



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO**

**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

**TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA  
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX**

Manuel Gómez Carrillo.

Consideraciones en torno al concepto de autenticidad  
referido a la interpretación de su obra pianística.

Maestrando: Prof. Luis Gonzalo Melicchio

Director: Dr. Oscar Olmello

Co - Director: Mag. Manuel Massone

BUENOS AIRES, Mayo de 2018



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

UU.AA./Facultad

Artes y Diseño

**TESIS DE MAESTRÍA EN INTERPRETACIÓN DE MÚSICA  
LATINOAMERICANA DEL SIGLO XX**

Manuel Gómez Carrillo.

Consideraciones en torno al concepto de autenticidad  
referido a la interpretación de su obra pianística.

Maestrando: Prof. Luis Gonzalo Melicchio

Director de tesis: Dr. Oscar Olmello

Co - Director: Mag. Manuel Massone

BUENOS AIRES, Mayo de 2018



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

## Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado

*A Mirtha y Luis*

*Amorosa combinación entre  
sensibilidad artística y perseverancia.*

*Para mis maestros*

*Hilda Herrera, Manuel Massone y Oscar Olmello,  
fuentes apasionadas de sabiduría e inspiración.*

*A mi Tía*

*Norma Mastrolía  
en gratitud por su apoyo cálido e incondicional.*



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

## Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado

Agradezco a mis padres; Mirtha y Luis, a mis hermanos; Pablo, Hernán y Martín, y a mis sobrinos; Francisco, Felipe, Valentín y Fiona. A mi tía Norma Mastrolía. A mi director Dr. Oscar Olmello y a mi co - director Mag. Manuel Massone. A todos aquellos que aportaron desde diferentes aspectos a este trabajo; Inés Gómez Carrillo y Jorge Gómez Carrillo (hijos de Manuel Gómez Carrillo), Victoria Campos Catelin Gómez Carrillo (nieta de Manuel Gómez Carrillo), Lic. Lucio Bruno Videla, Prof. Hilda Herrera, Mag. Ana María Mónico, Lic. Estela Telerman, Prof. Juan Pablo Páez, Prof. Mariana Quainelle, Dra. Silvina Mansilla. Lic. Olga Zaffore, Lic. Teresa Márquez Da Silva. Dr. Favio Shifres. Lic. Emiliano Turchetta y Prof. Patricia Fedencrini. A Daniela Conde y a Gabriel Corduana. A mis amigos: Paula Adamo, Flavia Carrascosa, Ayelén Coco, Gretel Cortés, Mariana Delledera, Arturo García Cuellar, Cecilia Linares, Alberto Molla, Noelia Núñez, Marcela Pedraza y Javier Sarlo.



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado

**Manuel Gómez Carrillo.**

**Consideraciones en torno al concepto de autenticidad  
referido a la interpretación de su obra pianística**



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

## Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado

No hay nada muerto de forma absoluta,  
todo signo tendrá su fiesta de resurrección.

Michail Bachtin, *Estética de la Creación Verbal*



## Índice

<b>I. INTRODUCCIÓN</b> .....	10
ANTECEDENTES .....	11
OBJETIVOS .....	13
LINEAMIENTOS TEÓRICOS CONCEPTUALES.....	15
Consideraciones en torno a los constructos nacionalismo musical argentino y autenticidad .....	15
La interpretación musical.....	23
Los <i>topoi</i> como sustento al concepto de nacionalismo musical argentino. ....	31
<b>II. LA AUTENTICIDAD DEL NACIONALISMO MUSICAL EN GÓMEZ CARRILLO</b> .....	34
EL CONCEPTO AUTENTICIDAD EN GÓMEZ CARRILLO .....	41
EL PENSAMIENTO NACIONALISTA DE GÓMEZ CARRILLO. DIVULGACIÓN Y MILITANCIA	43
EL CONCEPTO DE AUTENTICIDAD EN EL PIANISMO DE GÓMEZ CARRILLO .....	48
VERIFICACIÓN DE LA AUTENTICIDAD EN LA OBRA DE GÓMEZ CARRILLO.....	54
EXAMEN DE LAS OBRAS .....	56
Composiciones y transcripciones para piano de recopilaciones .....	56
Danza santiagueña .....	57
El mistolero y La huahua .....	60



