



CENTRO DE DOCUMENTACION
Y PUBLICACIONES FAD
Biblioteca Digital de Posgrado

Publicaciones FAyD

Maestría en Arte Latinoamericano

Tesis de Maestría en
Interpretación de Música Latinoamericana del Siglo XX.

El guitarrista compositor Abel Fleury,
un caso original y sincrético de nacionalismo musical.

Autor: Oscar Olmello

Director: Doctor Miguel Ángel García

Co-director: Maestro Jorge Labanca

Ituzaingó, 11 de abril de 2008

DATOS DE LA INSTITUCIÓN
Facultad de Artes y Diseño –
Universidad Nacional de Cuyo
Centro Universitario Mendoza CP. 5500
0261 4494172
academica@fad.uncu.edu.ar



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO

fad
FACULTAD DE
ARTES Y DISEÑO

***Para Graciela, mi esposa y amiga, inspiración y
apoyo de todas mis tenacidades.***

Reconocimientos

Agradezco en especial al doctor Miguel Ángel García, por la generosidad demostrada al guiarme en el arduo y dilatado camino que hoy llega a término. A mi distinguidísima colega y flamante doctoranda Silvia Glocer, lectora atenta y estimulante de todos los borradores. A mi queridísimo alumno el profesor Pablo Ernesto López quien, gracias a su gran erudición en armonía, contribuyó valiosamente a la redacción. A mi destacadísimo discípulo el profesor José Luis Medina, gracias a quien me interesé en algunas obras de Fleury, significativas para esta monografía. Al maestro Sergio Moldavsky, interlocutor de numerosas charlas en las cuales compartíamos nuestra pasión por el tema, prodigándome él numerosas ideas desarrolladas luego en este trabajo. A Héctor García Martínez, por la cordialidad con que me permitió fotocopiar documentos relevantes. A María del Carmen Fleury por la amabilidad con la que me concedió una entrevista. A la bibliotecaria Graciela Sánchez, mi esposa, quien hizo posible, de tantas maneras, la concreción de este proyecto.

*Viene uno como dormido
cuando vuelve del desierto;
veré si a explicarme acierto
entre gente tan bizarra
y si al sentir la guitarra
de mi sueño me despierto.*

*La Vuelta de Martín Fierro
I, 397*

Índice

Introducción	6
Estado de la cuestión	8
Hipótesis	9
Algunas consideraciones teóricas	11
Fleury, un nacionalismo musical diferente	21
Análisis musical	23
La cuestión de la tonalidad	24
Aspectos melódicos	26
Aspectos rítmicos	28
Aspectos formales	30
Aspectos armónicos	33
Algunas conclusiones sobre el análisis musical	35
Conclusión	38
Bibliografía	40
Apéndices	44

Introducción

Abel Fleury puede ser considerado un compositor situado en los bordes de la literatura académica para guitarra. Recién a fines de la década del 80 su nombre empezó a incorporarse a los programas de los conservatorios oficiales. Hasta entonces sus obras se incluían en los conciertos de música popular y muy ocasionalmente en los de música académica, en general con el carácter de bises y únicamente sus célebres *Milongueo del Ayer* y *Estilo Pampeano*. Un conocido musicólogo, Omar Corrado, guitarrista por añadidura, rechazó la música de Fleury como posible tema para la monografía de un seminario sobre arte latinoamericano, por considerarla popular. Las investigaciones sobre su música, en consecuencia, no se reconocían dentro de la musicología histórica sino más bien dentro de la órbita de los estudios sobre música popular.

Sin embargo, en su carrera artística se advierte la inclusión de obras tanto del repertorio académico como del integrado por obras propias que contienen, como queda dicho, numerosos rasgos provenientes de la música popular. De esta manera propició que la música pampeana para guitarra, de aquél carácter, tuviera cabida en las salas de concierto, como así también que el público que gustaba de ella, apreciara la música académica.

Habida cuenta de la parvedad de trabajos dedicados a su figura y al carácter casi hagiográfico que revisten esas pocas monografías, resulta necesario echar luz sobre la producción musical de Fleury. Se requiere en consecuencia, ante el creciente interés sobre su obra, que basados en aquellos estudios se produzcan enfoques interpretativos nuevos, pues los vigentes están demostrando su caducidad. Desde mi lugar como docente de guitarra advierto las dificultades de los alumnos para interpretar a Fleury, mayores, paradójicamente, a las que enfrentan para tocar a Johann Sebastian Bach, Fernando Sor, Agustín Barrios o Eduardo Falú. Por otra parte los esfuerzos de los profesionales, tendientes a verter en público y en las grabaciones su obra, parecen fluctuar entre extremos igualmente desenfocados.

Para el abordaje del tema me centraré en dos aspectos especialmente relevantes:

- La elucidación de la naturaleza del nacionalismo de Fleury, reconociendo e identificando las corrientes que en él confluyen.
- El encuadre de la obra fleuryana dentro de un genuino nacionalismo musical.

En primer término, quiero poner de relieve que el carácter bifronte de su estética tiene una clara relación con el nacionalismo cultural de Ricardo Rojas. En segundo y último término, me propongo ubicar, también, a la música de Fleury en un lugar equidistante tanto del nacionalismo musical legitimado por la academia como de la música popular. Aspiro a destacar la autenticidad del enfoque nacionalista fleuryano en contraposición al tinte caricaturesco del nacionalismo musical argentino clásico.

En el desarrollo del presente trabajo analizaré las partituras de *Mudanzas de Malambo*, *Relato y Real de Guitarreros* y algunos pasajes del resto de las obras del repertorio del concierto que forma parte de la presente tesis, los programas de mano disponibles de los conciertos de Fleury y las entrevistas, con María del Carmen Fleury, su hija y Héctor García Martínez, único autor vivo de sus biografías. Consideraré, también, como fuentes secundarias sus dos biografías y distintas fuentes bibliográficas sobre el tema del nacionalismo musical.

Para caracterizar el nacionalismo de Fleury utilizaré el modelo enunciado por Malena Kuss mediante el cual define los requisitos para encuadrar la obra de un compositor en esa corriente. Así también me basaré en un texto de José Jorge de Carvalho para reconocer las influencias y contextualizar su estética.

Estado de la cuestión

La bibliografía sobre Fleury no es copiosa, sólo encontramos dos libros que pueden ser considerados apenas un poco más que crónicas de su vida y ditirambo de su obra.

El opúsculo de García Martínez (2003), profusamente ilustrado con fotografías y reproducciones de programas, partituras y documentos, constituye una crónica de su vida, detalle de los principales hitos de su carrera artística y recopilación de críticas elogiosas para el protagonista de la obra. Hasta incluye una semblanza de un guitarrista ruso que impuso el *Estilo Pampeano* en la escuela de Tomsk, en Siberia, en la cual enseñaba guitarra. En una entrevista realizada a García Martínez me manifestó que no sabía musicología, declarándose sólo guitarrista, lo cual explica la exclusión en ese trabajo de todo análisis científico de la obra de Fleury.

El libro de Gaspar Astarita (1995), más extenso, encierra también una crónica de su vida, ilustrada con fotos y reproducciones de programas, invitaciones y demás documentos de interés. Incluye un catálogo de sus obras editas y noticia de las que permanecen inéditas. Transcribe numerosas críticas recibidas por Fleury en el país y en el extranjero. Reproduce, en otro orden de cosas, autógrafos de algunas de sus obras, realizando comentarios anecdóticos de tres: *Estilo Pampeano*, *Fortín Kakel* y *Real de Guitarreros*.

Melanie Plesch (2007) realizó el catálogo de obras de carácter académico, mientras que Sergio Moldavsky (2002) emprendió la tarea de grabar el conjunto arriba mencionado, aunque sólo alcanzando la música edita y no teniendo en cuenta las contribuciones fleuryanas a la música popular. Carlos Martínez (2007) grabó también su obra con la novedad de incluir dos transcripciones de temas del repertorio tanguístico: *El clavel del aire* y *Milonga Triste*.

Hipótesis

Como queda dicho, el nacionalismo musical de Fleury constituye un caso excepcional dentro del panorama de la música académica argentina. Su obra estuvo signada por el intento de hacer confluir las tradiciones populares y académicas, incorporando valores propios de la música académica a la popular bonaerense para guitarra, a la vez que familiarizó a estos públicos con el repertorio de la guitarra clásica. Si bien podemos establecer fuertes conexiones con el proyecto del nacionalismo cultural de Ricardo Rojas y su sincretismo de diversas tradiciones; el suyo, parece no adoptar el canon reconocido para aquella tendencia. El propio autor de *La Argentinidad*, creía que los músicos que interpretaban “mejor” sus ideas (como por ejemplo Pascual de Rogatis) partían, casi sin excepciones, de una formación académica clásica, adquirida generalmente en Europa, volcándose luego al nacionalismo. En Fleury se da la trayectoria inversa: nace artísticamente dentro de la música popular y se incorpora a la tradición clásica, ya con ese bagaje. El *constructo* fleuryano admitía dos operaciones casi inversas, a saber: “enaltecer” la tradición popular dentro de los moldes clásicos, a la vez que lograr que el público de la música popular se identificara con la música académica.

En la primera de ellas alcanzó el éxito, pues contribuyó decisivamente a la aceptación de la música académica de guitarra en amplísimos ámbitos. En la segunda fracasó, ya que los círculos de la guitarra académica nunca incorporaron cabalmente su obra. Tal fracaso es parangonable al de su análogo Ricardo Rojas. En efecto, los sectores dominantes, si bien tomaron de *La Restauración Nacionalista* su modelo de generación de identidad, consistente en endiosar los próceres de la nacionalidad y enseñar la superioridad de la tradición nacional, no adoptaron la incorporación de los valores culturales indígenas ni de la tradición española o de la inmigración. Así también Fleury tuvo un cierto reconocimiento como guitarrista pero nunca fue aceptado como compositor académico. En otras palabras, el círculo de guitarristas clásicos incluyó algunas de sus obras, muy pocas, como una concesión graciosa a la música popular. Prueba de esto último es el hecho de que sólo se incluyeron en los programas de los primeros años de los conservatorios, pero nunca en el ciclo “superior”. Tampoco los guitarristas extranjeros, de visita en el país, que estaban obligados por contrato a tocar

obras de autor argentino, eligieron alguna de las suyas. Sin duda debido al asesoramiento de miembros de aquel círculo, pues los artistas que llegaban al país debían recurrir a los guitarristas locales, para conocer obras que le permitiesen cumplir ese requisito contractual. En síntesis no se le permitió a Fleury aparecer en los programas de estudio y de concierto junto a Francisco Tárrega, Isaac Albéniz o Heitor Villa-Lobos.

Algunas consideraciones teóricas

Con relación a las influencias que pueden detectarse en la obra de Fleury es pertinente traer a consideración a José Jorge de Carvalho quien atribuye al Fausto de Goethe la función de unir idealmente la cultura folklórica con la erudita. Define así Carvalho esta esfera sincrética de ambas culturas:

“...en ese modelo clásico de la esfera perfecta de la cultura (la cual no deja de ser una extensión de las ideas de Herder acerca del avance de la “humanidad” individual a través de la pertenencia a una comunidad concreta), corresponde a la cultura popular mantener vivo el espíritu colectivo, fuente constante de inspiración y estímulo; mientras la cultura erudita, al partir de lo popular-particular, lo trasciende y permite así el desarrollo aún más pleno del espíritu individual” (1995: 139)

También este autor afirma que tal concurrencia de campos diversos es efímera pues hoy en día no sólo ya no están integradas sino también ambas culturas en sí mismas han sufrido una aguda fragmentación.

La mención de Herder por parte de Carvalho nos remite a Eduard Thomas Glauert (1963: 4), quien afirma que Ricardo Rojas trabaja sobre un concepto de aquél filósofo, el *wolksgeist*, que coloca en el centro de una refundación de la Argentina. Rojas, para Glauert, partió de ese concepto de espíritu del pueblo para postular la construcción de una cultura nacional que estuviera constituida por elementos, tanto tradicionales criollos como indígenas y de la alta cultura europea. Así afirma Rojas:

“Esta segunda encarnación indiana... puede considerarse, como el hombre que el destino de América necesitaba para incorporarse con una estirpe y una obra propia al acervo de la creaciones universales” (1946:147)

El *wolksgeist* opera como un aglutinante de las distintas culturas que confluyen en la Argentina, es decir la del indígena, la del español y la del inmigrante.

