

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es el estudio y análisis de Primera serie criolla de Isabel Aretz y el contexto de creación provisto por su condición como discípula de Carlos Vega, a partir de una perspectiva feminista basada en la experiencia de las mujeres como punto de vista para el análisis histórico. Para ello se atienden e interrogan los trabajos etnomusicológicos de Vega como modelo para estas creaciones. Se indagan los comienzos de la carrera compositiva de Aretz y su búsqueda de un lenguaje propio con identidad nacional; sus primeros pasos en el trabajo etnográfico; y durante esos años de “escuela”, la experiencia de un grupo de trabajo.

Palabras clave: compositoras argentinas – proyección artística del folclore – Carlos Vega.

ABSTRACT

The aim of this work is to study and analyse Primera serie criolla by Isabel Aretz and its context of creation provided by her condition as a disciple of Carlos Vega, from a feminist perspective based on women's experience as a starting point (stand point) for historical analysis. To this end, the ethnomusicological works of her master Carlos Vega are examined and questioned as a model for these creations. It explores the beginnings of Aretz's compositional career and the search for her own language with a national identity; her first steps in ethnographic work; and during those “school” years, the experience of a working group.

Keywords: Argentine women composers – artistic Folklore projection – Carlos Vega.

Primera serie criolla de Isabel Aretz:
La creación artística femenina en la construcción de conocimiento científico
First creole series by Isabel Aretz:
Female artistic creation in the construction of scientific knowledge
pp. 158 a 189

**PRIMERA SERIE CRIOLLA DE ISABEL ARETZ: LA CREACIÓN
ARTÍSTICA FEMENINA EN LA CONSTRUCCIÓN DE CONOCIMIENTO
CIENTÍFICO**

FIRST CREOLE SERIES BY ISABEL ARETZ: FEMALE ARTISTIC CREATION
IN THE CONSTRUCTION OF SCIENTIFIC KNOWLEDGE

Dra. © Romina Dezillio
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
Universidad Nacional de las Artes
*Argentina**

Introducción

El objetivo de este trabajo es el estudio y análisis de las tres piezas para canto y piano que constituyen el ciclo *Primera Serie Criolla* de Isabel Aretz (1909-2005) y su contexto de creación, a la luz de la influencia de los trabajos etnomusicológicos de su maestro Carlos Vega como modelo para estas creaciones¹. El esfuerzo se dirige entonces a estudiar y reconocer la elaboración que de los aportes de Vega, hicieron un grupo de discípulas. Se propone una investigación feminista que, según la conceptualización de Sandra Harding, "define su problemática desde la perspectiva de las experiencias femeninas y que, también, emplea estas experiencias como un indicador significativo de la 'realidad' contra la cual se deben contrastar las hipótesis"².

* Correo electrónico romy_dezillio@yahoo.com.ar Artículo recibido el 25/10/2020 y aprobado por el comité editorial el 20/11/2020

¹ Una primera aproximación a esta temática fue abordada como monografía final del seminario **Etnomusicología**, a cargo del Lic. Héctor Luis Goyena en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes (2015).

² Harding, Sandra (1998). "¿Existe un método feminista?", **Debates en torno a una metodología feminista**. Eli Bartra (compiladora). México: Universidad Autónoma Metropolitana, p. 8. Otros aportes en esa dirección considerados como parte del marco teórico-metodológico son: Bach, Ana María (2010). "El rescate del conocimiento", *Temas de mujeres. Revista del CEHIM*, 6, pp. 6-32, y Bach, Ana María (2010) **Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista**. Buenos Aires: Biblos; Harding, Sandra (1993). **The Science question in Feminism**. Nueva York: Cornell University Press; Smith, Dorothy Edith (2012). "El punto de vista (standpoint) de las mujeres: conocimiento encarnado versus relaciones de dominación", *Temas de Mujeres. Revista del CEHIM*, 8, pp. 5-27.

Como recurso empírico y teórico, la experiencia de las mujeres, “permite buscar nuevos patrones de organización de los datos históricos no reconocidos con anterioridad” con un propósito de doble cara: no limitar a las mujeres a su condición de víctimas, sino analizar también las condiciones a partir de las que fueron “agentes sociales eficaces a favor de sí mismas y de otros/[as]”³. En este sentido, este estudio sobre Isabel Aretz, con implicancias que alcanzan a sus compañeras de estudio, propone reformular preguntas sobre aspectos que hasta el momento han sido devaluados o desatendidos: ¿qué motivaciones la acercaron a Vega? ¿qué significados tuvo para ella esta participación? ¿qué alcance tuvo esta participación –y cuáles fueron los aportes– como “colaboradora” en las investigaciones de su maestro?

Para el análisis musical de las piezas, se revisa la producción de Vega dedicada a las “especies” o géneros que integran este ciclo (Cueca, Vidala y Triunfo) –incluso aquella elaborada con posterioridad a este ciclo –y a sus reflexiones en torno a lo que él define y sus discípulas ponen en práctica– como “creación en estilo popular”.

Escritos retrospectivos de Isabel Aretz sobre aquellos primeros años y un corpus documental reunido de manera personal por Margarita Silvano de Régoli⁴, poeta autora de los textos de estas canciones e integrante del primer equipo de trabajo formado y dirigido por Vega en el Gabinete de Musicología Indígena, iluminan una instancia más íntima de la red interpersonal, develan una trama de experiencias compartidas como grupo, y en este sentido, otorgan vitalidad al relato y amplían sus alcances.

Merece mención aparte el hecho de que Isabel Aretz y Margarita Silvano de Régoli, compartían un lazo profundo de amistad con manifestaciones explícitas de mutua admiración. Quizá por este motivo, las referencias a Aretz atraviesan la mayoría de los recortes de este corpus y resultan iluminadores sobre esta primera etapa de su carrera.

La finalidad última es el interés de indagar en la carrera compositiva de Isabel Aretz (1909-2005) y en su búsqueda manifiesta de un lenguaje para expresarse individualmente con identidad nacional. Este interés se basa principalmente,

³ Harding (1998). “¿Existe un método feminista?...”, pp. 2 y 6. Una elaboración de la perspectiva del punto de vista [stand point] para el abordaje de la historia de las compositoras profesionales en el ámbito argentino en: Dezillio, Romina (2012). “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955). Fundamentos, metodología y avances de una investigación”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, Año XXVII, N° 68. Córdoba: AAM, pp. 18-27.

⁴ Estos materiales ingresaron al Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” por donación de su hija en 2015, y es referido como “Subfondo Régoli”. Incluye un ejemplar del libro *Guitarra* de Margarita Silvano de Régoli, libros con ilustraciones de Aurora de Pietro, algunas revistas y numerosas reseñas de la actividad de concierto y de divulgación de este grupo de discípulas de Carlos Vega en torno a 1940.

en la escasez de estudios comprensivos sobre los estilos compositivos de las primeras compositoras argentinas que llevaron adelante una carrera profesional⁵. En este sentido, esta etapa temprana de Aretz condensa los factores que incidieron en la reorientación de su carrera musical: desde su graduación del Conservatorio Nacional como pianista y compositora, hasta la decisión de dedicarse a la etnomusicología.

Hacia la conformación de una “escuela”

*Para egresar del Conservatorio [Nacional] había que escribir una escena de ópera.
Yo preferí seguir el camino de los rusos que había emprendido con la Sonata
y obtuve el codiciado título de compositor. Pero ya entonces me dije:
-Isabel, ¿y ahora qué? ¿No hay tradición musical en la Argentina, ni en América?,
¿Siempre debemos copiar a Europa?**

Era el año 1933 y, movida por una inquietud genuina, se acercó Isabel Aretz a una conferencia de Carlos Vega sobre “La música de los antiguos peruanos”⁷, sin conocerlo. Aquella experiencia, tal como ella la relata, parece haber presagiado su porvenir. Durante la disertación “del maestro”, una joven colaboradora ejecutaba melodías pentatónicas en un armonio y Aretz las anotaba con sorpresa y avidez (su sólida formación musical le permitía esta “toma directa”, procedimiento equiparable a los acostumbrados dictados rítmico-melódicos de las cátedras de Lenguaje Musical). Su entusiasmo, tan valioso como sus posibilidades técnicas, fue observado por Vega, quien no demoró en invitarla a visitar el Gabinete de Musicología Indígena que desde 1931 funcionaba a su cargo como una sección del Museo Argentino de Historia Natural⁸. “Creo que fui al día siguiente y allí se me abrieron las compuertas musicales”⁹.

Si bien Aretz ingresó formalmente como adscripta *ad honorem* junto a Vega en el Gabinete en 1938, desde 1934 trabajaba como “Autorizada” en el Museo¹⁰,

⁵ Dezellio, Romina (2017). “Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina”, *Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de Iberoamérica sobre investigación musical*. Juan Pablo González (editor). Santiago de Chile: Ibermúsicas, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, pp. 20-43.

⁶ Aretz, Isabel (1998). “De los grandes maestros al arte del pueblo”, *Idea Viva. Gaceta de Cultura*, N° 1, p. 13. Material obrante en el “Subfondo Régoli” del Instituto Nacional de Musicología. En adelante refiero al subfondo como SR y al instituto como INM.

⁷ Un documento borrador confeccionado por Vega a modo de informe de actividades data esta conferencia el 7 de noviembre de 1933 y la sitúa en el Museo de Historia Natural. Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, Expediente 240/42, gentileza de Yolanda Velo.

⁸ Aretz, Isabel (1986). “Homenaje a Carlos Vega”, *Actas de las Terceras Jornadas de Musicología*. Buenos Aires: INM, pp. 182-183. Sobre el desempeño de Vega en el Museo de Historia Natural y la fundación del Gabinete ver; Velo, Yolanda (2014). “Carlos Vega: ¿Un precursor de la divulgación científica?”, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Enrique Cámara de Landa (compilador). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 188-189.

⁹ Aretz (1998). “De los grandes maestros...”, p. 13.

¹⁰ Museo Argentino de Ciencias Naturales “Bernardino Rivadavia”, Expediente A 295/34, citado en Velo (2014). “Carlos Vega: ¿Un precursor de la divulgación científica?...”, p. 187.

y el contacto entre ambos se mantuvo activo desde aquel primer encuentro. La influencia de las investigaciones de Vega puede observarse en el desempeño creativo de Aretz como compositora a partir de la inmediata puesta en práctica de sus métodos de análisis y composición, aspecto poco explorado hasta el momento¹¹.

