

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

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

CUADERNO DE MÚSICA

(1844)



Juan P. Esnaola

Estudio Preliminar de Bernardo Illari



Instituto
Cultural



Buenos Aires
LA PROVINCIA

CUADERNO DE MÚSICA
(1844)

Juan P. Esnaola

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

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

CUADERNO DE MÚSICA

(1844)

Juan P. Esnaola

Estudio Preliminar de Bernardo Illari

La Plata | 2009

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

Pasaje Dardo Rocha, 49 N° 588 2° piso – La Plata (1900) – Tel/fax. 0221-4824925 y 427-5152 - Correo electrónico: congresopueblos@hotmail.com

Asociación Amigos del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires

Pasaje Dardo Rocha, 49 N° 588 2° piso – La Plata (1900) - Tel/fax. 0221-4824925 - Correo electrónico: amigoslevene@Argentina.com

Página web: www.amigoslevene.com.ar

Esnaola, Juan P.

Cuaderno de Música 1844 / Juan P. Esnaola ; dirigido por Claudio Panella. - 1a ed. - La Plata : Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2009.

114 p. ; 32x16 cm. - (Publicaciones del Archivo Histórico / Claudio Panella)

ISBN 978-987-1245-55-0

I. Música. 2. Compositores. I. Panella, Claudio, dir. II. Título
CDD 780.982 12

Advertencia al lector;

En los procesos digitales efectuados para la presente reedición facsimilar del "Cuaderno de Música" (1844) de Pedro Esnaola, se descartaron todas las acciones técnicas que hubieran alterado las características gráficas del ejemplar que se conserva, cumpliendo con el objetivo de ofrecer al lector la mejor observación posible del manuscrito original, cuyas imágenes se mantienen en el formato original de 280 x 175 mm., presentándose en la impresión en valores de grises, a fin de dar una idea del estado actual del papel pentagramado con sus defectos, manchas y tonalidad.

Imagen de tapa: Cuaderno de Música, Juan P. Esnaola (1844) p.59 v

Diseño general: Claudio Panella

Tratamiento digital y realce del original: Taller de digitalización del Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene" (Roberto y Carlos Guillaume)

Catalogación: Cámara Argentina del Libro y Bibl. Julia Salvatierra

Diseño gráfico: D.C.V Julieta Lloret, La Plata

Impresión: VCR Impresores, Rivadavia N° 755 P.B. 2, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Todos los derechos reservados. No puede reproducirse ninguna parte de este libro por ningún medio, electrónico o mecánico, incluyendo fotocopiado, grabado, xerografiado o cualquier almacenaje de información o sistema de recuperación sin permiso de los organismos oficiales que lo han editado.

PROVINCIA DE BUENOS AIRES

Dn. Daniel O. Scioli
Gobernador

Dr. Alberto Balestrini
Vicegobernador

INSTITUTO CULTURAL

Lic. Juan C. D'Amico
Presidente

Dr. Sebastián Berardi
Secretario Ejecutivo

Arq. Rubén E. Vera
Director Provincial de Patrimonio Cultural

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

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Arq. Gustavo A. Aspiazu
Presidente

Lic. Raúl A. Perdomo
Vicepresidente

Arq. Fernando A. Tauber
Secretario General

Lic. Carlos Guerrero
Prosecretario General

Dra. María M. Medina
Secretaria de Asuntos Académicos

Dra. Graciela M. Merino
Prosecretaria de Asuntos Académicos

Lic. Marcelo Belinche
Secretario de Extensión Universitaria

Arq. Diego G. Delucchi
Prosecretario de Extensión Universitaria

Dn. Ricardo Cohen
Director General de Arte y Cultura

Lic. Carlos Zanatta
Director de Cultura

Mga. Élide Reissig
Coordinadora Operativa
Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”

Presentación I

El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires tiene como una de sus funciones la difusión de su patrimonio documental como así también la promoción de los estudios sobre la historia local y regional provincial. Desde su creación en 1925 a instancias del Dr. Ricardo Levene, ha editado más de un centenar de libros sobre procesos históricos regionales, origen y desarrollo de pueblos y partidos, transcripción de fondos documentales que conserva, biografías de gobernadores y auxiliares descriptivos.

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

En esta oportunidad, el Archivo Histórico, en cooperación con el Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini, continúa con su labor de rescate de documentos del siglo XIX, tal es el caso del **Cuaderno de Música** del compositor Juan Pedro Esnaola, que data de 1844, y que se conserva en el citado Museo. Como sucedió oportunamente con el **Boletín Musical** de Gregorio Ibarra (1837), también editado en forma conjunta por las instituciones mencionadas, este que el lector tiene en sus manos se constituye en un sustancial aporte a la historia de la música argentina a través de uno de sus más reconocidos exponentes. Además, es una demostración concreta de que desde instituciones estatales que tienen su razón de ser en la educación y la cultura se pueden llevar a cabo emprendimientos de valor para la comunidad.

Dr. Claudio Panella
Director del Archivo Histórico
de la Provincia de Buenos Aires

Presentación II

El Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”, dependiente de la Universidad Nacional de La Plata, alberga la colección donada por este prestigioso profesional, médico veterinario, a esta casa de altos estudios. El Museo, único en el país por sus características, custodia más de 800 instrumentos musicales de todo el mundo; completa la colección una Biblioteca especializada con más de 3.800 volúmenes y una Fonoteca con una colección de discos, rollos de pianola, cilindros de caja de música.

El Dr. Emilio Azzarini amaba la música. Creador e integrante del coro de la Facultad de Ingeniería y luego del coro Universitario, su pasión lo llevó a formar una gran colección de instrumentos musicales, partituras, libros y objetos relacionados con la música; forma parte de esta colección el **Cuaderno de Música** de Juan Pedro Esnaola, quien fuera uno de los más geniales compositores de la Argentina del siglo XIX.

Para la institución Museo, una de las premisas fundamentales es la conservación y divulgación del patrimonio que resguarda, de ahí es que con este trabajo conjunto con el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires damos a conocer esta joya de la colección.

Museóloga Elida Reissig
Coordinadora Operativa
Museo “Dr. Emilio Azzarini”

VOLVERSE ROMÁNTICO (estudio preliminar)¹

Bernardo Illari

Urge trabajar sobre la música de Juan Pedro Esnaola (1808-1878). Este año marca su cumpleaños número doscientos, y todavía nos permitimos desconocerla. Esnaola no es cualquiera: el invariable respeto que su figura suscitaba entre sus contemporáneos, la elevada calidad de sus creaciones, lo relativamente nutrido de su catálogo —al menos en comparación con otros músicos locales— nos alertan sobre una importancia que todavía entendemos poco y mal.

Por ello, este trabajo combina dos necesidades: la que es inevitable en toda edición facsimilar, de presentar información básica relativa al manuscrito que aquí se publica; y la que resulta perentoria, dada la falta de atención académica y artística al período y al compositor, de proponer una lectura de sus contenidos desde el punto de vista de la evolución del autor, y, más generalmente, del cambio estético que sucedía en el Buenos Aires de la época. Demuestro aquí que el manuscrito estaba destinado a servir de archivo personal para las danzas del autor; arguyo que inscribe en sus páginas el momento de su evolución en el cual éste liquidó los últimos resabios de su estilo juvenil para desarrollar un tipo distinto de composición, en diálogo con Chopin, Bellini, y, tal vez, Weber y Schumann. Por medio de la música, el cuaderno cuenta la historia de cómo Esnaola terminó de volverse romántico.

I. El manuscrito: características, contenido y concordancias

El manuscrito Azzarini (de aquí en más designado “Az”) está dedicado con exclusividad a preservar danzas para piano de Esnaola: según su portada, contiene “Valses Minuets, Contradanzas, Quadrillas / etc. / por J. P. Esnaola”. Compilado a partir de mediados de la década de 1840, corresponde al período de apogeo del salón de Manuelita Rosas en Palermo, al cual el compositor concurría con frecuencia. El manuscrito por cierto representa la evolución de su compositor. Sin embargo, por individual que sea el cambio estilístico que la música demuestra, sus connotaciones son sociales. Está claro que había muchos músicos en Buenos Aires, varios de los cuales componían para los salones, cuyo repertorio incluía una generosa dosis de música rápidamente importada; no podemos esperar que docena y media de danzas la representen a

¹ Agradezco a la Coordinadora del Museo Azzarini, prof. Élide Reissig, su amabilidad en permitir el acceso a la colección bibliográfica del Museo —y al manuscrito aquí editado— en las mejores condiciones posibles. También a Melanie Plesch, quien compartió conmigo sus reproducciones y notas del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires; Silvia Virginia Vera, quien consultó la colección del museo en mi nombre y me envió reproducciones; María Rosa Espinoza, que hizo lo imposible para facilitar mi trabajo (personal o a distancia) en el Museo; Diana Fernández Calvo, quien permitió mi acceso a las copias manuscritas de Carlos Vega en el IIMCV de la UCA; y Dawn De Rycke, quien efectuó una lectura crítica del texto.

toda. Pero como Esnaola era el músico local más respetado de la época, su evolución no sólo debería registrar las tendencias locales, sino que además tendría que haber influido en los otros compositores.

Pensarlo además como evidencia sobre Palermo no es incorrecto pero sí exagerado; implica una evaluación desmedida de las relaciones que lo vinculan con la hija del gobernador. Sólo una de la danzas que contiene puede relacionarse directamente con Manuelita. Distintos indicios sugieren que la mayoría circuló por otras familias de la burguesía porteña. El cuaderno indica, entonces, que aunque no podemos dudar de la hegemonía del salón de la Rosas, a partir de mediados de la década de 1840 la vida de sociedad en los otros salones de la ciudad, centrada en torno a la música, la danza y la conversación, había revivido después de la decadencia sufrida por los conflictos de 1838-1843. Por ello, parece más adecuado considerarlo como un registro del estado de la música en los salones y las tertulias de su época, vale decir como parte de una red social centrada en la residencia de Rosas pero extendida por la ciudad.

1. El manuscrito y su autor

Fiel a su portada, el manuscrito Azzarini contiene dieciséis danzas de salón para piano compuestas por Esnaola, de las cuales el vals n° 6 aparece repetido en copia incompleta en el fascículo independiente (tabla 1). Se cuentan diez vales (uno de los cuales figura en otra copia autógrafa como “contradanza”), tres polkas, una cuadrilla, un minué de los que en la época se llamaban “lisos” y otro federal. Aunque no todas llevan fechas, las cinco que sí lo hacen y los datos de papel y tinta implican que la disposición interna del libro sigue el orden cronológico de composición, lo cual ya fue sugerido por Gallardo² y aceptado sin cuestión por García Muñoz y Stamponi³.

Tabla 1: Contenido de Az

Nº	Fol.	Título dipl.	Tít. uniforme	GMS	Fecha	Concordancias	Notas
1	1v	Minué	Minué en mi bemol mayor	60	1844/08/21	Cal, 12.	
2	2r-2v	Vals	Vals en fa menor	77, 52	1845/04/12	Eg, 84v-85r	“Contradanza” en Eg.

2 Guillermo Gallardo, *Juan Pedro Esnaola: Una estirpe musical* (Buenos Aires: Tcoría, 1960), 92-94.

3 Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi, *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático* (Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2002), 53 y *passim*.

Nº	Fol.	Título dipl.	Tít. uniforme	GMS	Fecha	Concordancias	Notas
3	3r-5r	Minué federal	Minué federal	67	1845/05/04	Wil, 82-86; edición abreviada, Vega Danzas, vol. 1, 390-391.	Agregados en una mano distinta de la del compositor: "O Montonero", junto al título; "Cielito", al principio de la segunda parte.
4	5v-7r	Polka	Polka en do mayor	72		Eg, 58v-59r.	
5	7v-9r	Cuadrilla	Cuadrilla en do mayor	55		Eg, 82r-84r; Cal, 15-19.	Consta de: Pantalón-L'Été-Poule-Trenis-Finale.
6	9v-10r	Vals	Vals en si bemol mayor	78	1846/12/08	Aquí mismo, fo. 21r; Eg, fo. 76v.	
7	10v-11r	Vals	Vals en do mayor	79	1846/12/13		
8	11v	Polka	Polka en do mayor	73			
9	12r-13r	Vals	Vals en mi bemol mayor	80		Eg, 61r-62r; MHN; Ve1, 63-65; Cal, 3-5; Wil, 63-65.	
10	13r-13v	Vals	Vals en do mayor	81		Cal, 5-7; Wil, 65-67.	
11	14r-15r	En el álbum de la S.ta Leopoldina Nin - Vals	Vals Nin	82		Eg, 44v-45r; Cal, 8-11; Wil, 68-71.	
12	15v-16r	A Clara Etchart - Vals	Vals Etchart	83		---	

Nº	Fol.	Título dipl.	Tít. uniforme	GMS	Fecha	Concordancias	Notas
13	16v	Polka	Polka en do mayor	74		Cal, 14.	
14	16v-17r	Vals	Vals en re mayor	84		---	
15	17v-18r	Vals	Vals en mi menor	87		Eg, 42r-43r.	
16	18v-20r	Vals	Vals en si menor, La pasión	85, ¿11?		Eg, 54v-56r; Wil, 72-75.	El título consta en la conc. de Eg.
17	21r	Vals	Vals en si bemol mayor	78		V.s., nº 6.	Copia incompleta del nº 6.

GMS = Número de catálogo de la composición según García Muñoz y Stamponi (v. nota 3).

Cal = Esnaola, *Álbum de vales* (Buenos Aires, 1892)⁴.

Eg = Álbum de Carlos Egúia (hoy en poder de Horacio E. Molina)⁵.

MHN = Museo Histórico Nacional, “Álbum de Manuelita Rosas”, *olim* 3041, *deest*⁶.

Ve1 = Universidad Católica Argentina, Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, [copias manuscritas de música de Esnaola en el Museo Histórico Nacional]⁷.

Wil = Williams, *Antología de compositores argentinos*⁸.

Vega Danzas = Carlos Vega, *Las danzas folklóricas de la Argentina* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986)⁹.

4 G. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, 80, y lámina enfrentada a p. 80 (“F” de su clave); García Muñoz-Stamponi, *Juan Pedro Esnaola*, 58, sigla Calz. V.i. nota 33.

5 Gallardo, 84 (clave “S”); García Muñoz-Stamponi, 47-50, sigla ACE. V. i., nota 22.

6 Gallardo, *deest*; García Muñoz-Stamponi, 58, sigla MH/4 (v. nota 28). El manuscrito tenía una alegoría en colores a modo de portada, fechada el 17 de marzo de 1847.

7 Gallardo, *deest*; García Muñoz-Stamponi, 54, sigla IMCV.

8 Gallardo, 81 (clave “G”); García Muñoz-Stamponi, 45-46, sigla ANBA. V. notas 12 y 34.

9 Gallardo, *deest*; García Muñoz-Stamponi *deest*.

misma grafía que el resto. El fo. 20v contiene únicamente pentagramas en blanco. La diferencia de coloración de ambas páginas indica que estuvieron expuestas a la luz durante mucho más tiempo que el resto, lo cual a su vez demuestra que sirvieron de tapas: el cuaderno existió como tal desde muy temprano.

Los bifolios corresponden a mitades longitudinales de pliegos, cortados a mano (o sea, sin utilizar una guillotina), de papel grueso y de buena calidad —tipo Romani—, sin marca de agua visible. Aunque el corte tiende a ser paralelo a los pentagramas, la irregularidad de los márgenes superior e inferior de las hojas —el alto de las hojas del lado de la encuadernación es menor que el del borde— las hace trapezoidales, y no rectangulares. Todas las hojas contienen un margen inferior bastante mayor que el margen superior, lo cual implica que, al fabricar el cuaderno, las mitades superiores de los pliegos —cuyos márgenes mayores debieron estar arriba— fueron invertidas (o puestas cabeza abajo).

La gran regularidad en el dibujo de los pentagramas confirma sin lugar a dudas que las hojas los tenían impresos antes de que se efectuara el corte. Así y todo, esta uniformidad no es absoluta. El alto del pentagrama oscila entre 7.5 y 7.8 mm, y la separación entre ellos varía entre 8 y 9 mm. En particular, el principio y final de cada pentagrama presenta irregularidades, las cuales aparecen una y otra vez en hojas distintas. Rara vez ocurre que todas las líneas del pentagrama comiencen o terminen exactamente en el mismo punto. Con mucha mayor frecuencia, lo hacen en puntos distintos, creando diseños que pueden identificarse y catalogarse. Un estudio detenido de estos diseños permite separar los pliegos en dos tipos, designados A y B, que se alternan con regularidad casi total (tabla 2). La única anomalía consiste en la supresión de un pliego tipo B entre los pliegos número 7 y 8, lo cual deja contiguos dos pliegos tipo A. Esta alternancia surge de la división en dos mitades de los pliegos originales: uno de los tipos —no sabemos hoy cuál— corresponde a las mitades superiores de los pliegos, y el otro a las inferiores. Incidentalmente, el carácter sistemático del conjunto confirma que los folios sueltos originalmente formaron bifolios.

Tabla 2 - Estructura de Az

Bifolio	Folios	Tipo	Notas
[1]	1-2	A	Los dos folios están sueltos y pegados entre sí.
2	3-4	B	
3	5-6	A	
4	7-8	B	
5	9-10	A	
6	11-12	B	
7	13-14	A	
8	15-16	A	

Bifolio	Folios	Tipo	Notas
[9]	17-18	B	Los dos folios están sueltos y cosidos entre sí.
[10]	19-20	A	Los dos folios están sueltos y pegados entre sí.

Las tintas utilizadas en la copia no manifiestan la misma uniformidad del resto de las características del manuscrito. El color de la escritura cambia de manera notoria varias veces, de negro a marrón y a un color intermedio (tabla 3). Estas diferencias en la tinta utilizada sugiere que, en general, el cuaderno fue llenado en distintas etapas, como si el compositor hubiera ido consignando las piezas a medida que las componía, o no mucho después. Un examen más detenido de la evidencia sugiere un escenario parcialmente distinto. El uso de una misma tinta sugiere que las primeras siete composiciones —incluyendo todas las que están fechadas entre 1844 y 1846— fueron ingresadas juntas, a fines de 1846 o principios del año siguiente. Las restantes deberían haber sido añadidas a continuación, en cinco tandas, 8 a 11, 12 sola, 13 sola, y 14 a 16, a partir de 1847. La confirmación definitiva de la identidad o no de los pigmentos, y, con ella, de mi lectura de la información que proporcionan, precisa del análisis de un especialista, el cual estuvo fuera de mi alcance antes de completar el texto.

Tabla 3: Tintas y plumas de Az

Folios	Color de tinta	Trazo	Obras n°
1-11r	Negro	Fino	1-7
11v-15r	Marrón	Fino	8-11
15v-16r	Intermedio	Fino	12
16v (1)	Negro	Fino	13
16v (2)-18r	Marrón	Grueso	14-16

A diferencia de las variaciones en el color de la tinta, la presencia de un solo copista principal, o sea el mismo Juan Pedro Esnaola, subraya la fuerte unidad del conjunto. El manuscrito es autógrafo de principio al fin, salvo adiciones o aclaraciones ocasionales de otros. El escriba no firmó su trabajo, pero hay pocas dificultades en identificarlo. El copista de Az también escribió la inmensa mayoría de la obra de Esnaola que se conserva. Fuera de ella, sólo pude hallarla reproduciendo arias y canciones italianas incorporadas a uno de los álbumes de Manuelita

El autor

Abundar sobre la biografía de Juan Pedro Esnaola resulta innecesario; está disponible a través de varias publicaciones¹⁰. Lo fundamental: nacido en Buenos Aires en 1808, de padre peninsular y madre criolla, se formó con su tío, el maestro de capilla José Antonio Picasarri, quien además de trabajar directamente con él, se lo llevó de viaje a Europa —habría estudiado con profesores particulares en Madrid y París—. Vuelto al país en 1822, abrió una academia de música y participó en frecuentes conciertos y ejecuciones de música religiosa como pianista, cantante, y enseguida también como compositor. Se incorporó asimismo a la rica vida de salón porteña de la década de 1830, a la cual contribuyó con canciones y danzas, creando algunos de los más famosos *hits* del momento; se ha discutido mucho su malograda colaboración con el poeta Esteban Echeverría para crear una publicación de canciones “nacionales”, lo que fuera que el adjetivo significara para ellos.