Danza del cuervo.....	61
Tenga mano.....	63
Análisis musical .....	66
<i>Rapsodia santiagueña</i> . La original y paradigmática obra de Gómez Carrillo.....	79
Análisis musical .....	82
<b>III. CONSIDERACIONES RESPECTO A LA INTERPRETACIÓN</b>	
<b>PIANÍSTICA DE LOS ELEMENTOS VERNÁCULOS .....</b>	<b>99</b>
<b>IV. CONCLUSIONES.....</b>	<b>106</b>
<b>V. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>110</b>
<b>VI. APÉNDICES .....</b>	<b>114</b>
PROGRAMA DEL CONCIERTO - TESIS .....	115
TRANSCRIPCIÓN DEL RELATO DE MANUEL GÓMEZ CARRILLO SOBRE LA GÉNESIS DE <i>LA ESTRELLITA</i> .....	116
ENTREVISTAS.....	119
Transcripción de la entrevista a Inés Gómez Carrillo.....	119
Transcripción de la entrevista a Jorge Gómez Carrillo.....	128
FOTOGRAFÍAS .....	146
CATÁLOGO DE OBRAS DE MANUEL GÓMEZ CARRILLO .....	149
PARTITURAS DE LAS OBRAS EXAMINADAS .....	151
ERRATAS EN LA OBRA DE GÓMEZ CARRILLO .....	191



## Índice de cuadros

Cuadro 1. Topos contenidos en la Danza santiagueña

Cuadro 2. Cita contenida en la Danza santiagueña

Cuadro 3. Topos contenidos en El mistolero

Cuadro 4. Cita contenida en El mistolero

Cuadro 5. Estructura del tema del *Pala - Pala*.

Cuadro 6. Estructura de la cita del tema del *Pala - Pala* en la *Danza del cuervo*.

Cuadro 7. Cita contenida en la *Danza del cuervo*.

Cuadro 7. Cita contenida en *Tenga mano*

Cuadro 8. Secciones de la *Rapsodia santiagueña*.

Cuadro 9. Topos contenidos en la *Rapsodia santiagueña*

Cuadro 10. Citas contenidas en la *Rapsodia santiagueña*



## **I. Introducción**

Manuel Gómez Carrillo (1883 - 1968) en tanto compositor, pianista y pedagogo, resulta una figura de gran originalidad en el escenario musical argentino, no sólo por el aporte que realizó con sus composiciones al corpus de obras que constituyen el acervo musical nacional, sino también por haber sido uno de los pioneros en la recopilación de música folklórica, siendo esos materiales colectados determinantes en la gestación de su obra. Su nutrida producción destinada fundamentalmente al piano, conjuga elementos concebidos desde una perspectiva netamente académica con aquellos, por él recopilados pertenecientes a la tradición musical de la Argentina. Ello en todo consecuente con su búsqueda de autenticidad y adhesión a la estética nacionalista.

Motiva esta investigación estudiar el lenguaje compositivo de las obras para piano de Gómez Carrillo haciendo foco en el material vernáculo incorporado a su obra, de manera que su análisis y dimensionamiento tenga un correlato en la interpretación. A partir de este principio enunciaré criterios eficaces en el abordaje de las obras para piano analizando las indicaciones terminológicas específicas, las citas de canciones o danzas y la combinación de diversos recursos musicales que devenidos del mundo rural utiliza para guiar la interpretación. Se comprenderá así, como estos recursos o citas se entrelazan en la estructura de sus obras y le confieren autenticidad. Sobre la base de tal andamiaje analítico se podrán encontrar los recursos técnicos que propicien un resultado sonoro acorde con esta singularidad.

En síntesis, propondré respuestas a la necesidad de adquirir ciertos saberes específicos que fundamentarán la selección de los criterios interpretativos. El estudio de los materiales vernáculos contenidos en estas obras hace a la búsqueda de una técnica cuyo resultado sonoro, como queda dicho, revelará su autenticidad. Así también permitirá valorar su riqueza a fin de divulgar la obra para piano de Manuel Gómez Carrillo, comprendiéndola como de indiscutida relevancia dentro del acervo musical nacional y latinoamericano.