“Así dentro del aporte indígena no es lo guaraní o quechua ni el aporte español, lo vasco o andaluz, ni el aporte gaucho, lo montañés o pampeano, ni el italiano o francés, individualmente lo que da ese tinte colectivo... Como ocurre en otras naciones concurren a una armonía ideal, al alma de la nacionalidad” (Rojas 1917: 76)

Lo popular, según Rojas, tiene reservado un rol principal en la construcción de esa nueva cultura que se reconoce en tantas otras. Esta concepción cuya fuente está en el Romanticismo alemán, según demostré en otro lugar (Olmello 1989), nos permite volver a Carvalho, quien expresa:

“... la cultura popular es también capaz de establecer una alianza con una parcela del público (aquella que se dispone a ir más allá de la mera gratificación espontánea) y con ella reproducir la misma relación entre productor y consumidor que caracterizaba el modelo de las culturas folk y clásicas” (1995: 143)

Y más adelante:

“La cultura popular consigue trascender su función catártica inmediata, de mero entretenimiento, para lograr reproducir la dimensión de universalidad que siempre se le atribuyó a la música clásica.” (1995: 142)

Ese impulso de universalidad que según Carvalho es uno de los atributos de la cultura clásica y cuya concreción sería, según Rojas, el mayor logro de la "Nueva Cultura Argentina" lo encontraremos en la organización, ya apuntada, de los conciertos

que proponía Fleury. Lo popular debía ennoblecerse por medio de su apareamiento con lo clásico, entendiendo al vocablo como Carvalho:

“.....aquél extracto simbólico que define más a las élites dominantes de la era burguesa y que es todavía la dimensión de la cultura considerada como de más alto prestigio.” (1995: 137)

En segundo lugar, para encuadrar la estética de la obra de Fleury, recurriré al modelo propuesto por Malena Kuss (1998). Kuss considera que la palabra nacionalismo, por demasiada extensión de significado carece finalmente de alguno. En consecuencia rastrea la evolución de su significado en la bibliografía musicológica. Apunta que en 1875, Hermann Mendel razona que la música que tiene un impulso nacional, como de inferior valor estético que la que, basada en leyes universales, no está limitada por características nacionales. Luego cita a Walter Nienmann que en 1913, en cambio, imagina superior a aquélla por ser la fuerza central en todas las grandes manifestaciones del arte. Introduce, además la cuestión de la recepción. En efecto, en el Diccionario Harvard en 1967, se encuentra que el nacionalismo es definido a partir de la recepción en el público de escenas o circunstancias que estén relacionadas con una identidad nacional, basándose en la idea de que la obra del compositor, debe expresar elementos nacionales y étnicos, especialmente en su uso de melodías folklóricas y ritmos de danzas de su país, y en su selección de escenas de la historia o vida nacionales, como temas para óperas y poemas sinfónicos.

Resulta tal afirmación contradictoria con la búsqueda de universalidad a la que, según el autor de la entrada en El Diccionario, aspira toda música. Así todo nacionalismo se constituiría en una suerte de arte menor para cuya creación el compositor habría renunciado de antemano a toda aspiración universalista. Concluye, por último, que la diferencia entre un compositor internacional y el nacional, de por ejemplo ascendencia italiana, es como la diferencia entre alguien que habla naturalmente en italiano y alguien que desea o trata de hablar en esa lengua. Este último es el que pertenece al movimiento nacionalista en la música.

Kuss también analiza la cuestión del rechazo que pueden plantear algunos autores a ser considerados dentro de tal corriente. Así parte de las afirmaciones de distintos musicólogos quienes rastrean elementos estructurales folklóricos en el Stravinsky de la *Consagración de la Primavera* y los compara con los que ella detecta en Ginastera. Se detiene en la ocultación de esa influencia que el compositor ruso hace a diferencia de la aceptación del argentino. Es importante el texto, que este asunto trae a cuestión, de autoría de Igor Stravinsky, quien critica por impostado el uso que hacían de la cultura popular los integrantes del Grupo de Los Cinco y los nacionalistas españoles:

“La estética nacionalista, etnográfica, que ellos [el Grupo de los Cinco] persistieron en cultivar no estaba muy alejada del espíritu que inspiró aquellas películas que uno ve de la vieja Rusia de los zares. Lo que es tan obvio en ellas -y esto es también así entre los 'folkloristas' españoles (sean estos pintores o músicos)-, es esa inocente pero peligrosa tendencia que los lleva a rehacer un arte que ha sido ya creado instintivamente por el genio del pueblo. Es una tendencia estéril, y es un mal del cual muchos artistas sufren”. (Igor Stravinsky en Kuss 1998: 137)

Es decir, que para Stravinsky, tal cultura en su estado prístino es auténtica, pero recreada por los artistas pertenecientes a la cultura académica pierde su sustancia y se diluye en una suerte de remedo. Y aún más podemos deducir de sus palabras que tales artistas pertenecen a otro grupo social y por ello están muy lejos del pueblo que la creó. Los textos populares en esas voces suenan desvirtuados y falsos.

Kuss, ya dentro del ambiente continental, afirma que existe una dialéctica entre lo americano y lo nacional. Esa ambigüedad deviene del carácter imaginario que importaría cualquier definición:

“Esta relación entre el americanismo y la nacionalidad como objetivo de la identificación, existe a nivel histórico (como una dialéctica temporal entre épocas estéticas [‘la longue durée’ del historiador francés Fernand Braudel]) y también dentro de la obra de un mismo compositor. Ginastera se identifica

con elementos selectivos del folklore gauchesco para generar (y destilar) de éstos propiedades interválicas, armónicas, tímbricas y rítmicas, con las que forja un lenguaje musical abstracto (el ballet Estancia de 1941, las Variaciones concertantes de 1953, por ejemplo), y también se identifica con la visión utópica de una América sumergida en su pasado precolombino (En la Cantata para América Mágica de 1960 y en el gigantesco fresco sinfónico, Popol Vuh de 1975-1982). Estas identificaciones coexisten, no se excluyen mutuamente y su coexistencia varía según la trayectoria de cada compositor”. (1998:139)

Kuss se enfrenta, en este punto, al fenómeno de la "autenticidad" o "legitimidad" del material popular o folklórico, cuya inclusión en una obra académica permitirá calificarla como de tendencia nacionalista. En ese sentido introduce el concepto de recepción, pero también el de penetración estructural. Para ello compara las óperas *Huemac* y *El Matrero* de Felipe Boero. Existe en la primera la utilización de un material imaginado como indígena ante la carencia de fuentes que certifiquen su legitimidad. Por eso mismo no penetran en la estructura de la obra. La cita textual nos ilustra sobre la postulada íntima relación entre autenticidad e impregnación estructural:

“Por algún motivo -tal vez la relación del compositor con la idea de la autenticidad de su propio patrimonio- las melodías pentatónicas en *Huemac* penetran sólo un nivel superficial de la partitura- (...) La percepción de la autenticidad (que no necesita ser etnomusicológica científica) y consecuentemente el significado o densidad cultural que acarrea un determinado material folklórico es una de las condiciones que determinan a qué nivel estructural éste penetra una partitura”. (Kuss 1998: 140)

Aquí Kuss identifica un componente esencial en todo nacionalismo y requisito indispensable para encuadrar a una música dentro de ese campo. A partir de esa definición, propone, aunque perifrásticamente, que para volver a poner en circulación musicológica el concepto de nacionalismo musical hay que restringir su alcance a aquellas obras que conjuguen:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada, percibida como auténtica.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra para considerarla un símbolo nacional.

La obra que reúne tales requisitos es justamente *El Matrero*. Más adelante cuando realiza una cronología de la evolución del concepto, incluye dentro del nacionalismo propiamente dicho, nuevamente *El Matrero* y puntualiza que la penetración de los elementos folklóricos tiene una doble vía: la superficial no selectiva aplicada en las danzas y coros y la selectiva a través de la utilización de un determinado vocabulario motívico:

“O sea, se emplea el material no-selectivo en los coros y danzas regionales a nivel periférico, como tableaux y, además el vocabulario motívico que acarrea asociaciones dramáticas, retiene propiedades interválicas o rítmicas de elementos selectivos del arsenal folklórico. En el caso de *El Matrero* (1929) de Boero el elemento motívico, aparece impregnado de las cuartas justas que provienen de la afinación de las cuerdas de la guitarra”. (Kuss 1998: 142)

Puedo deducir, aunque la autora no lo dice, que considera a la guitarra el instrumento nacional por antonomasia y por ende su asociación con la música popular, indisoluble. Así, aprecia los intervalos de la afinación de sus cuerdas como un material auténtico, postulando que la obra que esté interpenetrada de esa cuestión simbólica, será acogida por todos los argentinos como de carácter nacional.

Sin embargo resulta forzada tal asociación. El acorde o arpegio: 4º justa - 4º justa - 4º justa - 3º mayor - 4º justa no es habitual en el campo de la música popular. En efecto, parece difícil que las secuencias armónicas allí utilizadas acojan de buen grado acordes de cuartas. Es posible escuchar, claro, aunque dentro de la música académica muy reciente, tal acorde en la Sonata op. 47 de Alberto Ginastera o en la *Sarabande* de Francis Poulenc (en este último caso como arpegio). Es mucho más lógico que se

incluya en un lenguaje más contemporáneo. Tampoco se tendrá mucha suerte intentando encontrar tales intervalos en la tarea de afinación, por lo menos en el campo de la música académica. En mis cuarenta y cinco años de guitarrista y treinta de profesor del instrumento nunca presencié una afinación a través de las cuerdas al aire. Los profesores que consulté, que en algunos casos amplían esos plazos a los sesenta años y el ámbito geográfico al resto del país certificaron mi opinión.

Tal sistema de afinación del instrumento, sí se verifica en el violín y en el resto de los instrumentos de cuerda frotada (recordemos el concierto para violín y orquesta de Alban Berg que comienza con las cuerdas al aire del instrumento). Pues al no existir un lugar fijo en la cuerda inferior no se puede comparar con una nota segura, la cuerda superior. Esta situación no se verifica en la guitarra, pues al tener una afinación temperada y división en trastes, se puede tomar un lugar determinado del diapasón como referencia. Por otra parte, en la primera mitad del siglo XX en la Argentina, afinar en muchos casos era el único acto que atestiguaba que un hombre tocaba la guitarra. Y afinar en guitarra, desde hace mucho tiempo, en el mejor de los casos, es tocar el acorde perfecto, en la inmensa mayoría, MI (menor o mayor) y en tantísimos otros provocar el unísono tocando dos cuerdas: la superior al aire y la inferior pisando el quinto traste (el cuarto en la tercera cuerda).

Pero aún aceptando que pueda afinarse usando las cuerdas al aire, es difícil admitir que ese acto condicione la recepción de una música que la evoque. No parece que pueda quedar en la memoria colectiva un proceso previo a la interpretación y que se realiza generalmente fuera de la vista y audición del público. Pero además, habría que hacer caso omiso de la tercera intercalada entre la sucesión de cuartas. En algunas regiones de Latinoamérica se puede verificar la existencia de afinaciones diferentes a la comúnmente usada de MI LA RE SOL SI MI. Por ejemplo en la región de Ayacucho en el Perú la afinación en MI, SI, FA, SI, MI, FA, es utilizada para la música tradicional. Quizás sus lugareños identificarían esa sucesión de sonidos como evocadora de su música. Sin embargo la sucesión de cuartas remitiría, en el caso que produzca algún efecto, a la guitarra sin especificación de una región determinada.

Parecería que primero había que instalar el acorde de la guitarra, cosa que hizo profusamente Ginastera, como representativo de la guitarra y recién entonces proceder a

la metonimia siguiente. Cuesta mucho creer que un público pueda recordar la guitarra (sobra espacio) escuchando un acorde que nunca puede asociarse al instrumento, salvo que se trate de un músico académico.

El argumento esencial de Kuss para exhibir *El Matrero* de Felipe Boero y *Don Rodrigo* de Alberto Ginastera como paradigmas del nacionalismo musical es la impregnación de ambas obras por auténticos materiales derivados de la música popular, la autenticidad es función de la profundidad estructural. Si elementos provenientes de la música popular impregnan la estructura son auténticos y la obra puede considerarse nacionalista. Tales materiales no son otra cosa que las socorridas cuartas justas. He demostrado la endeblez de la argumentación para sostener el modelo:

Cuartas justas -> guitarra -> música popular

Luego de estas consideraciones y a la luz de sus conclusiones aplicaré críticamente los requisitos que enuncia Kuss a *El Matrero*.