Por otro lado, es probable que como resultado del vínculo entre ambos, Vega haya comenzado a difundir su método de análisis de la frase musical en el ámbito del Conservatorio Nacional. En sus últimos años del Conservatorio Nacional, Isabel Aretz integraba la comisión directiva de la Asociación de Profesores Nacionales de Música (APNM) que editaba la revista *Crótalos*, de la que fue en algún tiempo subdirectora también. Desde su segundo número, en octubre de 1933, y hasta el número 10, de junio de 1934, *Crótalos* publicó los avances de Carlos Vega en torno a lo que luego constituiría su *Fraseología*¹². Un año más tarde, la misma Aretz escribió un análisis temático de su recientemente aparecida canción y danza *Alma Curú*, en el que informa:

“Quienes hayan seguido con atención en esta Revista los interesantes ‘Apuntes para un ensayo’ sobre la frase musical del investigador y musicólogo argentino, señor Carlos Vega [...] verán en mi obra la aplicación de dicho sistema”¹³.

A lo largo de las sucesivas publicaciones de estos aportes, Vega es insistente en el valor del método propuesto en su *Fraseología* como una herramienta para la composición. En el último de sus “Apuntes” va más lejos y confiesa: “me mueve la esperanza de encontrar eco en los compositores jóvenes y es para ellos este trabajo”¹⁴. El tono es consecuente con el contexto de una revista principalmente destinada a jóvenes estudiantes o recientemente egresados del Conservatorio Nacional de Música y Declamación. Sin embargo, todavía en la edición de la *Fraseología* en 1941 sostiene que; “esta se presenta estrechamente ligada a la composición, puesto que sus hechos son las propias composiciones musicales”, y aunque ha sido escrito con la intención de constituir un instrumento “para el esclarecimiento de problemas musicológicos relacionados con el canto popular argentino, [...] puede resultar, en manos del músico inteligente, un verdadero tratado elemental de Composición”¹⁵.

¹¹ Otra contribución en esta línea en Dezillio, Romina (2016). “Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de (su primera obra orquestal) *Puneñas*”. Ponencia presentada en el II Congreso ARLAC-IMS. Santiago de Chile: Instituto de Música, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Alberto Hurtado.

¹² Vega, Carlos (1933). “La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (Introducción) a (III)”, *Crótalos*, Año 1, N° 2, 3 y 4. Vega, Carlos (1934). “La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (IV) a (VIII)”, *Crótalos*, Año 1, N° 5 a 9/10.

¹³ Aretz de Thiele, Isabel (1935). “Análisis temático. Alma Curu-canción y danza”, *Crótalos*, Año II, N° 22, p. 13.

¹⁴ Vega, Carlos (1934). “La frase musical (Apuntes para un ensayo), VIII. Fraseo (continuación)”, *Crótalos*, Año I, N° 9-10, p. 6.

¹⁵ Vega, Carlos (1941c). **La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular (Con 717 ejemplos musicales)**. Buenos Aires: UBA, FFyL, Instituto de Literatura Argentina, pp. 16-17.

Es justamente durante esos años que median entre el primer encuentro de Aretz con Vega y la publicación definitiva y completa de la *Fraseología*, cuando Vega logra constituir un grupo “de discípulos y colaboradores que trabajaban en tanto aprendían”¹⁶. Según cuenta Aretz, el “compañerismo y cordialidad [de Vega] en los primeros tiempos hicieron que un discípulo atrajera a otro”. “Yo fui entre ellos la primera”, afirma, “y a mí me tocó trabajar en la preparación e impresión de su *Fraseología* durante largos años”¹⁷.

El primer grupo se completaba con la poeta Margarita Silvano de Régoli, las compositoras María Teresa Maggi y Silvia Eisenstein, la pintora Aurora de Pietro, y Lauro Ayestarán, desde Montevideo. La presencia de mujeres se destaca por amplia mayoría¹⁸ y Aretz manifiesta responsabilidad en la convocatoria: “acerqué al Gabinete también a mis amigas y compañeras de estudios, que se interesaron por diferentes aspectos de los estudios musicológicos que había emprendido Vega”¹⁹.

La creación artística a partir de la investigación etnográfica: música, poesía, pintura y danza

*Con Vega descubrí que Argentina tenía un lenguaje musical propio tradicional. [...] Pronto dejé de estudiar siete horas diarias el piano y de pretender hacerme concertista, y las dediqué a estudiar la música de tierra adentro, la música del país en que nacimos. [...] Música equivalente pero diferente de la que caracteriza a Europa, Asia y África*²⁰.

La *Primera serie criolla* de Isabel Aretz-Thiele (en aquel entonces utilizaba el apellido de su primer marido) incluye, según la terminología de Vega, tres “especies” del cancionero popular: Cueca, Vidala y Triunfo, en versión para canto y piano. La publicación de esta serie, por Ricordi Americana, corresponde al mes de julio de 1941²¹. La portada reúne la contribución de tres integrantes del mencionado primer grupo de discípulas y el respaldo autorizado del maestro. Así, resulta que las poesías puestas en música por Aretz corresponden a Margarita Silvano de Régoli, la ilustración de portada es de Aurora de Pietro,

¹⁶ Aretz (1986). “Homenaje a Carlos Vega...”, p. 184.

¹⁷ Aretz (1986). “Homenaje a Carlos Vega...”, p. 184.

¹⁸ Por ello y por el énfasis en contribuir a hacer visible la experiencia de las mujeres me dedico a las *discípulas* exclusivamente. Algunas de las reflexiones en esa dirección se alimentan de los intercambios como integrante del proyecto; “Maestros y discípulas, maestras y discípulos. La creación musical argentina en torno al Conservatorio Nacional (1924-1955)”, de la Universidad Nacional de las Artes, dirigido por Silvina Luz Mansilla, programación científica 2015-2017.

¹⁹ Aretz (1986). “Homenaje a Carlos Vega...”, p. 183.

²⁰ Aretz (1998). “De los grandes maestros...”, p. 13.

²¹ Aretz-Thiele, Isabel (1941). *Primera serie criolla. Cueca – Vidala – Triunfo*. Buenos Aires: Ricordi. (SR-INNM). Esta referencia es sobre la edición de la partitura que tiene 11 páginas en total, el número correspondiente al título de cada pieza es: Cueca: p. 3; Vidala: p. 6; Triunfo: p. 9.

y el “Prefacio” del mismo Vega. Estos nombres singularizan el estudio de cada uno de los aspectos que completan “la proyección artística del folklore”²², con Carlos Vega como autoridad legitimante.

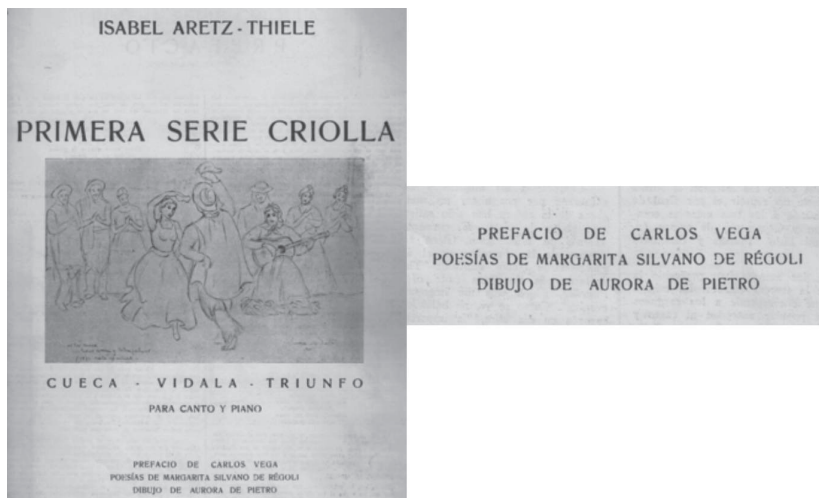


Figura 1: Aretz, Isabel, *Primera serie criolla*, portada y detalle.

Vega dedica su “Prefacio” a la descripción de las “pequeñas formas” utilizadas en la serie, no por su novedad sino, al contrario, por el carácter “arcaico” y mal conocido de las estructuras populares²³. Le interesa, al mismo tiempo difundir la metodología científica que sustenta el trabajo tanto teórico como creativo de las obras presentadas y entiende que –gracias a la capacidad creadora de su autora de coordinarlas en un ciclo– “inician un nuevo tipo de *suite americana*”. Al mismo tiempo, subraya que los resultados alcanzados por Isabel Aretz no surgieron de un día para el otro, sino de una persistente labor a lo largo de;

“[...] ocho años durante los cuales estudió la autora en el Gabinete de Musicología del Museo Argentino de Ciencias Naturales las colecciones formadas por mí, y después, las melodías que ella misma ha recogido directamente en varios viajes de estudio a todas las provincias del norte y oeste argentinos. Durante ese tiempo, en la tarea de gabinete primero, en la intensa y fecunda experiencia directa del terreno después, la compositora aprendió estilo y formas”²⁴.

²² Vega, Carlos (1941b). “Prefacio”, *Guitarra. Poesías en estilo popular argentino. Textos de cantos y danzas para musicar*. Margarita Silvano de Régoli (autora). Buenos Aires: Hachette, (SR-INM), p. 8.

²³ Vega, Carlos (1941a). “Prefacio”, *Primera serie criolla. Cueca – Vidala – Triunfo*. Isabel Aretz-Thiele (autora). Buenos Aires: Ricordi. Corresponde a las páginas primera y segunda, pero el número no está impreso en la edición.

²⁴ Vega (1941a). “Prefacio”, *Primera...*, Corresponde a la página primera, que en realidad de no tiene datos de página impresos.

Más allá del período del tiempo algo exagerado, es importante corroborar que entre 1939 y 1941 Isabel Aretz había realizado cinco viajes de investigación de campo sin la compañía de Vega, que corresponden a los números 15, 21, 22, 23 y 24 de los viajes del Gabinete de Musicología²⁵.

En el mismo “Prefacio” Vega dedica también unas palabras al trabajo de Margarita Silvano de Régoli, sobre quien asegura que ha realizado “idéntico estudio de las estructuras textuales” de la poesía popular, de manera que poesía y música ensamblan “por originaria sujeción a las mismas normas”²⁶.