Cuando recrudecieron las luchas políticas entre Rosas y sus enemigos, Esnaola, quien, a diferencia de Echeverría, nunca tuvo militancia, eligió quedarse en Buenos Aires. Su desdén por la política le acompañó toda la vida. Muchos le tienen por federal declarado, pues compuso varios himnos en honor del gobernador de la provincia y participó activamente de la tertulia de Manuelita Rosas, en Palermo. Así y todo, sus relaciones con Rosas fueron por lo menos ambiguas, y después de Caseros ocupó varios cargos públicos de importancia. Aunque por estos años vivió prácticamente retirado de la música, uno de sus arreglos del Himno Nacional Argentino —realizado por encargo gubernamental, en 1860— fue adoptado oficialmente por la nación.

La imagen que las historias de la música proyectan de Esnaola tiene poco que ver con su antigua fama. No se lo cree compositor hecho y derecho, sino meramente *precursor* de otros que sí serían compositores completos y argentinos genuinos. En tanto compositor sólo a medias, carece de una línea propia. Estos conceptos crean un poderoso círculo conceptual: como *suponemos* que los “precursores”, por su misma condición de aficionados, no realizan contribuciones significativas ni se desarrollan, no consideramos relevante preguntarnos por el modo de ser o los cambios de sus estilos, y no los estudiamos, y, con esto, lo único que sabemos sobre su producción es que no aporta nada importante, ni tiene personalidad, ni experimentó evolución, lo cual confirma su condición de aficionados, y así *ad infinitum*.

Estas apreciaciones descansan, en parte, en su dedicación a los negocios, que prefirió a la de la música; Esnaola fue comerciante exitoso y amasó una fortuna, punto que todavía espera el escrutinio de los especialistas¹¹. Pero se derivan de una lectura teleológica, tendenciosa y neocolonial, de la historia musical argentina, como orientada hacia el llamado nacionalismo musical. Aguirre, Williams, López Buchardo, quienes gozaron de una formación profesional completa, se dedicaron activamente a la composición, y utilizaron materiales folklóricos en sus obras, merecen la calificación de “compositores argentinos” a título pleno, mientras que quienes les precedieron en la época de Rosas (y aún

10 Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*; Melanie Plesch, “Esnaola, Juan Pedro”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999-2002), vol. 4, 760-762; García Muñoz-Stamponi, *Juan Pedro Esnaola*, 27-33. V. también Ana María Mondolo, “Juan Pedro Esnaola”, <http://www.musicaclassicaargentina.com/esnaola/> (2 de octubre de 2007).

11 Parte de su éxito tiene que ver con la administración de propiedades de alquiler. Ángel Gallardo, su destacado sobrino-nieto, lo recuerda en condición de tal en sus memorias (“a un inquilino que vino a hablarle de una casa de la calle Potosí...”). V. Ángel Gallardo, *Memorias para mis hijos y nietos* (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1982), 28. Según Miguel Ángel Scenna, Esnaola era un “poderoso financista y afortunado especulador”, a más de ser dueño de varios conventillos. V. Félix Luna (director), *500 años de historia argentina. La inmigración* (Buenos Aires: Editorial Abril, 1988), 115. El autor condena por partida doble la ética del hombre de negocios, por su posesión de casas de alquiler, y el arte del músico, al que califica de accesorio y secundario, sin justificar apropiadamente ninguna de las dos evaluaciones.

inmediatamente después) sólo pueden acceder a la discreta medianía de predecesores y aficionados. Apenas si comenzó el rescate de Juan P. Esnaola; su condición de precursor todavía se halla con indebida frecuencia en la literatura especializada¹².

No es aquí el lugar para examinar estas construcciones en detalle, que tienen más de ideología que de ciencia. Vale la pena destacar, en cambio, que romper el círculo que aprisiona los precursores resulta sencillo: basta reemplazar el punto de partida negativo por un cuestionamiento positivo que interrogue las características, sea de su música, sea de la práctica social de la que participaba. Al ensayar una respuesta, emergerán distinciones y cambios que pueden indicar la evolución personal o colectiva del estilo musical de la época. Así sucede con Esnaola en general, y con el manuscrito Azzarini en particular, una vez que considera su producción desde puntos de vista informados por la musicología. Esnaola aparece no solamente como el compositor plenamente formado que fue, sino que además proyecta una evolución estética propia y crea una obra distintiva: centro y eje de su propia época, negarle entidad histórica o consecuencia estética es tachar de un plumazo una parte importante del ser colectivo local. Tenemos demasiado pocos como él para poder darnos ese lujo.

2. Un manuscrito-archivo

Ya quisiera uno que todas las fuentes musicales fueran tan simples como el manuscrito que nos ocupa. El cuaderno fue creado entre agosto de 1844 y diciembre de 1846 en una forma sustancialmente similar, sino idéntica, a la que tiene hoy. Fue armado antes de ingresar la música, mediante una sola clase de papel, y existió como objeto unitario durante un tiempo relativamente extenso. Está enmarcado por sendas páginas de tapa y contratapa, y tiene una portada que coincide con el contenido: valeses, minués y cuadrillas de Esnaola. Una sola mano, que puede identificarse como la del compositor, escribió sus páginas. Varias de las composiciones están fechadas y se presentan en orden cronológico. El uso de tintas diferentes para copiar piezas distintas indica que la música fue ingresada de manera sucesiva. En suma: Az es un manuscrito unitario por su papel y grafía, con danzas de Juan Pedro Esnaola fechadas en los años de 1844 a 1846 e inmediatamente posteriores y dispuestas en orden cronológico. Rara vez se hallan fuentes tan desprovistas de problemas codicológicos.

El manuscrito presenta un elevado grado de coherencia interna. Está formado por 22 folios apaisados, 20 de alrededor de 27 por 16 cm (con variantes) y dos ligeramente menores, encuadernados modernamente en tapas de marroquí rojizo con ornamentos dorados; hoy, varias de sus páginas se han desprendido. En la cubierta, se lee: “CUADERNO DE MÚSICA / DE / J. P. ESNAOLA”. Excepción hecha de los dos folios distintos del resto —descritos por separado— el libro contiene un solo tipo de papel, cortado del mismo modo y con nueve pentagramas impresos con las mismas planchas. Los fos. 3 a 16 forman siete bifolios, ubicados sucesivamente; hay evidencia de que los fos. 1-2, 17-18 y 19-20, hoy pegados o cosidos entre sí, seguían la misma pauta, vale decir que correspondían a un bifolio cada uno. El fo. 1 contiene la portada, en la

12 V. esp. Alberto Williams (editor), *Antología de compositores argentinos. Cuaderno I* [único publicado]: *Los precursores* (Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1941); Orestes Schiuma, *100 Años de música argentina* (Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes, 1956), 13-34 (esp. 21-22); Juan Francisco Giacobbe, “Los precursores de nuestra música y su época”, en Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), *Historia General del Arte en la Argentina*, III (1984), 11-48; Roberto García Morillo, *Estudios sobre música argentina* (Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984), 18; Pola Suárez Urtubey, “La creación musical”, en Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), *Historia General del Arte en la Argentina*, V (1988), 91-173; *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, s.v. “Argentina”. Presentan visiones alternativas Carlos Vega, “Juan Pedro Esnaola: El primer gran músico argentino”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”* 15 (1997), 21-54; García Muñoz-Stamponi, *Juan Pedro Esnaola*; Melanie Plesch, “Estudio preliminar”, en *Boletín Musical 1837*, 1-59 (esp. 39-41); y Bernardo Illari, “Ética, estética, nación: Las canciones de Juan Pedro Esnaola”, *Cuadernos de Música Hispanoamericana* 10 (2005), 137-223.

Rosas, a quien el músico frecuentaba con asiduidad¹³. Como rasgos significativos, se apuntan el becuadro, breve trazo vertical ondulado, muy característico, que apenas sí guarda relación con el diseño convencional (fig. 1); la clave de fa, parecida a una “e” minúscula cruzada con dos líneas verticales¹⁴ (fig. 2); la indicación *dolce*, una de las favoritas del compositor, típicamente abreviada “*dol*” e inclinada hacia arriba (fig. 3); y la inclinación hacia la derecha de títulos, nombres y otros textos verbales (figs. 4 y 5).

Figura 1: becuadros característicos de Esnaola (“Minué en mi bemol mayor”, fo. 1v, c. 7)



13 Esnaola copió “È serbata à quest’acciario”, de *I Capuleti e i Montecchi* de Bellini, y el bolero “Vieni! O Ruggiero!” de Rossini, en dos fascículos independientes que regaló a Manuelita Rosas y fueron encuadrados en el álbum F.2368 (*olim* 3043) del Museo Histórico Nacional. No tiene fundamento, en cambio, la suposición de algunos autores de que también pertenece al compositor la grafía del volumen de *Dúos con piano*, F.4585 (*olim* 3546; ver nota 28), que contiene la canción de Bernardo de Irigoyen y Esnaola, “Guerra, guerra al rebelde de Oriente” (GM-S 160). La mano que lo escribió es distinta, y no ha sido identificada todavía. Otro tanto se aplica al cuaderno de extractos de *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, F.2368 (*olim* 3549): es obra de un copista desconocido. Sobre el repertorio de Manuelita, v. Melanie Plesch, “La música en el Museo Histórico Nacional”, *Texto y contexto en la investigación musicológica* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1995), 268.

14 El diseño coincide con el primero de los copistas (convencionalmente designado como “A”) que grabaron las partituras del Boletín Musical; v. Plesch, “Estudio preliminar”, 11. Ignoro si esto tiene significación o si se trata de un mero accidente.

Figura 2: claves de fa características (fos. 2r y 18v)

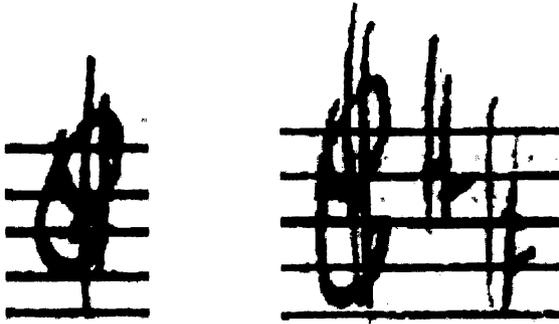


Figura 3: indicación dulce característica (fos. 2r y 18v)

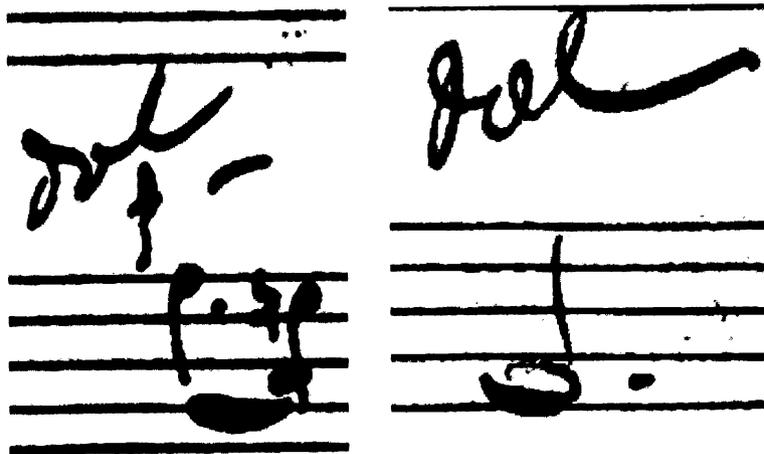


Figura 4: Letra de Esnaola – título del “Minué federal” (fo. 3r; nótese el añadido en otra grafía)

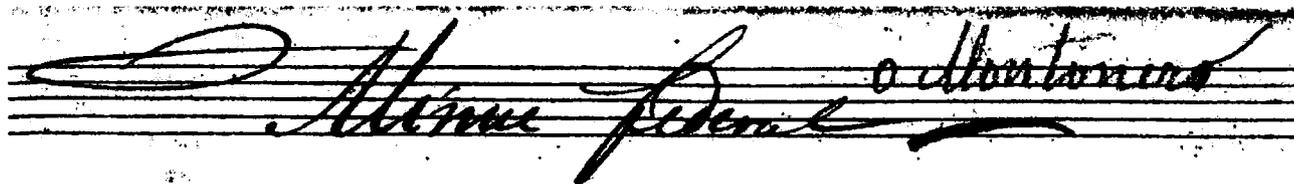
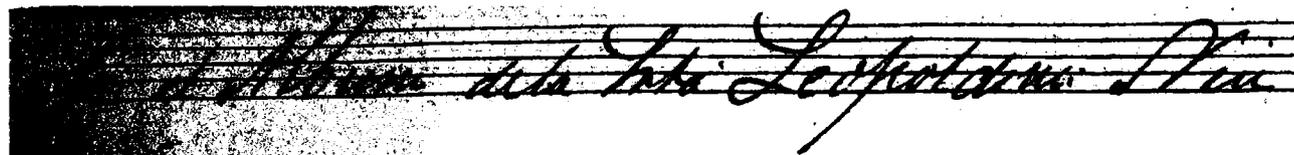


Figura 5: Letra de Esnaola – título del “Vals Nin” (fo. 14r)



En sus copias musicales, Esnaola confirma la fama de puntilloso que sus descendientes le crearon¹⁵. El compositor corrigió cuidadosamente el texto, raspando o tachando los errores y volviéndolos a escribir correctamente. En algunos casos, se trata de claras equivocaciones. Por ejemplo, en el último compás del primer minué (fo. 1v), mano derecha, la segunda nota (probablemente si) fue raspada para que no obstruyera el arpeggio descendente de *la mayor* que cierra la composición. O en el “Vals en si bemol mayor”¹⁶ n° 7, la melodía del compás 39, escrito al final del fo. 9v, fue repetida al principio del folio siguiente. Antes de incorporar el acompañamiento, el compositor cayó en cuenta del error y tachó el compás superfluo. En otros casos, las enmiendas indican cambios a las composiciones. Así sucede, por ejemplo, en el “Minué federal”, fo. 5r, al final del segundo sistema: el compás tachado no aparece en el resto de la composición, sino que pertenece a una versión distinta (probablemente más extensa) de la última sección, descartada por el compositor. En cualquier caso, Esnaola invirtió el esfuerzo necesario para que el texto musical estuviera tan libre de errores como fuera posible¹⁷.

Los fos. 21 y 22, hoy sueltos, parecen haber integrado un bifolio, a modo de fascículo distinto e independiente del libro. No sólo utilizan papel distinto del resto, sino que parecen rayados a mano (*rastrum* de 8 mm), y su contenido duplica el cuerpo del libro al reproducir una vez más el “Vals en si bemol mayor” n° 6 (fos. 9v-10r). La copia —que también es autógrafa— está incompleta: falta por lo menos un folio con el final del vals y todo el trío. Por otra parte, las hojas presentan dos marcas verticales ausentes del resto del volumen, las cuales certifican que estuvieron

15 Á. Gallardo, *Memorias*, 28; G. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, 69.

16 Identifico las composiciones del manuscrito por medio de un título uniforme (obtenido en general por combinación del género con la tonalidad) y su número de orden. Cfr. tabla 1.

17 Los pocos problemas que la fuente presenta, más allá de las imprecisiones en el manejo de dinámica, ligaduras y articulaciones propias de la época, corresponden a la omisión de alteraciones (la cual, por otra parte, sucede en otros autógrafos del compositor). La más notable ocurre en el “Vals en mi menor”, n° 15, fo. 17v, c. 24 (tercer sistema, sexto compás): el re debe llevar un sostenido, como lo demuestra la concordancia de Eguía, fo. 42r.

dobladas en tres partes, y tan firmemente que una de las secciones del fo. 21 se desprendió del resto y fue vuelta a pegar por un restaurador¹⁸. Este fascículo responde al tipo de los utilizados para la circulación de la música de Esnaola (v.i.). Su presencia en el cuaderno parece un accidente: alguien lo puso donde está quizás mucho después de la muerte del creador, tal vez debido a la coincidencia del contenido.

Nuestro conocimiento de la proveniencia del manuscrito está incompleto (tabla 4). A fines del siglo XIX, el manuscrito Azzarini parece haber estado en manos de Santiago Calzadilla (1817?-1896). Así lo asevera Gallardo¹⁹ y lo confirma el que fuera utilizado por el memorialista como fuente para los cuadernos que publicara (v.i.). Se desconoce su historia entre la fecha del fallecimiento de Calzadilla, y 1958 o 1959, cuando Gallardo lo consultó en la Librería Sardú de Buenos Aires²⁰. Poco tiempo después, fue comprado por el Dr. Emilio Azzarini para integrarlo a su colección, y, a su muerte (1961), pasó a la Universidad de La Plata, donde hoy se conserva.

Tabla 4 – Proveniencia del manuscrito Azzarini

Fecha	Poseedor
c. 1844-c. 1850	Esnaola
1850-1878	Desconocida; probablemente Esnaola
1878-1896	Santiago Calzadilla
1896-?	Herederos de Santiago Calzadilla
c. 1958	Librería Sardú
c. 1960-1961	Dr. Emilio Azzarini
1961-1985	Universidad Nacional de la Plata (sin destino particular)
1985-presente	Incorporado al Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini” de la UNLP

18 Para otro ejemplo de un fascículo de Esnaola que estuvo doblado de la misma manera, v. los fos. 48-50 de Eguia, que principalmente contienen el *Capricho en forma de Cielito* (una reproducción completa de la obra fue publicada por G. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, entre p. 80 y 81, en la cual apenas se distinguen los dobleces).

19 *Juan Pedro Esnaola*, 75.

20 Loc. cit., y p. 80.

3. Circulación y cronología

Existen dos series de concordancias de Az: una con el manuscrito de Carlos Eguía (y también con uno de los volúmenes de música que pertenecieron a Manuelita Rosas) y otra con los impresos de Calzadilla y Williams (tabla 1). Las dos tienen historias interesantes para contar. La primera demuestra el método seguido por Esnaola para distribuir su música, y confirma el orden cronológico del cuaderno de archivo. La segunda documenta la recepción de su obra en las décadas que siguieron a su fallecimiento y revela un fantasma: la figura de un impreso de 1892 del cual no conocemos hoy ninguna copia.

La principal fuente manuscrita para las concordancias de la primera serie es un volumen ficticio de danzas y canciones que perteneció al abogado Carlos Eguía (1809-1891)²¹, amigo personal del compositor. Si Azzarini establece cómo hacía Esnaola para conservar su música, mediante libros armados y coherentes dedicados a un mismo género, Eguía ejemplifica el procedimiento que siguió para que circulara: unas pocas piezas (típicamente entre una y tres) copiadas por su propia mano en un fascículo suelto (generalmente de uno o dos bifolios), al cual añadía muchas veces una portada. El volumen Eguía constituye la colección más importante de tales cuadernillos del compositor, que involucran la gran mayoría de sus páginas, dispuestos en tres grupos: primero dos copias del Himno Nacional, enseguida las canciones, y finalmente las danzas para piano²². Unos fascículos del mismo tipo, con piezas de varios compositores, conforman los manuscritos de Florencia Lezica²³ y Manuelita Rosas²⁴; otro incluía los fos. 21-22 de Az, junto con otras dos hojas perdidas.

Como los fascículos destinados a la circulación fueron creados como unidades independientes y reunidos sólo al momento de la encuadernación, su orden dentro de los libros no tiene valor cronológico alguno. Las concordancias para las danzas de Azzarini en general corresponden a unidades codicológicas distintas de Eguía —con una excepción, los fos. 82-85, cuadernillo con carátula propia que contiene dos concordancias con Az²⁵—, lo cual dificulta todavía más el establecimiento de cualquier orden temporal. El papel utilizado en los fascículos de Eg, sin embargo, permite pasar por alto estas limitaciones y confirmar a grandes rasgos la cronología de Az. Tiene sentido suponer que, para escribir sus fascículos, el compositor compraba una cierta cantidad de papel pentagramado y la utilizaba toda antes de adquirir más; y que la nueva compra no necesariamente tendría las mismas características físicas que la precedente. Dada la sed de novedades propia del salón decimonónico, podemos suponer, en principio, que piezas copiadas juntas fueron compuestas de manera más o menos contemporánea.