## Antecedentes

Sobre Manuel Gómez Carrillo existen unos pocos textos con diferentes niveles de interés para mi investigación. En primer término, debo mencionar *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*<sup>1</sup>, dirigido por Juan María Veniard (1999/2001) siendo el trabajo más exhaustivo sobre el compositor. Consta de dos volúmenes que a grandes rasgos contienen aspectos biográficos, el estudio de su epistolario, la transcripción de conferencias ya sean de Gómez Carrillo u otros en relación a este, su vinculación con entidades ligadas a la tradición folklórica y el análisis de dos obras, una

---

<sup>1</sup> Volumen I (1999), se inicia con una presentación a cargo de Veniard y consta de cuatro secciones. Estudios. Francisco José Traversa, "Manuel Gómez Carrillo, iniciador en la Argentina de los estudios científicos de la música de transmisión oral"; Emiliano Turchetta, "Análisis musical de Fiesta Criolla, una obra de síntesis en la producción musical de Manuel Gómez Carrillo"; y Rubén Pérez Bugallo, "Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la música Argentina. Labor y huella de los Gómez Carrillo". Textos Originales. Manuel Gómez Carrillo, "Música Nativa del Norte Argentino", en: Anales del Instituto Popular de Conferencias, tomo IV, Buenos Aires 1920. Facsimilar. Referencias. Juan Francisco Giacobe, "Manuel Gómez Carrillo y el sentido recóndito del lenguaje musical del norte argentino" (transcripción de tres conferencias radiales de 1971); Manuel P. Gómez Carrillo, "Noticias biográficas sobre Manuel Gómez Carrillo, folklorista y compositor argentino" (primera parte, 1942); Bruno Jacovella, "Maestro Manuel Gómez Carrillo" (discurso fúnebre); Juan María Veniard, "El nacionalismo musical en Manuel Gómez Carrillo" (conferencia leída en el Salón Dorado del Teatro Colón, 1988). Documentos. Veniard, Juan María: "Dos hechos destacables que produjo la institucionalización del Día de la Tradición" ["Introducción"]; "Fundación del Instituto Nacional de la Tradición", documentos emitidos por el Ministerio de Industria e Instrucción Pública de la Nación Argentina; "Primer Congreso Nacional de Folklore", documentos del Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, Comisión Nacional del Folklore. Apéndice Musical. Fiesta Criolla (partitura, 1934). Nota sobre los autores: capítulo destinado a la referencia bibliográfica de los autores intervinientes en el libro. Allí figuran; Juan Francisco Giacobe; Manuel P. Gómez Carrillo; Bruno Jacovella; Rubén Pérez Bugallo; Francisco José Traversa; Emiliano Turchetta; Juan María Veniard. Volumen II (2001), al igual que el primero, se inicia con una presentación a cargo de Veniard y consta de cuatro secciones. Estudios. Francisco José Traversa, "La aplicación del Plan General de Manuel Gómez Carrillo en el aspecto de la difusión musical. Sus primeras conferencias 1920-1921"; Lucio Bruno - Videla, "Alma Quichua. Obra inspirada en motivos americanos. Análisis y comentarios"; Juan María Veniard, "Manuel Gómez Carrillo y Ricardo Rojas, dos personalidades en la búsqueda de la identidad nacional. Estudio de su correspondencia epistolar 1929-1950". Textos Originales. "Las conferencias en Mar del Plata de Manuel Gómez Carrillo 1921". Referencias. Manuel P. Gómez Carrillo, "Noticias biográficas sobre Manuel Gómez Carrillo, folklorista y compositor argentino" (segunda parte, 1942); Ricardo Rojas, "El canto nativo" (conferencia, 1920); Raúl M. Crespo Montes, "Palabras del Presidente de la Academia de Ciencias y artes de San Isidro" (1999); Néstor Tomás Auza, "Una expresión honrosa y digna de argentinos dignos" (1999). Documentos. Manuel Gómez Carrillo, "Las vidalas que cantaron los hermanos Agüero y las que cantó Salguero el domingo de carnaval" (facsímil de anotaciones de puño y letra). Apéndice Musical. Alma Quiuchua (partitura, versión para violín y piano, 1920). Nota sobre los autores: capítulo destinado a la referencia bibliográfica de los autores intervinientes en el libro. Allí figuran; Néstor Tomás Auza; Lucio Bruno-Videla; Raúl M. Crespo Montes; Manuel P. Gómez Carrillo; Ricardo Rojas; Francisco José Traversa; Juan María Veniard.