Es importante conocer que Aurora de Pietro, egresada con el título de Profesora de la Academia Nacional de Bellas Artes, fue una pintora “costumbrista” según la califica Félix de Amador, que comenzó retratando las vidas en los suburbios de la ciudad de Buenos Aires, especialmente escenas en el barrio de La Boca²⁷. A comienzos de los años treinta realizó un estudio de las danzas argentinas y temas de carácter gauchesco que la llevó a ponerse en contacto con Carlos Vega, quien “la orient[ó] y la condu[jo] dentro de lo complicado de la selección y justeza de movimientos que pretende”²⁸. Es así como sus láminas ilustran el *Panorama de la música popular argentina* (1944)²⁹, y el libro de *Las danzas populares* (1952),³⁰ de Carlos Vega. Sin embargo, ya se observa unos años antes su colaboración en esta edición de la *Primera serie criolla* de Isabel Aretz, con la representación de una pareja bailando *La Cueca*³¹. [Figura 1].

Recordemos que la publicación de la partitura es de julio de 1941 para situar el acontecimiento. Un mes antes, Aurora de Pietro había realizado una exposición de algunas de sus pinturas en los salones de Amigos del Arte, cuya selección incluía *La Cueca*, entre otras danzas representadas. Un mes después, comenzaría su circulación el libro de Margarita Silvano de Régoli *Guitarra. Poesías en estilo popular argentino. Textos de cantos y danzas para musicar*, [Figura 2] que contiene

²⁵ Viaje N° 15: del 3 al 6 de marzo de 1939, San Luis y Córdoba, 35 melodías recogidas (toma directa); Viaje N° 21: del 8 al 17 de febrero de 1940, San Juan, 61 melodías recogidas; Viaje N° 22: del 23 de mayo al 3 de julio de 1940, Noroeste (Córdoba, Santiago, Tucumán, Salta, Jujuy, Bolivia), 212 melodías recogidas; Viaje N° 23: del 26 de enero al 6 de marzo de 1941, Tucumán, 346 melodías recogidas; Viaje N° 24: del 6 de abril al 26 de abril de 1941, Tucumán – Salta, 121 melodías recogidas. *Registro de grabaciones y tomas directas* N° 1 obrante en el Archivo Científico del INM.

²⁶ Vega (1941a). “Prefacio”, *Primera...*, Corresponde a la página primera, que en realidad de no tiene datos de página impresos.

²⁷ de Amador, Félix (1941). “Aurora de Pietro Porras”, *Catálogo*. Buenos Aires: Amigos del Arte (SR-INM), p. 1.

²⁸ de Amador (1941). “Aurora de Pietro...”, p. 16.

²⁹ Vega, Carlos (2010). [1944] **Panorama de la música popular argentina, con un Ensayo sobre la ciencia del folklore**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, si bien esta edición ha excluido las láminas por cuestiones de diagramación, por ser una edición facsimilar su presencia está aludida en la portada. Corresponde a la portada del volumen.

³⁰ Vega, Carlos (1986). [1952] **Las danzas populares argentinas**. Buenos Aires: Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, p. 9.

³¹ Según su catálogo, la obra corresponde a 1940. *Catálogo. Obras pictóricas de Aurora de Pietro* (1941). Buenos Aires: Amigos del Arte, p. 10.

las poesías de la Cueca y el Triunfo musicalizados por Aretz. En este sentido, constituye un eficaz ejercicio de comprobación de los postulados del maestro: “La creación de obras musicales en estilo popular argentino exige, si confía la expresión al canto, paralela y complementaria composición de poesías cuya estructura coincida con las melódicas por idéntica sujeción a las normas del pueblo”³².



Figura 2: Margarita Silvano de Régoli. *Guitarra*, portada y detalle.

Para la creación de *nuevas* músicas en estilo popular hacen falta nuevas poesías en idéntico estilo. Para ello es que Margarita Silvano de Régoli se dedica desde 1938 al estudio de “nuestras colecciones”, dice Vega,

“Viaja a las provincias con nosotros y con los músicos, absorbe la expresión directa del cantor antiguo, ensaya la creación de poesías originales para nuestros cantos y bailes vernáculos y ofrece al público en este volumen inicial una pequeña colección de sus composiciones”³³.

En una primera parte de este nuevo “Prefacio”, Vega destaca tres procedimientos que caracterizan la poesía popular en cuanto a estilo. El primero de ellos es el orden de la sintaxis, que define como “natural” en contraposición a construcciones figuradas y al orden descendente³⁴. Luego se refiere a la economía en la utilización de adjetivos y finalmente a la exclusiva temática amorosa que ocupa el interés de la poesía popular³⁵. Pero estas características específicas del

³² Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra...*, p. 7.

³³ Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra ...*, p. 8

³⁴ Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra ...*, p. 11

³⁵ Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra ...*, pp. 12-15.

lenguaje poético no resultan suficientes si no se considera la intrínseca relación entre poesía y música que se establece a partir de la forma. Con cierto detalle, entonces, dedica una segunda parte del “Prefacio” a la descripción de las formas de las composiciones líricas y coreográficas representadas en el volumen³⁶, y subraya “que los textos de este libro están destinados a recibir su complemento sonoro”³⁷.

Antes de concluir, se ocupa de la labor de Aurora de Pietro de Torras que complementa el volumen y no desaprovecha la oportunidad de atribuirse la parte que le toca:

“Nosotros pusimos a su disposición nuestro pequeño archivo iconográfico, la orientamos en la búsqueda de documentación, le proporcionamos detalles sobre época, ambiente y movimientos característicos de las danzas nativas, y fue resultado de éstas y otras diligencias suyas el interesante conjunto de momentos coreográficos que expuso recientemente en Amigos del Arte, y los dibujos que ilustran este libro”³⁸.

Con su *Primera serie criolla*, Isabel Aretz alcanza una síntesis del triple propósito perseguido por su maestro: la recolección, análisis, y cultivo y divulgación con fines artísticos, de un cancionero que considera con valor de patrimonio nacional³⁹. Así es que Vega lo considera parte de la difusión de sus propios aportes a la investigación del folclore. En una carta a Rodolfo Barbacci del 2 de septiembre de ese mismo año de 1941 se lee: “En estos días sale un libro de poesías en estilo popular de Margot Silvano de Regoli y una suite de Isabel, ambas con prefacio mío. Van ejemplares de obsequio”⁴⁰.

Hacia la *Primera serie criolla*

*Con el estudio del folklore musical argentino y de las formas de las canciones y las danzas criollas, pude escribir suite o series de piezas tan válidas como las europeas de nuestros estudios juveniles*⁴¹.

³⁶ La única “especie lírica” representada es la Vidala con tres poemas. En cuanto a las danzas, se incluyen: cuatro Cuecas, dos Gatos, dos Triunfos, dos Huellas, un Aire, una Resbalosa, un Escondido y una Chacarera. Cada una de las “especies” está precedida por una ilustración de Aurora de Pietro.

³⁷ Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra...*, p. 15.

³⁸ Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra...*, p. 27.

³⁹ El valor patrimonial asignado por Vega a las músicas tradicionales y las implicancias políticas de su trabajo se encuentran agudamente analizados y contextualizados en; Illari, Bernardo (2014). “Vega: nacionalismos y (a) política”, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega...*, especialmente pp. 152-154.

⁴⁰ Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Archivo Música popular, folklórica e indígena, Fondo Documental Carlos Vega, Correspondencia. Digitalización disponible para su descarga: http://iimcv.org/archivo_popular_fondo_vega_item.php?id=554&material=Correspondencia Consultado el 08 de noviembre del 2020.

⁴¹ Aretz (1998). “De los grandes maestros...”, p. 13.

Los tres números de la *Primera serie criolla* para voz (soprano) y piano fueron compuestos entre 1937 y 1940: “Por estas serranías” (Cueca, agosto, 1939), “Tiene un penar mi alma...” (Vidala, noviembre, 1937) y “El triunfo de mis amores” (Triunfo, marzo, 1940). Se observa que la más temprana es la “Vidala”, único representante del género lírico y la única sobre un poema de Carlos Vega. Las danzas “Cueca” y “Triunfo”, que abren y cierran el ciclo, musicalizan poesías del libro *Guitarra* de Margarita Silvano de Régoli. Como fecha de estreno del ciclo se menciona el 7 de octubre de 1941, en *Arte y Cultura Popular* de Montevideo, Uruguay⁴².

Sin embargo, la circulación de estas piezas puede rastrearse hasta dos años antes. El 21 de octubre de 1939, tuvo lugar un concierto con obras de Isabel Aretz –todas ellas “en estilo popular”– en la Asociación Folklórica Argentina⁴³, y estuvo precedido por una disertación de Carlos Vega con el título de “El Folklore y las Escuelas Nacionalistas”. El programa del acto de concierto incluyó dos melodías populares orquestadas por Aretz (Mariquita y Vidala) y “obras originales compuestas de acuerdo con las normas populares argentinas”, organizadas en tres series: *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta*⁴⁴.

La *Segunda Serie Criolla* (infantil) para orquesta de cámara presenta “Bailecito” (1° audición); Vidala (1° audición); y Zamba. La interpretación estuvo a cargo del “Grupo Orquestal de Cámara”, dirigido por Mario Régoli⁴⁵. En la segunda parte se presentaron las otras dos *Series*, para canto y piano, todas sobre poesía de Margarita Silvano de Régoli, con excepción de la “Vidala” con poesía de Vega, que integraría la edición de la *Primera Serie*. La misma Isabel Aretz acompañó al piano a la soprano Alma Reules.

La *Tercera serie criolla* presentada en este mismo concierto tiene similar distribución de números que la *Primera*: comienza y termina con una especie coreográfica –“A los aires di un suspiro” (Aire) y “Las viejas que se empolvan” (Gato)– y la misma Vidala “Tiene un penar mi alma” es el número central. La *Cuarta serie*, por su parte, está conformada por tres danzas: “Por estas serranías” (Cueca, primer número de la *Primera serie criolla*), “A la Virgen del Valle” (Gato) y “Si bailas la resbalosa” (Resbalosa).

⁴² Melfi, María Teresa (1983). “Isabel Aretz. Bio-Bibliografía. VI. Obras Musicales”, *Libro Homenaje a Isabel Aretz*. Caracas: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Comité de Folklore, p. 40.

⁴³ La Asociación fue creada en 1937 y entre sus socios fundadores encontramos a conocidas personalidades de la cultura nacional: Cesáreo Bernardo de Quiroz, Ricardo del Campo, Alejo González Garaño, Alberto Guiraldes, Florencio Molina Campos, Ricardo Rojas, Justo P. Sáenz (h), Emilio Sarguinet, Emilio Solanet, Carlos Vega. “Historia del museo [de Arte Popular José Hernández]...”, Disponible en: <https://www.buenosaires.gov.ar/museohernandez/historia> Consultado el 28 de agosto de 2020.