- a. En este punto la autora se refiere a la identificación del autor con una música popular determinada, percibida como auténtica. Entiendo que ese planteo tiene ciertas dificultades: los elementos que la autora menciona como integrantes de *tableaux*, al no penetrar en la estructura no pueden ser calificados como auténticos. Con relación a los que impregnan el vocabulario motivico (los intervalos de cuarta de la afinación de la guitarra) parece demostrado que si bien son percibidos por Boero como folklóricos, resultaría imposible lograr un consenso colectivo entre los receptores para que lo consideren símbolo nacional.
- b. La consigna que requiere la intención del compositor de crear una obra musical nacional no ofrece dificultades de demostración.
- c. Con relación al requisito del consenso colectivo entre los receptores de la obra, aduzco las mismas objeciones que al requisito del punto a).

Puedo afirmar, en definitiva, que quedan sobrenadando en un lenguaje verista, impregnado de una críptica referencia a la guitarra, los coros y danzas.

Incluso podríamos avanzar aún más y pensar como Edgardo Cianciaroso que algunos elementos tomados de la cultura popular sufren un proceso de descontextualización, transformándose en simple caricatura. Tal es el caso del aria de la *Pontezuela*, en *El Matrero* y en numerosas canciones de cámara en donde la poesía termina siendo una ridiculización del gaucho. Se produce un fenómeno similar al verificado en las pinturas de Florencio Molina Campos cuyos personajes parecen, conforme la imagen ideada por Oscar Salazar, extraídos de las tipologías fisonómicas creadas por Césare Lombroso para describir a los delincuentes. De igual manera que los rostros de gauchos tienen frentes bajas, orejas salientes, ojos saltones y mandíbulas prominentes para Molina Campos, los personajes de la canción de cámara del nacionalismo musical argentino no se llaman, Carlos, Jorge, Felipe o Celia y Mabel sino *Felicinda* y *Ciriaco* en *Prendidos de la mano* de Carlos López Buchardo con poesía de Miguel A. Camino y otros igualmente ridículos en otras canciones de cámara. En *El Mate Amargo* de Felipe Boero con poesía de Fernán Silva Valdez, la costumbre de beber mate es pintada con tintes que rozan el ridículo.

Por otra parte, la audición de *Prendidos de la mano* nos revela una visión del gaucho y de su *prienda*, condescendiente y esbozada desde un plano superior. En efecto, este López Buchardo no es el de los movimientos sinfónicos de *Escenas Argentinas*. El retrato musical de esos campesinos enamorados es notoriamente simple y hasta ramplón. No encontramos ninguna de las sutilezas armónicas de que hace gala en *Escenas Argentinas*. Es evidente que el amor que experimentan esos jóvenes, cercano al apareamiento de los animales, es muy distinto de aquél que es cantado por el mismo autor, pero con poesías de León Bloy, Arthur Rimbaud o Charles Boudelaire. Esta dicotomía se instala en esa visión del otro que caracterizó Melanie Plesch:

“En un sugestivo pasaje de Amalia, José Mármol sitúa el gaucho en una posición liminal, ni animal ni ser humano:

...un soldado de chiripá punzó, y de una fisonomía en que no podía distinguirse dónde acababa la bestia y comenzaba el hombre.

(...) El pasaje aparece a continuación de una acaramelada descripción de las bellas facciones y pálida piel de una de las heroínas, Florencia Dupasquier, brindando así un fuerte anticlímax e introduciendo en el juego los contrastes físicos de civilización y barbarie” (1999:60/61)

Diferente también es la pintura de Molina Campos en sus paisajes, pues en ellos no tenemos la descripción lombrosiana de los gauchos sino la impresión que causa la naturaleza en el hombre culto. En conclusión, cuando se describe al gaucho o su cultura se cae en un arte que Stravinsky no dudaría en calificar de remedo de la cultura popular y desnaturalización de su espíritu.

Fleury, un nacionalismo musical diferente

La aplicación del andamiaje teórico kussiano a la música de Fleury ofrece algunas dificultades. Utilizado por Kuss presupone una caracterización previa de la música a analizar dentro del campo académico. Tanto Boero como Ginastera tuvieron una formación clásica y una actuación artística y académica claramente enderezada en ese sentido. Ambos, además, tuvieron un rol muy importante en el campo de la educación musical académica (Boero como Inspector General de Música e impulsor de orfeones, en el ámbito del Consejo Nacional de Educación y Ginastera como fundador del Conservatorio Provincial de La Plata). En cambio, como queda dicho, Fleury nunca fue aceptado cabalmente como compositor académico ni fue integrado a la enseñanza oficial. Su medio de vida estuvo siempre ligado a su actuación como músico popular. Por ello en primer término deberé demostrar que lo es, para luego en segundo lugar someter su música al cartabón kussiano. La primera operación es entonces, condición *sine qua non* de la segunda.

Es útil en este punto analizar la formación musical de Fleury, que fue diversa y parece hasta inversa a la del resto de los nacionalistas. En efecto, aprendió música por la vía de su madre, siendo aquélla, fundamentalmente música popular y continuó formándose luego con payadores y guitarristas criollos. Para profundizar su formación estudió en Dolores, provincia de Buenos Aires, su ciudad natal, con Honorio Siccardi con quien cursó armonía, contrapunto y composición. Más tarde, trasladado a Buenos Aires, emprendió su perfeccionamiento guitarrístico con Domingo Prat, discípulo de Francisco Tárrega y el más reconocido profesor de guitarra de su época. (Astarita 1995:23)

Pero queda absolutamente claro que a pesar de su búsqueda en lo atinente a su formación, debió ganarse la vida como guitarrista de acompañamiento de recitadores criollos. Actuó como si no lo conformara ese lugar que se había ganado, pues cuando estaba en sus manos elegir el repertorio, es decir cuando organizaba él los conciertos, incluía las obras habitualmente ejecutadas por los guitarristas clásicos, intercalando además sus propias obras. Parecería que su propia música debía estar autorizada por la convivencia con la clásica.

En efecto, organizó numerosos conciertos con un formato peculiar. Tres partes: la primera integrada en su totalidad por obras del repertorio clásico de la guitarra: Tárrega, Albéniz, Moreno Torroba, etc. y transcripciones, tan difundidas en la primera mitad del siglo XX, de obras de Bach, Haendel, Beethoven, Mendelssohn, entre otros. Una segunda parte dedicada a un recital poético o a una representación teatral (En una ocasión, *Mateo* de Discépolo por la compañía de Homero Cárpena) y una tercera dedicada generalmente a su propia producción solística o para dúos, tríos y cuartetos de guitarras. (García Martínez 2003:14)

Buscó en consecuencia integrar ante un mismo público expresiones culturales diferentes. Concretando un encuentro, una intersección de tradiciones diversísimas. Pero a la vez que presentó a los públicos de ciudades de la provincia de Buenos Aires como Tres Arroyos, San Pedro, Pergamino o Mar del Plata, música con la que se identificaban, ofrecía manifestaciones de la cultura legitimada como clásica. Por ello junto al *Estilo Pampeano* aparece un preludio de Frédéric Chopin o de Juan Sebastián Bach. En la vida familiar no era muy diferente. Maria del Carmen Fleury, su hija, afirmó que nunca había escuchado las obras de su padre tocadas por él, que en su casa sólo tenía cabida la música clásica y que con su hermana solían pedirle que tocara *La Gran Jota Aragonesa* de Francisco Tárrega. Procuraba también que sus obras fueran aceptadas por el ambiente de la guitarra clásica, dedicando buena parte de ellas a figuras relevantes de tal ambiente, como Domingo Prat, Celia Salomón de Font, Matilde Calandra, María Luisa Anido o Consuelo Mallo López o de la cultura en general como Benito Quinquela Martín.

Análisis musical

La postulada actitud ya señalada coherente y consciente en la búsqueda de plasmar sus creaciones dentro de moldes académicos, se patentiza con mayor claridad, aún, en su escritura. A fin de mostrar esa tendencia y luego de haber recorrido la obra fleuryana, analizaré tres de las composiciones más representativas de su posición estética nacionalista: *Mudanzas de Malambo*, *Relato* y *Real de Guitarreros*. Esta elección no será óbice para tomar eventualmente algunos pasajes de piezas del repertorio del concierto que integra la presente a tesis.

Plantearé esta tarea a través del enfoque de distintos aspectos, a saber:

- La cuestión de la tonalidad.
 - Aspectos formales.
 - Aspectos melódicos.
 - Aspectos rítmicos.
 - Aspectos armónicos y contrapuntísticos
- .

La cuestión de la tonalidad

Relato, subtitulada *preludio criollo*, constituye una página original y sorprendente de la literatura argentina para la guitarra. Lo es desde la tonalidad, pues se aparta de la generalidad de la música popular y académica. En efecto, Sol # menor con sus cinco sostenidos, cancela la posibilidad de disponer de cuerdas al aire en la mayoría de los acordes, siendo así inhabitual para la música popular, ámbito en el cual encontraremos con abrumadora mayoría, tonalidades típicas de la guitarra como La y Mi, en modo menor y mayor, que obviamente coinciden con las bordonas al aire o a través de cambios de afinación (bajando la sexta o la sexta y la quinta) las tonalidades de Sol mayor y Re, mayor y menor. Creo que la elección de una tonalidad tan poco común no fue una cuestión aleatoria ni caprichosa y conjeturo dos razones:

- Las posteriores modulaciones que se producen en la obra, con otra tonalidad inicial no llevarían a los enlaces deseados por Fleury. Esto demostraría que en todo momento tenía en su mente la factibilidad del acorde y la digitación óptima para la duración de todas las notas, habida cuenta de las dificultades que ofrece la guitarra para mantener notas comunes y para construir algunos acordes, particularmente los muy abiertos.
- Buscó un color y una sonoridad propia del instrumento que no hubiera conseguido con otra. Para explicar esto debo remitirme a la tesis de E. Thénon (1990: 8/9) quien afirma que cuando Antonio de Torres establece las dimensiones definitivas de la guitarra moderna, alrededor de 1850, la afinación del LA era de 404 Hz. En consecuencia “el armónico de construcción” no es LA, como planificó Torres, sino LA bemol o enarmónicamente SOL #, la tonalidad de *Relato*. De ser así nos encontraríamos ante un guitarrista que experimentaba, guiado por su oído, en un grado tal, que se apartaba notablemente de lo que le indicaban las prácticas habituales. La misma conducta adopta en *Real de Guitarreros*, en sol menor, en la primera variación de *Las Mudanzas de Malambo* que modula, a Do# mayor (siete sostenidos), viniendo de La mayor y en la milonga *Ausencia* que escribe en Do menor, guiado, podemos presumir, por las razones ya expuestas.

Aspectos melódicos

Tomemos el caso de *Relato*. En el compás veintinueve se inicia un pasaje que contiene una *polifonía virtual* que se extiende por ocho compases. Existen muchos ejemplos similares en la obra de Bach, compositor que como puntualizamos más arriba era interpretado por Fleury a través de transcripciones. También utilizó tal recurso Villa-Lobos, por ejemplo en su tercer preludio .

Fleury toma elementos de la música académica. Pero también, algunos propios de la música popular, generalmente reservados a la imaginación del intérprete, pautándolos de manera tal que no deja ninguna duda de cómo se deben tocar, en otras palabras actúa como un compositor académico. Un ejemplo de este aserto es el de *Real de Guitarreros*, donde a partir del compás veinticuatro indica el desplazamiento en el tiempo de las notas de tres bicordes a través de la anotación de una apoyatura.

Distingue así éstos de otros bicordes que se deberán tocar plaqué. Tal meticulosidad no es observable en compositores-guitarristas populares. Podríamos citar a modo de ejemplo buena cantidad de obras de Eduardo Falú cuyas grabaciones, con el autor como intérprete, difieren grandemente de lo pautado en las ediciones. Parece claro que Fleury quiere verter maneras performativas populares a través de un marco escritural clásico. El guitarrista que las aborde se acercará como a cualquier obra académica pero resultará de esa lectura una ejecución más cercana a la tradición popular.

