Levene. (1936).
8. **Fundación de la ciudad de La Plata**, con Introducción de Antonino Salvadores. (1932). Agotada.
9. **Fundación de escuelas públicas en la provincia de Buenos Aires durante el gobierno escolar de Sarmiento, 1856-1861, 1875-1881**, con Advertencia de Ricardo Levene. (1939).
10. **Orígenes de la Imprenta de Niños Expósitos**, con Introducción de Carlos Heras. (1943).
11. **La campaña libertadora del General Lavalle**, con Introducción de Enrique M. Barba. (1944). Agotada.
12. **Documentos del Congreso de Tucumán. Oficios de los Directores, apuntes de correspondencia, notas de oficios y ordenes del Congreso de Tucumán, 1816-1820**, con Introducción de Ricardo Levene. (1947).
13. **Documentos del Congreso General Constituyente de 1824-1827**, con Introducción de Ricardo Levene. (1949).
14. **Mercedes de tierras hechas por los gobernadores a nombre del rey de España**, con Introducción de Enrique M. Barba. (1969).
15. **Acuerdos de la Honorable Junta de Representantes de la Provincia de Buenos Aires, 1822**, volumen III, con una introducción sobre "El período legislativo de 1822 en la provincia de Buenos Aires", por Andrés R. Allende. (1981).
16. **Causas célebres - Juan Moreira, 1869-1879**. (2002). Edición Digital. CD-Rom.
17. **El avance de la frontera bonaerense, 1827-1828. La acción del Comandante de Milicias de la Campaña Juan Manuel de Rosas**. (2003). Edición digital. CD-Rom.

IV. Estudios sobre la Historia y la Geografía histórica de la Provincia de Buenos Aires.

- 1. Historia de la Provincia de Buenos Aires y formación de sus pueblos.** Director General Ricardo Levene. Antonino Salvadores, Roberto H. Marfany, Enrique M. Barba, G. Sors de Tricerri y Juan F. de Lázaro, colaboradores. Volumen I: Síntesis sobre la historia de la provincia de Buenos Aires. (Desde los orígenes hasta 1910). (1940). Agotada.
- 2. Historia de la provincia de Buenos Aires y formación de sus pueblos.** Volumen II: Formación de los pueblos de la provincia de Buenos Aires. (Reseña histórica sobre los orígenes y desarrollo de los 110 partidos de la Provincia y pueblos cabeza de partido). (1941). Agotada.
- 3. El proceso histórico de Lavalle a Rosas,** por Ricardo Levene. (1950). Agotada.
- 4. Los primeros gobernadores de la provincia de Buenos Aires. El año XX desde el punto de vista político – social,** por Joaquín Pérez (1950). Agotada. Reedición (2002).
- 5. Estudios sobre la provincia de Buenos Aires.** (1985).
- 6. Frontera ganadera y guerra con el indio,** por Fernando E. Barba. (2003).
- 7. Toponimia de la Provincia de Buenos Aires,** por Guillermo Pilía. (2003).
- 8. La pampa criolla. Usufructo y apropiación privada de tierras públicas en Buenos Aires, 1820-1850,** por María E. Infesta. (2003).
- 9. La frontera bonaerense (1810-1828): espacio de conflicto, negociación y convivencia,** por Silvia Ratto. (2003).
- 10. Rastrilladas, huellas y caminos** (Buenos Aires, 1956), por Enrique M. Barba (2004).
- 11. La sociedad rioplatense frente a la justicia. La transición del siglo XVIII al XIX,** por Silvia C. Mallo. (2004).
- 12. Francisco Salamone. Sus obras municipales y la identidad bonaerense,** por René Longoni y Juan C. Molteni. (2004).
- 13. Los tiempos perdidos. La política bonaerense desde 1880 hasta la intervención de 1917,** por Fernando E. Barba. (2004).
- 14. El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial,** por Claudio Panella (Compilador). (2005).
- 15. Tierras públicas - Tierras privadas. Buenos Aires 1852-1876,** por Marta Valencia (2005).