⁴⁴ Programa de mano en SR-INM.

⁴⁵ Esposo de Margarita Silvano, quien con su orquesta de cuerdas contribuyó a la circulación de este repertorio. Esto se constata en los programas de mano presentes en el corpus documental de Margarita Silvano.

Como se ve, el único número de la *Primera Serie* que se encuentra ausente en la circulación hasta el momento es “El triunfo de mis amores”, que aún no había sido compuesto, y cuya primera audición se documenta el 5 de noviembre de 1940 a cargo de la soprano y guitarrista brasileña Olga Prager Coelho, en el Teatro Ateneo⁴⁶.

El concierto siguiente tuvo lugar el 20 de diciembre de 1940, organizado por el Círculo de Profesores Egresados del Conservatorio Nacional en el Club Honor y Patria. Se trató de un Recital de Música Argentina con obras de diferentes compositores, en el que Isabel Aretz volvió a presentar cinco de sus “Canciones en estilo criollo” como números sueltos: “Por estas serranías” (Cueca), “A la Virgen del Valle” (Gato), “Tiene un penar mi alma” (Vidala), “Si bailas la Resbalosa”, “El triunfo de mis amores” (Triunfo)⁴⁷. La autora nuevamente al piano acompañó esta vez a Amanda Cetera (a quien va dedicada la cueca en la edición de la *Primera serie criolla*). Puede concluirse, entonces, que la constitución del ciclo surgió de la selección y reunión de un número de canciones que habían sido concebidas como números independientes.

Con posterioridad a esta edición, Aretz continuó desarrollando la composición en esta dirección en el género instrumental. Pueden mencionarse: *Segunda Serie Criolla*, para piano (Cueca, Vidala y Triunfo) (1942); *Serie Criolla*, para orquesta de cámara (Cueca – Vidala – Triunfo) (1949); y *Segunda Serie Criolla*, para orquesta de cuerdas (1950), que obtuvo el Premio Municipal de Música de la ciudad de Buenos Aires. De las obras citadas, solo he tenido acceso a la *Serie criolla*, para orquesta de cámara⁴⁸, y he podido constatar que, a pesar de la recurrencia en las especies elegidas, se trata de números nuevos.

Las “especies” recreadas

I. La “especie lírica”: Vidala

Comenzaré con el estudio y puesta en contexto de la creación de la Vidala “Tiene un penar mi alma”, segundo número de esta *serie*. Resulta, de las tres, la creada en primer lugar. Según indica la partitura, la composición corresponde a noviembre de 1937, y es la única cuyo poema no es de Margarita Silvano de Régoli, sino del mismo Carlos Vega⁴⁹.

⁴⁶ “El Triunfo de mis amores” se presentó como primer número de una sección del programa dedicada a Ritmos Folklóricos de América del Sud y Oceanía. Programa de mano en SR-INM.

⁴⁷ El programa completo estuvo conformado por: *Sonata* para violín y piano, Emilio Dublanc; Canciones en estilo incaico (“Campesina” y “La Imillia”), Isabel Aretz; *Nostalgias*, Calos Suffern; *Cortejo Bárbaro*, Roberto García Morillo; “Arrorró”, Alberto Ginastera; “Campera”, Carlos López Buchardo; *Fuga* en La menor, Arnaldo D’Espósito. (Programa de mano en SR-INM).

⁴⁸ Archivo de Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, Fondo Isabel Aretz, (AR ABIBUNTREF C.BA-ARE). Artículo en proceso de inventariado consultado por pedido.

⁴⁹ Una interpretación de esta obra a cargo de Silvina Martino (canto) y Silvia Trachcel (piano) puede escucharse

Entre las “especies líricas”, la Vidala representa una “favorita” en las investigaciones de Vega. Iniciadas sus publicaciones sobre las diferentes especies de bailes criollos en el diario *La Prensa* en 1934, la Vidala es la primera especie lírica difundida en este medio (septiembre de 1935)⁵⁰, y la más profundizada entre las “Canciones criollas” que integran su primer libro *Danzas y Canciones Argentinas*, de 1936⁵¹. Sin antecedentes demasiado extensos, los estudios sobre las especies líricas restantes serán definitivamente reunidos y sistematizados un año antes del fallecimiento de su autor en *Las Canciones Folklóricas Argentinas*, de 1965⁵².

En la breve presentación de la Vidala que hace Vega, en el citado artículo publicado en *La Prensa* en 1935 transcribe una melodía recogida y armonizada por él mismo en Santiago del Estero [Figura 3]. Si bien deja de lado “particularidades rítmicas y tonales”, se dedica a aspectos del acompañamiento y del texto. A los fines de este estudio resulta interesante el trabajo de armonización propuesto a partir de una armadura de clave sin alteraciones que posibilita la alternancia entre La menor y Do mayor. Así, a una introducción de ocho compases en 3/8 en La menor, le sigue la copla con un acompañamiento en Do mayor, para volver a La menor en el estribillo que se agrega a continuación, y dar lugar a la repetición. Como pivote entre ambas tonalidades se cita el ascenso melódico en la dominante de La, de Mi a La (Mi-Fa#, Sol#, La). A lo largo de este ejemplo, ambos modos se ven representados por la alternancia de I y V grado.



Figura 3: Vidala recogida por Vega aparecida en el diario *La Prensa*.⁵³

en https://www.youtube.com/watch?v=87_RJeUWSsU Es resultado de los Proyectos de investigación radicados en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, dirigidos por Silvina Luz Mansilla y codirigidos por Silvina Martino, entre cuyos objetivos se destaca la puesta en valor de repertorio vocal de cámara producido en Argentina. Consultado el 08 de noviembre del 2020.

⁵⁰ *La Prensa*, Sección Segunda (domingo 29 de septiembre, 1935), p. 3, c. 1. El relevamiento del libro **Danzas y canciones argentinas** permite el reencuentro con el mismo ejemplo provisto en *La Prensa*, y se nos informa que se trata de la toma directa N° 427, pero curiosamente se omite el texto poético (provisto en la publicación periódica). Vega, Carlos (1936). **Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango**. Buenos Aires: Ricordi, p. 293.

⁵¹ Las otras dos especies líricas estudiadas en el volumen son el Triste y la Vidalita. Vega (1936). **Danzas y canciones argentinas...**, p. 293.

⁵² Vega, Carlos (1965). **Las canciones folklóricas argentinas**. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, Instituto de Musicología, pp. 193-320.

⁵³ *La Prensa*, Sección Segunda (domingo 29 de septiembre, 1935), p. 3, c. 2-3.

Sin embargo, en el mismo texto, Vega explica que “la conservación del carácter, necesario a su función documental, no permite mayores artificios armónicos, pero estamos muy lejos de creer que el compositor deba sujetarse a tan rudimentario tratamiento”. Como veremos, el armónico será un aspecto de mayor elaboración en la Vidala de Aretz.

La autoría de Vega respecto del texto lírico de la Vidala “Tiene un penar mi alma” resulta un cauce ineludible si, tal como él mismo afirmara, existe una relación directa entre la forma misma del poema y la estructura que resulta de su puesta en música. En este sentido es interesante de considerar la definición de “canción” que aporta Vega en *Las Canciones Folklóricas Argentinas*, de 1965, porque señala su doble poder de referencia en tanto remite a “la especie poética asociada con música”, y simultáneamente a “la especie musical emitida en poesías”⁵⁴. Además, sus elementos individualizados (la poesía y la música) también se denominan cada uno “canción”. De su raíz común: su desenvolvimiento sincrónico, explica Vega; “Es relativamente tardía la optativa separación del complejo música-poesía y la independencia de una y otra”⁵⁵. Un análisis del poema adelantará entonces muchos aspectos de la forma musical.

Tiene_un penar mi alma <i>Pobre de mí</i>	a,7 b	Lejos con mis pesares <i>Pobre de mí</i>	c,7 b	Tiene un penar mi alma <i>Pobre de mí</i>	a b
La que lo causa no sabe <i>Triste vivir</i>	a ¹ ,8 b ¹	Negros recuerdos de_ ausencia	c ¹ ,8 b ¹	La que lo causa no sabe <i>Triste vivir</i>	a ¹ b ¹
Me fui para_olvidarla <i>Pobre de mí</i>	a ² ,7 b,	<i>Triste vivir</i>	b ¹		
Y_he vuelto más sentido <i>Triste vivir</i>	a ¹ ,7 b ¹	El pasado me duele <i>Pobre de mí</i> Y_el presente me mata <i>Triste vivir</i>	d,7 b d ¹ ,7 b'		

Cuadro 1: Vidala “Tiene un penar mi alma”, texto de Carlos Vega, frases musicales y número de sílabas

En las estrofas de esta Vidala se observan la confluencia de dos de sus elementos poéticos característicos: la copla y el estribillo. Está ausente un tercer elemento frecuente, que es el mote⁵⁶. La copla “invariable”, afirma Vega, es la cuarteta de versos octosílabos. Sin embargo, en estos versos observamos que la copla es preponderantemente heptasílabo, dadas las sinalefas que reúnen dos sílabas gramaticales y conforman una sola sílaba métrica en los versos primero, tercero y cuarto. El único verso con ocho sílabas métricas es el segundo.

⁵⁴ Vega (1965). *Las canciones folklóricas...*, p. 195.

⁵⁵ Vega (1965). *Las canciones folklóricas...*, p. 195.

⁵⁶ Vega define al mote como: “una estrofillo generalmente pentasílabo que, con asunto independiente, por lo común aparece entre las estrofas de la Vidala separándolas y, en algunas ocasiones, se coloca entre los mismos versos de la copla. Vega (1965). *Las canciones folklóricas...*, p. 210.

Los modos de rima más frecuentes, explica Vega, son asonante o consonante entre el primero y el segundo par de versos, aunque advierte que son frecuentes los casos “anómalos” o ausencia total de rima, y concluye en que lo general es la asonancia en los versos segundo y cuarto. Lo que aquí encontramos es la asonancia entre el primero y el tercer verso en la primera copla (alma / olvidarla) y la ausencia de rima en la segunda.

El poeta que es Carlos Vega, elige en esta Vidala un estribillo de dos versos que aparecen alternadamente separados después de cada uno de los versos de la copla. Es decir que divide a la copla y es a su vez dividido por ella [Ver Cuadro 1]: la copla y el estribillo. Está ausente un tercer elemento frecuente, que es el mote⁵⁷. La extensión más característica es la del verso pentasílabo. A pesar de que el estribillo de esta Vidala está compuesto por dos versos de cuatro sílabas gramaticales cada uno, el final en palabras agudas implica una sílaba más, es decir que se consideran pentasílabos en términos métricos.