En las porciones de Eg que contienen concordancias con Az, y hasta donde hoy puedo averiguarlo²⁶, se utilizan tres papeles distintos, que permiten establecer tres grupos de composiciones, cada uno de los cuales debería haber sido copiado —y compuesto— alrededor de la misma

21 Para una biografía, v. Ricardo Piccirilli, Francisco L. Romay y Leoncio Gianello, *Diccionario Histórico Argentino* (Buenos Aires: Ediciones Históricas Argentinas, 1953-54), vol. 3, 267.

22 Descripciones sumarias del volumen se hallan en G. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, 84; y García Muñoz-Stamponi, *Juan Pedro Esnaola*, 47-50. El volumen se hallaba en posesión de Horacio E. Molina. V. nota 5.

23 Archivo de Carlos de Lezica. Gallardo, 81 (claves “I” y “J”); García Muñoz-Stamponi, 50 (siglas ACLI y ACLII).

24 V. notas 6, 28, e *infra*.

25 Se trata del “Vals en fa menor”, n° 2, y la “Cuadrilla” n° 5. El fascículo debería ser un duernión (dos bifolios, uno dentro de otro), pero me resulta imposible comprobarlo en la reproducción del manuscrito a la cual tuve acceso. La carátula certifica, sin embargo, que los folios forman una unidad codicológica independiente.

26 De nuevo, no pude realizar un examen directo del manuscrito. El número de pentagramas, que varía notablemente, y el formato (tamaño y orientación) de la página proporcionan datos tan ciertos como significativos.

fecha (tabla 5). El primer grupo, que corresponde a los n° 2 a 6 de Azzarini, utiliza papel apaisado de 12 pentagramas. El segundo emplea el mismo formato, con sólo 10 pautas, para los n° 9 y 11; el tercero presenta el mismo número de pentagramas pero en formato vertical, y contiene los n° 15 y 16. En todos los casos, las piezas de cada grupo aparecen en posiciones contiguas o cercanas en el manuscrito de La Plata y fueron escritas con tinta del mismo color.

Tabla 5 – Concordancias de Az con Eg, distribuidas por fascículos

Az n°	Título uniforme	Fascículo de Eg	Carát. o título:	Pautas y orient.	Notas
2	Vals en fa menor	82-85	"Cuadrilla / Minuet y / Contradanza"	12 ap.	
5	Cuadrilla en do mayor	Mismo.	Mismo.	Mismo.	
4	Polka en do mayor	58-60	"Polka y Dos / Contradanzas"	12 ap.	
6 (y 17)	Vals en si bemol mayor	76	"Dos / Valses... / [en otra letra:] De Emilia Dufourq"	12 ap.	Folio suelto, probable resto de un bifolio cuyo miembro perdido contenía el segundo de los valsos anunciados en la carátula. El tal vals podría haber sido el n° 7 de Azzarini, el cual carece de concordancias.
9	Vals en mi bemol mayor	61-62	[Título:] "Vals para Piano"	10 ap.	Sin carátula.
11	Vals Nin	44-45	"Vals / para / Piano"	10 ap.	
15	Vals en mi menor	42-43	[Título:] "Vals para Piano"	10? ver.	Sin carátula. Margen inferior recortado, con pérdida de por lo menos un pentagrama. El papel presenta tamaño y forma semejante al del vals que sigue.
16	Vals en si menor, "La pasión"	54-56	"La Pasion / Vals / para Piano... / [en otra letra:] Obsequio de J. C. Ocampo á su am°. D°. Carlos Eguia"	10 ver	La carátula y algunos detalles de la copia musical no fueron escritos por Esnaola, quien, sin embargo, es responsable por la mayor parte de la música.

ap. = papel formato apaisado

ver. = papel formato vertical

La concordancia de Az con el álbum de Manuelita Rosas (*olim* 3041) —el “Vals en mi bemol mayor” n° 9— también tiende a confirmar el fechado de Azzarini. A pesar de que el manuscrito está hoy perdido, se conservan en el Museo Histórico Nacional fotografías de seis de sus piezas: el vals en cuestión, las canciones “Flor de María” (GMS 129), “El cacique” (GMS 115) y “El pescador de Palermo” (GMS 124), el coro encomiástico “Cantad, argentinos, el día dichoso” (GMS 159) y el dueto en italiano “Bella fiamma del mio cor” (GMS 161)²⁷. Todas emplean un tipo de papel que no figura en Eguía: doce pentagramas, formato vertical, lo cual sugiere que fueron copiadas aproximadamente en la misma época. Una alegoría ubicada al principio del libro a modo de portada (datada el 17 de marzo de 1847)²⁸, la posible fecha de la canción “La risa de la beldad” (GMS 145), de Esnaola, también incluida en el volumen pero no reproducida junto con las otras seis piezas (1847)²⁹ y el coro, cuya fecha (24 de mayo de 1851) consta en la fotografía, establecen un efectivo marco temporal para su contenido, entre principios de 1847 y mediados de 1851. A grandes rasgos, esto concuerda con la información brindada por Azzarini: el “Vals en mi bemol” (n° 9) sería posterior a diciembre de 1846, de 1847 o después, y anterior a 1851³⁰. En suma: las concordancias manuscritas de danzas de Azzarini confirman la interpretación cronológica derivada de sus características y contenido. Los fascículos sueltos de Eguía ratifican el orden del cuaderno en general; el fechado de uno de los álbumes de Manuelita coincide con el que propone Azzarini.

Por último, la introducción de la polka en Buenos Aires corrobora el orden cronológico del manuscrito. La historia de la polka es lo bastante conocida como para contar con una crónica firme de su difusión por el mundo. Creada en la República Checa como baile de salón en la década de 1830, apareció en Praga en 1837, en Viena en 1839, y en París al año siguiente, pero no fue sino hasta 1843 o 1844 que se popularizó. En abril de 1844 se bailó en Her Majesty’s Theatre de Londres, y un mes después había llegado a Nueva York³¹. En Buenos Aires, el periódico en inglés *British Packet and Argentine News* fue lo bastante gentil como para documentar la primera vez que se la bailó, el 15 de abril de 1845 en el Teatro de la Victoria, por el maestro de baile francés Theodore Rousseaux y su jovencísima discípula Irene Ramírez, cuya gracia y figura

27 Plesch, “La música en el museo”, 268.

28 Todas las descripciones del manuscrito coinciden en asignar la misma fecha a la imagen. V. Carlos Vega, “El Himno Nacional hasta 1860”, *La Prensa*, 24 de mayo de 1936, 5ª. sección, refundido en su libro *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962), 88; y Alberto Williams, *La música del Himno Nacional Argentino* (Buenos Aires: Gurina, 1938), 47. G. Gallardo (*Juan Pedro Esnaola*, 83) confundió este volumen con otro, intitulado *Dúos con piano* y fechado el 16 de julio de 1847, el cual ni está perdido ni es una colección de fascículos —su signatura es F.4585 en el Museo Histórico Nacional—. Para peor de males, García Muñoz y Stamponi, quienes efectivamente describen el volumen (p. 58, MH/4) reproducen los errores de Gallardo y no mencionan el manuscrito F.4585. V. nota 6.

29 No existe confirmación independiente de la fecha. Las únicas descripciones que la mencionan son las de Vega (hojas mecanografiadas en el museo y referencias en varios artículos). Pero éste mandó hacer una copia manuscrita de la mayor parte de este volumen (Ve1; v. nota 7). Allí no consta ni la fecha ni la información de la carátula que supuestamente le corresponde, aunque Vega corrigió la copia con lápiz, añadiendo indicaciones de tempo e instrumentación. La fecha 1847 conviene al argumento de Vega (v. nota siguiente); no sería la primera vez que resulta imposible confirmar en las fuentes los datos de sus artículos —v. mi “Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología”, *Resonancias* 7 (2000), 66-67—. El asunto debe permanecer abierto, por falta de evidencia conclusiva.

30 Carlos Vega llega a resultados similares mediante métodos distintos al fechar el arreglo del Himno Nacional Argentino de Esnaola en do mayor, también contenido en el álbum, como escrito en 1848-49. V. “El Himno Nacional hasta 1860” y *El Himno Nacional Argentino*, 88. Estas precisiones, sin embargo, descansan sobre la suposición de que el álbum era un manuscrito unitario y no uno facticio. Las fotos que sobreviven del libro no son conclusivas (el papel parece el mismo) pero apuntan más bien en dirección a la segunda de estas posibilidades, pues casi todas las composiciones reproducidas tienen su propia carátula, como si se tratara de fascículos. Al no tener acceso al original, el punto es imposible de dirimir.

31 *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, segunda edición, s.v. “Polka”.

mereció la muy masculina aprobación del redactor³². La primera de las tres polkas de Azzarini (n° 4, GMS 72) figura inmediatamente después del “Minué Federal”, fechado el 4 de mayo de 1845, por lo cual cabe suponer que fue compuesta poco después, en el transcurso del mismo año o principios del siguiente —la siguiente fecha del manuscrito corresponde al “Vals en si bemol mayor” n° 6, de diciembre de 1846—. Las características internas de la “Polka” cobran sentido en relación con esta cronología. La forma de la pieza, inspirada en el rondó clásico y más desarrollada de lo habitual en la danza, parece responder a la novedad del género, sea que cumpla con el encargo de una composición adecuada para una presentación formal —por ejemplo, en el teatro, como la de Rousseaux y Ramírez— o que simplemente registre la reacción del compositor ante un baile desconocido. La “Polka” habría sido creada, pues, hacia 1845, tal y como implica el manuscrito.

En suma: toda la información disponible ahora, sin excepciones de ninguna clase, indica que Esnaola compuso la música del manuscrito Azzarini entre 1844 y alrededor de 1850, y que la copió en el manuscrito siguiendo el orden cronológico de su creación. La firmeza de las fechas permite tomarlas como base para considerar el significado de la música, y abordar la evolución del compositor, a lo cual me refiero debajo. Antes, sin embargo, corresponde completar el estudio de las concordancias con las que afectan los impresos de Calzadilla y Williams.

4. Concordancias y Recepción

La segunda serie de concordancias del manuscrito Azzarini cuentan otra historia, sobre la recepción *post mortem* de la obra de Juan Pedro Esnaola. La coincidencia de todo un grupo de composiciones relaciona el volumen con el *Álbum de vals, minuetes, contradanzas, cuadrillas, etc. compuesto por D. Juan Pedro Esnaola* cuyo primer cuaderno fuera editado por Santiago Calzadilla en 1892 (aquí llamado Cal)³³, y con la *Antología de compositores argentinos* que Alberto Williams (1862-1952) comenzó a editar en 1941 (sigla: Wil)³⁴. Éste, actuando quizás en respuesta a la publicación del mismo nombre realizada por la Comisión Nacional de Cultura, preparó su propia publicación antológica; los primeros volúmenes de ambos proyectos salieron de imprenta el mismo año, 1941, bajo títulos idénticos, causando no poca confusión bibliográfica. El de Williams estaba dedicado únicamente a los llamados *precursores*, Juan Bautista Alberdi, Amancio Alcorta y Juan Pedro Esnaola; de los dos, es el único que contiene música de piano y que, por lo tanto, resulta relevante para este trabajo³⁵.

El estudio de las concordancias entre los tres libros indica que Az sirvió de fuente a Cal, y éste, a Wil. En lo que a Cal y Az respecta, la situación dista mucho de ser sorprendente: como dije arriba, Calzadilla fue uno de los dueños del manuscrito. Cinco de las seis piezas de Calzadilla provienen de Azzarini; una sexta (el “Minué en fa mayor”, Cal 5, GMS 59) fue tomada de otro manuscrito, hoy desconocido³⁶ (Tabla 6). Un conjunto de marcas en lápiz escritas en Az, intrigantes a primera vista, lo prueban. Por una parte, todas las danzas que concuerdan, sin

32 “Victoria Theatre”, *The British Packet and Argentine News* 975 (sábado 26 de abril de 1845), p. 1.

33 Buenos Aires: Medina, 1892. Ejemplares conocidos: Museo Histórico Nacional de Montevideo; Universidad Católica Argentina (perteneció a Carlos Vega); Biblioteca de Carlos Suffern; Instituto Nacional de Musicología (perteneció a Alberto Williams); y archivo de la familia Gallardo. V. s., nota 4.

34 Williams (editor), *Antología de compositores argentinos*. V. s., notas 8 y 12.

35 La *Antología* publicada por la Comisión Nacional de Cultura contiene una selección más amplia, que cubre hasta los hermanos Pablo y Arturo Berutti. V. *Antología de compositores Argentinos. Obras para piano y para canto y piano*, fascículo 1 (Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1941). García Muñoz-Stamponi mantienen la confusión entre las dos *Antologías* al atribuir ambas a Alberto Williams (*Juan Pedro Esnaola*, 45-46). En realidad, la de la CNC fue dirigida por Athos Palma, Carlos López Buchardo y Pedro Sofía, y su publicación continuó hasta cubrir nueve fascículos.

36 La composición carece de concordancia en manuscrito. Cfr. García Muñoz-Stamponi, 86.

excepción, llevan, encima y a un lado, el número que ocupan en el impreso. Por otra parte, todas ellas contienen una segunda numeración, más pequeña, escrita directamente sobre los pentagramas; ambas pueden leerse con claridad en el facsimile. Por ejemplo, el “Minué” n° 1 (fo. 1v) lleva un “1” sobre el compás 4, un “2” sobre el 8, un “3” sobre el 12, un “4” sobre el 16 y un “5” al final. Estos números coinciden con la división en sistemas del impreso: el segundo sistema comienza en el compás 4, el tercero en el 8, y así sucesivamente. Fueron agregados al manuscrito por quien planificó la edición, a fin de instruir al grabador sobre los puntos donde debía comenzar un sistema nuevo. A juzgar por la coincidencia de caligrafía, la misma persona repitió el mismo procedimiento para cada una de las otras concordancias. Las versiones del manuscrito y de Cal coinciden hasta en sus mínimos detalles, con pocas excepciones, confirmando la relación entre las dos fuentes. El respeto que Calzadilla sentía por Esnaola informó la fidelidad con la cual encaró la edición de las obras.

Tabla 6 – Concordancias de Az y Cal

Az n°	1	5	--	9	10	11	14
Cal n°	4	7	5	1	2	3	6

Los números agregados en lápiz a otras dos piezas de Az que no concuerdan con Cal implican que el manuscrito se utilizó como fuente para otra edición, hoy desconocida. El “Minué federal” (fo. 3r-5r) contiene las dos numeraciones —en grande, “5°”, tachado y reemplazado por “4°”, y en pequeño, cifras cada cuatro compases de 3/4 u ocho de 3/8— y el “Vals Etchart” (fos. 15v-16r) lleva un “2°” pero no presenta números de sistema. La mano que las anotó parece la misma en los dos casos, pero es distinta de la que los agregó en las composiciones de la tabla 6. Estas anotaciones indican que alguien —muy posiblemente el mismo dueño del manuscrito— seleccionó las composiciones para un segundo cuaderno, junto con obras de otras fuentes. En algún momento, decidió no incluir el “Vals Echart”, por lo cual éste no lleva ninguna otra marca, pero siguió adelante con la edición del “Minué federal”. Tal vez debido a la supresión, éste pasó del número cinco al número cuatro.

Este segundo cuaderno de Calzadilla no es una suposición sino un hecho, confirmado por la descripción que realizó Williams al poco tiempo de su aparición. El texto no deja lugar a dudas:

[...] en 1892, Santiago Calzadilla, que fué amigo y discípulo de Esnaola, publicó **dos cuadernos de composiciones** que contienen: seis vales, cuatro minués, una polka, una cuadrilla y una canción con acompañamiento de piano ó guitarra, que lleva por título *El Pescador de Palermo* (énfasis mío).³⁷

Las concordancias permiten proponer una reconstrucción detallada del contenido del opúsculo. Dado que Calzadilla incluyó tres vales, dos minués, la polka y la cuadrilla en su primer volumen, el segundo debe haber contenido las composiciones restantes: otros tres vales, dos minués y “El pescador de Palermo” (GMS 124).

³⁷ Alberto Williams, “Estética musical y conciertos sinfónicos. III La música en Buenos Aires”, *La Biblioteca* 3 (1897), 265. El texto fue reproducido *verbatim* por su autor en la biografía de Esnaola que incluyó en la *Antología*, de donde fue recogido en el anónimo “Música: Juan Pedro Esnaola (1808-1878)”, *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 2/21 (junio de 1948), 18-19.

Podemos identificar estas piezas por medio de la correlación de la otra concordancia de Az, la *Antología* de Williams, con sus fuentes. En el volumen, Esnaola se halla bien representado: Williams eligió ocho danzas y siete canciones (tabla 7). La fuente de la mayoría de ellas es conocida. Comencemos por el final; las canciones 10 a 15 figuran en una lujosa copia manuscrita de la *Colección de canciones* de Juan Pedro Esnaola³⁸ que perteneció al antologista y que hoy se halla en el Instituto Nacional de Musicología (aquí designada como CCW)³⁹. Todas ellas, sin excepción, y ninguna otra, están marcadas en el índice del volumen (p. 255). En la edición, las canciones se presentan en la misma sucesión en que se presentan en el manuscrito. Salvo “El ángel”, contienen marcas editoriales a lápiz que concuerdan con las versiones impresas, muy distintas, pero, de las de Az: se trata en este caso de aclaraciones o enmiendas en la letra y la música, y del añadido o la corrección de indicaciones de articulación, fraseo, dinámica o pedal⁴⁰. Williams no sentía la misma fidelidad por el texto musical de Esnaola que Calzadilla. Por el contrario, como editor tomó una posición crítica, modificando lo que le parecía necesario modificar.

Tabla 7 – Inventario de las obras de Esnaola publicadas en Wil, con sus fuentes

	Págs.	Título uniforme	GMS	Fuente
[1]	63-65	Vals en mi bemol mayor	80	Cal
[2]	65-67	Vals en do mayor	81	Cal
[3]	68-71	Vals Nin	82	Cal
[4]	72-75	Vals en si menor, “La pasión”	85- ¿11?	[Cuad. 2]
[5]	76-78	Vals en re bemol mayor	86	[Cuad. 2]
[6]	79-80	Vals Lezica, en mi bemol mayor	76	[Cuad. 2]
[7]	81	Minué en fa mayor	59	Cal

38 Este manuscrito autógrafo, en poder de los descendientes del compositor, contiene canciones fechadas entre 1834 y 1841. Para descripciones, v. G. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, 83 (clave “N”) y García Muñoz-Stamponi, 51-53 (sigla CG). Cfr. también mi “Ética, estética, nación”.

39 Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, MFN n° 1062. Esta fuente no fue tomada en cuenta ni por Gallardo —quien parece haber desconocido su existencia— ni por García Muñoz y Stamponi.

40 He aquí un listado de las canciones y su ubicación en CCW: “Ven, dulce amiga, ven” (p. 43-46), “El Ángel” (87-91), “A una rosa” (127-131), “El pensamiento importuno” (137-140), “El trovador” (177-180) y “La tarde” (227-231), todas las cuales aparecen, además, marcadas en el índice del final del libro (con una “V” a la izquierda y un círculo alrededor del número de página). Sólo una canción más lleva indicaciones editoriales a lápiz: “El desconsuelo” (p. 109-113). Es posible que Williams originalmente la hubiera destinado a la edición, pero que luego la retirara cuando se enteró de que sería incluida en la *Antología* de la Comisión Nacional de Cultura, reemplazándola por “El Ángel”, que no tiene marcas de edición. Un cierto número de otras canciones aparecen marcadas únicamente en el cuerpo del volumen, con una o dos “V” junto a sus títulos. Parecen el resultado de una primera selección, más amplia que la publicada, y que contiene canciones eliminadas al refinar el editor su trabajo.