de ellas para piano y otra para violín y piano. Por otra parte, existen también otros textos de Veniard en los cuales se menciona en forma tangencial la labor de Gómez Carrillo. Estos son: *La Música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio* (1986) y *Aproximación a la música académica argentina* (2000).

Es pertinente señalar que estos textos no se ocupan de cuestiones vinculadas a la naturaleza de su nacionalismo ni a cuestiones de la interpretación musical de sus obras. Pues la estimación de su trabajo está enfocada desde los estudios del folklore y no desde los de la musicología histórica, reafirmando tal circunstancia la exclusiva valoración de Gómez Carrillo como recopilador de música folclórica dejando fuera de consideración su importante obra compositiva.

Otros autores que se ocupan de Gómez Carrillo son. Roberto García Morillo en *Estudios sobre Música Argentina* (1984) el cual dedica un capítulo<sup>2</sup> donde realiza una biografía con análisis general de la producción de este compositor. *El Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, con dirección de Emilio Casares Rodicio (2002), en su volumen V dedica una voz a la familia Gómez Carrillo. El breve apartado<sup>3</sup> escrito por Miguel Ángel García se circunscribe a proporcionar datos biográficos del compositor y un catálogo de sus escritos musicales y de sus obras. Pola Suarez Urtubey también incluye referencias a la obra de este compositor en el capítulo *La creación musical*<sup>4</sup> en *Historia*

---

<sup>2</sup> XIV Manuel Gómez Carrillo y el folklore auténtico. Página 243.

<sup>3</sup> Página 713.

<sup>4</sup> Tomo V. Páginas 91 a 173.



*General del Arte en la Argentina* (1988). Asimismo, en el capítulo *Índice de compositores nacidos entre 1860 y 1890* de Carmen García Muñoz brinda un catálogo sucinto sobre sus obras. Caben señalar dos trabajos universitarios que abordaron diferentes aspectos del tema que me ocupa, *La música para violín de Manuel Gómez Carrillo, una propuesta de análisis*, Diego Villalba (2011), aborda un estudio del repertorio para ese instrumento y *Manuel Gómez Carrillo: estudio de cuatro obras para piano*, Alfonso Paz (2003).

Como se puede apreciar no existe un trabajo de investigación destinado a estudiar la interpretación de la obra para piano de Manuel Gómez Carrillo, quedando demostrada de esta manera la existencia de un campo vacante en las investigaciones musicológicas.

## **Objetivos**

- Identificar qué elementos provenientes del material de recopilación o vernáculo resultan centrales en su producción.
- Determinar qué relación guarda la producción compositiva de Gómez Carrillo respecto de sus recopilaciones de campo.
- Confeccionar un cuadro de topos y citas frecuentes comprendidos en sus obras para piano.
- Proponer una forma de abordar la interpretación de los topos o citas textuales de recopilaciones de campo incluidas en su producción.



- Poner en relieve los requerimientos técnicos específicos para la interpretación de estas obras para piano.
- Realizar aportes a la aplicación en la interpretación instrumental de las indicaciones dinámicas originales de carácter o *tempos* que aparecen en las diferentes partituras.
- Proponer una interpretación de los fragmentos evocativos de instrumentos autóctonos presentes en su obra.
- Enunciar los elementos pertenecientes a la tradición musical de la Argentina cuya inclusión es consecuencia de su adhesión a la estética nacionalista.
- Establecer el alcance y dimensión del concepto de autenticidad introducido por el propio compositor, desde lo ideológico, artístico, sonoro e interpretativo.
- Redactar el catálogo completo de la obra de Gómez Carrillo.
- Poner de relieve y explicar la escasa o nula presencia de esta obra en los planes de estudios de instituciones musicales o programas de conciertos.
- Divulgar la obra de Gómez Carrillo, de particular relevancia para la música argentina.