V. Auxiliares descriptivos.

- 1. Catálogo del Tribunal de Cuentas y Contaduría de la Provincia.** Incluye Catálogo de la Sección Libros de la Legislatura de Buenos Aires. (1967).
- 2. Índice de mapas, planos y fotografías de la Sección Ministerio de Obras Públicas,** preparado por Fernando E. Barba. (1968).
- 3. Índice de la Sala de Representantes de la Provincia de Buenos Aires. 1821-1852,** con Introducción de Enrique M. Barba. (1970). Agotada.
- 4. Catálogo del Archivo de la Real Audiencia y Cámara de Apelaciones de Buenos Aires,** con Advertencia de Enrique M. Barba. (1974).
- 5. Índice de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, 1854-1882.** (1971).
- 6. Índice de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1853-1882,** con Introducción de Enrique M. Barba. (1973).
- 7. Catálogo de la colección Julio César Avanza,** preparado por Marcelo J. Rimoldi, María del C. Mamblona, Silvia M. Alvarez y Maríné A. Giacoy. (2003).
- 8. Catálogo de documentos sobre extranjeros e inmigrantes en la Provincia de Buenos Aires,** preparado por Juan A. Ghisiglieri, Nora del Valle y Cecilia Zappa. (2003). Agotada.

VI. Periodismo y periódicos bonaerenses.

- 1. El Monitor de la Campaña, 1871-1873.** (2002). Edición digital. CD-Rom.
- 2. La Aljaba, 1830-1831.** (2004).
- 3. Intelectuales y periodismo. Debates públicos en el Río de la Plata, 1776-1810,** por César L. Díaz. (2005).
- 4. Boletín Musical (Buenos Aires, 1837),** de Gregorio Ibarra. Con Estudio Preliminar por Melanie Plesch. Reedición facsimilar (2006).

VII. Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires.

1. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1849**, volumen I, 1822-1847, con Introducción de Tomás D. Bernard. (1976). Agotada.
2. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1849**, volumen II, 1848-1849. (1976). Agotada.
3. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. Domingo Alfredo Mercante, 1946-1952.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
4. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. José Luis Cantilo, 1922-1926.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
5. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. Manuel Antonio Fresco, 1936-1940.** (2004). Edición digital. CD-Rom.

VIII. Congresos de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.

1. **Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la provincia de Buenos Aires. 1º volumen:** Discursos, Comunicaciones, Actas, Ponencias e Informes, con Advertencia de Ricardo Levene. (1951). Agotada.
2. **Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires. 2º volumen:** Colaboraciones en Secciones: La lucha con el indio y las campañas del Desierto, Historia económica, administrativa, judicial y municipal de la provincia de Buenos Aires. Historia cultural, religiosa, artística y social de la provincia de Buenos Aires. (1952).
3. **Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires. 3º volumen:** Exposiciones: Bibliográfica y Documental sobre historia de los Pueblos. Exposición Documental sobre la negociación pacífica con los indios en 1825-1828, y el avance de la Frontera y fundación de Pueblos en 1827-1828. Galería de fundadores.- Nuevas contribuciones a la historia de los Pueblos. (1952). Agotada.
4. **Segundo Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, volumen I**, con Introducción de Tomás D. Bernard. (1974). Agotada.
5. **Cuarto Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, tomo I** (1997).
6. **Octavo Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2001). Edición digital. CD-Rom.
7. **Primera y Segunda Jornada de Historia del Conurbano Bonaerense.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
8. **Noveno Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
9. **Décimo Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2005). Edición Digital. C-D Rom.

IX. Archivística y preservación documental.

1. **Curso Básico de Capacitación Archivística**, por Claudio Panella (Dirección). (2003).

X. Gobernadores bonaerenses.

1. **Martín Rodríguez. Los avatares de una elite reformista**, por M. Pablo Cowen. (2005).
2. **José Luis Cantilo. Interventor y gobernador**, por Hebe J. Blasi. (2005).
3. **Manuel Antonio Fresco. Entre la renovación y el fraude**, por Emir Reitano. (2005).

Fuera de serie.

1. **Documentos de San Martín. Homenaje al Libertador al cumplirse el centenario de su muerte.** Edición facsimil con Introducción de Ricardo Levene. (1950). Agotada.
2. **El indio en la llanura del Plata. Guía bibliográfica**, por P. Meinrado Hux. (1984). Agotada.
3. **Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene" 1925-2000. Publicación conmemorativa del 75 aniversario de la Institución.** Catálogo (2000).
4. **Ego – Documentos e identidad bonaerense**, por Hugo J. Rodino (2003).
5. **Memoria sobre los Pesos y Medidas (Buenos Aires, 1835)**, por Felipe Senillosa. (2003).
6. **La Nación Argentina. Justa, Libre, Soberana (Buenos Aires, 1950).** Reedición digital. (2005). CD-Rom.