Para el análisis melódico he recurrido al desarrollado por Vega en su *Fraseología*, por la correspondencia temporal entre esta *Primera serie criolla* y el testeo del método, del que Aretz participó activamente: “me tocó trabajar en la preparación e impresión de su *Fraseología* durante largos años”: la copla y el estribillo. Está ausente un tercer elemento frecuente, que es el mote⁵⁸. Además de su sostenida valoración y cultivo del método: “hoy pienso que la *Fraseología* de Vega constituye su mejor libro, pues no existe ningún otro equivalente sobre el tema”⁵⁹.

A cada uno de los versos le corresponde una “idea musical”, una “frase”, definida por Vega como “una totalidad conceptual indivisible [,] [que e]ncierra un pensamiento completo, relativa o absolutamente conclusivo” de modo que una parte aislada de ella “carece de sentido”: la copla y el estribillo. Está ausente un tercer elemento frecuente, que es el mote⁶⁰. Para el estudio y análisis comparativo de las frases, Vega propone la escritura de cada una de ellas “en un corto pentagrama, como la línea del verso” que se leen de arriba hacia abajo, la escritura vertical que hoy llamaríamos paradigmática⁶¹. Aretz interpreta esta metodología de Carlos Vega como una herencia de su práctica poética: “Vega,

⁵⁷ Vega destaca que lo original del estribillo criollo es que nunca precede a la copla y que la singular riqueza de esta forma radica en los distintos modos en que el estribillo interrumpe la continuidad de la copla intercalándose entre sus versos. En este sentido, propone una taxonomía de tres series A, B y C, según la aparición del estribillo ocurra después de cada verso, cada dos versos o al final de la copla respectivamente. Para cada serie establece a su vez una cantidad de fórmulas (tres para la serie A y cuatro para las series B y C) según la cantidad de versos que tiene el estribillo y el modo como éstos se reparten a lo largo de la copla. La fórmula a la que él recurre en esta vidala es A-1. Vega (1965). *Los cantiones folklóricas...*, pp. 210-214.

⁵⁸ Aretz (1986). “Homenaje a Carlos Vega...”, p. 186.

⁵⁹ Aretz (1998). “De los grandes maestros...”, p. 14.

⁶⁰ Vega, Carlos (1933). “La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (III). Frase – Compás capital y compás caudal, *Crócalos*, Año 1, N° 4.

⁶¹ Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 12.

como buen poeta que era, descubrió con su fraseo la *poesía musical* y para los análisis escribió las frases musicales en verso⁶².

A partir de este análisis fraseológico se observa la fidelidad que guarda la “Vidala” de Aretz con las particularidades melódicas de la taxonomía de Vega para esta especie lírica. En lo que refiere al sistema tonal, se observan los rasgos que caracterizan a los cancioneros más antiguos (“ternario colonial” y “criollo occidental” en el *Panaroma...* y “seudolidio-menor” y “mayor-menor” occidental en la última clasificación de Vega): [Ver Figura 4].

- Ámbito que no alcanza la octava superior (lab-fa).
- La voz superior (el canto) en la tercera de la tonalidad, y la tónica en la voz inferior (el bajo).
- El final de frase en tiempo débil aparece para los versos de la copla, pero los versos del estribillo terminan en tiempos fuertes.
- Bordaduras descendentes por semitono.
- Frase cadencial descendente por grado conjunto hasta la tercera del modo menor. (*b''*).

Figura 4: I. Aretz, Vidala “Tiene un penar mi alma”, análisis fraseológico y síntesis armónica.

⁶² Aretz (1998). “De los grandes maestros...”, p. 14.

- La bimodalidad (Fa menor y su relativo Lab Mayor, en este caso) que resulta del entrelazamiento de la escala menor con la mayor que surge como resultado del canto por terceras paralelas. Esto se observa especialmente, según Vega, en el ascenso melódico por el modo menor y el descenso por el mayor con cuarta aumentada. A pesar de que la Vidala de Aretz no presenta un canto por terceras paralelas, la bimodalidad puede entenderse en la relación que se establece entre las frases de la copla (a) –ascendentes, en la tercera del modo menor– y el estribillo (b) –descendente, en la tercera del modo mayor con cuarta aumentada–.

En este punto cabe considerar los avances interpretativos que en esta dirección analítica propuso Gerardo Huseby, al referirse a los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega⁶³, y que aquí pueden proporcionar una explicación más fiel a lo que se escucha. Sin entrar en detalles que exceden el volumen de este trabajo, la tesis principal de Huseby es que muchos de los ejemplos que Vega proporciona para ilustrar los llamados Cancioneros Ternario Colonial y Criollo Occidental admiten una interpretación modal⁶⁴. En este sentido, toda la melodía de la primera copla puede entenderse como perteneciente al modo lidio transportado a Lab con la utilización de la cuarta aumentada (Re natural); con todos los finales de frase en la tercera del modo (Do) que a su vez es el tono de recitación del plagal, y la *finalis* aparece únicamente al final de la copla (c.28). Es el acompañamiento el que funciona tonalmente en Fa menor. Volveré a este punto al analizar los aspectos armónicos⁶⁵. Para la segunda copla, la autora recurre a una modulación a la tonalidad de Re menor y el sistema tonal aplicado funciona con idéntica lógica: la melodía responde a un lidio (esta vez sin transponer) y es el acompañamiento el que está en Re menor.

En cuanto a su sistema rítmico de todo este *Cancionero Ternario* colonial, Vega lo describe como “pobre en elementos, rico en combinaciones”⁶⁶. Su base es el pie ternario que se presenta en estado normal, en sus tres fórmulas de contracción y en dos de sus variaciones⁶⁷:



Figura 5: Sistema rítmico característico del cancionero Ternario Colonial

⁶³ Huseby, Gerardo (2014). [2004] “Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los ‘cancioneros’ de Carlos Vega a 45 años de la publicación del *Panorama de la música popular argentina*”, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*, pp. 89-108.

⁶⁴ Huseby (2014). “Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los ‘cancioneros’ de Carlos Vega...”, p. 102.

⁶⁵ Agradezco a Hernán Gabriel Vázquez sus iluminadores aportes para este análisis.

⁶⁶ Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 164.

⁶⁷ Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 164.

En esta “Vidala” se observa la utilización de todas las fórmulas provistas, con excepción de la que resulta de la segunda variación, acerca de la cual Vega asegura que es “rarísima”⁶⁸. Con tales fórmulas de pie se integran solo dos fórmulas de frase para el caso específico de la especie lírica Vidala:



Figura 6: Frases

Una frase imperfecta (el primer miembro de frase el doble de duración que el segundo) y otra perfecta (los dos miembros de igual longitud). La organización de las frases en esta Vidala también resulta representativa de estos modelos provistos por Vega: frase imperfecta para musicalizar los versos hepta u octosilábicos, y la frase perfecta para los pentasílabos que funcionan como estribillo.

En cuanto al acompañamiento que caracteriza a las Vidaldas en el ámbito popular, la misma Aretz aseguraría que “es regla general que éstas lleven percusiones de caja o tambor siguiendo el ritmo del canto”, y que en ocasiones se agrega la guitarra produciendo acordes arpegiados rápidamente o rasgueados⁶⁹. En esta composición puede apreciarse el esfuerzo por representar ambos rasgos desde el piano. La mano izquierda realiza un patrón rítmico (un bicorde de semicorcheas en segundas, en tiempo débil, que cae a un bicorde de quinta) al que se agrega la indicación “como caja”. La mano derecha completa las referidas características que asumiría una guitarra: acordes plaqué en estado de fundamental o segunda inversión a modo de rasqueo o arpegiados.

“La base armónica sigue la marcha de la guitarra popular”, añade Vega en el Prefacio a esta *Primera Serie Criolla*, “en lo demás, admite todo lo que con el fin de acentuar la expresión añade la artista de acuerdo con su orientación personal”⁷⁰. En este sentido, para tomar la segunda copla, “lejos con mis pesares” (c.36) la artista recurre a una modulación lejana (de Fa menor conduce a Re menor) en la que, a partir de un movimiento de voces preponderantemente cromático mayoriza el Fa y luego resuelve hacia su relativo (cc. 29-35). En la misma dirección de la utilización expresiva de la armonía, tan propia además de la canción de cámara, se observa la alusión a la cuarta aumentada del modo lidio en el contexto de Fa menor que armoniza la primera copla. Esto sucede

⁶⁸ Vega (1965). *Los canciones folklóricas argentinas...*, p. 222.

⁶⁹ Aretz (1973). [1952] *El Folklore Musical Argentino*. Buenos Aires: Ricordi, p. 124.

⁷⁰ Vega (1941a). “Prefacio”, *Primera serie criolla...*, Corresponde a la página segunda, que en realidad no tiene datos de página impresos.

en la introducción (cc. 3-4) con la utilización del Do bemol (sonido enarmónico de Si) en un contexto de bicordios Fa-Do, sin tercera, es decir antes de haber establecido el modo menor de la tonalidad.

Con las mismas características aparece en el primer interludio (cc.19-20), en la última frase de la primera copla (c. 25) y el posludio (cc. 83-86), en el que se refuerza esta alusión al modo lidio con una cita fragmentaria de la melodía del estribillo (*b*) (cc. 91-92). Otra recurrencia es la utilización del tercer grado con quinta aumentada, generalmente enmascarada por la primera o segunda inversión del acorde, acentuando su función de dominante. La utilización de este acorde apoya momentos dramáticos del texto: "Tiene un penar mi alma" (c. 9), "Me fui para olvidar" (c. 21), la segunda frase del estribillo, "Triste vivir" (cc. 27, 42, 62).

En cuanto al ritmo armónico, en la primera copla está muy presente la ambigüedad armónica entre el modo menor (Fa) y el mayor (Lab) dada por la alternancia entre el III grado con quinta aumentada (con función de dominante) y el I grado. Esta utilización del III grado es menor en la segunda copla en Reb menor, donde prima la alternancia V-I.

El aspecto armónico de esta Vidala pone de manifiesto el esfuerzo creativo de Aretz por transpolar los rasgos de la organización melódica, en especial la "bimodalidad" y la utilización de la cuarta aumentada.