## **Lineamientos teóricos conceptuales**

Para abordar la complejidad del problema utilizaremos algunos conceptos centrales, a saber:

- La autenticidad en el nacionalismo musical a partir de la caracterización que postuló Malena Kuss (1998).
- El concepto de musicalidad como inherente al contexto social desde la óptica de Henry Kingsbury (1988).
- Las nociones de intérprete y artísticidad de acuerdo a Favio Shifres (2003, 2006).
- La teoría tópica conforme la descripción de Melanie Plesh (2008).

## **Consideraciones en torno a los constructos nacionalismo musical argentino y autenticidad**

Para adentrarme en la retórica musical de Manuel Gómez Carrillo, y siendo éste un compositor autodenominado nacionalista<sup>5</sup>, debo caracterizar tal estética a fin de considerar la pertinencia de su inclusión en ese movimiento. Para este encuadre me atenderé a los requisitos que según Kuss ameritan tal pertenencia, a saber:

---

<sup>5</sup> “Mis puntos de vista desde que estudié composición, siempre fueron darle un carácter nativo, o mejor dicho, una tendencia argentinista tomando como modelo el espíritu que animó a Isaac Albéniz, Franz Liszt, Johannes Brahms y otros que provocaron en mi gran emoción y entusiasmo”. Apuntes autobiográficos de Don Manuel Gómez Carrillo. En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología, N.º 7, Buenos Aires, 1968-1971, p. 26.



- La identificación del autor con una música popular determinada, que él percibe como auténtica.
- La intención del compositor de crear una obra musical nacional.
- El consenso colectivo entre los receptores de su obra para considerarla un símbolo nacional.
- Una verificación analítica de la penetración de los elementos folklóricos en la estructura de la obra. (Kuss, 1998, *passim*), (Olmello, 2008, pág. 11).

Kuss, aunque no explícitamente, enuncia tales condiciones en un texto en el cual propone una redefinición del término y su posterior aplicación a la realidad musical latinoamericana. A través de un relevamiento de bibliografía musicológica, la autora da cuenta de la pérdida de significación del término nacionalismo musical. En ese sentido señala que dentro de un vasto corpus de obras que la historiografía identificó bajo esa imprecisa categorización, se encuentran tanto las que incluyen citas textuales de materiales folklóricos como aquellas que las excluyen, aunque pretendan aludir a la cultura popular. Sugiere también que a través de diversos usos del término o en sus polisémicas acepciones se le imprime a la estética un carácter periférico o marginal con dejos de subestimación. A ello se le suman las vagas o nulas respuestas respecto de cuestiones de importancia como la intención y la recepción. Concluye que el origen del problema proviene de la tradición historiográfica que sostiene implícitamente un modelo de centro y periferia, basándose además en conceptos que fueron trasplantados a la musicología latinoamericana sin un análisis de las peculiaridades artísticas de la región. En ese sentido la autora destaca:

No consideramos necesario aducir más evidencia para afirmar que estas rúbricas, lo nacional en la música y, por extensión, el nacionalismo musical, o, las escuelas nacionales (en el sentido estético, no pedagógico), constituyen terminológicamente una estrategia de la historia para relegar el fenómeno de identificación con una sustancia percibida como



nacional a un plano marginal en el discurso historiográfico y, por lo tanto, de menor relevancia para la historia de la composición musical como proceso abstracto. (Kuss, 1998, pág. 136).

Del recorrido por definiciones estereotípicas o de variadas connotaciones sobre la idea de nacionalismo musical que en su mayoría excluyen a los movimientos latinoamericanos, propone revisar el problema caracterizando la identidad cultural como fenómeno local y por lo tanto no basado en leyes universales. La necesidad de redefinición del contenido y representación del nacionalismo musical atendiendo a lo latinoamericano es descrito por la autora en estos términos:

Proponemos [...] limitar su uso a aquellas obras que representen una conjunción o convergencia de factores socio-culturales, poéticos, estéticos-analíticos, y su recepción. Este último fenómeno, comprendido desde la época de génesis de la obra y a través de su historia, es factor determinante en el proceso de apropiar ciertas expresiones musicales como símbolos de una cultura nacional. (Kuss, 1998, pág. 133).