También pauta meticulosamente la articulación. Tales son los casos de *Real de Guitarreros*, del compás veintiocho al treinta y siete y *Ausencia* del compás ocho al doce, donde coloca ligaduras de expresión, no sólo para asegurarse una ejecución *legato*, lo que hubiera logrado colocando esa indicación, sino también para señalar al intérprete cuando debe articular, es decir, cuando “respirar” e incluso cómo frasear. Tal práctica es rara, aún en la música académica para guitarra, pero rutinaria en la música para otros instrumentos, como violín, violoncelo o piano. Debo destacar, como una rareza, que una obra ya citada: la *Sarabande* de Francis Poulenc, un músico que escribió sólo esa pieza para guitarra, aunque su catálogo es dilatadísimo, está en su totalidad pautada con ligaduras de expresión. Por otra parte, es habitual que en las clases de

guitarra de niveles avanzados, el profesor supla esa carencia escribiendo en la partitura esas ligaduras para mostrar al alumno donde tocar, relativamente suave, al comienzo del arco de la ligadura, más fuerte, en el medio, y nuevamente suave, al final. Fleury, en los pasajes apuntados precisó exactamente cómo frasear y articular, determinando indubitavelmente el camino que el guitarrista debe seguir.

Aspectos rítmicos

En *Real de Guitarreros*, desde el primer compás hasta el veintiocho, sostiene una polirritmia entre dos voces; mientras la voz superior discurre en corcheas, la inferior opone el pie típico de milonga:

corchea con puntillo - corchea con puntillo - corchea

Si bien esa polirritmia es característica de ese género popular, Fleury lo pauta en forma académica, colocando las plicas en oposición y completando las figuras para cada voz. Tal práctica no es habitual en la música popular y recurriré para confrontar, como en otras ocasiones, a los ejemplos de Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú. Esa meticulosidad para completar las figuras alcanza a los silencios, a partir del compás siete y hasta el once. Este punto me remite a las cuestiones rítmicas, que Fleury pauta muy precisamente, como otras cuestiones, a fin que no quede duda al intérprete sobre como tocar un determinado pasaje o que tal opción no quede librada a su criterio. De esta manera, en *Mudanzas de Malambo* intercala silencios para acotar la duración de los acordes, desde el comienzo al compás cuarenta y siete y cada vez que reaparece la secuencia acórdica típica del *Malambo*. En *Relato*, del compás treinta y nueve al sesenta y cuatro, interrumpe prolijamente la voz inferior con silencios, de manera que la superior se mantiene con notas ligadas y la inferior con un pie de dos corcheas y silencio de corchea y en *De Clavel en la Oreja* del compás dos al dieciocho, “corta” los acordes meticulosamente con silencios.

También es ésta una práctica propia de la música académica. Si comparamos interpretaciones de Falú o Yupanqui de sus propias obras, con las partituras correspondientes, comprobaremos que la cuestión de sostener o cortar un acorde queda librada al criterio del guitarrista. Stravinsky (1959:120), sin lugar a dudas dentro de la música académica, critica la interpretación de los músicos de orquesta, quienes sostienen todas las notas, en lugar de hacer un breve silencio al final. Esa opinión remite a la tendencia de la música del siglo XX a pautar minuciosamente todos los matices interpretativos, en especial a partir de Maurice Ravel y Bela Bartók. En otras palabras

destaco que Fleury escribe no sólo como músico académico, sino también como uno muy detallista, en consonancia con las tendencias del siglo.

Aspectos formales

En *Real de Guitarreros* encontramos que toda la obra (la más extensa del repertorio de Fleury) se estructura en torno de la variación. Podemos considerar una doble vertiente de tal recurso. Por un lado, el título está induciendo a considerar la obra como una colección de *floreos de milonga*. Seguramente Fleury aludió con el subtítulo a esa suerte de torneos que se acostumbraban a llevar a cabo en la campaña de la Provincia de Buenos Aires. En ellos varios guitarristas rivalizan improvisando sobre los acordes de tónica y dominante, característicos de la milonga. Tales acontecimientos como su nombre parece indicarlo, albergaban las sucesivas jactancias de los instrumentistas, es decir, el alarde de recursos técnicos, la demostración de sus habilidades guitarrísticas, en suma la comprobación de que no eran menos.

La obra de Fleury alude a esos eventos de despliegue técnico, pero a la vez contiene variaciones de carácter expresivo tal como la que se inicia después de la doble barra que cierra el compás veintiocho o la que comienza en el *levare* del cincuenta y tres. Tal carácter es subrayado con la inserción de las ligaduras de expresión a que hago referencia más arriba. Es muy relevante ese dato pues parecería, un vez más, que ha querido yuxtaponer recursos de la música popular y de la tradición clásica. La situación es análoga a la de la tonalidad. Junto al floreo técnico-instrumental coloca la variación, manejando un modo compositivo cercano a la *chacona* o a la *passacaglia*. Parecería justificarse así la pintoresca opinión del famoso guitarrista Domingo Mercado, quien definiera *Real de Guitarreros* como *La Chaconita*. (Refiriéndose claro está, en su diminutivo, a la *chacona* de la *suite* para violín de Bach, central en el repertorio guitarrístico, gracias a la transcripción de Andrés Segovia).

Un enfoque formal semejante aparece en *Mudanzas de Malambo*. La palabra *Malambo* del título alude a una danza individual de zapateos y reservada a los hombres, exclusivamente instrumental, basada en la secuencia acórdica:

Subdominante - Dominante - Tónica

En tanto que *mudanza* se refiere a distintas *figuras* que realiza el danzante, sobre la secuencia mencionada. Él es el protagonista del *malambo* y en esas figuras, a

veces acrobáticas, demuestra toda su destreza. La guitarra tiene un rol muy secundario, suministrando un fondo para la *performance*. De igual manera que en *Real de Guitarreros*, en *Mudanzas de Malambo* Fleury utiliza un material popular y lo transfigura en una pieza académica. Transforma la *Mudanza* en variación y el despliegue acrobático en virtuosismo instrumental. También busca su propio lucimiento al introducir en las variaciones sorprendentes modulaciones, tales como la de la segunda mudanza: de La mayor a Do # mayor con sus siete sostenidos, tonalidad insólita para la guitarra, no sólo para la guitarra popular sino también para la académica. Tales atrevimientos armónicos sobre los cuales me extenderé en el acápite correspondiente, contribuyen a transmutar una música dedicada al simple acompañamiento, en una obra formalmente compleja y tratada desde un punto de vista académico.

El caso de *Relato*, parecería ser inverso a los dos anteriores. En el título no hay referencia a ningún elemento proveniente de la música popular. Tiene en común, sin embargo, la existencia de una dualidad, ahora en el propio título. Postulo que tal dualidad en realidad obedece a su necesidad de fundir ambos campos de la música en una misma obra. En efecto, el subtítulo *Preludio Criollo* contrapone la palabra *criollo* a *preludio*, término muy connotado como académico y a *Relato*, que no tendría connotación alguna. Pero, además y en otro plano, el preludio no está plasmado en una forma libre e improvisativa como algunos homólogos del Romanticismo, sino en una mucho más elaborada y dual, como los preludios de *suite* del Barroco, en especial de Bach, como el de la *suite* N° 1 para laúd (BWV 996), con una primera sección improvisativa y la segunda contrapuntística, es decir más elaborada. Nuevamente se está acercando a Villa-Lobos y a su tercer preludio, justamente homenaje a Juan Sebastián Bach y con forma semejante. En efecto, empieza con una sección carente de indicación de compás y la referencia *Libremente* que evoca una improvisación guitarrística, de corte netamente popular, para dejar paso pronto a una sección, que indicada en 6/8, y con instrucción metronómica, contiene una suerte de desarrollo de gran complejidad formal que nos remite, nuevamente, a la música académica. Fleury está reproduciendo el dualismo de algunos de los preludios de Bach que solía tocar en sus conciertos.

Aspectos armónicos

Ya he definido a *Relato* como una obra sorprendente del repertorio guitarrístico y señalado los rasgos típicos de la música académica que encontramos en ella. Para analizar los aspectos armónicos consideraré el pasaje inicial. Como queda dicho más arriba, está indicado *Libremente* y se reduce a una melodía en terceras, que por su carácter podría haber sido incluida en un *estilo*. Está escrita en Si mayor, relativa de la tonalidad que en definitiva tendrá la pieza. La modulación la lleva a cabo a través del VII grado común, por enarmonía a ambas tonalidades. Este cambio es sorpresivo y nos conduce a la pieza propiamente dicha que casi no tiene elementos populares reconocibles. El contraste es notable y la transición sorpresiva acarrea un gran dramatismo. El manejo de este recurso revela un conocimiento acabado de la armonía romántica.

A partir de la doble barra del compás tres se halla un recurso que podemos atribuir a influencia de Villa-Lobos. Ya Eduardo Fernández puntualizó que cuando Villa-Lobos conoció los preludios de Debussy, advirtió (en especial en *La Catedral Sumergida*) que los acordes deslizantes que usaba con tanta asiduidad eran habituales en la música popular brasileña que el cultivaba. El pasaje de *Relato* susodicho, un arpeggio de un acorde disminuido, deslizado descendentemente pero conservando la primera cuerda al aire como pedal, evoca ese recurso utilizado frecuentemente por Villa-Lobos y por medio del cual se aprovecha la facilidad para realizar acordes deslizantes en la guitarra. La circunstancia que el brasileño haya influido a Fleury es doblemente significativa: certifica el entroncamiento claro de nuestro autor en la música académica y además demuestra su manejo de un repertorio actualizado, pues aquél autor fue imponiéndose al público de la guitarra académica, (quitar coma) a lo largo de la primera mitad del siglo XX. En ese sentido podemos datar a *Relato* no más allá de 1930. En efecto, aparece en un programa de concierto, a comienzos del año 1931, ejecutado por el mismo Fleury en la ciudad de Tandil. Es este conocimiento del repertorio muy destacable, habida cuenta de su rol un tanto excéntrico o marginal dentro de los círculos de la guitarra clásica.

La sección que se inicia a partir de la doble barra en el compás veintiuno, después de ofrecer el pasaje de polifonía virtual mencionado en otro acápite, desarrolla variaciones sobre el material expuesto en los primeros cuatro compases y que nuevamente, como en *Real de Guitarreros*, se basan en la secuencia armónica razón por la cual recuerdan los procedimientos compositivos de la *chacona*.

Es *Mudanzas de Malambo*, desde el punto de vista armónico, la más compleja de las tres piezas analizadas. Como había puntualizado en otro lugar de este trabajo, hay en esta obra un desplazamiento de protagonismo y virtuosismo desde el bailarín al guitarrista - compositor. Desde ese rol Fleury concibe un plan armónico muy preciso y estructurado. El procedimiento de la variación se centra en las modulaciones, que arriban en todos los casos a tonalidades lejanas, mayoritariamente a la tercera descendente o ascendente. Tal conducta armónica como en *Relato* es de clara raigambre romántica y confirma esa asociación señalada en la hipótesis con el *Nacionalismo Cultural* de Ricardo Rojas.

Por último en *Real de Guitarreros* parece que el centro está en la cuestión de la tonalidad y en los aspectos formales, rítmicos y melódicos. Sin embargo la armonía no carece de interés, a pesar de tener que constreñirse a los emblemáticos acordes de Iº y Vº grado de la milonga y a una tonalidad determinada como su modelo bachiano. En efecto, en el compás cuarenta se inicia un juego de bordaduras dobles, primero diatónicas y luego cromáticas, que a pesar de resultar al oído populares, son tratadas académicamente. En el compás ochenta y uno realiza un cambio a modo mayor, por un breve lapso con lo que reafirma su carácter de *chaconita*. A partir de la doble barra del compás ciento trece, donde se acentúa su carácter virtuosístico, utiliza profusas apoyaturas cromáticas lo que le otorga al pasaje, que se extiende hasta el final de la obra, la posibilidad de generar en el oyente una sensación de inestabilidad y movimiento.

Algunas conclusiones sobre el análisis musical

Parece no demasiado difícil aceptar que en estas tres obras Fleury demuestra su ubicación como músico académico a través del manejo de distintos recursos formales, melódicos, rítmicos, armónicos, procedimientos de escritura, inserción de textos, dedicatorias, etc. de neta pertenencia a ese campo de la cultura.