	Págs.	Título uniforme	GMS	Fuente
[8]	82-86	Minué federal	67	[Cuad. 2]
[9]	88-90	El pescador de Palermo	124	[Cuad. 2]
[10]	91-93	Ven, dulce amiga, ven	154	CCW
[11]	94-97	El ángel	114	CCW
[12]	98-101	A una rosa	106	CCW
[13]	102-104	El pensamiento importuno	123	CCW
[14]	105-107	El trovador	127	CCW
[15]	108-111	La tarde	146	CCW

Sigamos por el principio: las danzas n° 1-3 y 7 fueron tomadas del primer cuaderno de Calzadilla. Una vez más, Williams mantuvo el orden que las piezas tenían en su fuente (tabla 8): los números 1 a 3 coinciden con los mismos números de Calzadilla y son valeses, siguen luego tres valeses más de otra proveniencia (4-6), y dos minués, uno tomado de Calzadilla (Wil 7, Cal 5) y el “Minué Federal” (Wil 8). Este procedimiento indica que Williams se sirvió de Calzadilla como fuente, y no del manuscrito, en el que las composiciones figuran en un orden distinto (cfr. tabla 6). La concordancia entre los dos impresos incluye la división en sistemas, que sólo es distinta en casos excepcionales. Como en el caso de las canciones, sin embargo, Williams interpretó el texto musical que recibió, modificándolo tanto como lo juzgó necesario, en general por medio de agregados de articulación, dinámica y pedal.

Tabla 8 – Concordancias entre los impresos de Calzadilla y Williams

Fuente	Composiciones n°								
Cal	1	2	3	4	--	5	6	7	--
Wil	1	2	3		4-6	7			8

Queda un tercer grupo de composiciones en la publicación de Williams que carece de concordancias impresas: tres valeses, el “Minué federal” y la canción “El pescador de Palermo”. La coincidencia casi completa del grupo con la lista del contenido del segundo cuaderno de Calzadilla indica que Williams lo usó como fuente para estas piezas. Su método de mantener el orden interno de las piezas tal como lo encontró implica

que la edición perdida comenzaba con vales, tal como el primer cuaderno; continuaba con dos minués —el “Minué federal” y otro que desconocemos—; y concluía con “El pescador”, que, además del acompañamiento de piano, contaba con un arreglo para guitarra hoy desconocido. De ser así, el “Federal” efectivamente habría sido la cuarta composición del cuaderno, en concordancia con las marcas a lápiz de Az. La coincidencia absoluta de informaciones independientes confirma, no sólo la existencia del opúsculo, sino también la validez de mi reconstrucción de su contenido.

La descripción que Williams hizo de los cuadernos de Calzadilla y la evidencia que brindan el manuscrito Az y los impresos Cal y Wil dibujan la fantasmagórica figura de un impreso cuyos ejemplares han desaparecido. El fantasma no es una entelequia: avalan su existencia la descripción, publicada sólo cinco años después, y la coincidencia de *todas* las informaciones disponibles. A pesar de ello, ni Vega, ni Gallardo, ni García Muñoz-Stamponi se refirieron al mismo en sus trabajos sobre el compositor⁴¹. ¡A espabilar!: Calzadilla imprimió un segundo cuaderno de música y debe haber alguna copia olvidada en alguna parte.

Por fin, las ediciones de Esnaola realizadas por Calzadilla y Williams revelan dos etapas de la recepción del músico de resonancias culturales más amplias. En 1892, el respeto de Calzadilla corresponde a su postura de memorialista, vale decir, a quien siente nostalgia por el pasado y pretende revivirlo tal como era, aún si termina falseándolo en el trámite⁴². El coronel Santiago Calzadilla figura con prominencia entre los autores de memorias sobre la vida social en la época de Rosas; su promoción de Esnaola revela una transposición musical del proceder que también informa su famoso libro⁴³. Williams, en cambio, se apropia de Esnaola para su programa de implantación y desarrollo de la música europea, entendida como arte trascendente, a una cultura nacional todavía percibida como rudimentaria o precaria. El respeto a las fuentes está fuera de lugar en este planteo. Las obras de Esnaola (como así también las de Alberdi y Alcorta) corresponden a la de unos “precursores” que todavía no son compositores plenos; me referí a esta situación arriba. Para que se conviertan en música plenamente desarrollada, precisan de que se las edite, completándolas: exactamente lo que hizo Williams. Por otra parte, la reedición de las piezas en 1941, cincuenta años después de su primera recepción, modifica su significado, convirtiéndolas en reacción tradicionalista frente a un debate influenciado decisivamente por el modernismo. En virtud de las publicaciones de su música, Esnaola cobró actualidad durante la primera mitad del siglo XX: he aquí otra historia suya que cuentan las concordancias de Azzarini, que precisa de mayor atención de la que aquí puedo brindarle.

II. Las danzas del manuscrito en la obra de Esnaola

Azzarini contiene danzas de salón. El género no goza de buena fama: por una parte, impone al compositor muchas y muy precisas restricciones, de longitud, forma, ritmo, textura y carácter, poniendo un coto efectivo a su libertad creativa. Por otra parte, la cultura del salón en general se asocia con la educación y la sociabilidad a la europea, y, por esto mismo, con el entretenimiento liviano. Aunque hubo salones y salones, sociedades y sociedades, el predominio de lo predecible y la evitación de las emociones fuertes terminaron por otorgar al adjetivo *sa-*

41 En una carta manuscrita que se halla confundida con la música que fue de Manuelita Rosas en el Museo Histórico Nacional (incorporada al manuscrito F.14.403), Vega dice que conoce el primer volumen, del cual tiene un ejemplar, pero que el segundo “ha[b]ia desaparecido por completo” ya entonces (c. 1935-1940).

42 Sobre Calzadilla como biógrafo de sí mismo, v. Adolfo Prieto, *La literatura autobiográfica argentina* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982), 99-110.

43 Santiago Calzadilla, *Las beldades de mi tiempo* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982).

lonnard, que se utiliza para referirse a los productos de los salones, el sentido de fruslería superficial e intrascendente. No se espera que unas danzas de salón sean originales, sino que cumplan con proporcionar un trasfondo sonoro apropiado a su función, y que, lejos de conmocionar la sensibilidad de los oyentes o bailarines, mantengan la calma propia de la institución para que su funcionamiento continúe sin sobresaltos.

Por ello, y a primera vista, el de las danzas parece el menos interesante de los géneros que trabajó Esnaola; parte de su fama denigratoria de “precursor” se debe, justamente, a su constante producción de minués, valeses y cuadrillas. Como se sabe, su producción incluye además sinfonías u oberturas, música religiosa y canciones de salón⁴⁴. Las primeras se hallan hoy perdidas, sin dejar siquiera reseñas de prensa, de manera que nada puede afirmarse sobre ellas. Poca duda puede haber sobre la significación de la segunda, que incluye algunas obras extensas y complejas (como la rossiniana *Misa a tres* GMS 26, de 1826; su composición más escuchada, el *Miserere* GMS 42, de 1833; o dos imponentes *Lamentaciones* GMS 15 y GMS 30, fechadas en 1845⁴⁵). Sólo el desconocimiento de las partituras, que permanecen en manuscrito, impide que se las justiprecie. En cuanto a las canciones, hace tiempo las pensé desde la clasificación de los géneros del siglo XVIII, de base retórica, como representativas de un género más liviano y de menor peso estético, frente a la música religiosa, que encarnaría el género grave o serio⁴⁶. Más adelante, mediante un estudio integral de las canciones, tuve oportunidad de revisar mis ideas. Al asociarse con Echeverría, el compositor parece haber adoptado las teorías de éste sobre la efectividad social de la canción. Desarrolló especialmente la longitud, complejidad estructural y fuerza expresiva de las piezas, convirtiéndolas en vehículo sociable de civilidad, en armonía con las ideas de la Generación de 1837⁴⁷.

En las danzas, el peso de las convenciones se deja notar más que en los otros géneros; pero, por la misma razón, la originalidad de las realizaciones de Esnaola salta al oído. El compositor trabaja dentro de los márgenes de cada especie, con las consiguientes limitaciones de ritmo, carácter y forma. Sus minués son ternarios y subdivididos, lentos y ceremoniosos; sus valeses, en 3/4 o, a veces, 3/8, y más bien ligeros; sus polkas, binarias y graciosas; sus cuadrillas son suites en cinco o seis movimientos, Pantalón, L'Été, La Poule, Trenis (o La Pastourelle) y Finale, de ritmo, carácter y tonalidad variados. La forma plantea requisitos adicionales. Las danzas de Esnaola son breves y simétricas, en forma binaria. Predomina ampliamente la frase de ocho compases, subdividida simétricamente. Como es usual en el género, las cuadrillas presentan estructuras algo más variadas, con predominio de la forma ternaria. Las convenciones musicales de todos estos bailes crean marcos estructurales respetados a rajatabla por el compositor.

Así y todo, en su elaboración de estos marcos, Esnaola propuso realizaciones notablemente imaginativas e individualizadas. Durante toda su carrera se distinguió por la solidez de sus formas, efectivamente ancladas en procedimientos clásicos; la riqueza de sus texturas, muy variadas; y un infalible sentido del color pianístico. Como era de esperarse, las danzas tienden a utilizar texturas homofónicas y formas binarias, con una modulación principal en el centro. Así y todo, el compositor evita los acompañamientos repetitivos generalizados en la época y enriquece sus acordes con gestos contrapuntísticos de variada función e importancia; y varía tanto los puntos de llegada de sus modulaciones como las rutas tonales que sigue para llegar y salir de ellas. El conjunto, por otra parte, manifiesta una desarrollada sensibilidad por las posibilidades del piano.

44 V. los catálogos en G. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, y García Muñoz-Stamponi, *Juan Pedro Esnaola*.

45 Por equivocación, G. Gallardo (*Juan Pedro Esnaola*, 86) leyó la fecha de una de las lamentaciones, *Misericordias Domini* (GMS 30), como “1835”, en lugar de “1845”. El error se perpetuó en toda la literatura posterior.

46 Cita esta idea mía Plesch, “Esnaola, Juan Pedro”, 762.

47 Illari, “Ética, estética, nación”.

1. El estilo de los años '30

La evolución resulta evidente cuando se comparan sus danzas del mismo género pertenecientes a las décadas de 1830 y 1840. Las que trabajó hacia fines de los años '30, bien representadas en el *Boletín Musical*⁴⁸ y *La Moda*⁴⁹, exhiben estilos semejantes al de sus canciones coetáneas como *La Aroma* o *A unos ojos*. Danzas y canciones acentúan la variedad de motivos, ritmos y tonalidades con sentido expresivo, como si el compositor se hubiera puesto a explorar los límites de lo que una sola pieza breve puede albergar sin disgregarse. Tomemos como ejemplo la "Valsa en la mayor" GMS 93, publicada en el *Boletín Musical* (n° 13, fechado 12.11.1837⁵⁰; ej. 1), de apenas 16 compases de 3/8 (dos secciones de 8 compases, sin trío). La música parece apurada en cumplir con el requisito de la modulación principal, a menudo con estaciones intermedias que crean una concentración armónica relativamente grande; en el ejemplo, el c. 4 ya cadencia fuera de la tonalidad (en el segundo grado), para retornar de golpe a tónica en los compases siguientes y seguir hacia la dominante, donde se asienta en el c. 8.

Por otra parte, la paleta armónica del compositor se amplía con tonalidades remotas, a través de la combinación de movimientos del mayor al menor y viceversa, tanto al paralelo como a los relativos. Esto, sumado a la concentración de recursos armónicos en un lapso reducido, confiere a estas breves composiciones un carácter crispado y nervioso que no condice con el "mozartismo" que se le achaca a Esnaola⁵¹, y para el cual no hay modelos europeos directos. Como el retorno definitivo a tónica ocurre muy cerca del final, la música no se relaja. En la "Valsa", tras la cadencia en dominante sigue una sorpresiva excursión temporaria a do mayor, relativo mayor del paralelo menor de la tónica, con un salto cromático de tercera entre los acordes de mi mayor (c. 8) y do mayor (c. 9). El resto de la composición sigue lógicamente de aquí: consiste en el retorno a la tónica por medio de una escala descendente en el bajo, do (c. 9) si (c. 10) la (11) sol # (12) fa (13) mi (14-15) y la (16). El cierre resulta extraordinario y eficiente, por la dramatización de la dominante, todavía en menor, en los compases 13 y 14 y la súbita y demorada aparición de la tónica mayor un compás antes del fin.

48 *Boletín Musical 1837* [reproducción facsimilar], estudio preliminar de Melanie Plesch (La Plata, Argentina: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2006). Corresponden a Esnaola seis obras publicadas en los números 1, 2, 9, 11, 13 y 14. Cfr. p. 30 y 39 del "Estudio preliminar".

49 *La Moda. Gaceta semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres, 1838. Reimpresión facsimilar [...]* a cargo de José A. Oria (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1938), con obras de Esnaola en los números 6 y 11, más una suelta (publicada al final del facsimile) que fue ubicada en el n° 7 en Carmen García Muñoz, "Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10 (1989), 355-356.

50 *Boletín Musical 1837*, n° 13, p. 195.

51 Cfr. García Morillo, *Estudios sobre música argentina*, 20; Carlos Vega, "La música argentina", en *Historia de la nación argentina*, ed. por Ricardo Levene, vol. 8 (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1947), 570; Plesch, "Esnaola, Juan Pedro", 761.

Ejemplo 1 – Esnaola, “Valsa en la mayor” – editada a partir de *Boletín Musical* 1837, 195.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The first measure features a chordal texture in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left. The second measure has a fortissimo (*ffz*) dynamic. The third measure is marked piano (*p*). The fourth measure is marked dolce. A fermata is placed over the second half of the fourth measure. The system concludes with two more measures of music.

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure contains a chordal texture. The second measure is marked piano (*p*) and features a melodic line in the right hand. The system concludes with two more measures of music.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The system begins with a piano (*p*) dynamic. The first measure is marked *cresc.* and features a melodic line in the right hand. The second measure is marked piano (*p*) and features a melodic line in the right hand. The system concludes with two more measures of music.

(1) Orig. re.

Por otra parte, la paleta armónica del compositor se amplía con tonalidades remotas, a través de la combinación de movimientos del mayor al menor y viceversa, tanto al paralelo como a los relativos. Esto, sumado a la concentración de recursos armónicos en un lapso reducido, confiere a estas breves composiciones un carácter crispado y nervioso que no condice con el “mozartismo” que se le achaca a Esnaola⁵², y para el cual no hay modelos europeos directos. Como el retorno definitivo a tónica ocurre muy cerca del final, la música no se relaja. En la “Valsa”, tras la cadencia en dominante sigue una sorpresiva excursión temporaria a do mayor, relativo mayor del paralelo menor de la tónica, con un salto cromático de tercera entre los acordes de mi mayor (c. 8) y do mayor (c. 9). El resto de la composición sigue lógicamente de aquí: consiste en el retorno a la tónica por medio de una escala descendente en el bajo, do (c. 9) si (c. 10) la (11) sol # (12) fa (13) mi (14-15) y la (16). El cierre resulta extraordinario y eficiente, por la dramatización de la dominante, todavía en menor, en los compases 13 y 14 y la súbita y demorada aparición de la tónica mayor un compás antes del fin.

Aunque la unidad del proceso nunca está en peligro, predomina la riqueza de la superficie. Esta variedad no se agota con el manejo de las relaciones tonales que desarrolla Esnaola, sino que, por el contrario, afecta la melodía, el ritmo y, de últimas, la expresión de las obras. Son frecuentes los contrastes tanto de tópicos o tipos expresivos como de gestos melódicos o rítmicos, muchas veces con sentido dramático. La primera parte de la “Valsa” contrapone el estilo solemne del principio con el cantable y *dolce* de la segunda frase, y vincula los dos por medio de gestos acórdicos marcados *piano* (c. 3-4, 7-8); la segunda parte presenta un tercer carácter, liviano y virtuosístico, que desarrolla hasta el final⁵³. Cada uno de las tres expresiones tiene gestos motivicos propios, de puntillos con acordes, puntillos con apoyaturas, y fusas con cromatismos ornamentales, respectivamente. La integración del conjunto se mantiene a partir del empleo estructural de líneas contrapuntísticas de largo alcance —el detalle más obvio es la prolongación melódica del quinto grado, *mi*, en la primera parte—, así como del uso, a nivel de superficie, de claras relaciones motivicas. La tercera ascendente del principio informa toda la obra (ej. 2): apenas hay notas de la melodía de la primera parte (ejemplo, plicas hacia abajo) que no formen parte de un gesto de tercera ascendente o descendente, explícito o implícito (plicas hacia arriba). Asimismo, el gesto de las fusas en la segunda parte es una variación decorativa del comienzo (ej. 3): condensa la tercera ascendente ya examinada con el gesto ascendente-descendente con retorno a la misma nota de los c. 1-2, reduciéndolo de mi-la-mi a mi-sol-mi.

Ejemplo 2 – “Valsa”, melodía de la primera parte con análisis motivico



52 Cfr. García Morillo, *Estudios sobre música argentina*, 20; Carlos Vega, “La música argentina”, en *Historia de la nación argentina*, ed. por Ricardo Levene, vol. 8 (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1947), 570; Plesch, “Esnaola, Juan Pedro”, 761.

53 Aunque la identificación de los tópicos, por directa, resulta obvia para cualquiera que cuente con oídos entrenados, la idea de tópico, además de algunos de los rótulos utilizados aquí, provienen de Leonard Ratner, *Classic Music: Expression, Form and Style* (New York: Schirmer, 1980), 9-29.

Ejemplo 3 – “Valsa”, comienzo de la segunda parte con análisis motivico



El manuscrito Azzarini documenta bien la música de Esnaola de la década de 1840. Aunque son pocos los años que lo separan del *Boletín Musical o La Moda*, representa un estilo distinto del compositor, el cual también halla correlato entre las canciones. Se destaca la simplificación de los materiales motivicos y armónicos: hay menos contraste, con un ritmo armónico más lento y regular y un predominio de modulaciones menos osadas, cuando las hay en absoluto. El trabajo del compositor se concentra en la melodía y la expresión, en la expansión formal y en el color sonoro a todo nivel⁵⁴.

El “Vals en mi menor” n° 15 (fos. 17v-18r; Eg, fos. 42r-43r) es tal vez el mejor ejemplo del nuevo estilo (ejemplo 4)⁵⁵. Su melodía, que se desenvuelve sobre un acompañamiento casi elemental, acapara la atención del oyente. La sección A se divide en dos frases de ocho compases, subdivididas a su vez en un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno. Los dos antecedentes (c. 1-4, 9-12) consisten en la cuádruple repetición del mismo motivo, consistente en tres “sí” corcheas seguidos de un pequeño gesto melódico 1-7-2 o 1-7-5. Los dos consecuentes varían el conjunto de maneras distintas: el primero expande el gesto melódico por medio de una escala descendente, mientras que el segundo modifica las notas repetidas y utiliza un arpeggio en lugar de la escala. En todos los casos, la identidad del motivo central se reconoce inmediatamente: la austeridad melódica es mayor y la variedad menor que en la “Valsa” de los años ’30. La sección B continúa elaborando el mismo motivo, ahora con gestos que subrayan el semitono descendente VI-V (c. 18-20) antes de introducir una segunda variación de la frase inicial (c. 25-32).

La austeridad melódica se corresponde con una notable parquedad de recursos armónicos. En todo el vals no hay modulaciones. Las únicas cadencias que contiene establecen la dominante (c. 8, c. 24) o la tónica (c. 16, c. 32), sin ambigüedad alguna. El momento de mayor tensión de la sección (trémolos, c. 21-24) elabora la dominante por medio de una escala cromática en el bajo de efecto más bien local, amplificando y clausurando el pedal de dominante que le precede inmediatamente. La única otra inflexión tonal, al IV grado (c. 6), es pasajera y enteramente secundaria. (El trío, no incluido en el ejemplo, se basa en el mismo concepto: desarrolla el tono del sexto grado, sol mayor, con excursiones transitorias a otras regiones).