II. Las especies coreográficas: Cueca y Triunfo

Pasemos ahora al estudio de las dos especies coreográficas compuestas por Isabel Aretz en esta *Primera Serie Criolla*: Cueca y Triunfo, sobre textos de Margarita Silvano de Régoli. Ambas danzas de pareja suelta independiente, según la denominación de Vega⁷¹. Por la pertenencia de ambas especies al mismo cancionero Ternario Colonial antes descrito, coinciden estas músicas con algunas de las características señaladas para la "Vidala".

Cueca "Por estas serranías"

Según el criterio que lo define, la base de todo el sistema rítmico de este cancionero es el pie ternario, con las fórmulas que presentamos anteriormente. Veremos en la "Cueca" una alternancia de frases en pie binario, cuya presencia en este cancionero Vega adjudica a "influjos posteriores"⁷², una "penetración de rasgos" que lo transformará en el Criollo Occidental.

⁷¹ Vega (1986). [1952] *Las danzas populares argentinas...*, Tomo II, pp. 260-261.

⁷² Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 164.

El análisis del poema “Por estas serranías” ilumina el estudio en dirección a la estructura:

La estructura poética de esta cueca responde a la organización más difundida en el ámbito popular, según la describe Carlos Vega: tres estrofas con estructura de seguidilla, con los últimos versos repetidos en el caso de las dos primeras. Representa la variante en que la última copla no repite ningún verso⁷³.

La irregularidad en los versos que define la seguidilla da lugar a la combinación de frases desiguales con alternancia de pies binarios y ternarios en la misma melodía (influencia que Vega juzga “americana”)⁷⁴.

I		II
Por estas serranías ando buscando, consuelo para mi alma que está penando consuelo para mi alma que está penando.	a, 7 (6x8) b, 5 (4x8) c, 7 (6x8) d, 5 (4x8) c d	Cuando subes la sierra te oigo cantar; tu canción preferida me hace llorar. tu canción preferida me hace llorar.
Si encontrara remedio no lo diría; para tantos que sufren no alcanzaría para tantos que sufren no alcanzaría.	a ¹ b c d c d	Hablas de un cariñito que se ha perdido, en la flor del espino está escondido en la flor del espino está escondido.
(Aura) No me hables de tus penas y tus amores que yo llevo cadenas de males peores.	a b c ¹ d ¹	(Aura) No me hables de tus penas y tus amores que yo llevo cadenas de males peores.

Cuadro 3: Cueca “Por estas serranías”, texto, frases musicales, sílabas por verso y métrica

Como puede observarse, Isabel Aretz crea cuatro frases musicales, cada una de las cuales se corresponde con un verso de la copla. Para su organización, la compositora obedece el esquema que, para esta especie, Vega reproduce en su primer libro *Danzas y Canciones Argentinas*:

Preludio; Adentro: a, b; c, d; c, d / a', b; c, d; c, d; Aura: a, b, c', d'. Y sigue la “segunda”, que recurre a la misma música para un nuevo texto en las estrofas con la repetición del texto del “Aura”⁷⁵.

⁷³ Vega (1941b). “Prefacio”, *Guitarra...*, p. 24.

⁷⁴ Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 189.

⁷⁵ Vega (1936). *Danzas y canciones argentinas...*, p. 143.

Los versos largos a y c (siete sílabas) dan lugar a frases en 6 x 8 y los versos pentasílabos organizan frases en 4 x 8 [Ver cuadro 3]. El acompañamiento, sin embargo, se mantiene regular en 6 x 8, provocando una birritmia cuando el canto se superpone con pie binario⁷⁶.

♩. = 66 Intro en Do menor, 12 cc.: III - VI - V7-I
VII, V, II7-III-V7-I x 2

cc.13-14/
43-44

a. Por es tas se rra ní as_____
No me ha - bles__ de tus pe - nas

cc.15-17/
30-32/45-47

b. an do bus can do_____
no lo di - ri - a_____
y tus a - mo - res_____

cc.18-19/
33-34/38-39

c. con sue lo pa ra mi al ma
Pa - ra tan - tos que su - fren_____

cc.20-22/
35-37/40-42

d. quees tá pe nan do_____
noal - can - za - ri - a_____

cc.28-29

a1. Sien con tra ra re me dio__

cc.48-49

ci. que yo lle - vo ca - de - nas__

cc.50-51

di. de ma - les peo - res

Figura 7: I. Aretz, Cueca “Por estas serranías”, análisis fraseológico y síntesis armónica

⁷⁶ Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 189.

Las tres estrofas que estructuran esta cueca se ejecutan sin interludios ni rasgueos para mudanzas. Particularmente, el “Aura” no incluye las acostumbradas sílabas o vocalizaciones en sus primeros versos, sino que se trata de una copla de idéntica estructura poética que las anteriores, pero sin repetición de sus últimos versos.

La extensión del ámbito melódico representa otro desarrollo del cancionero Criollo Occidental⁷⁷, y en esta pieza alcanza la décima Mib-Sol. La composición es fiel al final melódico en tiempo débil que caracteriza a esta “especie”. Reaparece también la bimodalidad en la melódica (Do menor-Mib mayor), que se evidencia por la utilización del modo menor para las frases a, b y c; y el descenso por el mayor en las frases cadenciales (d) [Ver Figura 6]. El Si becuadro aparece como sensible tonal en el nivel melódico y siempre resulta armonizado por la dominante del modo menor (cc. 3, 7, 11, 15, 30, 45, 50). De esta manera, Aretz incorpora la misma ambigüedad en la marcha armónica, dado que la citada frase en modo mayor es armonizada por un V-I del modo menor; y lo que podría considerarse como un V-I del modo mayor acompaña el primer verso de cada copla en modo menor. Esta armonización también responde a la idea de que, en la práctica popular, los finales de frase la voz superior se mantiene en la tercera del modo, y no suele alcanzar la tónica.

Triunfo “El triunfo de mis amores”

I		II
Este es el triunfo, vida, de mis amores (bis)	a, 7 b, b ¹ interludio 1	Un árbol de mi huerta ha dado flores;
teniendo tu cariño no hay sinsabores. (bis)	a ¹ b ¹ , b ² interludio 2	flores muy chiquititas de dos colores.
En el valle cercano ha hecho su nido (bis)	c b ⁴ , b ⁵ interludio 3	Canto mi triunfo, vida, por las mañanas;
en lo alto del cerro yo tengo el mío. (bis)	c ¹ b ² , b ³ interludio 4 (=1)	si me escuchan las flores sabrán que me amas.
Tra, ra, ra, ra, ra, rai, ra tra, ra, ra, (ra), rai, ra	a ¹ b ⁶	Ta, ra, ra, ra, ra, rai, ra ta, ra, ra, rai, ra

Cuadro 4: Triunfo “El Triunfo de mis amores”,
 texto, frases musicales y sílabas por verso.

Se trata nuevamente de una seguidilla de dos coplas con los versos pares repetidos. Musicalmente, dos versos –con la repetición del segundo– dan

⁷⁷ Vega (1944). *Panorama de la música popular argentina...*, p. 178.

lugar a tres frases que se agrupan en un semiperíodo con interludios de igual extensión, que en esta pieza resulta de seis compases⁷⁸. Esta estructura formal responde a una correlación con los momentos coreográficos de este “baile de cuatro esquinas”⁷⁹. Luego de la introducción, durante los momentos cantados se produce el desplazamiento de los bailarines, y los interludios instrumentales dan lugar al zapateo del varón y el zarandeo de la mujer. El tarareo es el momento de la media vuelta final⁸⁰.



Figura 8: “El Triunfo”. Melodía recogida y armonizada por Carlos Vega, fragmento⁸¹.

En el libro *Las Danzas Populares Argentinas* de 1952, Vega reproduce un Triunfo que constituye probablemente el modelo fraseológico para esta creación de Isabel Aretz⁸² [Figura 8]. A pesar de la fecha de edición del libro, la melodía corresponde a una recolección de 1936⁸³.

Se destacan los comienzos anacrúsicos, la organización en 6 x 8 para los versos de siete sílabas (a y c) y la yuxtaposición de un compás de 3 x 8 a uno de 9 x 8 para los versos pentasílabos (b). [Cuadro 4]. Una vez más las frases se basan en fórmulas de pies ternarios. Es también significativa la reproducción del dosillo en la mayor parte de compases en 3 x 8. Sobre este rasgo, Vega aclara que, a pesar de la frecuencia con la que se ve en la situación de anotar esta irregularidad en la recolección, “no se trata del dosillo consciente del sistema europeo, sino de una negligente o expresiva externación” de la contracción de la una negra y una corchea⁸⁴. Quizá sea este un exceso de sospecha por parte de Vega respecto de sus músicos “informantes”, o esta irregularidad sea menos

⁷⁸ Vega (1986). [1952] *Las danzas populares argentinas...*, Tomo II, p. 260.

⁷⁹ Vega (1986). [1952] *Las danzas populares argentinas...*, Tomo II, p. 261.

⁸⁰ Vega (1986). [1952] *Las danzas populares argentinas...*, Tomo II, pp. 264-268.

⁸¹ Fragmento extraído de una reproducción de Vega (1986) [1952]. *Las danzas populares argentinas...*, Tomo II, pp. 262-263.

⁸² Vega (1986). [1952] *Las danzas populares argentinas...*, Tomo II, pp. 262-263.

⁸³ Documento presente en el SR-INM.

⁸⁴ Carlos Vega (2010). [1944] *Panorama de la música popular argentina...*, p. 165.

precisable de lo que confirma la transcripción, y de allí esta salvedad que equipara la negligencia a la expresividad. En cualquier caso, Aretz lo toma al pie de la letra.

M. ♩ = 116 Vivo, rítmico
 Intro. en Lab M., 6 cc: bVIM -V-I / VIM-V-I/ IV-V7-I

cc.7-8 Lab Mayor bVI V7 s/3 I

cc.9-12 a. Es - tees el triun - fo vi - da—
 IV V7 I p II7 V7 I

cc.19-20/ b. de mis a mo - res b1. de mis a - mo - res
 55-56 I IV V I

cc.21-24/ a1. te - nien do — tu ca - ri - ño —
 45-48 I IV V I II7 V7 I

b2 nohay sin-sa - bo-res nohay sin-sa - bo - res
 yo tengoel mi-o yo tengoel mi - o

cc.31.32 [Do = IV V I

c En el va - lle cer - ca - no —
 cc.33-36 Sol = V VIIIdism I V IV]

b4 ha hechoel b5 ni-do tra - ra-ra - rai - ra
 2 2

cc.43-44 Lab = IIIIM V7 I

cc.57-60 c1 en lo al - to - del - ce - rro —
 I IV V I VIM V I

b6 Tra - ra-ra - rai - ra Tra - ra-ra - rai - ra

Figura 9: I. Aretz, Triunfo “El triunfo de mis amores”, análisis fraseológico y síntesis armónica

El mayor distanciamiento de Aretz respecto del ejemplo modélico de Carlos Vega se produce –una vez más– en el plano armónico. Me he referido con anterioridad a la licencia que el propio Vega prodiga hacia los compositores en este aspecto. En el “Prefacio” ya citado profundiza:

“Fuera del estudio del carácter y las formas, la gran dificultad de esta clase de trabajos estriba en la armonización culta. Si los creadores se atienen a la sencilla armonía popular, el producto resulta insuficientemente expresivo para el oyente ilustrado; si, al contrario, los autores introducen sin limitación toda suerte de armonías extrañas, el carácter regional de la composición se desvanece”⁸⁵.