Es en este sentido que resulta de importancia el aporte de investigaciones que contribuyan a trazar un panorama en los países americanos, precisando lo que Kuss llama “la identificación con una sustancia percibida como regional o nacional”, y que describa lo más acabadamente posible la IDEA<sup>6</sup> del nacionalismo en música.

---

<sup>6</sup> Aquí la autora adopta la terminología de Dalhaus (“La IDEA del nacionalismo en la música”) quien evita formularlo como “nacionalismo musical”. Este panorama debe ser necesariamente normativo: la riqueza del repertorio en cuestión, casi dos siglos de creación musical en 23 países, precluye cualquier intento de representación positiva que, además, inhibiría la imaginación. No contamos con la fisonomía total de este proceso que incorpore toda la reconstrucción histórica lograda hasta el momento en nuestra musicología; contamos, sí, con una vastísima bibliografía que explora muchos de sus aspectos parciales. [...] Carl Dahlhaus, autor de un ensayo fundamental titulado “la idea del nacionalismo en la música” en el cual elucida los criterios que justifican que la intervención de una idea (la idea del nacionalismo) pueda generar la formación de ingredientes puramente musicales y por lo tanto pasar a formar parte del discurso estético europeo del siglo XIX. Sin embargo en ese magnum opus, la historia estructural de la música del siglo XIX europeo, Dalhaus no menciona a España, reduce la discusión de “Exotismo, folklorismo, arcaísmo” a menos de diez páginas en las que suspende su propio criterio historiográfico de sustanciar posiciones estéticas con componentes analíticos (y por tanto incluye “listas” de obras asociadas con estas rúbricas a la manera de los historiográficos de menor jerarquía) [...] es esa IDEA, la que, al surgir en el siglo XIX europeo y latinoamericano, transforma el significado estético del material folklórico en la percepción del compositor académico. [...] (Kuss, 1998, pág. 138).



Para delinear un posible panorama la autora desarrolló una serie de categorías basadas en criterios analíticos, aplicándolos en una cronología de la creación musical en Latinoamérica. Así describe como este proceso se constituye con la identificación y la construcción por parte de los compositores de una dialéctica que incorpora tanto elementos de una América utópica cuanto folklóricos locales. Una dialéctica americanista, instituida en un alto porcentaje con elementos sonoros imaginados debido a la imposibilidad de la reconstrucción del pasado musical precolombino, contribuyó a reforzar el mito de la unidad latinoamericana o la también mitológica existencia de un pasado común. Esta suerte de identidad poco o nada tiene que ver con lo investigado hasta el momento por áreas disciplinares como la antropología y la etnomusicología. Por ende, se hace evidente la imposibilidad de enunciar generalidades y/o la existencia de un sustrato común dadas las innumerables diferencias entre los acervos populares de los diversos países americanos. Esta expresión de riqueza y diversidad da cuenta de lo inherente al creador latinoamericano, en cuyas obras se perciben más las diferencias que la unitaria realidad que pretenden representar, quizás porque esta última, como queda dicho es utópica. Respecto de la ilusoria unidad americana Kuss afirma:

Una de las fascinaciones que ejerce el patrimonio cultural americano es esa relación entre utopía y realidad, esa imposibilidad de fijar una definición de su cultura, porque la idea misma de intentar una definición es imaginaria. (Kuss, 1998, pág. 139).

Partiendo de la imposibilidad de comprender lo americano desde un todo uniforme resultan pertinentes las indagaciones sobre lo que constituye el nacionalismo musical en los países latinoamericanos. Kuss señala que la categorización de nacionalismo musical no es la sola identificación con una sustancia percibida como autóctona, sino que resulta de una complejidad que incluye otras categorías que fueron descriptas en su texto y a las que seguidamente me remitiré. Una de las condiciones de lo nacionalista que establece Kuss en relación con la identificación del autor con una música popular determinada que