54 Presenté por primera vez estas ideas en relación con las canciones en “Ética, estética, nación”, 211-216.

55 Las dos fuentes para esta danza (Az y Eg) presentan más variantes de lo habitual para Esnaola. La versión de Eg contiene lo que parecen revisiones de Az, como si al copiar la pieza de nuevo para que circulara, el compositor hubiera modificado algunos de sus detalles (lo cual, incidentalmente, prueba que Az es anterior a Eg). Mi edición sigue a Eg, y documenta las discrepancias entre las fuentes por medio de notas al pie.

Ejemplo 4 - "Vals en mi menor", según Eg y Az (el trio fue omitido)

The musical score is written for piano and bass. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-8) starts with a piano (*pp*) dynamic and a *dolce* marking. The second system (measures 9-16) continues with *dolce* markings and includes a *f* dynamic. The third system (measures 17-23) is marked *agitato* and features a range of dynamics from *f* to *sf*. The fourth system (measures 24-31) is marked *delicato dolce* and ends with a *Fine* marking. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, *sf*, and *dim.*, as well as articulations like *dolce*, *feramente*, and *agitato*. There are also several slurs and accents throughout the piece.

(1) Az lee mi-mi# negras, en octavas.
 (2) Az: negra sin artic.
 (3) Az: tres corcheas sí (en octava).

(4) Az: corchea y silencio.
 (5) La m.i. de Eg no se puede leer en mi copia. Modifico la lectura de Az según la que Eg presenta para los c. anteriores.

(6) El sost. está presente sólo en Eg.

Asimismo, el grado y la frecuencia de los contrastes resulta menor en este “Vals” que en la “Valsa” de 1837. La melodía opone las notas repetidas (c. 1, 3, 9, 11, etc.) a un gesto expresivo (c. 2, 4, 10, 12, etc.), con inflexiones de semitono asociadas con el dolor, pero sin alteración de la dinámica o del afecto: el conjunto completo se mantiene en *pianissimo*. Los dos momentos de brusco paso a *forte* (c. 13; principio de la segunda parte) no están acompañadas de un cambio de tópico o carácter, debido, en parte, a la continuidad del trabajo sobre los mismos materiales. Predomina un solo afecto básico: el dolor suave del principio se vuelve más intenso y llega a un pico antes de retrotraerse nuevamente. Además, Esnaola elaboró el color sonoro de su pieza. Las notas repetidas tienen un tinte distinto al de los motivos melódicos, pues aquéllas se tocan en octavas, en registro agudo y *staccato*, mientras que éstos aparecen en el registro central, ligados y marcados con el *dolce* favorito de Esnaola.

2. El estilo de los años '40 en el manuscrito

En su parquedad, el “Vals en mi menor” es representativo de la manera compositiva de Juan Pedro Esnaola hacia fines de los años '40. Las composiciones que lo rodean en el manuscrito Azzarini participan de la misma tendencia en dirección a una mayor sencillez, que contribuyen a definir y desarrollar. El cambio se preanuncia en la simplicidad del “Vals” n° 7 (fos. 10v-11r), de diciembre de 1846, cuya melodía se basa en dos sencillos arpeggios (do mayor, c. 1-2, y re menor, c. 3-4) y cuyo acompañamiento consiste principalmente en la figura típica del género. Emerge ya maduro en el “Vals Nin”, n° 11 (fos. 14r-15r) el cual, de acuerdo con la cronología del cuaderno, correspondería al año 1848. Es más evidente en los vales en modo menor (además de los mencionados, “Echart”, n° 12, fos. 15v-16r, y “La pasión”, 18v-20r), pero también aparece en la “Polka” n° 13 (fo. 16v) y el “Vals en re mayor” n° 14 (16v-17r).

La simplicidad de melodía y textura de los vales “Nin” y “Echart” la economía motivica que se evidencia sobre todo en los tríos, y la limitación en la cantidad y lejanía de las modulaciones también son rasgos de la austeridad de Esnaola en la época. Ambas piezas, escritas en la *menor*, modulan al relativo (*do mayor*) en el vals y desarrollan sus tríos en la región contrastante del sexto grado (*fa mayor*). “Nin” todavía recurre a una modulación dramática del tipo de las que aparecen con frecuencia en los años '30: en la segunda sección del trío, utiliza el paralelo menor (del sexto grado) para crear desasosiego y cambiar de color. “Echart” se mantiene dentro de un clima de menor tensión. Un punto de particular interés en los dos es el manejo equívoco de las funciones formales; en ambos, el compositor experimentó con comienzos ambiguos —“Nin” empieza con sólo la melodía, y “Echart”, con el acorde de tónica en primera inversión— que luego explotó para crear continuidad en el momento de retornar del trío al vals. Esta operaciones le llevan a realizar otros cambios en la disposición de la estructura —el agregado de una coda para confirmar el final en “Nin” o una transición del trío al vals en “Echart”— que no son habituales en su obra.

En el “Vals en re mayor” n° 14, la sobriedad musical típica de esta etapa del compositor se observa en los motivos y la tonalidad: la composición está construida en base a una célula de tres sonidos, reiterada y variada durante todo el vals, y elaborada por medio de notas *staccate* repetidas y escalas en el trío. El vals no modula; el trío, en la subdominante, consiste en una sola sección de apenas 16 compases, con una modulación al tercer grado (y relativo de la tonalidad principal), *si menor*, al centro.

Semejante medida se manifiesta de manera en parte distinta en la breve “Polka en do mayor” n° 13. La pieza no modula, sino que solamente alude dos veces a la dominante (c. 3-4 y 9-10) y efectúa una semicadencia sobre la dominante del relativo menor (c. 12). Como el “Vals en re mayor”, sólo cambia de tono para el breve trío de ocho compases (c. 17-24), en la región de la subdominante, *fa mayor* (con inflexiones pasajeras

a re menor y do mayor). El principal de los contrastes afecta al color: en el trío, se opone un permanente “colchón sonoro” de acordes debajo de una simplísima melodía (una escala en semicorcheas repetida sobre distintos grados para crear una textura pseudopolifónica) al acompañamiento más interrumpido y la melodía más convencional de la los primeros 16 compases.

Esnaola lleva su tendencia a la austeridad todavía un paso más allá en el “Vals en si menor, La pasión” del final del cuaderno (nº 16). Aquí, los materiales más sencillos se utilizan con el mayor efecto: la melodía, de arco amplio, extrae notables consecuencias expresivas de arpeggios de distintas clases. Al final de la sección A, la textura se reduce apenas a voz y bajo en octavas. Largos pasajes de la sección B consisten en escalas descendentes en terceras. El trío basa su atractivo en la sonoridad que crean las terceras en corcheas del registro medio, con una melodía tan parca que casi no merece el nombre de tal.

Sobre todo a partir del “Vals Nin” nº 11, el manuscrito Azzarini evidencia con claridad la evolución del estilo de Esnaola hacia mayor simplicidad melódica y menor complejidad tonal, con explotación más frecuente del color sonoro, un menor grado de tensión y un interés inusual en crear ambigüedades formales. A medida que maduraba personalmente, Esnaola desarrolló modalidades creativas más despojadas y austeras, en las cuales el atractivo de la superficie de las danzas esconde una construcción musical de mayor eficiencia y profundidad. El final del cuaderno que hoy nos ocupa presenta el proceso en un estado avanzado. De manera coherente, su principio registra sus etapas previas, correspondientes a mediados de los años '40. A ellas me refiero a continuación.

3. De los '30 a los '40

Aunque presentan algunos rasgos aislados típicos de las danzas posteriores, y éstos asumen de modo gradual una posición predominante, las primeras composiciones del manuscrito Azzarini mantienen puntos de contacto muy claros con las modalidades compositivas anteriores del autor. Detrás de la mayoría, uno descubre todavía el modelo formal propio del Clasicismo europeo que Esnaola se apropió en la década de 1820. Los gestos dramáticos, la carga expresiva y armónica, y el virtuosismo ocasional, típicos de su producción en la década de 1830, figuran asimismo de vez en cuando. La mayor austeridad melódica y tonal, el interés en mantener la calma y trabajar el color armónico que descubrimos en las danzas del final del cuaderno aparecen con frecuencia cada vez mayor a medida que se recorren las páginas del volumen.

Como puede suponerse en un género ancestral, y que se halla representado mejor en la producción anterior del músico, los dos minués nº 1 y 3 se muestran apegados a la tradición al mantener ciertas convenciones del pasado. El número 1⁵⁶, quizás la composición de Esnaola que más se escuchó en las últimas décadas a través de un arreglo para cuerdas⁵⁷, retiene los cambios bruscos, con exploración de tonalidades distantes, así como el empleo del virtuosismo decorativo de los años '30, pero en el marco de un proceso musical que, de modo paradójico, tiende a una mayor continuidad y menor tensión, al modo de la música posterior. La principal modulación de la obra ocurre de golpe y a la región del paralelo del relativo (do mayor); la sigue un retorno a tónica igualmente rápido (c. 6-8). La preparación para la cadencia final se realiza

56 Reproducido por Juan María Veniard, “El minué: supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense”, *Latin American Music Review* 13 (1992), 207, a partir de la edición de Calzadilla.

57 Es el segundo de los *Tres minués argentinos* —uno de cada uno de los llamados precursores, Alberdi, Alcorta y Esnaola— grabados por la Camerata Bariloche. V. García Muñoz-Stamponi, *Juan Pedro Esnaola*, 168-169.

mediante un gesto dramático, *forte* y *energico*, sobre una séptima disminuida (c. 13-14). La cadencia trae consigo un tercer contraste brusco, *piano* y *espressivo*, acentuado la segunda vez al difuminarla por medio de la delicada ornamentación de la mano derecha.

El famoso “Minué federal” n° 3 conserva la urgencia, propia del estilo del compositor en los años '30, de realizar con rapidez la primera modulación, aliada al uso sistemático de la decoración melódica para crear variaciones. Pero también presenta rasgos propios de los años '40. La composición manifiesta el interés en expandir la forma que también es aparente en las últimas piezas de Azzarini. El paradigma del minué federal o montonero tiene forma binaria⁵⁸: consiste en dos secciones que alternan, una de tiempo moderado y ritmo de minué, y otra en 3/8 y tiempo *allegro* o “cielito”⁵⁹. Los ejemplares que sobreviven proveen música para una sola sección de minué, que se repite como si fuera un estribillo, y uno, dos o tres *allegros* con los cuales se alterna⁶⁰. Esnaola, en cambio, diseñó su obra como una gran forma ternaria, A-B-A', que se superpone a la estructura bipartita tradicional. Escribió tres “rondas” de minué-*allegro*, de las cuales la tercera es una variación de la primera, y la segunda proporciona contraste tonal y caracteriológico. El conjunto se cierra con una frase (nueva) de minué que oficia de coda. En lugar de la repetición mecánica de los federales coetáneos, el de Esnaola se impone como una composición con arco formal propio, de principio, medio y final: es obra de un compositor profesional⁶¹. Por otra parte, el periódico retorno a la tónica (al final de cada sección de minué) contrarresta el poder de la tonalidad para crear estructuras de largo alcance. Asimismo, la regularidad de la alternancia entre minué y *allegro*, de efecto cíclico y no teleológico, desarrolla un grado de tensión más bien bajo. Esta relajación de la forma es también característica del Esnaola de los años '40.

Las dos danzas que rodean a los minués revelan vínculos con el pasado todavía más fuertes. El “Vals en fa menor” (en Eguía, “Contradanza”⁶²), n° 2 (fos. 2-2v), más parece un minué de sinfonía clásica adornado con alguna modulación poco usual (al VI, c. 8) que un congénere de los valeses n° 11 y siguientes, debido a su empleo del contrapunto, el contraste de tópicos o tipos expresivos (marcial, c. 1-4; cantable c. 5-8), y la

58 V. Isabel Aretz, *El folklore musical argentino* (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952) para fotos de un montonero y un federal de la colección Ruibal-Salaverry; Lauro Ayestarán, “El minué montonero”, *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* 6 (1950), 225-237; y Juan Álvarez, *Orígenes de la música argentina* ([Buenos Aires]: s/e, 1909), 28 y 27 [publicadas en orden equivocado]. Agradezco a Leandro Donozo el haberme facilitado acceso a un raro ejemplar de este último trabajo.

59 En algunas de las fuentes, se denomina “cielito” a la segunda sección del montonero, habitualmente escrita en 3/8 y ejecutada en tiempo rápido. Tal rótulo figura en Az agregado por una mano distinta de la del compositor —¿quizás la de Calzadilla?—. Aunque las características de la sección coinciden, o por lo menos no contradicen, los rasgos conocidos de la música del cielito, y aunque Vega afirme que “allegro” es una de las acepciones de “cielito”, prefiero seguir el procedimiento más cuidadoso del mismo autor y designar la sección por su *tempo*. Cfr. Carlos Vega, “El cielito”, *Las danzas populares argentinas* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986), vol. 1, 149-210 (para cielito y *allegro*, v. 170n); y “El montonero o federal”, *ibid.*, 375-404.

60 Así piensa también Juan María Veniard, “El minué”, 207-208.

61 Tan es así que la música de Esnaola se queda corta en una ronda si de bailar siguiendo la coreografía que proporciona Vega se trata; cfr. “El montonero”, 396-404. V. además 392-393: “Esnaola encaró su Montonero [i.e., Federal] con altitud de miras. A fin de darle mayor jerarquía [*sic*] y con el objeto de evitar las repeticiones que la coreografía exige a las versiones comunes, creó una variante singular para cada repetición”. El autor no trata sobre la discrepancia del largo de la composición de Esnaola y su reconstrucción coreográfica.

62 La ambigüedad que resulta al designar una misma pieza de música como “vals” o “contradanza” se repite otra vez en el catálogo del compositor. Su “Vals el 30 de junio” GMS 96 (editado en *Boletín Musical* 1837, 84 y 94) fue identificado con la contradanza del mismo nombre mencionada por Calzadilla por Melanie Plesch (“Estudio preliminar”, 41). No hallo elementos musicales que permitan diferenciar estos vals-contradanzas de los valeses a secas del compositor. Es posible que una misma partitura, ejecutada de maneras distintas, fuera utilizada para bailar contradanza o vals, y de allí quizás la ambigüedad.

falta en toda la primera sección del acompañamiento característico⁶³. Y si este vals es como el tercer movimiento de una sinfonía, la “Polka en do mayor” n° 4, cuya cronología fue ya objeto de discusión (v.s.) es como el rondó que le sigue, por su ritmo, sus contrastes y su recurso a una elaboración temática extraordinariamente desarrollada que desdibuja los límites entre la segunda sección del trío y el *da capo*.

Los números siguientes del manuscrito Azzarini están física y estilísticamente más próximos a los de su final. El tríptico formado por la “Cuadrilla” n° 5 (fos. 7v-9r), la breve “Polka” n° 8 (fo. 11v) y el “Vals” en 3/8, n° 10 (fos. 10v-11r), todos escritos en do mayor, presentan la mayor sencillez propia del Esnaola de los '40, con ocasionales gestos tradicionales. Todos eliminan la modulación del final de la primera sección, típica del Clasicismo; si modulan, lo hacen en la segunda sección o en el trío. Junto con esa modulación, desaparece la premura de los años '30. Pero, de vez en cuando, escuchamos procedimientos del pasado, como por ejemplo, en la “Cuadrilla”, el tópico pastoral de “Poule” (fo. 8r), lo solemne del final, quintas de corno incluidas (fo. 9r; v. c. 9-10), la mayor concentración armónica del trío de la “Polka” (fo. 11v) y el mayor grado de contraste del “Vals”.

Los dos vales restantes utilizan un lenguaje a tono con la época de su composición, pero no resignan del todo la complejidad armónica o expresiva del Esnaola de los años '30: son el “Vals en si bemol mayor” n° 6 (fos. 9v-10r), y el “Vals en mi bemol mayor” n° 9 (fos. 12r-13r). Allí, el compositor llevó a cabo ciertos experimentos que no repitió en sus otras obras conocidas. El vals n° 6, fechado en diciembre de 1846, marca un punto de inflexión en su vida creativa. Utiliza de manera metódica, y por primera vez en el cuaderno, un concepto vertical de la disonancia: su melodía “flota” en constantes apoyaturas sobre el más sencillo de los acompañamientos de acordes, con un sonido disonante y novedoso para la época (ejemplo 5). También es el más antiguo vals suyo que hoy reconozcamos inmediatamente como tal —existe la tentación de llamarlo “vienés”, tal vez más por coincidencia fortuita que por influencia directa— en parte por sus motivos de a cuatro compases (Vega quizás habría propuesto que lo escribiéramos en su 6/4 binario) y su ritmo armónico más lento. Sus materiales son tan modernos que retornan, variados, en obras posteriores de Esnaola⁶⁴. Sin embargo, la patética transformación del vals en la segunda sección del trío, su incremento de la tensión para crear el clímax más importante de la pieza y su carácter de transición al *da capo* alinean la pieza con el estilo anterior del compositor y la relacionan en particular con la “Polka” n° 4.

63 El trío, marcado *scherzando*, está más cerca de los vales posteriores en su efecto rítmico y su textura homofónica, con acompañamiento acórdico. Su empleo melódico de notas repetidas, articuladas *staccato*, lo relaciona de manera directa con la sección correspondiente del “Vals en re mayor” n° 14. En el “Vals en fa menor”, sin embargo, la estructura del trío sigue todavía el patrón clásico, bipartito y con modulación al quinto grado en el centro (en el paralelo, fa mayor).

64 Las notas repetidas de la melodía de la sección B y el gesto de semitono descendente (b6-5) que les sigue (c. 17-18) fueron elaborados más extensivamente en el “Vals en mi menor” (v. ej. 4). El arpeggio en corcheas sobre armonías V-I-V de los compases subsiguientes (c. 19-20) aparece de nuevo como uno de los motivos centrales de la canción “Ya brilla la blanca luna” (1849).

Ejemplo 5 – “Vals en si bemol mayor” n° 6, c. 1-8



Finalmente, el “Vals en mi bemol mayor” n° 9 (fos. 12r-13r) es único en toda la colección en su desarrollo puramente musical del género, soslayando la conexión con la danza: Esnaola creó un vals de concierto. Allí, las preferencias del compositor en esta etapa de su carrera por música de mayor sencillez y menor tensión se hallan establecidas por completo, pero existe poco de la parquedad que caracteriza la música del final del cuaderno. El movimiento rápido de la mano derecha, la extensión de la izquierda (cfr. c. 29-30), la contraposición rítmica de las manos (hemíolas en los c. 17-18), y el uso con sentido temático de trinos y escalas ornamentales (en el trío) separan este vals de sus congéneres y lo ubican en un nivel distinto de dificultad técnica. La elaboración de sus temas lo pone por encima del resto en términos de complejidad de formas. No se trata ya del enriquecimiento del proceso por medio de tonalidades remotas, contrastes expresivos y virtuosismo decorativo, sino del trabajo sobre el ritmo y la textura para elaborar los colores sonoros de la composición —y la integración del virtuosismo en el material de la obra, no ya ornamento sino estructura—.

El principio, por ejemplo, elabora las formas melódicas para crear efectos de filigrana musical que recuerdan a Chopin (ejemplo 6). Dispone su fraseo en claros motivos de a cuatro compases, determinados por el ritmo armónico y subdivididos en unidades de a dos; pero realiza la estructura regular así definida por medio de un ingenioso planteo de gestos irregulares. En los primeros cuatro compases, a una nota larga (c. 1 y 3) siguen seis corcheas (c. 2 y 4), con el tiempo fuerte ligado, penduleando alrededor del quinto grado, si bemol. En los compases 5 y 6, la disposición se invierte: corcheas (c. 5) y nota larga (c. 6), ahora remontando al agudo para llegar a la culminación sobre el sol (c. 7) y rápidamente descender en una cascada de corcheas de dos compases de duración que lleva de nuevo al comienzo. El inventario de características interesantes del “Vals en mi bemol mayor” es largo: incluye por lo menos la estructura tonal del vals, el juego con las expectativas rítmicas del trío y las rupturas de la continuidad musical en uno y otro. Las limitaciones propias de una introducción impiden que desarrolle estos temas o estudie el posible destino de la pieza. Quedan pendientes: este vals es único dentro de la obra del compositor, y deberá ser objeto de un examen más detallado del que puedo realizar ahora.

