

XIX Jornadas Argentinas de Musicología y XXIII Conferencia de la AAM. UNLP,
2018 Autora: Silvina Argüello

Entre los vales decimonónicos europeos y los vales criollos de principios del siglo XX.

Comienzo esta exposición, como si se tratara de un nuevo capítulo de una serie de las que seguimos por internet (Netflix), con “escenas” de presentaciones anteriores. En el trabajo compartido en la Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología realizada en Mendoza en 2014, me ocupé de mostrar las conexiones entre las estructuras de los vales vieneses y varsovianos decimonónicos y los vales criollos rioplatenses de comienzos del siglo XX. Posteriormente, Leonardo Waisman me hizo una observación con respecto a que había un salto temporal considerable y diferencias muy notorias entre aquellos vales europeos del siglo XIX y los primeros vales criollos compuestos en las primeras décadas del siglo siguiente. En función de este planteo, me aboqué a investigar dicha franja temporal, sin la pretensión de ofrecer una historia completa, lineal y sin fisuras.

Este mismo interés guió una investigación de Juan María Veniard quien, con argumentos y documentos poco convincentes que avalen su hipótesis, ha afirmado que el vals campero pampeano, luego llamado vals criollo, proviene no sólo de un tipo de vals determinado de fines del siglo XIX, denominado Boston, sino específicamente del vals Boston N° 3 de Hilarión Moreno (conocido con el seudónimo Ramenti)¹, compuesto probablemente en la década de 1890. Es más, sostiene que Hilarión Moreno habría sido el difusor del vals Boston en el Río de La Plata. Este diplomático argentino llegó a Montevideo en 1890 desde México, donde había conocido un tipo de vals lento que adquirió gran popularidad y cuyo ejemplar más difundido internacionalmente fue *Sobre las olas* de Juventino Rosas. Veniard aclara, sin embargo, que éste no es un vals Boston, aunque tenga algunos de sus elementos como la síncopa de compás y el acompañamiento muy marcados.²

¹ Agradezco a la Dra. Silvina Mansilla haberme facilitado copia de la partitura.

² Veniard, “Origen del vals campero”, 238-241.

En 2013, en otro trabajo presentado en las XVII Jornadas de Investigación del Área Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades, me ocupé de revisar las afirmaciones de Veniard en cuanto al origen del vals criollo, su caracterización y la importancia que tuvo el vals Boston en la aparición y desarrollo del vals criollo argentino.

A diferencia de Veniard, cuya descripción del vals criollo responde a nociones sobre el género en música popular que vienen siendo cuestionadas desde la década de 1980 –como es el caso de entender que puede ser definido en función de una serie de rasgos musicales inmanentes a la obra– en este trabajo acuerdo con otros autores, como Juan Pablo González, quien considera insuficiente esta mirada e incorpora el factor performativo y la escucha como relevantes en casos de mutación genérica.³ No obstante, la falta de registros sonoros y audiovisuales de las prácticas interpretativas del siglo XIX y de comienzos del XX me impide abordar estos aspectos fundamentales tanto para la caracterización de un género como para detectar los cambios estilísticos que operaron en el vals europeo y que hicieron emerger la versión criolla.


Con estas limitaciones, la hipótesis que propongo es que el vals Boston representa un eslabón importante de esa cadena de transformaciones que conecta los vales de los salones europeos del siglo XIX con los vales criollos de las primeras décadas del siglo XX, al menos en aspectos estructurales, pero no hay evidencia suficiente para afirmar que a partir de un sólo tipo de vals y menos aún de un ejemplar haya surgido el vals criollo. Debo aclarar que por las razones mencionadas sólo me referiré a aspectos estructurales.

A través del análisis de tres vales Boston y de la comparación con los modelos europeos vieneses y varsovianos muestro algunos cambios que la práctica musical introdujo y que fueron decisivos para delinear el vals criollo rioplatense. Se trata de las composiciones: *Páginas olvidadas*, compuesta por Eduardo Moreno, un Vals-Boston para piano, violín o mandolín –especificaciones que aparecen en la edición impresa; *Corazones tristes*, cuya partitura consigna debajo del nombre la aclaración Vals Boston y a la derecha

³ Juan Pablo González, “Performatividades líquidas y juicio de valor en las músicas del siglo XX”, *El oído pensante*, 3(1) (2015), <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/5891/9016>, acceso en junio de 2017.