Pasemos ahora a considerar estas tres obras a la luz del modelo enunciado por Kuss:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada percibida como auténtica está asegurada a través de:
 - Su propio origen artístico que justifica esa identificación con la música popular sureña.
 - La inclusión de elementos que legitiman su origen popular, tales como la adscripción a una forma popular como la milonga, con su alternancia entre tónica y dominante, sus bajos en corchea con puntillo, corchea con puntillo y corchea, etc. en forma completa y no fragmentariamente como en el caso de un compositor indubitavelmente académico como Alberto Williams.
 - La utilización de giros melódicos característicos de la música popular.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional está certificada por la elección de los títulos y subtítulos y los géneros que se han tomado para darle forma.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra como símbolo nacional surge de:

Numerosos documentos lo atestiguan, pero sólo citemos dos: “Y esa noche tocó, como era de esperar, el *Estilo pampeano*. Quédé maravillado. Era un himno de la llanura pampeana” (Astarita 1995: 79). “Su guitarra tiene acentos de sinceridad; a través de ella, la música criolla adquiere los rasgos típicos de su autenticidad...” (Astarita 1995: 43).

Habiendo mostrado la pertenencia de la producción de Fleury, primero a la música académica, luego al nacionalismo musical, puedo demostrar ahora que aquél tiene un ajuste cabal al modelo kussiano, a diferencia de los paradigmas propuestos por la propia Kuss. En otras palabras, el ejemplo aportado por la autora: *El Matrero*, sometido críticamente, no resiste la condición de autenticidad de los materiales provenientes de la música popular, puesto que tal calidad de genuino, sólo es sostenida por el uso como elemento motivico, de los intervalos de cuarta, correspondientes a la afinación de la guitarra. Tal material melódico y armónico no puede asociarse convincentemente a la música popular argentina.

En cambio, la autenticidad fleuryana resulta evidente a partir del uso que hace en sus obras de los materiales rítmicos, melódicos y armónicos de la música popular pampeana. No perteneciendo a las clases acomodadas de la ciudad de Buenos Aires, ni pudiéndose formar en Europa, no crea música europea con alguna pincelada de elementos folklóricos. Así debe ser considerada la secuencia de acordes de huella que aparece en la sección central del *Rancho Abandonado* de Alberto Williams, dentro de un lenguaje netamente franckiano. O la vidalita que encontramos en la cantata *Martín Fierro* de Juan José Castro, dentro de un lenguaje característico del siglo XX y que se cierra con una cita de *Así hablaba Sarathustra* de Richard Strauss.

Lejos de ello construye su lenguaje en base a los materiales melódicos, rítmicos y armónicos de la música tradicional, pero utilizando recursos compositivos provenientes de la música académica plasmados en una escritura de clara pertenencia a este último campo.

Confío que mostrando la naturaleza bifronte de la estética fleuryana se crearán interpretaciones en el futuro que ganarán en profundidad y ajuste. Deseo que el año del cincuentenario de su muerte esté signado menos en proliferación de estatuas que en interpretaciones que hagan justicia a la profundidad de su nacionalismo musical. Así también que la demanda creciente del público no sea satisfecha sólo con interpretaciones que se apuren en obtener un exclusivo rédito económico, sin adentrarse en la comprensión de la obra. Aspiro a contribuir a ello, aunque sea mínimamente.

.

Conclusión

Creo haber demostrado que Abel Fleury produjo una obra relativamente breve, pero que puede encuadrarse en un verdadero nacionalismo musical alejado del académico clásico, pues no proyecta una mirada condescendiente ni desvalorizadora sobre el acervo popular. En realidad su formación fue opuesta a la de los "próceres" de la música argentina. Estos habían nacido en el seno de familias acomodadas y con conexiones políticas que le permitieron hacerse acreedores a becas para estudiar en el extranjero. Luego regresados de esos ambientes académicos debieron "documentarse" sobre la música popular, para finalmente "destilar" sus elementos esenciales como los intervalos de cuarta de la afinación de la guitarra, a las cuales tanto valor les da Kuss. Fleury en cambio conoció esa cultura desde niño y fue primero músico popular, para luego adquirir la formación académica, tanto guitarrística como compositiva. Instalado como acompañante de recitadores encontró su profesión, bien diferente a la de los nacionalistas clásicos quienes hallaron la suya en la enseñanza oficial o privada y en la mayoría de los casos en ambas, no desechando las cátedras en los Colegios Nacionales. Desde ese lugar académico legitimado producían las obras que fueron jalonando la historia del nacionalismo musical argentino. Fleury en cambio, no satisfecho con su lugar, pretendió ganarse otro como guitarrista-compositor, haciendo confluir en su obra las corrientes que se unieron en su propia carrera de vida. Pero además procuró que el público que lo seguía imitara su propia evolución profesional y personal. Es decir concurriera a escucharlo, atraído por la música popular pampeana que encerraba su obra, pero que también conociera y apreciara la música académica. Sin su labor hubiera resultado imposible que Atahualpa Yupanqui tocara en un programa de televisión un estudio de Fernando Sor.

También resultó evidente que la carrera artística de Fleury estuvo en consonancia con los principales lineamientos del "nacionalismo cultural" de Ricardo Rojas, con su planteo de construcción de una cultura argentina nueva que pudiera contener todas las corrientes convergentes en la "Argentinidad". En esa confluencia debía jugar un rol protagónico la espontaneidad del pueblo, plasmada en el *wolksgeist* herderiano sobre el cual nos llamó la atención Carvalho y Glauert.

Bibliografía

Astarita, Gaspar

1995 *Abel Fleury. Vida y obra.* Chivilcoy: GraFer.

Barbero, María Inés y Devoto, Fernando

1980 *Los nacionalistas.* Bs. As.: CEAL.

Barsky, Julián y Osvaldo

2004 *Gardel. La biografía.* Bs. As. : Taurus.

Carvalho, José Jorge de

1995 Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, editado por Néstor García Canclini. Pp. 125. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Gallo, Ezequiel y Cortés Conde, Roberto

1987 *La formación de la Argentina Moderna.* Bs. As.: Paidós

García Martínez, Héctor

2003 *Abel Fleury. El poeta de la guitarra.* Bs.As.: Ed. Del autor.

Glauert, Eduard Thomas

1963 Ricardo Rojas and the emergence of argentine cultural nationalism. *Hispanic American Historical Review*, US XLIII, Texas: University Press.

Halperin Donghi, Tulio

1982 *Una nación para el desierto argentino.* . Bs. As.: CEAL.

Korn, Alejandro

1971 *El pensamiento Argentino.* Bs. As.: Nova

Kuss, Malena

1998 Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de música iberoamericana* 6 (1998): 133-149.

Martínez, Carlos

- 2007 *Carlos Martínez interpreta A Abel Fleury*. Dos volúmenes. Bs. As.: Acqua Records.

Moldavsky, Sergio

- 1983 *Abel Fleury por Sergio Moldavsky*. Obra completa. Bs.As.: SYS.

Núñez, Lucio Jesús

- 1988 *Abel Fleury y el programa de guitarra de los Conservatorios de la Provincia de Buenos Aires*. Lomas de Zamora: Mimeo.

Olmello, Oscar

- 1988 *El Nacionalismo de Ricardo Rojas*. Mimeo.

Paya, Carlos y Cárdenas, Eduardo

- 1979 *El primer nacionalismo argentino*. Bs.As: Peña Lillo.

Pickenhayn, Jorge

- 1979 *Alberto Williams*. Bs.As. ECA

Plesch, Melanie

- 1996 Algunas precisiones en torno al concepto de identidad musical en Buenos Aires 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

- 1998 La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo. p. 57-68. *Revista Argentina de Musicología*. Córdoba: AAM.
- 1999 La silenciosa guitarra de la barbarie: Aspectos de la representación del otro en la cultura argentina del siglo XIX. p. 57-68. *Música e Investigación*. Bs.As.: INM.

- 2005 *Catálogo de la obra de Abel Fleury*. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, consulta en línea de datos. www.inmuvega.gov.ar <<http://www.inmuvega.gov.ar>> [consultada en julio de 2006])

Quesada, Ernesto

- 1983 *El discurso criollista. En la formación de la Argentina Moderna*. Bs. As.: Siglo XXI.

Prieto, Adolfo

- 1983 *En torno al criollismo. Texto y polémica*. Bs. As.: Capítulo.

Rojas, Ricardo

- 1908 *Cosmópolis*. Paris: Garnier hermanos.
- 1911 *La restauración Nacionalista*. Buenos Aires: Editorial de la Penitenciaría.
- 1917 *La Literatura Argentina*. Buenos Aires: La Facultad.
- 1924 *Discursos*. Buenos Aires: La Facultad.
- 1946 *Blasón de Plata*. Buenos Aires: Losada.

Romero, José Luis

- 1956 *Las ideas políticas en la Argentina*. Bs.As.: FCE.

Sarmiento, Domingo Faustino

- 1940 *Facundo*. Bs. As.: Sopena.

Stravinsky, Igor and Craft, Robert

- 1959 *Conversations with Igor Stravinsky*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Thénon, Eduardo

- 1990 Identidad acústica de la guitarra. *El mundo de la guitarra*. pp.8 y 9. Buenos Aires: SIGA.

Apéndices

Lista de obras del concierto	I
Pasaje de la <i>Fuga</i> para laúd BWV 998 de Johann Sebastian Bach y	
Pasaje de la <i>Suite</i> para Cello N° 1 BWV 1007 de Johann Sebastian Bach	II
Programas de mano de conciertos de Abel Fleury	III
Partitura de <i>Mudanzas de Malambo</i>	IV
Partitura del preludio N° 3 de Heitor Villa-Lobos	V
Partitura de <i>Real de Guitarreros</i>	VI
Partitura de <i>Relato</i>	VII
Partitura de <i>Mate amargo</i> de Felipe Boero con poesía de Fernán Silva Valdez	VIII
Preludio de la <i>Suite</i> N° 1 para laúd BWV 998 de Johann Sebastian Bach	IX
Partitura <i>Fantasía</i> para laúd de Sylvius Leopoldus Weiss	X
Partitura de <i>Prendiditos de la Mano</i> de Carlos López Buchardo	XI
Catálogo de la obra de Abel Fleury.	XII
Esquema armónico de <i>Mudanzas de Malambo</i>	XIII
Esquema de la modulación por enarmonía de VII° de <i>Relato</i>	XIV
Datos biográficos de Abel Fleury	XV

Apéndice I

Lista de obras del concierto

Estilo pampeano (estilo)

Pico Blanco (milonga)

Lejanía (estilo)

El codiciado (triunfo)

Sobretarde (triste)

El Tostao (estilo)

Ausencia (milonga)

Cantar de mi pago (estilo)

De clavel en la oreja (milonga)

Fortín Kakel (milonga)

Real de guitarreros (variaciones de milonga)

Milongueo del ayer (milonga)

Alma en pena (canción)

De sobrepaso (milonga)

Relato (preludio criollo)

Te vas milonga (milonga)

Cifra (cifra)

Pago largo (huella)

A Flor de Llanto (milonga)

Mudanzas de malambo

Apéndice II

Ejemplo 1. Pasaje de la Fuga BWV 998 para laúd de Johann Sebastian Bach

The musical score for Example 1 is written for lute and consists of three staves. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, and note values. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. Specific techniques are labeled with Roman numerals: CII (Chord II) and CIV (Chord IV). The score shows a complex passage with many sixteenth notes and some triplets.

Ejemplo 2. Suite para Cello N° 1 BWV 1007 de Johann Sebastian Bach

The musical score for Example 2 is written for cello and consists of a single staff. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The notation includes various musical symbols such as a treble clef, time signature, and note values. Fingerings are indicated by numbers 1-4 in circles. The score shows a complex passage with many sixteenth notes and some triplets.