Ejemplo 6 – “Vals en mi bemol mayor” n° 9, c. 1-8

- (1) Az, Eg: sin dinámica; MHN *olim* 305: *p*. Eg: “*delicadamente*”, aparentemente en mano ajena. MHN lleva digitación, suprimida aquí.
(2) Las lig. de la m.i. sólo figuran en MHN.
(3) MHN: Sf. Eg: “*cresc*” en lugar del regulador. MHN y Eg no llevan indicación de disminuyendo.

4. Significado de las danzas

Las piezas del principio del manuscrito Azzarini documentan cambios en el estilo de Juan Pedro Esnaola. Mantienen rasgos anteriores de su música en el contexto de un lenguaje nuevo, de mayor sencillez, continuidad y colorido, y menor tensión. Las novedades del estilo se imponen de a poco, hasta predominar en sus páginas finales. Apreciamos así las razones de la fama de que gozó en vida: el compromiso del autor con sus creaciones aparece en la búsqueda de soluciones individuales hasta para un género de modesta estética como es el de las danzas de salón.

Percibimos también la necesidad de una evaluación menos prejuiciosa de su trabajo. Esnaola nunca se interesó en lo sublime, ni aspiró a desarrollar un arte musical trascendente destinado con exclusividad a la fruición estética. Operó dentro del marco artísticamente limitado que le propuso el grupo del que formaba parte, en la que la música, además de continuar con la tradición de solemnizar el culto divino, era una de las actividades favoritas de la vida de relación. Dentro de las restricciones en que aceptó trabajar, su música descuella por lo variado y original de sus propuestas, las cuales, a lo largo del tiempo, cambiaron de acuerdo con una línea evolutiva consistente. No veo razones para considerarlo un “precursor”: bastantes valores presenta por derecho propio.

Volviendo al manuscrito Azzarini, su contenido, en su desarrollo cronológico, documenta la historia del cambio que separa la producción de Esnaola de los años '30 de la de los tardíos '40. Este progreso corresponde al relato, por medio de la música, de cómo el compositor, partiendo del Clasicismo de su juventud, terminó por asimilar mucho del Romanticismo europeo, abandonando por completo el estilo juvenil. Narra el proceso que siguió el compositor para volverse romántico.

III Conclusión: un objeto social en una red de intercambio

Pero por importante que sea como registro de la evolución creativa de un individuo, el manuscrito Azzarini llegó a existir en medio de una red interpersonal que utilizó su contenido directa o indirectamente. Esnaola no sólo escribía para sí mismo; también dedicaba sus composiciones a sus amigos o allegados. Desde una perspectiva más amplia, sus canciones y danzas estaban destinadas a los salones de su época, los cuales,

en el último análisis, constituyeron su razón de ser. Desentramar la red en toda su complejidad no es el objetivo central de la introducción a un facsímil, pero callar su existencia la dejaría incompleta. Valgan entonces estas notas como un modo de señalar una posible dirección para un estudio futuro.

Empecemos por el centro de la red: en la época del manuscrito, y por decreto, el salón de Manuelita Rosas. Como adelanté, sólo puede probarse que una de las piezas —el extraordinario “Vals en mi bemol mayor” n° 9— haya pertenecido al repertorio de Palermo; como se vio, es la única que cuenta con una concordancia en los álbumes que pertenecieron a la distinguida anfitriona (cfr. tabla 1). Dos razones me llevan a pensar que no fue compuesta para ella, sino para un pianista profesional (tal vez el autor mismo): en el álbum de Manuelita, carece de portada y dedicatoria⁶⁵; y, dadas las alteraciones de las convenciones de ritmo y fraseo que propone y el nivel de dificultad que requiere, parece concebida para el concierto —y no para el baile, como el resto de sus congéneres—. Esnaola haría una copia para la Rosas después del estreno, quizás respondiendo a su pedido⁶⁶.

Pero, y como también escribí arriba, el manuscrito alude directamente a varias personas del círculo del compositor. Nos descubre así la existencia de vida social en Buenos Aires fuera de Palermo. Dos vals tienen dedicatorias a niñas de sociedad, el n° 11 a Leopoldina Nin Reyes (Niza 1832- Buenos Aires 1923)⁶⁷ y el 12 a su pariente, Clara Etchart (Arrúe)⁶⁸. No fueron mensajes de amor de un compositor que murió soltero; más bien parecen parte del intercambio recíproco de atenciones entre familiares o miembros de la burguesía porteña. La fecha de nacimiento de la Nin y la ubicación de su vals dentro del cuaderno —podemos datarlo en 1847— sugieren que fue compuesto para sus quince años. Que los dos vals aparezcan juntos y presenten características comunes implica que tuvieron destinos parecidos: es posible que Clara Etchart naciera hacia 1832 o 1833 y que también celebrara su fiesta de quince con una composición escrita especialmente por Esnaola.

La evidencia para la circulación social de otras danzas es más indirecta. El “Vals en si bemol mayor” n° 6 circuló en un fascículo que perteneció a Emilia Dufourq (hoy incompleto, encuadernado en Eg, fo. 76), mientras que los vals en mi menor (n° 15, ej. 4) y en si menor “La pasión” (n° 16) estuvieron en poder de Juan C. Ocampo, de acuerdo con las concordancias de Eg.

65 De acuerdo con el inventario mecanografiado (al parecer escrito por Vega) y la fotografía que sobrevive, pues, como escribí, el original se perdió (v. s., y notas 6 y 28). La copia ocupa dos páginas y cuenta sólo con un encabezamiento (“Vals – p. J. P. Esnaola”), el cual coincide literalmente con la descripción del inventario. En el caso de las canciones o danzas escritas para o copiadas Manuelita, Esnaola se cuidó muy bien de incluir dedicatoria y fecha en la portada del fascículo correspondiente.

66 No pude hallar información concreta sobre la ocasión del estreno. Como posibilidad remota, cabe apuntar la velada musical organizada en la residencia de Henry Southern, ministro de Gran Bretaña en Buenos Aires, el 22 de marzo de 1849, de la que participó Esnaola como uno de los dos pianistas acompañantes. El programa, sin embargo, consistió exclusivamente en extractos de óperas. V. Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina, 1536-1851* (Buenos Aires: Beta, 1961), vol. 1, 391-392.

67 Hija de Federico Nin y Benita Reyes; se casó con Emiliano Domingo Frias Ávila en Brasil en 1851. Cfr. <http://familias-argentinas.com.ar> (13 de marzo de 2008).

68 Clara Etchart Arrúe era hija del francés Bernardo Pery Etchart y Josefa Arrúe, sobrina de José Antonio Picasarri que había viajado desde Europa en su compañía (y la de Esnaola). El apellido de aquél era Etchart; agregó el de Pery como condición para heredar a un anciano que murió sin descendencia (v. Gallardo, *Juan Pedro Esnaola*, 49 n16 y n17). Pery Etchart aparece asociado con el cambio de moneda y el patrón oro en Buenos Aires; en 1832 publicó un opúsculo detallando sus fluctuaciones desde 1826 (*Estado de las variaciones del cambio*, Buenos Aires: s/e). En 1838 estaba en Valparaíso, y compró el diario El Mercurio, que retuvo hasta venderlo a Manuel Rivadeneira el 1 octubre de 1840; v. Raúl Silva Castro, *Prensa y periodismo en Chile, 1812-1956* (Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958), 135-136; y Ricardo Donoso, *Veinte años de la historia de El Mercurio [de Valparaíso]* (Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1927), 112. Clara Etchart se casó con Severo Rodríguez López; entre sus hijos figuran Clara y Martín Rodríguez Etchart. Cfr. Carlos Calvo, *Nobiliario del antiguo virreinato del Río de la Plata* (Buenos Aires: “La facultad”, 1936), vol. 6, 89.

La importancia que música y danza en general, y la obra de Esnaola en particular, tenían dentro de la burguesía de Buenos Aires hacen suponer que la información que presento es apenas la punta del iceberg. Consta que se han perdido numerosos manuscritos del compositor, entre los cuales debería haber habido muchos fascículos con una, dos o tres obras. A ellos deberían agregarse las copias debidas a terceros, de las que hoy apenas tenemos ejemplares. Y no toda la circulación social de las danzas ocurría por vía escrita. Lucio V. Mansilla, dejó un divertido testimonio de la transmisión oral en plena operación: su madre, Agustina Rozas, que se había encaprichado inútilmente en que su hijo saliera guitarrista, le pedía al maestro:

– Dígame, Robles, ¿conoce usted el último vals que tocan en Palermo?

– No, señora.

– Bueno, vea, se lo voy a tararear; es de Esnaola.

(Y lo hacía muy mal, pero lo bastante para que Robles escribiera).

¿Cómo lo hacía?

No sé.

Lo que sí sé (si es de eso que queda como incisiones jeroglíficas en un sarcófago), es que mientras la señora tarareaba y Robles escribía sus signos musicales, yo me quemaba. ¡Empeño maternal digno de mejor resultado!⁶⁹

El autor capturó el momento en que un vals oído en el salón de Manuelita volvió al papel para consumo familiar de la interesada. La historia puede ser más imaginación del autor que documento cultural, pero presenta un modo de propagación de la música sin intervención de la escritura que debió haber sido mucho más común de lo que generalmente se supone. Y si el vals en cuestión fuera más que un recurso literario, cosa que hoy es imposible confirmar, sería quizás uno de los del manuscrito Azzarini.

Lo intrincado de la red social en cuyo entramado se gestaron cuaderno y contenido implica que la evolución que aproximó a Esnaola al Romanticismo europeo no fue solamente un acto individual. Aunque la manera en que decidió hacerlo —la miríada de decisiones técnicas que dieron lugar a sus danzas— le pertenece por completo, el cambio en sí resulta de la mutación del gusto, en el cual intervinieron factores demasiado numerosos como para examinarlos aquí. Quien se volvió romántico no fue sólo Esnaola, sino más bien la burguesía de Buenos Aires en pleno. Aunque el proceso fue muchísimo más extenso de lo cubierto, sea por el manuscrito o por los gobiernos de Rosas, la década del '40 se halla en su mismo centro, como uno de sus momentos más intensos⁷⁰.

Finalmente, las redes sociales de los salones burgueses del puerto debían su estructura hasta cierto punto a un *habitus* de reciprocidad, dentro del cual contaba con un estatuto de privilegio el cultivo *amateur* de la música. Éste es otro tema que precisa de mucha más atención de la que puedo dispensarle aquí, pero aún así lo presentaré de manera resumida. La vida social de tertulia, vale decir, de grupos que se reunían a conversar, escuchar música y bailar, se realizaba lejos de las transacciones monetarias. El intercambio de dinero por bienes o servicios no cumplía ningún rol importante en la definición de la pertenencia de un miembro al grupo. En alguna ocasión especial, podían rentarse los servicios, como por ejemplo los de un músico profesional o de un cocinero; pero los contratados tenían un estatuto social claramente inferior al

69 Lucio V. Mansilla, *Mis memorias: infancia – adolescencia* (Buenos Aires: Hachette, 1955), 217. En el texto, Esnaola figura también entre los concurrentes asiduos a la casa familiar (p. 198).

70 Cfr. los ensayos reunidos en Graciela Batticuore, Klaus Gallo y Jorge Myers, *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)* (Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005), en el cual, como no es raro en este tipo de publicaciones, la música brilla por su ausencia.

de los miembros y pertenecían al grupo sólo de manera marginal. En cambio, las redes de amistad se organizaban en torno al tráfico gratuito de objetos o servicios, bajo la expectativa de una reciprocidad más o menos flexible.

Componer o ejecutar música para una reunión social, dar una serenata o copiar una partitura y obsequiarla al dueño de casa figuraban entre las actividades de intercambio que debieron realizarse con mucha más frecuencia de lo que es posible documentarlas hoy⁷¹. En el estudio del manuscrito Azzarini hallamos varias de ellas: Esnaola escribió para las familias Nin y Etchart, copió música para Manuelita Rosas, Emilia Dufourq, y un (o mejor, una) pariente de Juan C. Ocampo, y regaló manuscritos a Carlos Eguía y Santiago Calzadilla. Debió también tocar en los salones, aunque su participación debe haber estado marcada o delimitada de manera tal de no confundirla con la de los maestros contratados, distinción que la bibliografía tiende a soslayar. En todos estos casos, la música formó parte de un conjunto mayor de intercambios recíprocos de bienes o servicios que definían la pertenencia social de los porteños, y creaban las redes sociales de la burguesía de la época.

Pero ésta es otra historia, cuyo impacto e importancia trascienden en mucho a las que nos cuentan las danzas de Azzarini. Hasta que pueda narrarla con el detalle que merece, contentémonos con la crónica musical de la recepción del Romanticismo del manuscrito, Esnaola, los salones de Rosas, Mansilla, Nin o Etchart, y la burguesía porteña en pleno y celebremos la nueva disponibilidad pública de la fuente que aquí se imprime, contribución mayor al conocimiento del pasado musical argentino.

71 Como ejemplo, recordemos aquí la declaración de Calzadilla sobre cuán útil le había resultado saber tocar el piano a él, en función de su gran interés (al menos retrospectivo y de palabra) en las niñas de la sociedad porteña. Él “asistía a estas fiestas semanales, y tocaba para bailar, concediéndome en pago de tan gran servicio, dar con cada una de ellas unas vueltitas de vals” (*Las bellezas de mi tiempo*, 17). El intercambio de atenciones en torno a la ejecución musical —proveer el trasfondo sonoro necesario para el baile a cambio de bailar un momento con cada una de las mujeres presentes— aparece aquí representado con meridiana claridad. La transacción asume además un carácter erótico, muy frecuente cuando el comercio simbólico involucraba música. De nuevo, hace falta un estudio completo para desarrollar estas ideas de modo pleno.

OBRAS CITADAS

- Álvarez, Juan: *Orígenes de la música argentina* [Buenos Aires]: s/e, 1909.
- Aretz, Isabel: *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- Ayestarán, Lauro: "El minué montonero". *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* 6 (1950), 225-237.
- Batticuore, Graciela, Klaus Gallo y Jorge Myers: *Resonancias románticas: ensayos sobre historia de la cultura argentina (1820-1890)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2005.
- Boletín Musical 1837* [reproducción facsimilar]. Estudio preliminar de Melanie Plesch. La Plata, Argentina: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, 2006.
- The British Packet and Argentine News* 975 (sábado 26 de abril de 1845).
- Calzadilla, Santiago: *Las beldades de mi tiempo*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Calvo, Carlos: *Nobiliario del antiguo virreinato del Río de la Plata*, vol. 6. Buenos Aires: "La facultad", 1936.
- Comisión Nacional de Cultura: *Antología de compositores Argentinos. Obras para piano y para canto y piano*. Fascículo 1. Buenos Aires: Comisión Nacional de Cultura, 1941.
- Donoso, Ricardo: *Veinte años de la historia de El Mercurio [de Valparaíso]*. Santiago de Chile, Imprenta Cervantes, 1927.
- Esnaola, Juan Pedro: *Álbum de Valses, minuetes, contradanzas, cuadrillas, etc., compuestas por... y editado por su discípulo y amigo D. S. Calzadilla*. Cuaderno 1. Buenos Aires: Medina, 1892.
- Familias argentinas* [sitio de Internet]. [Http://familias-argentinas.com.ar](http://familias-argentinas.com.ar) (13 de marzo de 2008).
- Gallardo, Ángel: *Memorias para mis hijos y nietos*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1982.
- Gallardo, Guillermo: *Juan Pedro Esnaola: Una estirpe musical*. Buenos Aires: Teoría, 1960.
- García Morillo, Roberto: *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1984.
- García Muñoz, Carmen: "Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 10 (1989), 351-364.
- García Muñoz, Carmen, y Guillermo Stamponi: *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina, 2002.
- Gesualdo, Vicente: *Historia de la Música en la Argentina, 1536-1851*. Tomo I. Buenos Aires: Beta, 1961.
- Giacobbe, Juan Francisco: "Los precursores de nuestra música y su época". En Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), *Historia General del Arte en la Argentina*, III (1984), 11-48.

- Illari, Bernardo: "Ética, estética, nación: Las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Hispanoamericana* 10 (2005), 137-223.
- Illari, Bernardo: "Zuola, criollismo, nacionalismo y musicología". *Resonancias* 7 (2000), 59-95.
- Luna, Félix (director): *500 años de historia argentina. La inmigración*. Buenos Aires: Editorial Abril, 1988.
- Mansilla, Lucio V.: *Mis memorias: infancia – adolescencia*. Buenos Aires: Hachette, 1955.
- La Moda. Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres, 1838. Reimpresión facsimilar [...] A cargo de José A. Oria*. Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1938.
- Mondolo, Ana María: "Juan Pedro Esnaola". [Http://www.musicaclassicaargentina.com/esnaola/](http://www.musicaclassicaargentina.com/esnaola/) (2 de octubre de 2007).
- "Música: Juan Pedro Esnaola (1808-1878)". *Guía quincenal de la actividad intelectual y artística argentina* 2/21 (junio de 1948), 18-19.
- Piccirilli, Ricardo, Francisco L. Romay y Leoncio Gianello: *Diccionario Histórico Argentino*. 6 volúmenes. Buenos Aires: Ediciones Históricas Argentinas, 1953-54.
- Pery-Etchart, Bernardo: *Estado de las variaciones del cambio desde el principio de su alteración, es decir, desde el 8 de febrero, 1826, hasta el 29 de febrero, 1832: con el certificado al pie de tres corredores de número, y la ley de 30 de abril, 1828, sobre pagos en metálico*. Buenos Aires: s/e, 1832.
- Plesch, Melanie: "Esnaola, Juan Pedro". *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: Sociedad General de Autores de España, 1999-2002), vol. 4, 760-762.
- Plesch, Melanie: "Estudio preliminar", en *Boletín Musical (1837)*, 1-59.
- Plesch, Melanie: "La música en el Museo Histórico Nacional". *Texto y contexto en la investigación musicológica* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1995), 266-269.
- Prieto, Adolfo: *La literatura autobiográfica argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.
- Ratner, Leonard: *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer, 1980.
- Schiurma, Orestes: *100 Años de música argentina*. Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes, 1956.
- Silva Castro, Raúl: *Prensa y periodismo en Chile, 1812-1956*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.
- Suárez Urtubey, Pola: "La creación musical". En Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), *Historia General del Arte en la Argentina*, V (1988), 91-173.
- Vega, Carlos: *Las danzas populares argentinas*. Reedición facsimilar. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 1986.
- Vega, Carlos: *El Himno Nacional Argentino. Creación, difusión, autores, texto, música*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962. Segunda edición, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2005.

Vega, Carlos: "El Himno Nacional hasta 1860", *La Prensa*, 24 de mayo de 1936, 5ª. sección.

Vega, Carlos: "Juan Pedro Esnaola: El primer gran músico argentino". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 15 (1997), 21-54.

Vega, Carlos: "La música argentina". *Historia de la nación argentina*, editada por Ricardo Levene, vol. 8 (Buenos Aires: Academia Nacional de la Historia, 1947), 565-594.