“por C. Toranzo”.⁴ El tercer ejemplo se titula *Frívola!*⁵ de Víctor Troysi y la edición incluye la leyenda Vals-Boston Hesitación para canto y piano.

Antes de pasar al análisis concreto de las piezas propuestas, considero importante referirme al vals mexicano mencionado, *Sobre las olas*, que fue publicado por la Casa Wagner y Levien en 1888 que se encargó de difundirlo y fomentar la fama de Rosas como compositor popular. También contribuyeron a la popularidad de este vals las ediciones para piano y la industria del disco. En 1898 Arturo Adamini lo grabó en un cilindro con el título *Over the Waves*. Además de otras grabaciones, en 1909 Rena Co. (Londres) grabó un disco de dos caras en 78 r.p.m que tenía de un lado el *Danubio azul* de Johann Strauss hijo y del otro, *Sobre las olas*.⁶ No creo que sea casual que la compañía discográfica reuniera esta dupla. Ambas piezas devinieron prototípicas tanto para los receptores como para otros compositores.

Si comparamos la estructura del vals vienés con el mexicano, advertimos que el vals de Juventino Rosas sigue, a escala, una estructura semejante a la de los vales vieneses. Cabe aclarar que este vals de Rosas es el más sencillo, siendo el único con sólo cinco⁷ temas –tal vez este sea uno más de los factores que propiciaron su popularidad. Según Brenner, la mayoría de los vales de Rosas poseen ocho temas y dos, seis. En cuanto a la sintaxis musical menciono unas pocas pero relevantes apreciaciones: los motivos melódicos sugieren un metro en 6/4 (pulso binario de subdivisión ternaria) y las frases son de largo aliento, en base a un predominio de valores largos (blancas con punto, blancas, negras) y la presencia del ritmo típico  (negra, negra con punto y corchea).

⁴ Este ejemplar está en el Museo del Teatro y de la Música Cristóbal de Aguilar perteneciente al Teatro San Martín de la ciudad de Córdoba. Fue fotografiado y cedido por Cecilia Argüello.

⁵ Aparece sólo el signo de admiración al final de la palabra.

⁶ Según Helmut Brenner, debido a la precaria situación económica de Juventino Rosas, es de suponer que vendía sus composiciones lo más rápido posible, por lo que fecha de composición y de publicación no estarían muy distantes. p 59.

⁷ Brenner considera que tiene cuatro temas porque entiende una de las secciones como parte de otra, que según mi análisis posee elementos suficientes como para constituir una quinta subsección. p 63

Estructura de *A orillas del hermoso Danubio Azul* (Strauss) **1867**

	Introd.	Vals 1	Vals 2	Vals 3	Vals 4	Vals 5	Coda
Sección	A B	C D D	E E F	G G H H	I I J J	K K L	G' E' I' C C'
Tonalidad	LAM REM	REM LAM	REM SibM	SOLM	FAM FAM	LAM LAM	REM FAM REM
Plan armónico	V I	I V	I	IV		V	I I

Estructura de *Sobre las olas* (Juventino Rosas) Tiene letra, impreso en **1888**

	Introducción	Vals 1	Vals 2	Coda
Sección	X (A)	A A B B A	X C C D D E E	A A B B' (BF)
Tonalidad	SOLM REM SOLM	SOLM	SOLM SIM MIM SOLM, DOM	SOLM SOLM
Plan armónico	I V	I I	I III VI I IV (V D)	I I

Comparando las dos estructuras, señalo como relevantes las siguientes observaciones:

- a) *Sobre las olas* posee texto⁸ y reduce el número de secciones.
- b) En ambos, cada sección es en sí misma un vals. El vienés presenta dos temas y *Sobre las olas*, dos o más.
- b) En uno y otro, la aparición del IV grado ocurre al promediar la pieza o después.
- c) La vuelta a la primera sección del vals (A) es más relevante y recurrente en *Sobre las olas*.
- d) La coda de ambas obras retoma material temático de secciones anteriores, siendo las primeras secciones (A B) las más notorias en el vals mexicano.