Publicaciones del Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”

Instrumentos musicales - Museo Azzarini

Editores :

Universidad Nacional de La Plata

Istituto Italiano per gli studi filosofici .

Con el auspicio del Istituto Italiano de Cultura de Buenos Aires y de la Asociación Amigos del Museo “Dr. Emilio Azzarini”.

Catálogo ilustrado en color, versión en español con traducción al italiano e inglés. Formato 320 x 218 mm. Nápoles, ca. 1991.

Índice

Portada	
Contraportada y ficha de catalogación	
Autoridades provinciales	VII
Autoridades de la Universidad Nacional de La Plata	IX
Presentación I , por Alberto Hernández	XI
Presentación II , por Carlos Zanatta	XIII
Presentación III , por Claudio Panella	XV
Estudio Preliminar , por Melanie Plesch	1
1. Introducción	3
2. La aparición del Boletín	5
3. Descripción física	7
4. Aspectos caligráficos	11
5. El <i>Boletín Musical</i> en el contexto mayor de la historia de los periódicos musicales	12
6. El <i>Boletín Musical</i> en el contexto de la prensa periódica musical argentina	13
6.1. <i>El Orfeo Argentino</i>	13
6.2. <i>La Moda</i>	14
6.3. <i>El cancionero argentino</i>	15
7. El editor: Gregorio Ibarra	16
8. El redactor	17
9. El contenido literario	18
10. El ideario del <i>Boletín</i>	20
10.1. <i>Sobre la composición y el verdadero músico</i>	20
10.2. <i>La pasión contra la razón</i>	21
10.3. <i>La superioridad de la melodía sobre la armonía</i>	22
10.4. <i>Cómo debe ser la música argentina</i>	23
10.5. <i>La voz de los lectores: La música como bien público</i>	24
10.6. <i>Bellini, el creador romántico, la música como elemento poderoso</i>	25
10.7. <i>El poder redentor del arte</i>	26
10.8. <i>El Boletín Musical y la vida musical porteña</i>	27
10.9. <i>"Frivolités"</i>	28
11. La música del <i>Boletín</i>	29
11.1. <i>La coherencia de música, imagen y texto en El paseo de San Isidro</i>	31
12. Los compositores representados en el Boletín	33
12.1. <i>Juan Bautista Alberdi</i>	34
12.2. <i>Fernando Cruz Cordero</i>	37
12.3. <i>Juan Pedro Esnaola</i>	39
12.4. <i>Remigio Navarro</i>	41
12.5. <i>Julián Veloz</i>	43
12.6. <i>N. A. [Nicanor Albarellos]</i>	44
12.7. <i>E. [Demetrio Rodríguez Peña]</i>	46
12.8. <i>S. Z. [Salustiano Zavalía]</i>	48
12.9. <i>Los seudónimos no identificados y sus posibles identidades: A.</i>	50
12.10. <i>B. F.</i>	51
12.11. <i>B.</i>	52
12.12. <i>J.</i>	53
12.13. <i>Una porteña</i>	53
13. La despedida del <i>Boletín</i>	54

14. Conclusión	55
Agradecimientos	57
Bibliografía citada	57
Una efímera asociación: palabra, música e imagen en el <i>Boletín Musical</i> (1837), por Marta Penhos	61
Bibliografía	67

Facsímil del ejemplar del *BOLETÍN MUSICAL* del Museo “Dr. Emilio Azzarini”

Nota: La transcripción de los títulos es diplomática. En el caso de los artículos y notas aparecidos en el folleto literario del *Boletín Musical* se ofrece, a la izquierda, la paginación original.

Se ha respetado el orden de los números del *Boletín Musical* tal y como se encuentran en el ejemplar reproducido facsimilarmente. Así, el número 9 precede al 8, por ejemplo. Las fechas entre corchetes y con signo de interrogación denotan la falta del primer folio (como en el número 12) o la ausencia total del folleto literario (números 1 y 14). Otros textos entre corchetes son aclaraciones editoriales.