En busca de este “difícil equilibrio”, Isabel Aretz elabora de modo colorístico el patrón armónico que esta especie comparte con el malambo: IV-V-I. Para ello recurre a la sustitución de acordes, el intercambio modal, la transposición y regionalizaciones. Este enriquecimiento de las posibilidades armónicas se da especialmente en los interludios instrumentales.

Organizada la pieza en Lab, la introducción (cc. 1-6) comienza con un VI grado descendido (en lugar del esperable IV) que proviene de un intercambio modal con el paralelo menor antiguo. El patrón se repite esta vez con el VI sin descender, pero mayorizado, y recién en la segunda repetición (cc. 5-6) se establece la progresión IV-V-I. En el primer interludio (cc. 13-18) recurre a una transposición de la progresión IV-V-I a Dob (Fab-Solb-Dob), luego repite los dos primeros grados de esta tonalidad para caer en la dominante que anuncia la vuelta al Lab mayor (IV-V7-III7= Fab-Solb7-Mib7) y retoma el enlace bIV-V-I en Lab mayor de la introducción.

En el segundo interludio (cc. 25-30) sustituye el IV por el II, y mayoriza el VII (Sol) para introducir una regionalización del patrón IV-V-I a DoM y su paso por SolM (V-VIIIdism-I) para la segunda estrofa de la copla (cc. 31-36). El tercer interludio (cc. 37-42) constituye el camino de retorno desde DoM hacia la tonalidad principal LabM a partir de la trasposición del enlace que encabezó la introducción: bVI-V-I (LabM-Sol-Do]. El último interludio (cc.49-54) es igual al primero.

El atributo de *Criolla*

La utilización del adjetivo “criollo” denota un momento en los estudios de Vega y, por extensión, de sus discípulas. Ercilia Moreno Chá señala en las “Palabras preliminares” a la segunda edición de *Las Danzas Populares Argentinas*, los distintos adjetivos con que Vega califica las danzas que estudia a lo largo de toda su vida⁸⁶. Traza así momentos sucesivos para los atributos de criollas (1936); tradicionales (1944-54); populares (1952); folklóricas (1956) –que también había sido ya usado en 1944 en ocasión de un ciclo de conferencias patrocinado por la Comisión Nacional de Cultura–. La linealidad manifiesta desde criollas hasta la

⁸⁵ Vega (1941a). “Prefacio”, *Primera serie criolla...*, (s/n).

⁸⁶ Moreno Chá, Ercilia (1986). “Palabras preliminares”, *Las danzas populares argentinas...* Tomo I, pp. 1-5.

rendición final hacia “folklóricas”⁸⁷, encubre una vuelta al calificativo “criollas” justamente en el libro sobre las danzas que en el título denominó “populares”, pero a las que en la “Advertencia” se refiere como “criollas”⁸⁸. Como lo explica y fundamenta Irma Ruiz, estos cambios terminológicos obedecieron a las precauciones que Vega tuvo respecto al término folklórico y al uso restricto que le implicó la adscripción a una definición de Folklore en la que debían confluir demasiadas condiciones⁸⁹.

Es justamente su primer libro *Canciones y Danzas Argentinas* de 1936, el trabajo que provee el principal sustento teórico a estas producciones de proyección para la difusión del repertorio aquí trabajadas. De allí proviene esta primera denominación de criollas tanto para las danzas como para las canciones⁹⁰.

La creación “en estilo popular”

“La creación de obras a la manera popular supone la adquisición previa de normas estructurales cuyo aroma es el estilo: un pausado trabajo científico que, como todo lo que la música tiene de ciencia, no obstruye sino facilita el proceso de la creación. [...] Insistimos en que, para la creación de melodías en estilo popular, los estudios previos de estilística son indispensables. [...] El estilo de un pueblo es un verdadero idioma. [...] Buena parte de lo dicho para la música vale para la creación poética en estilo popular”⁹¹.

Esto difundía Carlos Vega en 1937, y hacia 1939 el proyecto ya tenía *corpus* propio. A pocas semanas de la antes mencionada audición en Asociación Folklórica Argentina⁹² se llevó a cabo una conferencia y audición de música argentina en el Teatro Nacional de la Comedia (Cervantes) como parte del ciclo de la Asociación Argentina de Música de Cámara⁹³. El programa estuvo encabezado por una disertación de Carlos Vega sobre el tema “Proyección artística en el canto popular argentino” y se escucharon “obras originales compuestas de acuerdo con las formas y el estilo populares”, de Sylvia Eisenstein

⁸⁷ Irma Ruiz dedica atención y análisis crítico a los diferentes adjetivos utilizados por Vega para calificar las danzas y canciones estudiadas, en Ruiz (2014). “Lo que no merece una guerra...Una revisión teórico-metodológica”, *Estudios sobre la obra de Carlos Vega...*, pp. 15-54.

⁸⁸ “Mediante un amplio estudio sobre sus orígenes, [este trabajo] esclarecerá la posición de las danzas criollas en el panorama de la cultura occidental”. Vega (1986). [1952] *Las danzas populares argentinas...*, Tomo I, p. 9.

⁸⁹ “Los hechos no son folklóricos porque los hallemos en poder de grupos que llamamos populares; al contrario, el pueblo que interesa al Folklore se define por la posesión de los hechos folklóricos. Es la posesión de las cosas folklóricas lo que convierte en “pueblo” a los grupos, y no a la inversa; pero es condición necesaria que esas cosas folklóricas funcionen con y entre pequeñas y grandes instituciones del estrato superior. Lo verdaderamente característico del folklore es esa situación”. Citado en Ruiz. “Lo que no merece una guerra”: p. 22.

⁹⁰ Vega (1936). “El cancionero criollo”, *Danzas y canciones argentinas...*, pp. 95-101.

⁹¹ La Prensa, Sección Segunda (domingo 18 de julio, 1937), p. 4, c. 1.

⁹² Ver nota 41.

⁹³ Asociación Argentina de Música de Cámara, IX Ciclo, Audición 173, (12-11-1939). Programa de mano en SR-INM.

e Isabel Aretz, a quienes el programa de mano presentaba como “compositoras ya conocidas en nuestro ambiente”⁹⁴.

Una reseña sobre esta presentación aparecida en el diario *La Prensa* señala la labor de Carlos Vega como “el estudio más serio, amplio y científicamente orientado de nuestro cancionero”. Y destacaba que en la “sección de musicología”, a cargo de Vega, en el Museo de Ciencias Naturales, “no solo se investiga el folklore y se exhiben instrumentos nativos, sino [que] también [se desarrolla] un curso al que concurren egresadas de Conservatorio Nacional, se producen obras en estilo popular [...] pero de inspiración personal”⁹⁵.

Para 1942 la labor de sus discípulas cobraba una circulación importante a partir de la síntesis que significó el proyecto en torno a *Guitarra*. Con el sugerente título “Jóvenes argentinas rescatan un tesoro artístico”, la revista *Maribel* reseñaba la actividad de creación que se estaba realizando en el Instituto: “Los frutos de la intervención femenina en estas exploraciones de la melodía popular, tienen ya el carácter de artísticos”. Y del mismo modo se juzgó el libro *Guitarra* de Margarita Silvano de Régoli como una síntesis producto de la labor femenina. Es de señalar también el valor adjudicado a este trabajo desde la bajada del texto: “En el Instituto de Musicología un grupo de mujeres salva del olvido a bellas y sugestivas creaciones de nuestro folklore”:

“Es así como el año pasado fue publicado un libro en el que colaboraron tres mujeres. La autora de las poesías fue la señora Margarita Silvano de Régoli; la señora Aurora de Pietro de Torras tuvo a su cargo los dibujos ilustrativos, correspondiendo la música a la señora Isabel Aretz de Thiele. Este simpático libro, “Guitarra”, resume tres de los aspectos que trata el Instituto Musicológico, puesto que presta atención tanto a la letra como factor folklórico como la música y los tipos étnicos, tamaño y construcción de los instrumentos que emplean, forma en que ejecutan, etc.”⁹⁶.

Es probable que su autoproclamación de ser *La revista de la mujer argentina* justifique el énfasis de *Maribel* en el género femenino de todas las participantes del proyecto, con la excepción, claro está, del maestro. Sin embargo, es innegable que la mayor parte de los colaboradores de Carlos Vega en sus viajes y sus adscriptos al Gabinete han sido mujeres, y especialmente interesadas en la composición. Sylvia Eisenstein se convirtió en su esposa luego de un tiempo e Isabel Aretz tomó distancia para independizar su carrera como etnomusicóloga.

⁹⁴ De Sylvia Eisenstein, *Danzas y Canciones* para piano: “Zamba”, “Gato”, “Vidala”, “Bailecito” (1° Audición). Piano: Haydée Loustaunau. De Isabel Aretz-Thiele, *Danzas y canciones para canto y piano*: Cueca “Por estas serranías”, Gato “A la Virgen del Valle”, Vidala “Tiene un penar mi alma”, Los Aires “A los aires di un suspiro” (con relaciones), La Resbalosa “Si bailas la resbalosa”. Sobre poesías en estilo popular de Margarita Silvano de Régoli. Canto: Alma Reyles de Beyne, Piano: la autora.

⁹⁵ El artículo constituye un recorte sin datos presente en el SR-INM.

⁹⁶ Eduardo S. Balbarrey (1942). “Jóvenes argentinas rescatan un tesoro artístico”, *Maribel*, Año XI, N° 526, p. 14.