Apéndice III

Programas de mano de conciertos en los cuales participó Abel Fleury

Imagen 1

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

TÁRREGA y SORS

Exposición escrita por Alfredo Zelazeta
— Pronunciado por Nestor J. Guerra

▼ ▼

Audición de Guitarra

por ABEL FLEURY

Andante	Sors
Cádiz	Albéniz
Serenata	Malats
Tárrega	
Danza Española No. 5	
Granados • Llobet	

▼ ▼

Recital Poético

por Agustín Rodríguez

Los Potros	Fernán Silva Valdés
La Guitarra Criolla	Agustín Rodríguez
La Tristeza	Córdova Iturburu

INTERVALO

SEGUNDA PARTE

≡ MATEO ≡

Pieza grotesca, original de
Armando Discépolo ::

≡ Con este repertorio ≡

Lucía	Celia Baredo
Doña Carmen	Carlota de Luchessi
Don Miguel	Francisco Cárpena
Don Severino	Rubén la Nonvela
Cárlos	Angel V. Durini
Chichilo	Alem A. Bonecco
Narigueta	Homero Cárpena
Loro	Julio Fustet

Acción en Buenos Aires — Época Actual

Apuntador: Justo Naci
Transporte: Renato Acciarini

INTERVALO

ORQUESTA

Héctor V. Sordelli, Vieri Fidanzini, Cayetano
De Falco, Orestes Rivalta, Antonio Trucchi

TERCERA PARTE

Concierto a Dos Guitarras

por Abel Fleury y Remo Ricco

Minuetto de la Sinfonía No. 39

Mozart • Llobet

Serenata Morisca

Chapi • Prat

▼ ▼

Cuarteto de Cuerdas

(Dos Violines, Viola y Violoncello)

Serapio Urquía	Vieri Fidanzini
Félix L. Monjeau	Mario Pontino

Nocturno del Cuarteto No. 2

Borodine

Canzonetta del Cuarteto en Sol Menor

Mendelsóhn

Precios de las Localidades

Palcos avant-scène bajos	\$ 9.-
Palcos avant-scène altos	" 7.-
Palcos bajos con 4 entradas	" 7.-
Palcos altos con 4 entradas	" 5.-
Entrada a Palco	" 1.20
Platea baja y alta	\$ 1.20
Yerutia	" 0.70
Paraiso	" 0.70

Imagen 2

Orbis presenta su Nueva Línea:

la Cocina de Gala

NUEVA

100 x 100



ORBIS
ROBERTO MERTIG

UNICOS CONACIONARIOS
KLEIN, SASSI, SPINELLI S. R. L.
CAPITAL: \$ 200.000 -

Gral. Rodríguez 8857 T. E. 243 0865 Lomas de Zamora



ATENEO MUSICAL ESTUDIANTE

Recital

a cargo del guitarrista

Abel Fleury

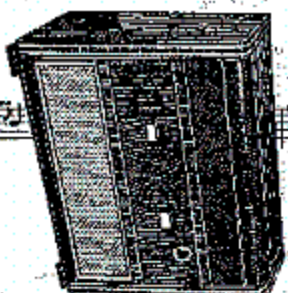


del 14 al 15 de junio 1956
a las 18 hs. en puerta

SOCIEDAD POPULAR DE EDUCACION
"A. MONTUORI"
ITALIA 44 L. DE SAMORA

Imagem 3

COMO SE
RELAZAR
ESTRESS
DENTRE DE
UMA CONJUNTA...



SIEMENS
DO BRASIL
RADIO

ALTA
FIDELIDADE
SONORA

SIEMENS DO BRASIL
COMPANHIA DE ELETRICIDADE

RIO DE JANEIRO - SÃO PAULO - PORTO ALEGRE - RECIFE
BRLO NOROENTE - CURITIBA - MONTEVIDEO - BOGOTÁ

Para a montagem de um sistema de som, a Siemens do Brasil oferece a possibilidade de escolher entre os modelos de rádio, gramofone e sistema de som, de acordo com as necessidades e o orçamento. A Siemens do Brasil oferece a possibilidade de escolher entre os modelos de rádio, gramofone e sistema de som, de acordo com as necessidades e o orçamento. A Siemens do Brasil oferece a possibilidade de escolher entre os modelos de rádio, gramofone e sistema de som, de acordo com as necessidades e o orçamento.

Premio Villa-Bobos
PORTO ALEGRE

*Amor e fidelidade
sentir e amar
com a tua
capacidade
poder de
admirável
resistência*

ASSOCIAÇÃO PRO-GRANDENSE DE MÚSICA
APRESENTA O VIOLONISTA ARGENTINO
Abel Fleury

AUDITORIO TASSO CORRÊA

Segunda-feira, 15 de Julho de 1957
AS 21 HORAS

I -- PARTE

Manuel M. Ponce -- (México)

Varicelones sobre la "Folia de
España" y Fuga

II -- PARTE

FOLK-LORE SUL-AMERICANO

Choro -- (Brasil) -- Villa-Lôbos

Carnavalito -- (Bolivia) -- Herrera

Cancion Porteña -- (Argentina) --

Filiberto

Cueca -- (Chile) -- Floury

Chopi -- (Paraguay) -- Escobar

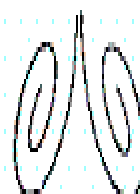
III -- PARTE

ASTURIAS -- Albeniz

SERENATA -- Malato

DANZA -- Granados

JOTA -- Tárrega



Apéndice IV

Al Coronel Arístides Arce García

MUDANZAS

MALAMBO



Allegro con brio $\text{♩} = 120$

Musical score for Mudanzas (Malambo), featuring five staves of music. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings (p, f). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked Allegro con brio, $\text{♩} = 120$. The score is divided into measures, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 indicated. Chord symbols (C7, C5, C2) are present above the staves. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

5 C7 C5 C7 C5

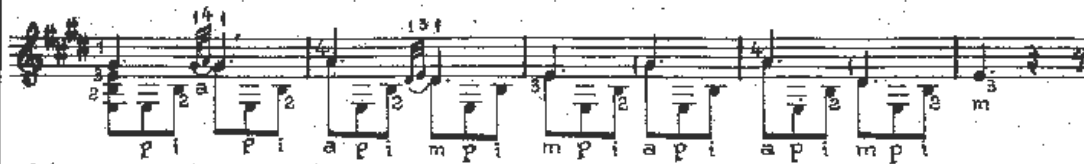
9 C7 C5 C5

13

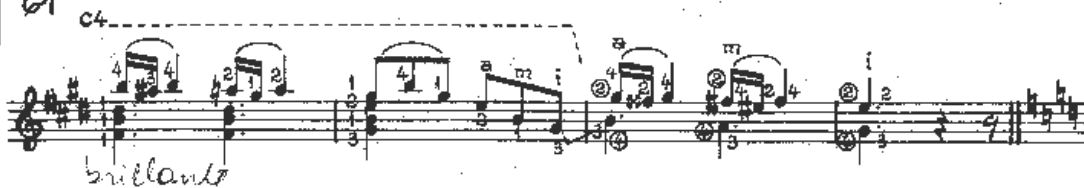
17 C2 C5

21 C7 C5 C5

56



61



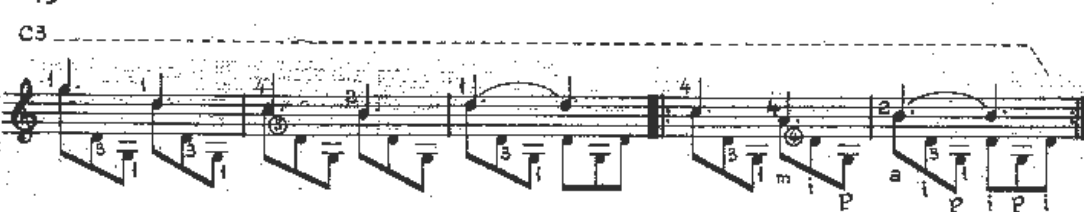
65



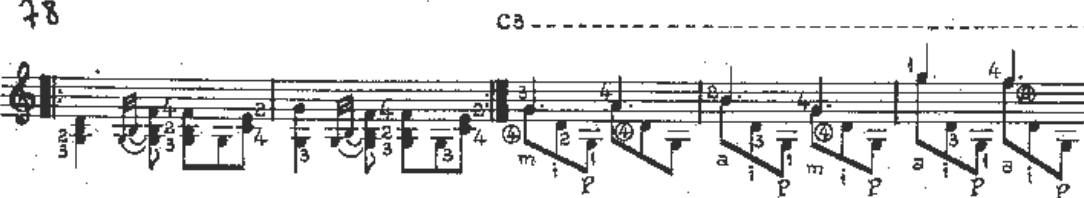
69



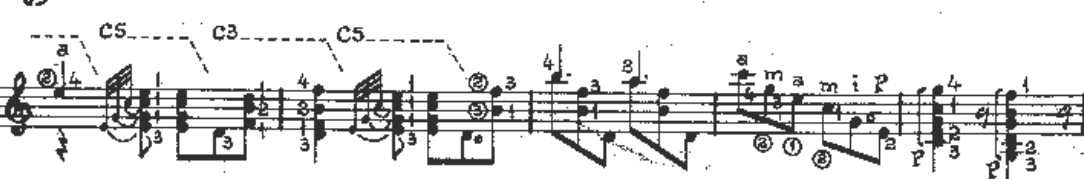
73



78



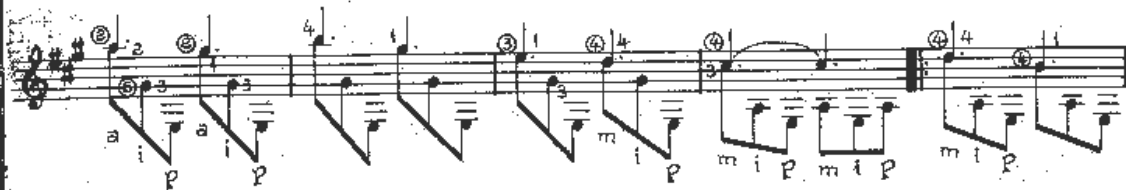
83



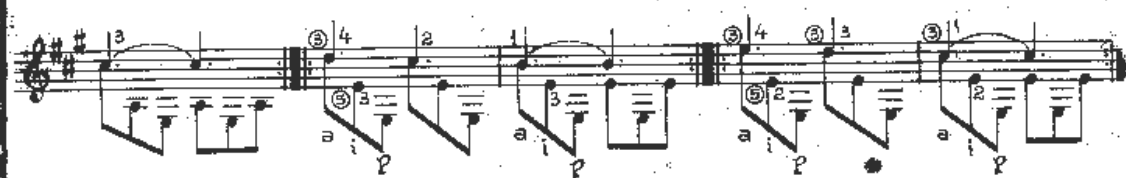
83



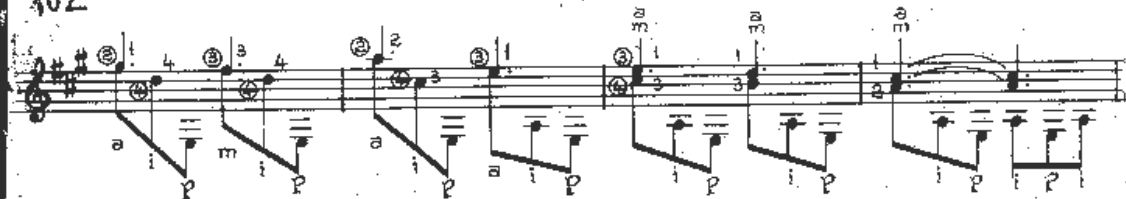
92



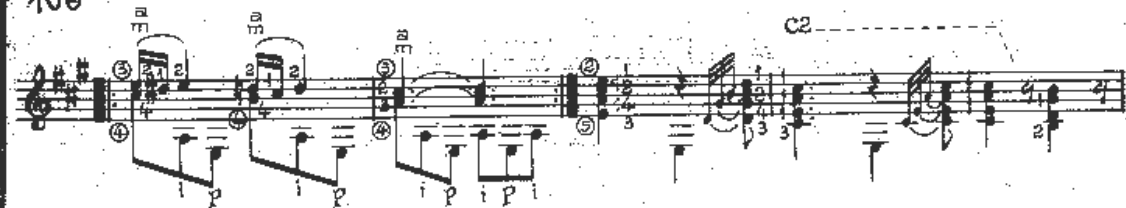
97



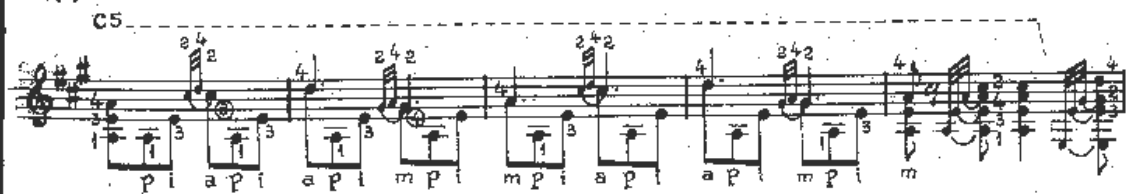
102



106



111



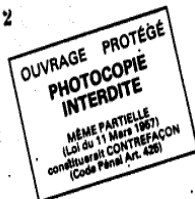
116



Apéndice V

2

A Mindinh



PRÉLUDE N° 3

Pour Guitare

H. VILLA-LOBOS

(Rio, 1940)



Apéndice VI

REAL DE GUITARREROS

FLORES DE MILONGA

*"...a contraluz de la copia
se le ve negrear la pena"*
Lauro Viana

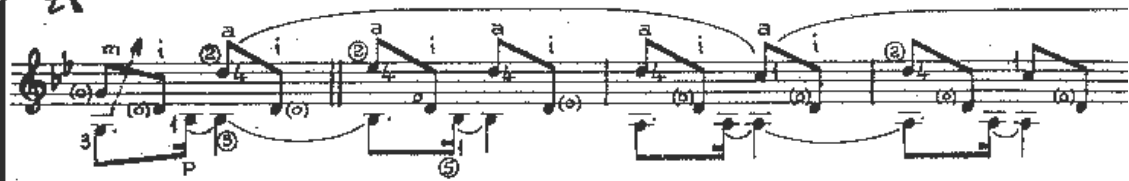
E

Copyright 1987 by EDITORIAL LABOS S.R.L. Talcahuano 638, Buenos Aires, Argentina. Derechos internacionales asegurados. All rights reserved. Printed and Published by Editorial Labos S.R.L. Buenos Aires, Argentina. Reproduction de acuerdo a la ley 11.723.