Eric Mc Kee ha estudiado otro modelo de vales decimonónicos compuestos por Chopin durante el tiempo que vivió en Varsovia siguiendo el modelo preferido por dicha ciudad. Se trata de cinco vales que presentan similitudes con los vieneses pero algunas diferencias que aparecen como significativas en los primeros vales criollos. Muestro a continuación la estructura de uno de ellos tal como la presenta el autor en su texto:

Vals en D b Mayor, op. 70, n° 3 (1829),⁹

abcd

	Vals 1	Vals 2	Vals 1 (<i>da capo</i>)
Compases	4 4 4 4	4 4	4 4 4 4
Secciones	a a a a b b	c c d d c c	a a a a b b
Plan armónico	I	IV	I

⁸ Si bien el *Danubio azul* fue compuesto con texto, su mayor circulación ha sido como vals instrumental. *An der schönen, blauen Donau op.314* nació en 1867. Es una de las nueve piezas corales que Strauss (hijo) compuso para la Asociación coral masculina de Viena. Peter Kemp, "Strauss", *Grove Music Online*. Oxford Music Online, Oxford University Press, acceso el 17 de octubre de 2015, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52380pg2>.

⁹ Eric Mc Kee. *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz* (Bloomington: Indiana University Press, 2012) p. 173.

Mc Kee señala que, en comparación con la práctica vienesa, los vales varsovianos de Chopin contienen sólo tres o cuatro temas diferentes y la sección trío –que se corresponde con el segundo vals– se encuentra en la subdominante o en la tonalidad paralela mayor (I-IV-I o i-I-i).¹⁰ Además, la recurrencia de la primera sección (a-b) es más clara y frecuente.

Retomo los vales Boston, a los que considero un eslabón importante en la cadena de transformaciones que conecta los vales de los salones europeos del siglo XIX con los vales criollos de las primeras décadas del siglo XX. Los tres ejemplos seleccionados, son *Páginas olvidadas*, *Corazones tristes* y *Frívola!* Una distinción significativa entre ellos da cuenta de una práctica que se fue haciendo cada vez más frecuente en la constitución de los vales criollos, me refiero al hecho de que los dos primeros son instrumentales mientras que el último tiene texto. Expongo un análisis sucinto de la estructura de cada uno.

Vals instrumental	<i>Páginas olvidadas</i>		
Estructura	A A' B B' A A' Entrata C C (Trío) D D' C (C') A A'		
Plan armónico	la m do M Im III	fa M VI	re m IV VI Im

Vals instrumental	<i>Corazones tristes</i>		
Estructura	A A' B B' A A' C C (Trío) A A'		
Plan armónico	mi m sol M Im III Im III	sol M Im	

¹⁰ *Ibidem*, pp. 172-173.

Vals para canto y piano	<i>Frívola!</i>			
Estructura	Introd.	A A	B B	A A
Plan armónico	fa M	fa M	fa M	
		I M	I M	
Letra		Estrofa I	Estrofa II	Estrofa I

Otro rasgo que aparece en estos valeses Boston y que es habitual en los valeses criollos es la preponderancia de las tonalidades menores¹¹ en las primeras secciones y el paso a la relativa mayor o la tonalidad homónima mayor en la segunda sección o en el trío (cuando está presente).

En función de mostrar ciertas continuidades entre los valeses europeos y especialmente el Boston con los criollos de comienzos de siglo XX, he elegido el conocidísimo vals *Desde el alma*, cuya música fue compuesta por Rosita Melo en el año 1911; la letra se agregó en 1920 y el autor es Víctor Piuma Vélez, con quien Rosita Melo se casó en 1922.¹² Este vals fue editado por Ediciones musicales Schnaider s/f, y lleva por subtítulo la etiqueta “Vals Boston”.

Estructura de *Desde el alma* de Rosita Melo. 1911

Vals 1° instrumental y luego canción	<i>Desde el alma</i>								
Estructura	A	A'	B	B	A	A'	C (Trío)	A	A'
Plan armónico	si m		re M		si m		sol M-si m	si m	
	Im		III		Im		VI Im Im		

¹¹ Cabe aclarar que Mc Kee afirma que tres de los valeses compuestos por Chopin en Varsovia (op. 69, n°2; op. 70, n° 3 y KK1207-1208) emplean el modo menor. *Ibidem*, p.174.

¹² Datos obtenidos de la biografía de Rosita Melo que se encuentra en sitio web oficial de la compositora. www.rositamelo.com acceso el 2 de agosto de 2018.

Este vals muestra varios elementos de cambio respecto de vales decimonónicos europeos y del vals Boston que he señalado como parte del proceso de adaptación y modificación que operaron en aquellos hasta la aparición de los primeros vales criollos que se constituyeron en arquetipos del género, como es el caso de *Desde el alma*.