Tapa de la encuadernación de Alejo González Garaño: Inscripción <i>Boletín Musical – 1837</i>	69
<i>Ex libris</i> de Alejo González Garaño	70
Hoja fantasía en la encuadernación de Alejo González Garaño. En lápiz, manuscrito, “La Plata”	71
Hoja en blanco. Sello: Museo “Dr. Emilio Azzarini” y sello de signatura topográfica y número de inventario (3385)	73
Tapa original del <i>Boletín Musical</i> : ¡Viva la Federación!/BOLETÍN MUSICAL/LITOG. ARGENT. DE YBARRA/ CATEDRAL N.º 77.....	81
Nº 1. [Buenos Aires, Agosto 21 de 1837?]	
<i>El 30 de Junio</i> . Vals Para Piano Forte P.º D.º J. P. Esnaola	84
<i>Dos en uno</i> . Poesía del S.º Gutierres, Musica del S.º Alberdy [sic].	84
Nº 2. Buenos Ayres, Agosto 28 de 1837.	87
Pág. 5. <i>Rossini y Bellini</i>	87
Pág. 6. <i>Bassini</i>	88
Pág. 7. <i>Entre esos bellos talentos...</i>	89
<i>Minué</i> P.º D.º F.M. Cordero.	91
<i>El 30 de Junio</i> . Vals Para Piano Forte P.º D.º J. P. Esnaola 3ª 4ª parte	94
<i>Los ojos tiernos</i> . Minué. P.º D.º J. P. E.	95
Nº 3. Buenos Aires, Setiembre 3 de 1837	97
Pág. 9. <i>Bellini / (Continuación)</i>	97
Pág. 10. <i>Qué es componer ...</i>	98
<i>Minué</i> , P.º E.	102
<i>Valsa</i> , P.º B.	103
Nº 4. Buenos Aires, Setiembre 9 de 1837	105
Pág. 13. <i>Viage [sic] de Rossini a Alemania</i>	105
Pág. 14. <i>Especialidades Musicas</i> . [sic]	106
Pág. 15. <i>Quisiéramos que no se mirase...</i>	107
Pág. 16. <i>Nos ha sido dirigida...</i>	108
<i>Minué</i> P.º A.	110
<i>Mi consuelo</i> . Valsa P.º V.	111
Nº 5. Buenos Aires, Setiembre 17 de 1837	113
Pág. 17. <i>Publicamos en nuestras páginas de hoy...</i>	113
Pág. 17. <i>Séanos permitido decir lo que pensamos...</i>	114
Pág. 20. <i>Gusto de Napoleón en música</i>	116
<i>El 1º de Sept.º</i> , Valsa, por R. N.	117
<i>La súplica a Zilia</i> , Música de V... ..	120