Pero eso vino después. En estos primeros años de fines de los treinta hasta mediados de los cuarenta, la guía de Carlos Vega otorgó legitimidad a la creación de algunas mujeres en el marco de una labor “patriótica” de *preservación* de una parte del patrimonio cultural que el tiempo y la llegada de los medios de comunicación masiva amenazaban “contaminar”: “melodías argentinas en toda su pureza”, “tesoros inagotables de inspiración”⁹⁷.

A manera de conclusión

Resulta innegable el peso icónico de Vega como maestro y guía en este proceso de “creación en estilo popular”, responsable de formalizar una práctica informal e inaccesible por su condición recóndita. Sin embargo, son sus discípulas quienes proveen la idiosincrasia del músico formadas en la teoría y la técnica escolástica de la composición “cult”; este vínculo además significaba –para Vega– la llave de acceso a un círculo pretendidamente “selecto” que le daba la espalda. Frente a ellas y a pesar de no haber tenido una educación musical semejante (“Como todo provinciano de su época, Vega traía el folklore dentro. [...] A esto se sumaba una gran musicalidad”)⁹⁸, Vega ejercita su rol a imagen y semejanza de los “Maestros” del Conservatorio Nacional.

En este sentido resignifica la polarización entre las actividades de composición e interpretación –iniciada y sostenida desde el siglo XIX– hacia el terreno de la investigación musicológica manteniendo la asimetría. En el lugar del maestro/autor Vega es el creador del conocimiento científico, y sus discípulas/intérpretes ponen en práctica sus métodos elaborando la información en resultados que pueden exponerse y difundirse.

Ahora bien, esto confirma la conocida y sostenida negación del talento para la creación (especialmente la musical) que ha pesado largamente sobre las mujeres, especialmente por juzgárselas proclives a una actitud conservadora del pasado. En ello también parece asentarse la legitimación de estas creaciones: su falta de autonomía como proyecto artístico, su puesta al servicio de una labor de mayor alcance, que excede los límites de intereses individuales en aras de hacer audible los sonidos “de nuestra nacionalidad”.

Sin embargo, a lo largo del recorrido expuesto asistimos a varios gestos de autonomía manifiesta de parte de Isabel Aretz: observamos que es a partir del vínculo con Aretz que Vega comienza a hacerse conocidos para los estudiantes

⁹⁷ “La verdadera expresión nativa está en los viejos criollos que se van”, *Sintonía*, Año IX, N° 392, (02 de abril de 1941): p. 24. El artículo se dedica a los viajes de campo que Isabel Aretz había realizado al Norte argentino y a Córdoba durante ese año de 1941, introduce las dificultades y desafíos de la práctica etnográfica y subraya la guía del maestro.

⁹⁸ Aretz (1986). “Homenaje a Carlos Vega...”, p. 178.

del Conservatorio Nacional; sabemos que Aretz atrajo a varias de sus compañeras de estudio para trabajar con Vega; que durante el período de composición de estas canciones ella misma estaba realizando viajes de campo sin la compañía del maestro; que tuvo a su cargo buena parte del ejercicio de puesta en práctica de la *Fraseología*; observamos también un aprovechamiento de las posibilidades creativas allí donde las condiciones de la empresa propuesta lo habilitaban.

En la creación de este ciclo de canciones se reconoce la presencia de rasgos y prácticas musicales que serán estudiadas y sistematizadas en publicaciones posteriores de Vega, lo que permite revisar la concepción asimétrica entre teoría y práctica en la producción de conocimiento, así como la verticalidad de la relación entre maestro y discípula. De este modo, es posible reconsiderar esta *Primera Serie Criolla* ya no como un punto de llegada luego de un recorrido unidireccional probatorio de la teoría propuesta por Vega sino como parte del proceso dialéctico de construcción de conocimiento que estaba teniendo lugar entre los aportes del maestro y sus discípulas y que alcanzaría sus resultados más acabados en un momento posterior como resultado de esta elaboración conjunta.

El recorrido propuesto intenta fundamentar la importancia y la necesidad de realizar estudios que tengan a las mujeres como *sujetos del conocimiento* desde la perspectiva de sus propias experiencias. Para ello resulta indispensable el acceso a nuevas fuentes que permitan nuevas lecturas de hechos conocidos. La mirada “de abajo hacia arriba”⁹⁹ que propone la investigación feminista permite acercarse a las condiciones de posibilidad en que participaron las mujeres de la historia y, en este caso particular, considerar su condición como *agentes del conocimiento*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aretz, Isabel (1935). “Análisis temático. Alma Curu-canción y danza”, *Revista Crótalos*, 22, p. 13.
- Aretz, Isabel (1973). [1952]. **El Folklore Musical Argentino**. Buenos Aires: Ricordi.
- Aretz, Isabel (1986). “Homenaje a Carlos Vega”, **Actas de las Terceras Jornadas de Musicología**. Buenos Aires: INM, pp. 175-198.
- Aretz, Isabel (1998). “De los grandes maestros al arte del pueblo”, *Idea Viva. Gaceta de Cultura*, 1, pp. 12-15.

⁹⁹ Harding (1998). “¿Existe un método feminista?...”, p. 9.

- Bach, Ana María (2010). **Las voces de la experiencia. El viraje de la filosofía feminista.** Buenos Aires: Biblos.
- Bach, Ana María (2012). "El rescate del conocimiento", *Temas de mujeres. Revista del CEHIM*, 6, pp. 6-32.
- Balbarrey, Eduardo S. (1942). "Jóvenes argentinas rescatan un tesoro artístico", *Maribel*, 526, p. 14.
- De Amador, Félix (1941). "Aurora de Pietro Porras". **Catálogo.** Buenos Aires: Amigos del Arte.
- Dezillio, Romina (2012). "Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955). Fundamentos, metodología y avances de una investigación", *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, 68. Córdoba: AAM, pp. 18-27.
- Dezillio, Romina (2016). "Del Conservatorio Nacional a la Unión Panamericana: Trayectoria de Isabel Aretz a través de (su primera obra orquestal) Puneñas". Ponencia presentada en el II Congreso ARLAC-IMS. Santiago de Chile: Instituto de Música, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Leopoldo Hurtado. Actas online disponibles: <https://www.youtube.com/watch?v=ws30MbPEyzk&t=9s>
- Dezillio, Romina (2017). "Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina", **Música y mujer en Iberoamérica: haciendo música desde la condición de género. Actas del III Coloquio de IberoMúsicas sobre investigación musical.** Juan Pablo González (editor). Santiago de Chile: IberoMúsicas, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile, pp. 20-43. E-book. Disponible en: http://www.ibermusicas.org/es/musical_investigations/5
- Harding, Sandra (1993). **The Science question in Feminism.** Nueva York: Cornell University Press.
- Harding, Sandra (1998). "¿Existe un método feminista?", **Debates en torno a una metodología feminista.** Eli Bartra (compiladora). México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 1-15.
- Huseby Gerardo V. (2014). [2004] "Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los 'cancioneros' de Carlos Vega a 45 años de la publicación del *Panorama de la música popular argentina*", **Estudios sobre la obra de Carlos Vega.** Enrique Cámara de Landa (compilador). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 89-108.

- Illari, Bernardo (2014). "Vega: nacionalismos y (a)política", **Estudios sobre la obra de Carlos Vega**. Enrique Cámara de Landa (compilador). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 137-185.
- Moreno Chá, Ercilia (1986). [1952] "Palabras preliminares", **Las danzas populares argentinas**. Carlos Vega (autor). Buenos Aires: Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Tomo I, pp. 1-5.
- Ruiz, Irma. (2014). "Lo que no merece una guerra...Una revisión teórico-metodológica", **Estudios sobre la obra de Carlos Vega**. Enrique Cámara de Landa (compilador). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 15-54.
- Smith, Dorothy Edith (2012). [2005] "El punto de vista (*standpoint*) de las mujeres: conocimiento encarnado versus relaciones de dominación", *Temas de mujeres. Revista del CEHIM*, 8, pp. 5-27.
- Vega, Carlos (1933). "La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (Introducción) a (III)". *Revista Crótalos*, Año 1, N° 2, 3 y 4. Carlos Vega. 1934. "La Frase Musical (Apuntes para un ensayo) (IV) a (VIII)". *Revista Crótalos*, Año 1, N° 5 a 9/10.
- Vega, Carlos (1935). "Música popular argentina: Vidala", *La Prensa*, (29 de septiembre de 1935), 2° sección: 3.
- Vega, Carlos (1936). *Danzas y canciones argentinas. Teorías e investigaciones, con un ensayo sobre el tango*. Buenos Aires: Ricordi.
- Vega, Carlos (1937). "La creación es estilo popular", *La Prensa*, 18 de julio, 2° sección: 4.
- Vega, Carlos (1941a). "Prefacio", **Primera serie criolla. Cueca – Vidala – Triunfo**. Isabel Aretz-Thiele (autora). Buenos Aires: Ricordi.
- Vega, Carlos (1941b). "Prefacio", **Guitarra. Poesías en estilo popular argentino. Textos de cantos y danzas para musicar**. Margarita Silvano de Régoli (autora). Buenos Aires, Hachette: pp. 7-28.

- Vega, Carlos (1941c). **La música popular argentina. Canciones y danzas criollas. Tomo II: Fraseología. Proposición de un nuevo método para la escritura y análisis de las ideas musicales y su aplicación al canto popular (Con 717 ejemplos musicales)**. Buenos Aires: UBA, FFyL, Instituto de Literatura Argentina.
- Vega, Carlos (2010). [1944] **Panorama de la música popular argentina, con un Ensayo sobre la ciencia del folklore**. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Vega, Carlos (1986). [1952] **Las danzas populares argentinas**. Buenos Aires: Dirección Nacional de Música, Secretaría de Cultura, Ministerio de Educación y Justicia, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega". Tomos I y II.
- Vega, Carlos (1965). **Las canciones folklóricas argentinas**. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, Instituto de Musicología.
- Velo, Yolanda (2014). "Carlos Vega: ¿Un precursor de la divulgación científica?", **Estudios sobre la obra de Carlos Vega**. Enrique Cámara de Landa (compilador). Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, pp. 187-217.

Fuentes sin autoría manifiesta

- Catálogo*. Obras pictóricas de Autora de Pietro. 1941. Buenos Aires: Amigos del Arte
Libro de viaje N° 1 obrante en el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- "La verdadera expresión nativa está en los viejos criollos que se van", *Sintonía*, Año IX, N° 392, (02 de abril de 1941); p. 24.
- Programas de concierto contenidos en el "Subfondo Régoli", obrante en el Archivo Científico del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".