Afortunadamente, parece no haber dudas en que Rosita Melo lo concibió como un vals instrumental que una década después se convirtió en canción, se editó como Vals Boston y recién fue registrado en SADAIC el 26 de mayo de 1976. Estructuralmente posee tres secciones, siendo la primera la que adquiere preponderancia por las repeticiones; la segunda, en paridad jerárquica, contrasta armónicamente con la anterior pues se instala en la tonalidad relativa mayor. La tercera, denominada trío que parte del VI grado para volver a la tonalidad principal es mucho más breve que las otras y funciona como una transición para volver a la primera sección.

Conclusiones

Por convincentes que pudieran haber resultado las observaciones realizadas respecto de las conexiones entre vales del siglo XIX, los vales Boston entre siglos y los primeros criollos de comienzos del s XX, basta escuchar las grabaciones de los ejemplos propuestos para advertir las enormes diferencias entre ellos, más allá de las similitudes estructurales mostradas. Las dificultades para poder ofrecer una explicación más completa de la trayectoria del vals criollo son las propias de la historia. La reconstrucción del pasado, nos dice Paul Veyne, se basa en acontecimientos, que define como diferencias que emergen sobre un fondo homogéneo y que conocemos a través de los documentos. Éstos, a su vez, son apenas huellas del pasado que permiten acceder a un conocimiento mutilado.

Las partituras editadas representan un porcentaje muy bajo de la música que se hacía y escuchaba. Se trata generalmente de transcripciones sencillas para canto y piano con el fin de que pudieran ser interpretadas por aficionados (diletantes) en círculos íntimos. Son apenas un esqueleto de la obra que no da cuenta de rasgos estilísticos ni performativos. De igual manera, las grabaciones que están a nuestro alcance son las de las obras que se difundieron masivamente. En cambio, no hay registros sonoros ni audiovisuales de la mayoría de las prácticas musicales urbanas y rurales de las que el vals formaba parte. Por

estas razones, me he limitado a considerar los aspectos estructurales de las obras. Aunque me hubiera esmerado en describir y confrontar las particularidades estilísticas de cada una, no habría podido explicar cómo sucedieron los cambios.

Hasta donde me es dado saber, según el enfoque adoptado en este trabajo, puedo afirmar que cada vals vienés decimonónico incluye varios vales individuales generalmente de dos secciones; todos ellos se corresponden con una “tonalidad madre” siempre en modo mayor. Los vales varsovianos del siglo XIX muestran una reducción de secciones, la recurrencia de la sección inicial de la pieza y la inclusión frecuente de una parte llamada “trío” en la que aparece el IV grado.

Por su parte, estructuralmente, los vales Boston de fines del siglo XIX se asemejan a los varsovianos considerados siendo el contraste que se produce entre la una sección inicial en modo menor y la que le sigue en la relativa mayor u homónima mayor la más notoria diferencia.

En cuanto a los primeros vales criollos grabados, la mayoría pertenecen a versiones de orquestas típicas o cantantes de tango. Muchos de ellos siguen el modelo de *Desde el alma*. Por cierto, hay otros vales criollos tempranos que presentan variantes respecto del de Rosita Melo, pero esas consideraciones exceden el alcance de esta presentación.

Bibliografía

Brennan, Helmut. “La obra de Juventino Rosas: Un acercamiento musicológico”. *Latin American Music Review*, Vol. 16, N° 1. (1995): 58-77

Fermín, Antonio. “The Evolution of the Venezuelan Piano Waltz”. Tesis doctoral. New York University, 2000.

Mc Kee, Eric. *Decorum of the Minuet Delirium of the Waltz. A study of dance-music relations in 3/4 time*. Editor Robert S Hatten. 2012. Bloomington: Indiana University Press.

Scott, Derek. *Sounds of the Metropolis*. New York: Oxford University Press, 2008.

Suárez-Pajares, Javier. “Astort Ribas [¿Badía?], Pedro [Clifton Worsley]”. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, dirigido por Emilio Casares Rodicio, 805-806. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Veniard, Juan María. “El origen del vals campero pampeano y del “vals criollo” nacional. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*. Año XXVII. Nº 27. 2013. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina. Facultad de Artes y Ciencias musicales. Págs. 233 a 251.

Veyne, Paul. *Cómo se escribe la historia. Ensayo de epistemología*. Madrid: Fragua, 1972.