Nº 6. Buenos Aires, Setiembre 23 de 1837	123
Pág. 21. <i>Mercadante</i>	123
Pág. 22. <i>Las veces que un hombre lleva una vida...</i>	124
Pág. 23. <i>El autor de este minué parece..</i>	125
Pág. 23. <i>El Sr. Casacuberta...</i>	125
Valsa, P. ^r N. A.	127
Minué. P. ^r A.	130
Valsa. P. ^r Una Porteña.	131
Nº 7. Buenos Aires, Octubre 2 de 1837	133
Pág. 25. <i>Por esta vez aparece al frente...</i>	133
Pág. 26. <i>Ideas sobre la música / Platón y Pitágoras</i>	134
Pág. 27. <i>Tenemos la satisfacción de publicar...</i>	135
Pág. 28. <i>Al hacer su periódica aparición...</i>	136
<i>Bellini</i> . Litog. De Ybarra	137
<i>El 1.º de Oct.º – Premio a la consecuencia</i> . Minué. P. ^r R. N.	139
<i>El 1º de Oct.º – El reconocimiento</i> . Valsa P. ^r R. N.	142
Nº 9. Buenos Aires, Octubre 14 de 1837	145
Pág. 33. <i>Nuestro Boletín Musical...</i>	145
Pág. 33. <i>A la memoria de Sara Irigoyen – Canto fúnebre</i>	145
Pág. 35. <i>BELLAS ARTES/VIOLINISTAS CELEBRES/Corelli, Geminiani,</i> <i>Tartini, &c. &c.</i>	147
Nº 8. Buenos Aires, Octubre 7 de 1837	149
Pág. 29. <i>Consecuentes con nuestra promesa...</i>	149
Pág. 30. <i>La cuarta cuerda de Paganini.</i>	150
Pág. 32. <i>La Rosa./ Valsa improvisada.</i>	152
<i>Cuadrillas del Pirata, (de Bellini) No. 1 Pantalón.</i> [Música del Nº 8]	154
<i>La Rosa.</i> Valsa P. ^r B. [Música del Nº 8]	155
<i>Cuadrilla Nº 2 Été</i> [Música del Nº 9]	157
<i>Canción - A la memoria de Sara.</i> P. ^r Esnaola. [Música del Nº 9]	160
Nº 10. Buenos Aires, Octubre 21 de 1837	163
Pág. 37. <i>Mozart.</i>	163
Pág. 37. <i>Violinistas célebres / (Continuación).</i>	163
<i>El Republicano.</i> Minué. P. ^r R. N.	168
<i>Cuadrilla Nº 3.</i> Poule.	169
Nº 11. Buenos Aires, Octubre 28 de 1837	171
Pág. 41. <i>Anécdota sobre M. Scribe.</i>	171
Pág. 43. <i>Todos los diarios han anunciado en estos días...</i>	173
Pág. 43. <i>Después de la desgracia...</i>	173
Pág. 44. <i>Habiendose [sic] notado Jorge I de Inglaterra...</i>	174
<i>Cuadrilla Nº 4.</i> Pastourelle	176
Minué por Esnaola	177
Nº 12. Buenos Aires, Noviembre [4?] de 1837	181
Pág. 47. <i>Ofrecemos a nuestros suscriptores...</i>	181
Pág. 47. <i>Biografía.</i>	181
<i>Rossini.</i> Litog. De Ybarra	183
<i>Cuadrilla Nº 5.</i> Final.	185
Valsa P. ^r B. F.	187
Nº 13. Buenos Aires, Noviembre 12 de 1837	189
Pág. 49. <i>Spohr.</i>	189
Pág. 49. <i>El Robo de Diamantes / Anécdota.</i>	189
Minué. B. F.	194
Valsa por D. ^o J. P. E.	195
Nº 14. [Buenos Aires, Noviembre 19 de 1837?]	

<i>El 18 de Nov.º Minué R. N.</i>	197
<i>Valsa por D.º J. P. E.</i>	198
<i>Valsa P.º J.</i>	199
Nº 15. Buenos Aires, Noviembre 25 de 1837	201
Pág. 57. <i>Costumbre Porteña / Paseo de San Isidro.</i>	201
Pág. 59. <i>Anécdota.</i>	203
Pág. 59. <i>Cuántos nombres no ha dado...</i>	203
<i>Costumbre porteña en el Paseo de San Ysidro.</i> Edmond Lebeaud.	205
<i>Valsa B.F.</i>	208
<i>El paseo de S.º Isidro.</i> Valsa S. Z.	209
Nº 16. Buenos Aires, Diciembre 3 de 1837	211
Pág. 61. <i>El Boletín Musical / A sus suscriptores.</i>	211
<i>Valsa P.º V</i>	216
<i>Valsa. J</i>	218
Contratapa original del ejemplar del <i>Boletín Musical</i>	220
Hoja fantasía en la encuadernación de Alejo González Garaño	230
Hoja fantasía en la encuadernación de Alejo González Garaño	231
Contratapa de la encuadernación de Alejo González Garaño	232

Fin del facsímil del *Boletín Musical*

Publicaciones del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires	
"Dr. Ricardo Levene"	233
Publicaciones del Museo de Instrumentos Musicales "Dr. Emilio Azzarini"	237
Índice	239

Entre agosto y diciembre de 1837, durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas, apareció en Buenos Aires un **Boletín Musical** editado por la litografía de Gregorio Ibarra, considerado como el primer periódico musical publicado en el Río de la Plata. El mismo se conformó con 16 números que incluyeron artículos de interés musical y partituras de compositores de la época, en su mayor parte, argentinos.

Fruto de la cooperación entre el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene” y el Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”, es posible la reedición, en forma facsimilar, del mencionado **Boletín Musical**, cuyo único ejemplar se conserva en el citado Museo. De allí su enorme valor histórico, lo que convierte a esta publicación en segura destinataria de estudiosos de la música y también de aquellos interesados en la historia provincial de la primera mitad del siglo XIX.