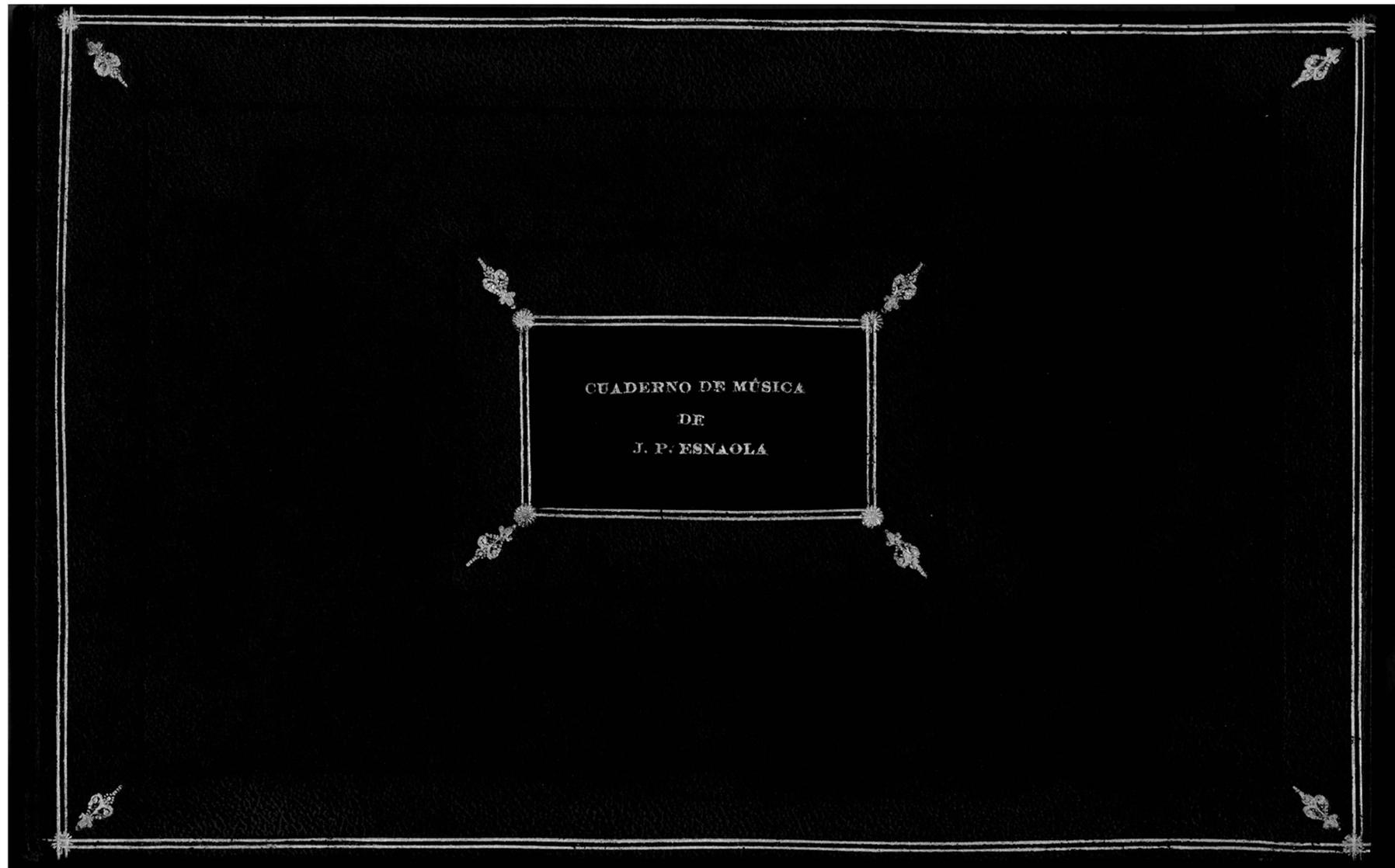
Veniard, Juan Maria: "El minué: supervivencia de una danza aristocrática en el salón romántico rioplatense". *Latin American Music Review* 13 (1992), 195-212.

Williams, Alberto (editor): *Antología de compositores argentinos. Cuaderno I* [único publicado]: *Los precursores*. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes, 1941.

Williams, Alberto: "Estética musical y conciertos sinfónicos. III La música en Buenos Aires". *La Biblioteca* 3 (1897), 261-270.

Williams, Alberto: *La música del Himno Nacional Argentino*. Buenos Aires: Gurina, 1938.

Bernardo Illari es musicólogo y compositor. Se desempeña como profesor adjunto de Historia de la Música en la Universidad de North Texas. Estudió composición con César Franchisena, Vicente Moncho y Oscar Bazán en la Universidad Nacional de Córdoba, y con John Eaton en la Universidad de Chicago. Completó su doctorado (Ph.D.) en Musicología en la Universidad de Chicago en 2001. Ganó dos de las más prestigiosas becas de la American Musicological Society, el Howard Mayer Brown Award en 1996 y la beca AMS 50 en 1997, a más del Premio Samuel Claro de musicología latinoamericana (2000) y el Premio de Musicología "Casa de las Américas" (Cuba) en 2003. Es autor de tres libros y dos docenas de artículos publicados en varios países de Europa y América, sobre música en el Cono Sur durante la época colonial y el temprano siglo XIX, y la obra de Astor Piazzolla.



Tapa encuadernada. Fondo borraivino y estampa en dorado y negro

Museo "Dr. EMILIO AZZARINI"
Calle 45 N° 582 1900 La Plata
T.E. 21-8676

SIG. TOP.
Nº I. V. 3403

Sello identificatorio de propiedad e inventario

A page of handwritten musical notation for two violins. The score is written on three systems of staves. The first system consists of two staves with dense, rapid sixteenth-note passages. The second system continues this texture with similar rhythmic patterns. The third system shows a change in texture, with fewer notes and some rests, ending with a double bar line and a decorative flourish. Below the third system, there are two more empty staves. The paper is aged and shows some staining, particularly on the left side.

2 v.

Almae Pedem o chautonero *May 4 1845*

A handwritten musical score on a single page, featuring six staves of music. The notation is dense and includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation. There are several dynamic markings including *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The score concludes with a large, stylized flourish on the right side.

allegro
Cielito.

A page of handwritten musical notation for three voices, arranged in three systems. Each system consists of two staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The left edge of the page is significantly damaged and torn. The handwriting is in black ink on aged paper.

f *tr* *f* *ad*

2

6

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The score is written in black ink on aged, slightly yellowed paper. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythmic patterns and frequent use of beams to connect notes. There are several dynamic markings and performance instructions scattered throughout, including 'p' (piano), 'cres' (crescendo), 'delic' (delicately), and '60/120' (likely indicating a tempo or metronome marking). The notation is somewhat messy and appears to be a working draft or a composer's sketch. The right side of the page is heavily shadowed and shows some wear and tear on the paper.

Handwritten musical score for four voices (4 v.) on a page numbered 66. The score consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" and "con grazia". There are also some numerical markings like "1", "2", "3", and "4" above notes. The manuscript is written in black ink on aged paper with some staining and a dark border on the right side.

4 v.

A handwritten musical score consisting of five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff starts with a bass clef. The notation is highly detailed, with many notes and rests. There are some handwritten annotations, including a '2' above the second staff and a '5/5 1/4 1/5' below the fourth staff. The score ends with a double bar line and a fermata-like symbol.

inédito

Solita

A handwritten musical score for a piece titled "Solita". The score is written on six staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music is written in a cursive, handwritten style. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff continues the melody. The third staff shows a more complex rhythmic pattern. The fourth staff features a series of chords and single notes. The fifth staff has a similar rhythmic pattern to the third. The sixth staff concludes the piece with a final chord and a double bar line. There are some annotations in the score, including "Cantabile" written above the fifth staff and "dim." written below the sixth staff. The word "Solita" is written in a large, decorative cursive font at the beginning of the first staff.

A page of handwritten musical notation, likely a score for a piano or similar instrument. The page contains two systems of staves. The first system consists of two staves, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a more complex accompaniment. The second system also consists of two staves, with the upper staff continuing the melodic line and the lower staff providing accompaniment. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score. A large, stylized signature or flourish is visible at the end of the second system on the right side of the page.

crasso

delic.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff contains the word "rit." (ritardando) written below the notes. The third staff contains the word "p" (piano) written below the notes. The fourth staff contains the word "f" (forte) written below the notes. The fifth and sixth staves continue the musical notation with various note values and rests. The handwriting is in black ink on aged paper.

A page of handwritten musical notation on five staves. The first four staves are filled with dense musical notation, including notes, rests, and clefs. The fifth staff is mostly empty, with some faint markings at the beginning. The notation is written in black ink on aged paper.

A page of handwritten musical notation on seven staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a '2' above the first measure. The second staff has a '3' above the first measure. The third staff has a '4' above the first measure. The fourth staff has a '5' above the first measure. The fifth staff has a '6' above the first measure. The sixth staff has a '7' above the first measure. The seventh staff has an '8' above the first measure. There are several annotations in italics: 'scappato' on the fifth staff, 'legato' on the sixth staff, and 'f' on the seventh staff. There are also some large, stylized initials or symbols, possibly 'L.C.' on the fourth staff and 'L.C.' on the seventh staff. The page is numbered '8 r.' in the bottom right corner.

Handwritten musical score for violin and piano. The score is written on five systems of staves. The first system consists of two staves. The second system consists of two staves, with the word "Fronis" written in large, flowing cursive across the beginning. The third system consists of two staves, with the word "dol." written above the first staff and "schon" written above the second staff. The fourth system consists of two staves. The fifth system consists of two staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and slurs. There are also some markings like "4" and "2" above notes, and "f" and "p" below notes. The piece concludes with a double bar line and a fermata.

Handwritten musical score on a page with five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *legato*, and *crescendo*. There are also some handwritten annotations and a large flourish at the bottom left.

Op. 8
1846

Viol. Solo

Viol

Cres.

p.

Tr. Solo

Tr. Solo

Handwritten musical score on a page with five systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A large decorative flourish is present at the end of the fourth system.

Op. 13
1846

Andante

Handwritten musical score on a page with six staves. The notation includes various notes, rests, and ornaments. A '4' is written above the first staff, and 'Largo' is written above the second staff. The piece concludes with a large flourish on the fifth staff.

Andante

Polka

Handwritten musical score for a piece titled "Polka". The score is written on four systems of two staves each. The first system contains the title "Polka" and the tempo marking "Andante". The music is in 2/4 time and features a melody in the upper staff and accompaniment in the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "f" and "ff". The piece concludes with a double bar line and a decorative flourish.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The score is densely written with notes, rests, and various musical markings. Annotations include circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5, and the word "fin" written in several places. There are also some handwritten symbols, possibly "m" and "1", in the upper right corner. The paper shows signs of age and wear, particularly on the right side.

A page of handwritten musical notation on a single staff system. The page contains seven staves of music. The notation is dense and includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1: Melodic line with notes, rests, and a first ending bracket labeled '1'.
- Staff 2: Chordal accompaniment with vertical stems and some rhythmic notation.
- Staff 3: Melodic line with notes, rests, and a second ending bracket labeled '2'.
- Staff 4: Chordal accompaniment with vertical stems and some rhythmic notation.
- Staff 5: Melodic line with notes, rests, and a third ending bracket labeled '3'.
- Staff 6: Chordal accompaniment with vertical stems and some rhythmic notation.
- Staff 7: Melodic line with notes, rests, and a fourth ending bracket labeled '4'.

Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are present throughout. There are also some handwritten annotations and a signature at the bottom right of the page.

A handwritten musical score on four staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a slur and a fermata, and a chordal accompaniment. The second staff has a bass clef and contains a melodic line with a slur and a fermata, and a chordal accompaniment. The third staff has a treble clef and contains a melodic line with a slur and a fermata, and a chordal accompaniment. The fourth staff has a bass clef and contains a melodic line with a slur and a fermata, and a chordal accompaniment. The score is written in black ink on aged paper.

A handwritten musical score consisting of four staves. The notation is dense, featuring many beamed notes and slurs. The score includes several performance markings: *leggero e cres* at the bottom left, *molto* in the middle, and *Al* at the bottom right. There are also numerical annotations: '1' at the start of the first staff, '3' above the first measure of the second staff, '4' above the first measure of the third staff, and '5' at the end of the first staff. The manuscript shows signs of age and wear, particularly on the left edge.

Allegro alla Tota Leopoldina Pian

2
1
3

A handwritten musical score consisting of four systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. The first system features a treble clef and includes markings like 'cres' and '4'. The second system continues the notation with similar markings. The third system includes markings like '8' and '4 4 6'. The fourth system includes markings like '5' and '6'. There is a large, dark, irregular smudge or ink blot on the right side of the first system, partially obscuring the notation. The overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

This image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The page contains three systems of musical staves. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and accidentals. There are several measures of music, with some measures containing complex rhythmic patterns. The paper shows signs of wear, including dark spots and a slightly irregular border. The overall appearance is that of a historical manuscript or a composer's sketch.

20. *Thara Thara*

Vedant

A handwritten musical score for a piece titled "Thara Thara". The score is written on five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The word "Vedant" is written vertically on the left side of the first system. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

A page of handwritten musical notation, likely a manuscript. The page contains four systems of staves, each with a treble clef on the left. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is written in a cursive, handwritten style. The page shows signs of age, with some staining and wear along the edges. The overall appearance is that of a historical musical manuscript.

91

Andante

Handwritten musical score on a page with six staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as "delicato", "p", and "f". There are also some scribbled-out sections at the beginning of the first two staves. The score is written in a cursive, handwritten style.

Andante
Vcllo

The image shows a page of handwritten musical notation for a Violin part, marked *Andante*. The score is written on six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, and *molto*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece. The paper shows signs of age and wear, particularly along the edges.

A page of handwritten musical notation on seven staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and clefs. The handwriting is somewhat cursive and appears to be a working draft or a composer's sketch. The paper shows signs of age and wear, with some dark smudges and a slightly uneven texture. The music is written in black ink on a light-colored background.

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The word "Cresc" is written in large, flowing cursive on the left side, spanning across the first two staves. The word "del" is written above the first staff. The word "con grazia" is written below the first staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). The paper shows signs of wear, including dark smudges and foxing, particularly on the left edge.

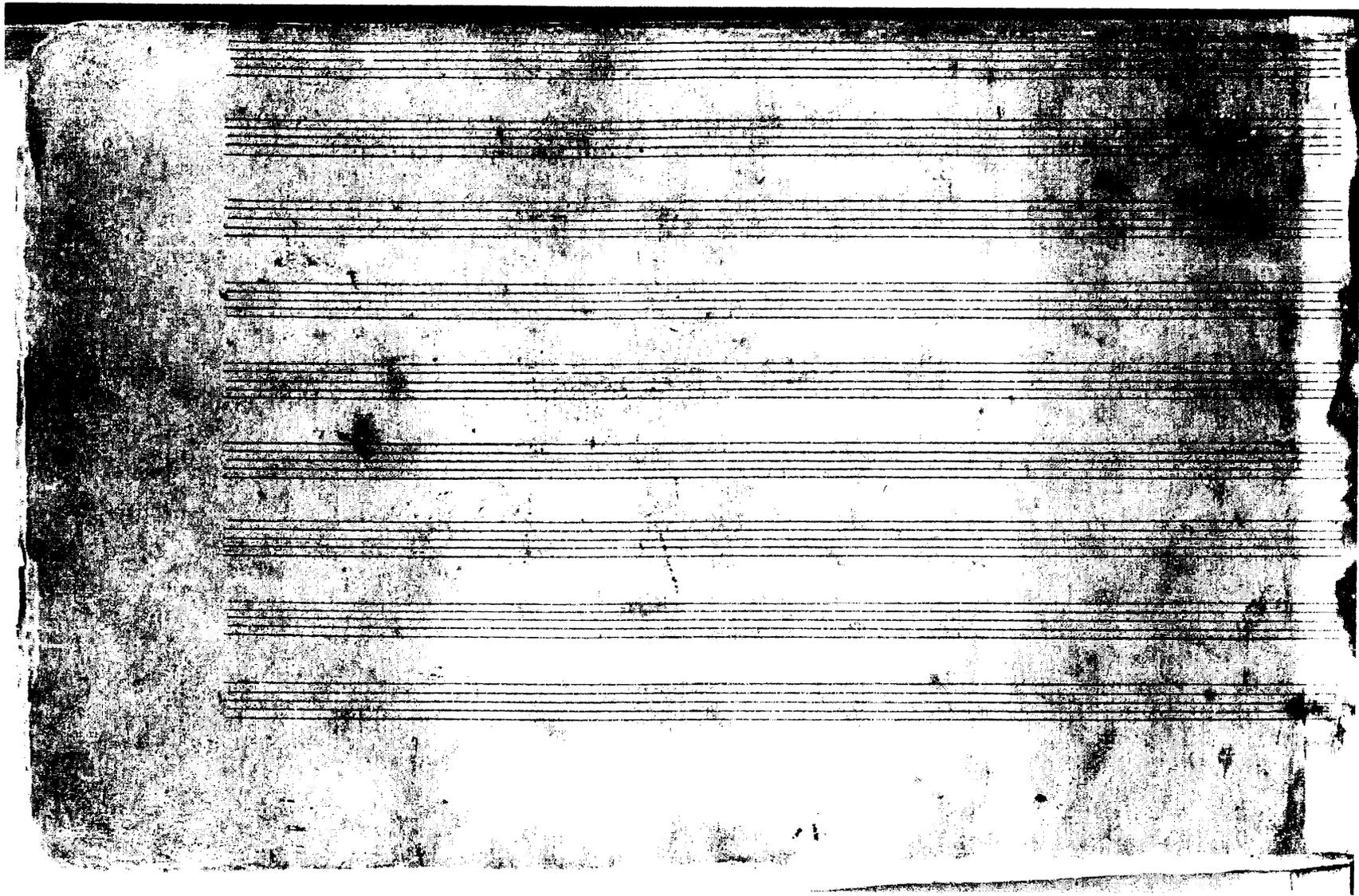
A page of handwritten musical notation on five staves. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The score is annotated with several handwritten words and markings:

- lung* is written above the first staff.
- ten* is written above the first staff towards the right.
- con* is written above the second staff.
- for* is written above the second staff.
- for* is written above the second staff.
- sol* is written above the third staff.
- for* is written above the third staff.
- for* is written above the third staff.

The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear, particularly along the left edge.



A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page features several staves. The top two staves contain a complex piece of music with many notes, some with stems and beams, and some with handwritten annotations like 'ca' and 'for'. The notation is dense and appears to be a sketch or a working draft. Below this, there are several more staves, some of which contain simpler musical notation, including a few notes and rests, and a large, stylized handwritten symbol that looks like 'JL' or 'JL' with a flourish. The paper shows signs of wear, including a dark smudge in the bottom left corner and a small hole near the bottom center.



20 v.

Vals

Allegretto

J. P. Liszt

copie incomplete
des Vals de 8-XII-
1845
inédite



Contratapa encuadernada. Fondo borrravino y estampa en dorado.

Índice

Presentación I , por Claudio Panella	11
Presentación II , por Elida Reissig	13
Estudio Preliminar , por Bernardo Illari	15
Cuaderno de Música , por Juan P. Esnaola.....	53

Composiciones Musicales

Minué [en mi bemol mayor].....	60
Vals [en fa menor].....	61
Minué federal.....	63
Polka [en do mayor]	68
Cuadrilla [en do mayor].....	72
Vals [en si bemol mayor]	76
Vals [en do mayor]	78
Polka [en do mayor]	80
Vals [en mi bemol mayor].....	81
Vals [en do mayor]	83
En el álbum de la Srta. Leopoldina Nin - Vals [Vals Nin].....	85
A Clara Etchart - Vals [Vals Etchart].....	88
Polka [en do mayor]	90
Vals [en re mayor].....	90
Vals [en mi menor].....	92
[La pasión], Vals [en si menor]	94
Vals [en si bemol mayor]	99

PUBLICACIONES DEL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES “Dr. Ricardo Levene”

I. LOS ARCHIVOS HISTÓRICOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

1. **El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires**, por Carmelo V. Zingoni. (1928). Agotada.
2. **Los Archivos Históricos de Luján**, por Federico F. Monjardín. (1928). Agotada.
3. **El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires**, por José Torre Revello. (1941).
4. **Los Archivos Históricos de Mercedes**, por Alfredo A. Yribarren. (1943). Agotada.
5. **El Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires. Guía del Investigador**, por Marcelo J. Rimoldi (2006).