24 C3



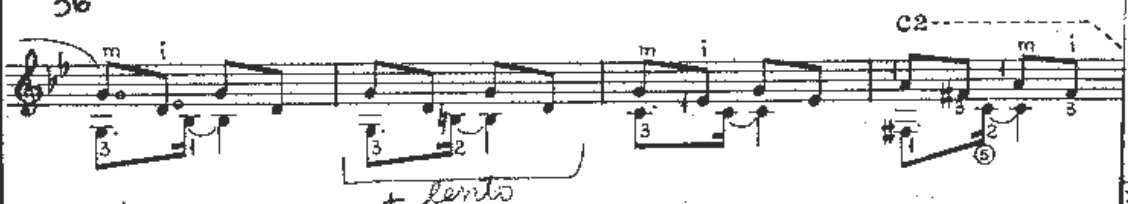
28



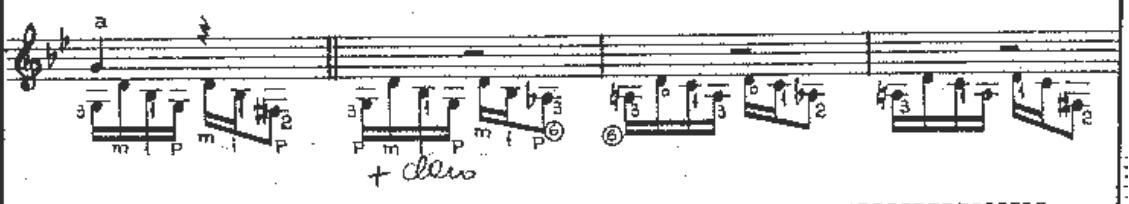
32



36



40



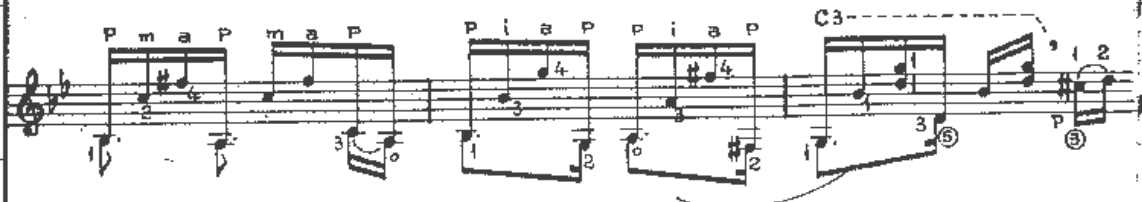
44



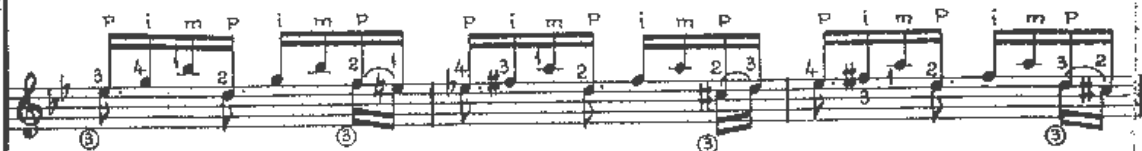
47



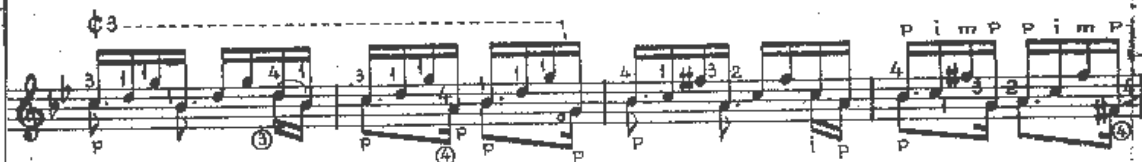
50



53



56



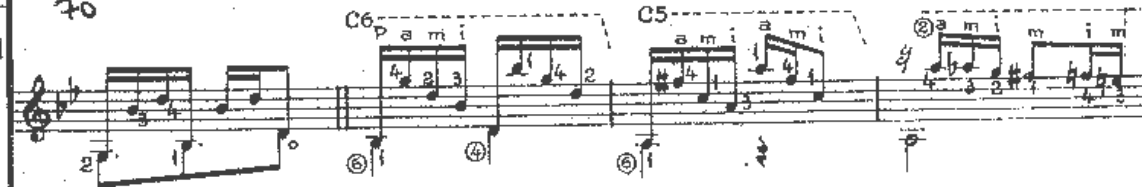
60



64



70



74



Handwritten musical score for a piece titled "Commedia". The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score begins with a measure marked "86" and a "C2" time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with various articulations such as "P" (piano), "i" (accents), and "m" (marcato). There are several slurs and phrasing marks. The score ends with a double bar line and a "C3" time signature. The word "Commedia" is written in cursive below the staff.

[illegible]

93

Handwritten musical notation for exercise 93. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of several measures, with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are slurs and ties throughout the piece. The exercise is labeled '93' in the top left corner.

97

LEER

Pulgar

Handwritten musical score for 'LEER' by Pulgar. The score is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in eighth and sixteenth notes. There are various fingerings and dynamics (p, f) indicated. The word 'LEER' is written above the staff, and 'Pulgar' is written below the staff. The number '97' is written in the top left corner.

101

(y voy al Sol)

C3 C5 C2 C5 C3

p m p m

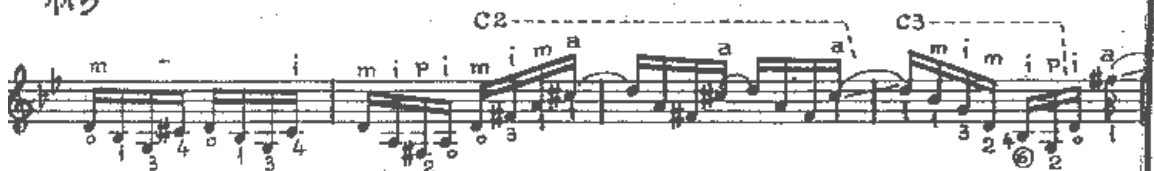
105



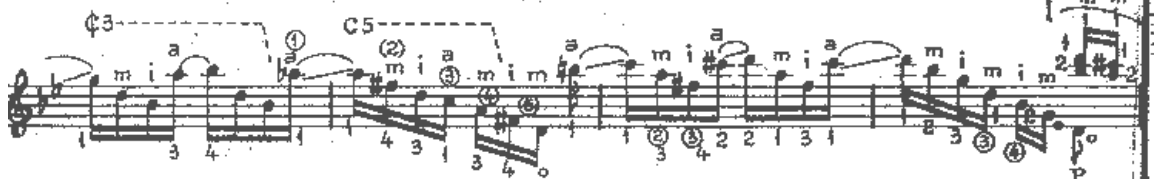
109



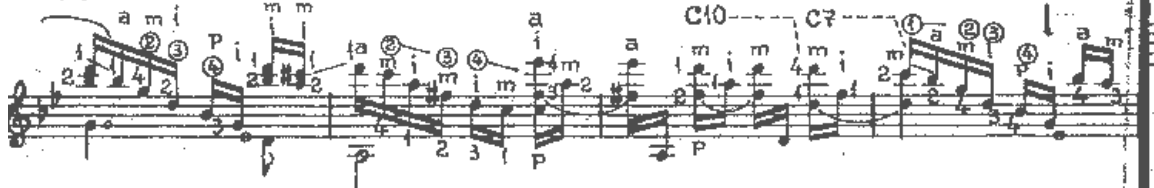
113



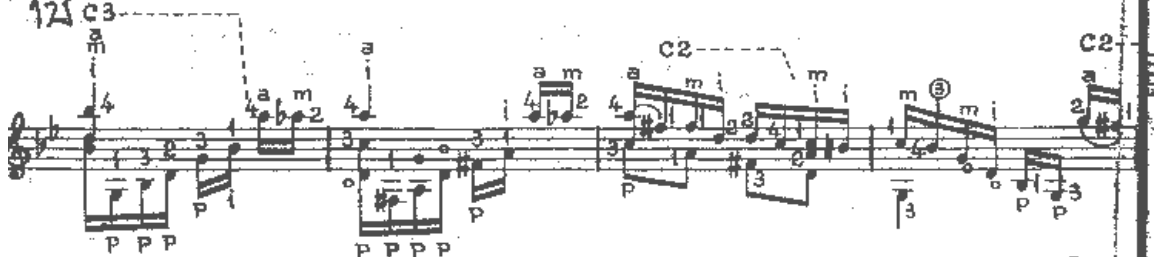
117



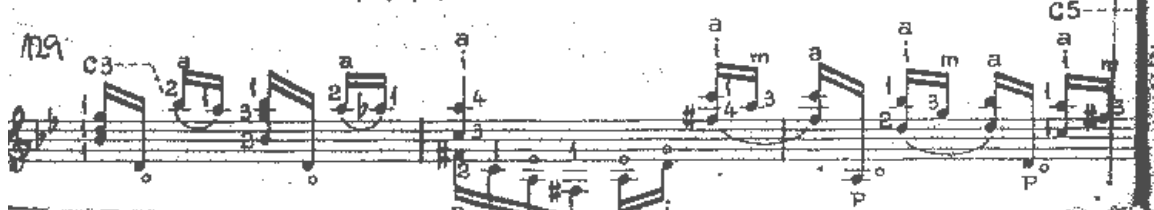
121



125



129



132 C3

135 C3

139 C3 C2

141 C3 C2

145 C5 C3

148 C3

151 NET C2 C3 FIN

Apéndice VII

3'40"

Al Dr. Artemio Moreno

RELATO

PRELUDIO CRIOLLO

I

Libremente

junto al puente

2

3

M.M. = 44

poco a poco animando

cresc. con do

13

Cl. C3

ten.

47

20 *Più mosso* C3

24 C3

29 C1

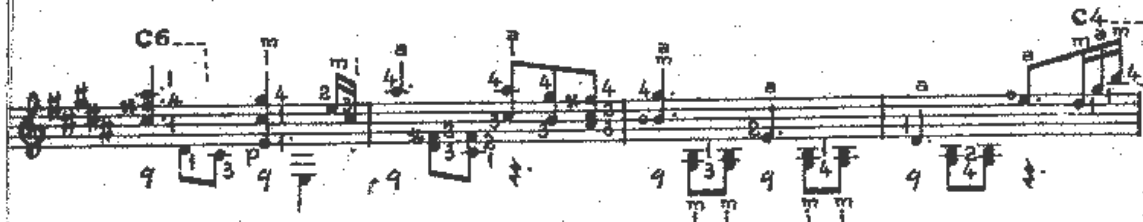
34 C1

39 C5 C4

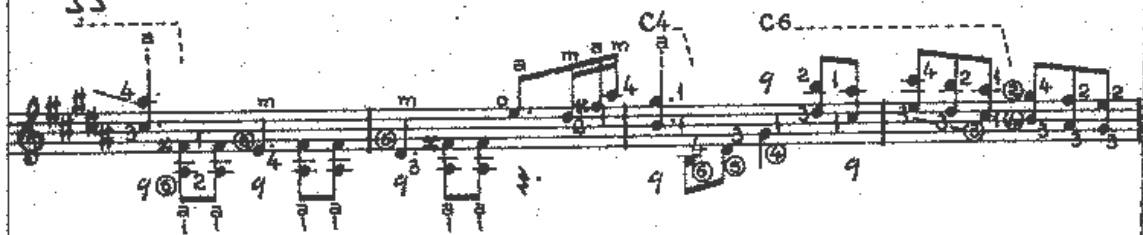
43

47 C6

51



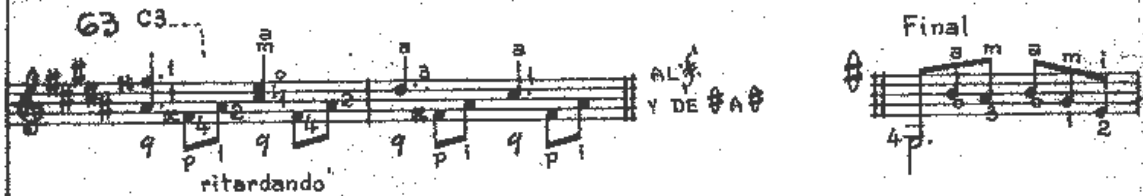
55



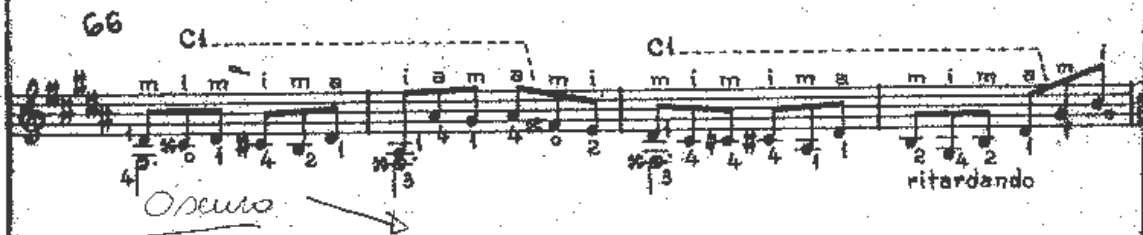
59



63



66



70



71



EL MATE AMARGO

Versos de FERNAN SILVA VALDES

Música de FELIPE BOERO

LENTO
Recitando ad libitum

CANTO

...No sé qué tie - ne de ru - do... no sé qué tie - ne de

PIANO

fp

rit. *Tempo* *p*

ma - cho el ma - te a - mar - go! El

Tempo *espresivo* *p*

(Un poco andante) *pp* *3*

la - va los do - lo - res del pe - cho a ca - da tra - go. Es el "cu - ra - lo

(Un poco andante) *p* *3*

B.A. 10732

to - do en la ca - sa del gau - cho. — A - le - gra la a - le - grí - a y des - ti - ñe la

rit. - - - Tempo

p

pe - na — el ma - te a - mar - - - go! ...En el

pp

Moviendo poco

cam - po no hay bo - - - ca de pai - sa - ño que re - hu - se be -

p

sar - - - lo, ni ma - nos ca - llo - sas — que no

f *p*

le ha-gan un hue-co al ma-te a-mar - - - go!

rit. - - -

rit.

Amplio- apasionado

f ¡Có-mo me sien-to su-yo! ¡Có-mo lo sien-to mi - - - o el ma-te a-mar - -

f

p go. - - - Yo lo lle-vo di-suel - - - to en la

Rit. ad libitum

p san - - - gre co-mo un ju-go a-me-ri-ca-no... No sé que tie-ne de

rit., siguiendo al canto

f

sim - bo - lo — el ma - te a - - mar - - go!

(dolce)

Calmo *p* ... Por el pi - co pla - tea - do — de la bom - bi - lla...

p

molto rubato *rit.* *pp* can - ta de ma - dru - ga - - da — co - mo un pá - ja - ro gua -

Tempo *f rit.*

pp rubato *Tempo* *f*

cho!

Tempo *p* *rit. e dim.*

Apéndice IX

12

SUITE

1. PRAELUDIO

BWV 996

Passaggio
[Presto]

*)

4 [Adagio]

[f] [p]

6 [f] [p]

9 [f] [p]

11 [f] [p]

14 [f] [p]

*) Orig.: 

**) Orig.: 

****) Orig.: 

*****) Orig.: 

*****) Orig.: 

Presto

16

24

33 *

42

50 **

59

67

*) Orig.:

**) Orig.:

Apéndice X

FANTASIE for guitar solo

Transcribed from the lute tablature and
arranged for guitar by Deric Kennard

Sylvius Leopold Weiss

mf

dim.

p

p

p. dim.

p

a tempo

mf

C2 C3 C7 C7 C7 C7 C2 C4 C6 C7

poco rall.

2

1

2

3

C7

p

2

3

4

2

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

A la Señora ESTHER LLAVALLOL de ROCA

Prendiditos de la mano

Poesía de MIGUEL A. CAMINO

Música de
CARLOS LÓPEZ BUCHARDO

Allegro (♩ = 112)

bien ritmado
f
p
con gracia

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major (two flats). The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The system concludes with a fermata over the final note of the vocal line.

The second system of the musical score includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic marking. The lyrics "Via-nen ba-jan - do el fal -" are written below the vocal staff. The piano accompaniment features a *f marcato* (forte, marked) section in the right hand, followed by a *p* (piano) section. The system concludes with a fermata over the final note of the vocal line.

The third system of the musical score includes the vocal line and piano accompaniment. The vocal line continues with the lyrics "- de - o Fe-li - cin-day su Ci - ria - co. Vie-nen". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final note of the vocal line.

los dos, en si - len - cio, pren - di - di - tos de la

The first system of the musical score. The vocal line (treble clef) has a melody with a slur over the first four notes, a '2' above the fifth note, and a '4' above the sixth note. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a '7' below the first measure and a 'Pia' marking below the second measure. The right hand of the piano has chords and some melodic fragments.

ma - - no.

The second system of the musical score. The vocal line (treble clef) has a melody with a slur over the first four notes. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a '7' below the first measure and a 'Pia' marking below the second measure. The right hand of the piano has chords and some melodic fragments.

¿Qué pu - do ha - ber e - se

The third system of the musical score. The vocal line (treble clef) has a melody with a slur over the first four notes. The piano accompaniment (grand staff) features a bass line with a '7' below the first measure and a 'Pia' marking below the second measure. The right hand of the piano has chords and some melodic fragments.

dí - a en-tre los e - na - mo - ra - - dos,
 Reo Reo Reo Reo

Reo Reo Reo Reo Reo

que vie-
 Reo Reo Reo Reo Reo

- nen tan en si - len - cio, pren - di - di - tos de la

Pia Pia Pia Pia Pia

na - - no?

a tempo

Pia Pia Pia Pia Pia

Fe - li - cin - da, da - me un

Pia Pia Pia Pia Pia

be - so, fué el pe - di - do de Ci - ria - co... Y be -

- sa - ron - se, en si - len - cio, pren - di - di - tos de la

ma - - no.

Ya -

p

- si que un be - so se die - ron tan con - fu - sos se que -

- da - ron, que, mi - rán - do - se a los o - jos, se vol -

First system of the musical score. The vocal line (treble clef) has lyrics "vie - ron, en si - len - cio, pren - di -" and is marked "a tempo". The piano accompaniment (grand staff) includes a rapid sixteenth-note passage in the right hand marked "ff" and "rapidissimo". The bass line (bass clef) features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of the musical score. The vocal line continues with the lyrics "- di - tos de la ma - no." and is marked "ten.". The piano accompaniment includes a section marked "riten." in the bass line and a melodic line in the right hand with a "mol." (molto) marking.

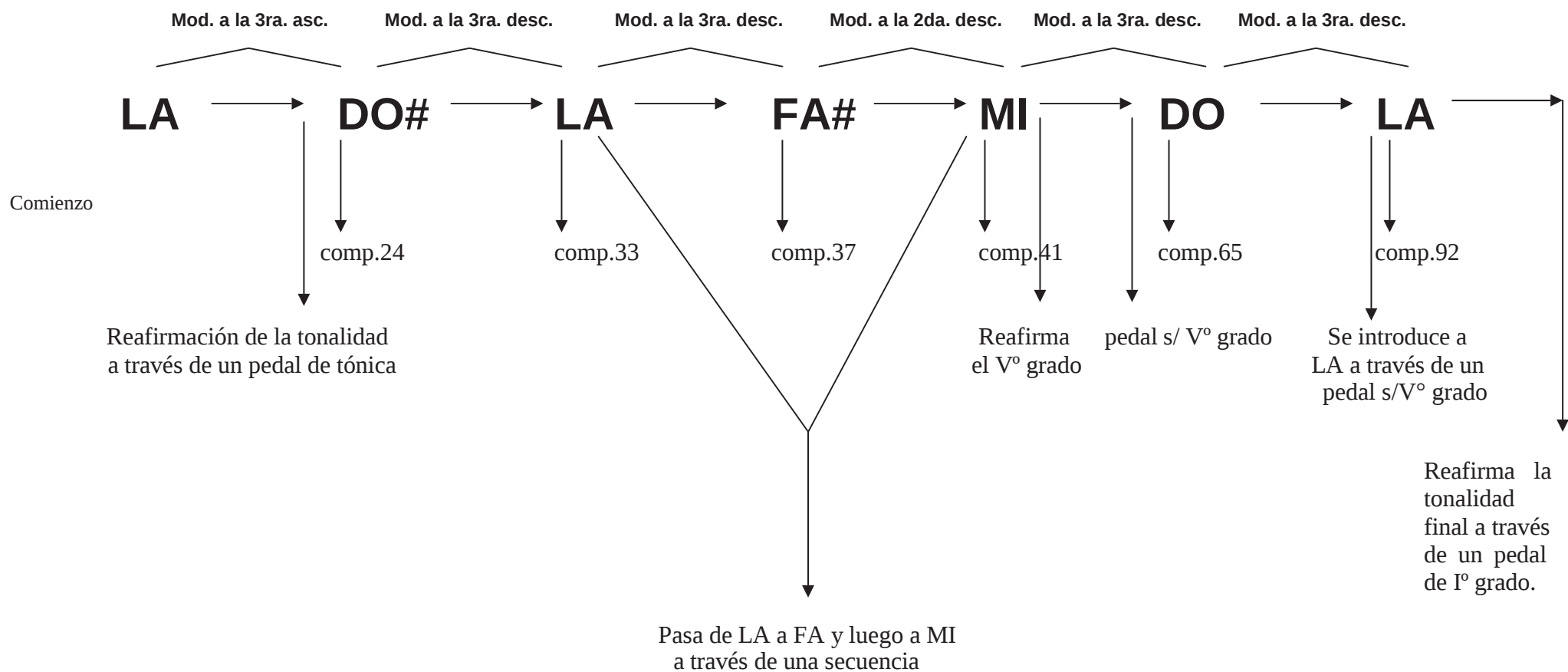
Third system of the musical score. The vocal line concludes with a final note. The piano accompaniment features a final melodic flourish in the right hand marked "ff" and a final chord in the bass line.

Catálogo

Título de la Obra	Número de opus	Género
A flor de llanto	1	Milonga
Ausencia	2	Milonga
Cantar de mi pago	3	Estilo
Cifra	4	Cifra
Sobretarde	5	Triste
Chamamé	6	Chamamé
De clavel en la oreja	7	Milonga
Del ayer	8	Milonga
El cuando	9	El cuando
El desvelao	10	Gato
El tostao	11	Estilo
Estilo pampeano	12	Estilo
Guaymallén	13	Cueca
La cimarrona	14	Ranchera
La firmeza	15	La firmeza
Lejanía 16	16	Estilo
Mudanzas	17	Malambo

Título de la Obra	Número de opus	Género
Pago largo	18	Variaciones sobre la huella
Pájaros en el monte	19	Pericón
Pegando la vuelta	20	Gato
Pico blanco	21	Milonga
Real de guitarreros	22	Milonga con variaciones
Relato	23	Preludio
Te vas...	24	Milonga
Tonada	25	Tonada
Trinos y alas	26	Chacarera
Vidalita	27	Vidalita
Dos canciones criollas	s/d	s/d
Fortín Kakel	s/d	Milonga
De sobrepaso	s/d	Milonga
Para Abel Eduardo	s/d	Vidala
Desvelos	s/d	s/d
Alma en pena	s/d	s/d
Soliloquios	s/d	s/d

Apéndice XIII



Si Mayor $\longrightarrow$ Sol # menor