II. CONTRIBUCIÓN A LA HISTORIA DE LOS PUEBLOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

1. **Los orígenes de Chascomús, 1752-1825**, por Rómulo D. Carbia, con Advertencia de Ricardo Levene. (1930). Agotada. Reedición digital (2004). CD-Rom.
2. **Apuntes históricos del pueblo de San Fernando**, por Enrique Udaondo. (1930). Agotada.
3. **Ensayo sobre el pago de la Magdalena en el siglo XVIII**, por Antonino Salvadores. (1930). Agotada. Reedición digital (2003). CD-Rom.
4. **Los orígenes y fundación de la villa de San Antonio del Camino**, por José Torre Revello. (1932). Agotada. Reedición digital (2004). CD-Rom.
5. **La federalización de Buenos Aires y fundación de La Plata**, por Antonino Salvadores. (1932). Agotada. Reedición digital (2004). CD-Rom.
6. **El puerto de la Ensenada de Barragán, 1727-1810**, por Guillermina Sors de Tricerri. (1933). Agotada. Reedición (2003).
7. **El origen de la ciudad de Mercedes**, por Alfredo A. Yribarren, con Advertencia de Ricardo Levene. (1937). Agotada.
8. **Los orígenes de Ranchos (General Paz) 1771-1865**, por Alfredo Vidal. (1937). Agotada.
9. **Historia de San Nicolás de los Arroyos. Desde sus orígenes hasta 1810**, por Adolfo Garretón. (1937). Agotada.
10. **Quilmes colonial**, por Guillermina Sors de Tricerri. (1937). Agotada. Reedición digital (2005). CD Rom.
11. **Olavarría y sus colonias**, por Antonino Salvadores. (1937). Agotada.
12. **Apuntes para la historia de Saladillo**, por Manuel Ibáñez Frocham. (1937). Agotada. Reedición digital. (2005).
13. **El pago de los Lobos. Noticias y apuntes**, por Juan R. Angueira. (1937). Agotada.
14. **Crónica vecinal de Nueve de Julio, 1863-1870**, por Buenaventura N. Vita. (1938). Agotada.
15. **Los orígenes de Campana hasta la creación del partido**, por Jorge P. Fumiére. (1938). Agotada.
16. **Historia de la ciudad de San Nicolás de los Arroyos**, por José E. De la Torre. (1938).
17. **Nuestra Señora de los Dolores**, por Rolando Dorcas Berro. (1939).
18. **El partido de Avellaneda, 1580-1890**, por Antonio A. Torassa. (1940).
19. **Chivilcoy. La región y las chacras**, por Mauricio Birabent. (1941).
20. **Orígenes históricos de Mar del Plata**, por Julio César Gascón. (1942).
21. **Reseña histórica del partido de Las Conchas**, por Enrique Udaondo. (1942).
22. **Historia del partido de General Sarmiento**, por Eduardo I. Munzón. (1944). Agotada.
23. **Historia de Pergamino hasta 1895**, por Luis E. Giménez Colodrero. (1945). Agotada.

24. **Historia de Zárate, 1869-1909**, por Vicente R. Botta. (1948). Agotada.
25. **El Fuerte 25 de Mayo, en Cruz de Guerra**, por Carlos A. Grau. (1949). Agotada.
26. **Apuntes para la Historia del partido de la Ensenada, 1821-1882**, por Francisco Cestino. (1949). Agotada.
27. **Historia de la ciudad de Rojas hasta 1874**, por Juan J. Cabodi. (1950). Agotada.
28. **Apuntes para la historia de Junín**, por René Pérez. (1950). Agotada.
29. **La sanidad en las ciudades y pueblos de la provincia de Buenos Aires**, por Carlos A. Grau. (1953). Agotada.
30. **Contribución a la historia de Bragado**, por Juan R. Moya. (1957). Agotada.
31. **Los orígenes del pueblo de Belgrano (1855-1862)**, por Andrés R. Allende (1958). Agotada.
32. **Reseña histórica del partido de Mar Chiquita y sus pueblos**, por Eduardo S. Freije. (1963).
33. **Coliqueo, en el indio amigo de Los Toldos**, por M. Meinrado Hux. (1966). Agotada.
34. **Guardia Nacional. Orígenes del partido y ciudad de Chacabuco, 1865-1890**, por Oscar R. Melli. (1967).
35. **Historia de Quilmes desde sus orígenes hasta 1941**, por José A. Craviotto. (1967).
36. **Lomas de Zamora, desde el siglo XVI hasta la creación del partido**, por Alberto S. J. De Paula y Ramón Gutiérrez. (1967). Agotada.
37. **Capellanía de Santos Lugares. Historia de las Tierras, Pueblos y Ferrocarriles**, por Luis E. Comandi. (1968).
38. **Origen y formación del partido y pueblo de Almirante Brown (Adrogué), 1750-1882**, por Jorge P. Fumiere. (1969). Agotada.
39. **Historia del pueblo y partido de Lincoln en el siglo XIX. La conquista del oeste bonaerense**, por Andrés R. Allende. (1969).
40. **Historia del pueblo Vaccarezza y partido de Alberti**, por Jorge, Oscar y Roberto Vaccarezza. (1970).
41. **Historia de Carmen de Areco, 1771-1970**, por Oscar R. Melli. (1974).
42. **Del pago del Riachuelo al partido de Lanús, 1536-1944**, por Alberto S. J. De Paula, Ramón Gutiérrez y Graciela Viñuales. (1974).
43. **Historia de Marcos Paz. Desde sus orígenes hasta la creación del Partido**, por Enriqueta E. Moliné de Berardoni. (1978).
44. **Historia de la Guardia de Luján durante el período hispano-indiano**, por Ricardo Tabossi. (1989). Agotada.
45. **Berisso. Escenas de su historia**, por Claudio Panella (Compilador). (2003). Agotada.
46. **Algunas voces, todas las memorias. Talleres de Historia oral en Balcarce**, por Juan A. Ghisiglieri, Alicia de las N. Sarno y Guillermo A. Clarke. (2003).
47. **Ituzaingó y la segunda fundación. Proyecto "Génesis 2000" - 1872 y 1994**, por Jorge Piccoli (h). (2004).
48. **Las Flores. Historias de la vida cotidiana (1856-1956)**, por María L. Fernández, Juan Ghisiglieri, Alicia Sarno y Guillermo Clarke. (2006).
49. **Mercados de La Plata. Edificios y entornos durante la época fundacional**, por Cristina E. Vitalone y Arnoldo O. Delgado. (2007).

III. DOCUMENTOS DEL ARCHIVO

1. **Libro de Informes y oficios de la Real Audiencia de Buenos Aires**, con Advertencia de Ricardo Levene. (1929). Agotada.
2. **Cedulario de la Real Audiencia de Buenos Aires**, volumen I, con Advertencia de Ricardo Levene. (1929). Agotada.
3. **Cedulario de la Real Audiencia de Buenos Aires**, volumen II, con Advertencia de Ricardo Levene. (1937).
4. **Cedulario de la Real Audiencia de Buenos Aires**, volumen III, con Advertencia de Ricardo Levene. (1938).
5. **Acuerdos de la Honorable Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires, 1820-1821**, volumen I, con introducción de Ricardo Levene. (1932). Agotada.
6. **Acuerdos de la Honorable Junta de Representantes de la provincia de Buenos Aires, 1820-1821**, volumen II, con introducción de Ricardo Levene. (1933). Agotada.
7. **Libro de Sesiones reservadas de la Honorable Junta Representativa de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1833, y Libro de Actas reservadas del**

- Congreso General Constituyente, 1824-1827**, con introducción de Ricardo Levene. (1936).
8. **Fundación de la ciudad de La Plata**, con Introducción de Antonino Salvadores. (1932). Agotada.
 9. **Fundación de escuelas públicas en la provincia de Buenos Aires durante el gobierno escolar de Sarmiento, 1856-1861, 1875-1881**, con Advertencia de Ricardo Levene. (1939).
 10. **Orígenes de la Imprenta de Niños Expósitos**, con Introducción de Carlos Heras. (1943).
 11. **La campaña libertadora del General Lavalle**, con Introducción de Enrique M. Barba. (1944). Agotada.
 12. **Documentos del Congreso de Tucumán. Oficios de los Directores, apuntes de correspondencia, notas de oficios y ordenes del Congreso de Tucumán, 1816-1820**, con Introducción de Ricardo Levene. (1947).
 13. **Documentos del Congreso General Constituyente de 1824-1827**, con Introducción de Ricardo Levene. (1949).
 14. **Mercedes de tierras hechas por los gobernadores a nombre del rey de España**, con Introducción de Enrique M. Barba. (1969).
 15. **Acuerdos de la Honorable Junta de Representantes de la Provincia de Buenos Aires, 1822**, volumen III, con una introducción sobre “El período legislativo de 1822 en la provincia de Buenos Aires”, por Andrés R. Allende. (1981).
 16. **Causas célebres - Juan Moreira, 1869-1879**. (2002). Edición Digital. CD-Rom.
 17. **El avance de la frontera bonaerense, 1827-1828. La acción del Comandante de Milicias de la Campaña Juan Manuel de Rosas**. (2003). Edición digital. CD-Rom.
 18. **La campaña al Desierto de 1833. Rosas y los informes meteorológicos, astronómicos y topográficos de la expedición** (2007). Edición digital. CD-Rom.

IV. ESTUDIOS SOBRE LA HISTORIA Y LA GEOGRAFÍA HISTÓRICA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

1. **Historia de la Provincia de Buenos Aires y formación de sus pueblos**. Director General Ricardo Levene. Volumen I. (1940). Agotada. Reedición digital. (2008). DVD-Rom
2. **Historia de la provincia de Buenos Aires y formación de sus pueblos**. Director General Ricardo Levene. Volumen II. (1941). Agotada. Reedición digital. (2008). DVD-Rom
3. **El proceso histórico de Lavalle a Rosas**, por Ricardo Levene. (1950). Agotada.
4. **Los primeros gobernadores de la provincia de Buenos Aires. El año XX desde el punto de vista político – social**, por Joaquín Pérez (1950). Agotada. Reedición (2002).
5. **Estudios sobre la provincia de Buenos Aires**. (1985).
6. **Frontera ganadera y guerra con el indio**, por Fernando E. Barba. (2003).
7. **Toponimia de la Provincia de Buenos Aires**, por Guillermo Pilia. (2003).
8. **La pampa criolla. Usufructo y apropiación privada de tierras públicas en Buenos Aires, 1820-1850**, por María E. Infesta. (2003). Agotada.
9. **La frontera bonaerense (1810-1828): espacio de conflicto, negociación y convivencia**, por Silvia Ratto. (2003).
10. **Rastrilladas, huellas y caminos** (Buenos Aires, 1956), por Enrique M. Barba (2004).
11. **La sociedad rioplatense frente a la justicia. La transición del siglo XVIII al XIX**, por Silvia C. Mallo. (2004).
12. **Francisco Salamone. Sus obras municipales y la identidad bonaerense**, por René Longoni y Juan C. Molteni. (2004).
13. **Los tiempos perdidos. La política bonaerense desde 1880 hasta la intervención de 1917**, por Fernando E. Barba. (2004).
14. **El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial**, por Claudio Panella (Compilador). (2005).
15. **Tierras públicas, tierras privadas. Buenos Aires, 1852-1876**, por Marta Valencia (2005).

16. **Cruzando fronteras. Relaciones interétnicas y mestizaje social en la campaña y la ciudad de Buenos Aires en el período colonial**, por Susana Aguirre (2005).
17. **El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial**, tomo II, por Claudio Panella (Compilador). (2006).
18. **Imágenes e imaginarios del Noticiero Bonaerense, 1948-1958**, por Irene Marrone y Mercedes Moyano Walter (Compiladoras). (2007).
19. **Palabras de honor. Relatos de vida de soldados ex combatientes de Malvinas**, tomo I, por Guillermo A. Clarke, Juan A. Ghisiglieri y Alicia Sarno (2007).
20. **Las escuelas de primeras letras en la campaña de Buenos Aires, 1800-1860**, por José Bustamante Vismara. (2007).
21. **El gobierno de Domingo A. Mercante en Buenos Aires (1946-1952). Un caso de peronismo provincial**, tomo III, por Claudio Panella (Compilador). (2007).

V. AUXILIARES DESCRIPTIVOS

1. **Catálogo del Tribunal de Cuentas y Contaduría de la Provincia**. Incluye Catálogo de la Sección Libros de la Legislatura de Buenos Aires. (1967).
2. **Índice de mapas, planos y fotografías de la Sección Ministerio de Obras Públicas**, preparado por Fernando E. Barba. (1968).
3. **Índice de la Sala de Representantes de la Provincia de Buenos Aires. 1821-1852**, con Introducción de Enrique M. Barba. (1970). Agotada.
4. **Catálogo del Archivo de la Real Audiencia y Cámara de Apelaciones de Buenos Aires**, con Advertencia de Enrique M. Barba. (1974).
5. **Índice de la Cámara de Senadores de la Provincia de Buenos Aires, 1854-1882**. (1971).
6. **Índice de la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, 1853-1882**, con Introducción de Enrique M. Barba. (1973).
7. **Catálogo de la colección Julio César Avanza**, preparado por Marcelo J. Rimoldi, María del C. Mablona, Silvia M. Alvarez y Mariné A. Giacoy. (2003).

VI. PERIODISMO Y PERIÓDICOS BONAERENSES

1. **El Monitor de la Campaña, 1871-1873**. (2002). Edición digital. CD-Rom.
2. **La Aljaba, 1830-1831**. (2004).
3. **Intelectuales y periodismo. Debates públicos en el Río de la Plata, 1776-1810**, por César L. Díaz (2005).
4. **Boletín Musical**, por Gregorio Ibarra (1837). Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Melanie Plesh (2006).
5. **La Camelia** (1852). Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Néstor T. Auza (2009).

VII. PUBLICACIONES PERIÓDICAS

1. **Cultura. Revista del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1949-1951**. La Plata. Reedición digital (2008). DVD-Rom.
2. **Sexto Continente. Revista de Cultura para América Latina. 1949-1950**. Buenos Aires. Reedición digital (2008). DVD-Rom.
3. **Revista de Historia, 1957-1958**. Buenos Aires. Reedición digital (2008). CD-Rom.

4. **Biblioteca, 1950-1951.** Reedición digital (2009). CD-Rom.

VIII. MENSAJES DE LOS GOBERNADORES DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

1. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1849, volumen I, 1822-1847,** con Introducción de Tomás D. Bernard. (1976). Agotada. Reedición digital (2007). CD-Rom.
2. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires, 1822-1849, volumen II, 1848-1849.** (1976). Agotada. Reedición digital (2007). CD-Rom.
3. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. Domingo Alfredo Mercante, 1946-1952.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
4. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. José Luis Cantilo, 1922-1926.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
5. **Mensajes de los gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. Manuel Antonio Fresco, 1936-1940.** (2004). Edición digital. CD-Rom.
6. **Mensajes de los Gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. Valentín Vergara, 1926-1930. (2007).** Edición digital. CD-Rom.
7. **Mensajes de los Gobernadores de la Provincia de Buenos Aires. Oscar Eduardo Alende, 1958-1962.** (2007). Edición digital. CD-Rom.

IX. CONGRESOS DE HISTORIA DE LOS PUEBLOS DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES

1. **Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la provincia de Buenos Aires. 1° volumen.** (1951). Agotada.
2. **Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires. 2° volumen.** (1952).
3. **Primer Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires. 3° volumen.** (1952). Agotada.
4. **Segundo Congreso de Historia de los Pueblos de la provincia de Buenos Aires, volumen I,** con Introducción de Tomás D. Bernard. (1974). Agotada.
5. **Cuarto Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires, tomo I** (1997).
6. **Octavo Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2001). **Edición digital. CD-Rom.**
7. **Primera y Segunda Jornada de Historia del Conurbano Bonaerense.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
8. **Noveno Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2003). Edición digital. CD-Rom.
9. **Décimo Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2005). Edición digital. CD-Rom.
10. **Undécimo Congreso de Historia de los Pueblos de la Provincia de Buenos Aires.** (2007). Edición digital CD-Rom.

X. ARCHIVÍSTICA Y PRESERVACIÓN DOCUMENTAL

1. **Curso Básico de Capacitación Archivística,** por Claudio Panella (Dirección). (2003).
2. **Guía práctica de productos de archivo,** por Luis F. Sierra Escobar y Alexandra Celis Avila (2007).

XI. GOBERNADORES BONAERENSES

1. **Martín Rodríguez. Los avatares de una elite reformista**, por M. Pablo Cowen. (2005).
2. **José Luis Cantilo. Interventor y gobernador**, por Hebe J. Blasi. (2005).
3. **Manuel Antonio Fresco. Entre la renovación y el fraude**, por Emir Reitano. (2005).
4. **Marcelino Ugarte. Arquetipo de caudillo conservador**, por Edith C. Debenedetti (2005).
5. **Dardo Rocha. El último porteño**, por Jorge Troisi (2006).
6. **Carlos V. Aloé. Subordinación y valor**, por Rodolfo Rodríguez (2007).
7. **Rodolfo Moreno. Una frustrada carrera hacia la presidencia**, por Emir Reitano (2009).

XII. BICENTENARIO

1. **Las Invasiones Inglesas (1806-1807). Una aproximación documental.** (2006).
2. **La Gloriosa Reconquista y la Gloriosa Defensa de Buenos Aires (1806-1807).** (Buenos Aires, 1807), por Pantaleón Rivarola. Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Osvaldo Guglielmino (2007).
3. **El triunfo argentino** (Buenos Aires, 1808), por Vicente López y Planes. Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Guillermo Pilia (2007).
4. **El Redactor del Congreso Nacional, 1816-1820** (Buenos Aires, 1916). Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Diego L. Molinari (2007).
5. **Representación de los Hacendados** (Buenos Aires, 1810), por Mariano Moreno. Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Pablo M. Cowen (2007).

FUERA DE SERIE

1. **Documentos de San Martín. Homenaje al Libertador al cumplirse el centenario de su muerte. Edición facsimil con Introducción de Ricardo Levene.** (1950). Agotada.
2. **El indio en la llanura del Plata. Guía bibliográfica**, por P. Meinrado Hux. (1984). Agotada.
3. **Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires "Dr. Ricardo Levene" 1925-2000. Publicación conmemorativa del 75° aniversario de la Institución.** Catálogo (2000).
4. **Ego - Documentos e identidad bonaerense**, por Hugo J. Rodino (2003).
5. **Memoria sobre los Pesos y Medidas** (Buenos Aires, 1835), por Felipe Senillosa. (2003). Agotada.
6. **La Nación Argentina. Justa, libre, soberana** (Buenos Aires, 1950). Edición digital. CD-Rom. (2005).
7. **Francisco López Merino, de puño y letra**, con Estudio Preliminar de Guillermo E. Pilia (2006). Edición digital. CD-Rom.
8. **Primeras Jornadas Internacionales CAHIP. Las rutas del papel en el Río de la Plata.** (2007). Edición Digital. CD-Rom.
9. **Gobernadores, vicegobernadores y ministros de la Provincia de Buenos Aires, 1820-2007.** (2007).
10. **2° Plan Quinquenal (1953-1958).** Edición Digital CD-Rom (2008).
11. **Los estudios sobre el primer peronismo. Aproximaciones desde el siglo XXI**, (Buenos Aires, 1837), por Raanan Rein, Carolina Barry, Omar Acha y Nicolás Quiroga (2009).
12. **Cuaderno Musical (1844)**, de Juan P. Esnaola. Reedición facsimilar con Estudio Preliminar de Bernardo Illari. (2009).

Hacia mediados de la década de 1840, durante el segundo gobierno de Juan Manuel de Rosas, el compositor Juan Pedro Esnaola (1808-1878) elaboró un Cuaderno de Música conteniendo composiciones de danzas de salón. A partir del trabajo conjunto entre el Archivo Histórico de la Provincia de Buenos Aires “Dr. Ricardo Levene” y el Museo de Instrumentos Musicales “Dr. Emilio Azzarini”, dicho manuscrito ha podido editarse en forma facsimilar. La publicación que el lector tiene en sus manos entonces, se constituye en un sustancial aporte a la historia de la música argentina a través de uno de sus más reconocidos exponentes. Además, es una demostración concreta de que desde instituciones estatales que tienen su razón de ser en el fomento de la educación y la cultura se pueden llevar a cabo emprendimientos de valor para la comunidad.



Instituto
Cultural



Buenos Aires
LA PROVINCIA