percibe como auténtica, vincula con la incorporación estructural en las obras académicas de materiales de origen vernáculo. Tal autenticidad en música y en el contexto del lenguaje musical latinoamericano es abordada por Kuss desde las conceptualizaciones de Carl Dalhaus. Este último autor describe los procesos que validaron la autenticidad estética del nacionalismo en la música del siglo XIX europea estableciendo que: “La idea del nacionalismo asistió en la creación de factores musicales (definiendo factor musical como una formación que incluye elementos tanto estéticos e ideológicos como factores estructurales y sintácticos)”. (Kuss, 1998, pág. 135). Estas condiciones, validez estética y autenticidad serían conferidas por el receptor, es decir el oyente y, el consenso colectivo que se forma alrededor y sobre el significado de la obra entre quienes deben percibir esta identificación del compositor como auténtica, legitimándola. En las siguientes líneas retoma condiciones que otorgan a la obra autenticidad, es decir, la intención, la penetración de los elementos en la estructura y la recepción:

La percepción de la autenticidad (que no necesita ser etnomusicológicamente científica) y consecuentemente el significado o densidad cultural que acarrea un determinado material folklórico es una de las condiciones que determinan a que nivel estructural éste penetra una partitura. O sea, la recepción es un ingrediente esencial: por una parte, cómo el compositor recibe ese material folklórico y que foco cultural le asigna; y, por otra parte, cuál es la relación entre la actitud del compositor y la formación de un consenso colectivo entre los receptores de su obra. (Kuss, 1998, pág. 140).

Siendo que la sustancia percibida como nacional en música funge en las partituras como código musical, penetrar en los comportamientos de estos elementos se convierte en un proceso músico-analítico que resulta de interés como contribución a una conceptualización del nacionalismo musical. En relación al problema de la interpretación que profundizaré seguidamente debe considerarse que tales elementos presentes en la partitura sólo resultan insumos del proceso creativo de la interpretación, puesto que trascendiendo la categoría de signos y constituyendo la partitura resultan parte de la



expresión de la vivencia musical. En ese sentido, Kuss enuncia ciertas preguntas que paradójicamente resultan esclarecedoras:

Y es este sustrato folklórico / popular el que, en una mayoría de casos específicos, penetra niveles estructurales de la partitura y, en muchos casos, define como el compositor los procesa. Por otro lado, ese arsenal folklórico / popular es vastísimo. Debemos entonces preguntarnos, ¿Qué elementos selecciona el compositor de este vasto repertorio? ¿A través de qué mecanismos se opera esta selección? ¿Cuál es la actitud del compositor con respecto de la autenticidad del folklore con el cual se identifica? ¿Lo recoge, transcribe, y clasifica minuciosamente, como lo hizo Bartók, adquiriéndolo como una lengua materna (sus propias palabras) y al copiarlo lo absorbía, como hizo Bach con los conciertos de Vivaldi? ¿Lo asimila asistemáticamente e intuitivamente, por los poros, sin intentar analizarlo científicamente, como lo hizo Villalobos en sus viajes al interior de Brasil? ¿Lo absorbe en sus formas urbanas, ya corruptas (lo que el gran musicólogo cubano Argeliers León llamó el factor urbano elaborado), como lo hicieron Stravinsky y Ginastera, tomándolo de antologías armonizadas? O simplemente lo inventa, como lo hizo el argentino Pascual de Rogatis [...] al no poder encontrar melodías precolombinas, conjura un pentatonismo intuitivo. (Kuss, 1998, pág. 139).

Resulta de relevancia el fragmento citado anteriormente, en tanto desarrolla una serie de interrogantes que pueden guiar la selección de andamiajes analíticos para la identificación de lo nacionalista o latinoamericano en música. Allí también la autora nos remite a Béla Bartók, con quien salvando las diferencias, encuentro peculiares analogías con Gómez Carrillo. Ambos encarnan una ideología que cuestiona el modelo centro periferia en sus países de origen y encuentran en lo vernáculo que recogieran directamente, el basamento para sus obras. Por ello se desprende la necesidad de comprender los motivos que determinaron que Gómez Carrillo no haya gozado de similar destino en los términos de la divulgación de su tarea o del establecimiento de su figura como pilar de la cultura nacional. Es en este sentido que profundizar sobre su obra y lenguaje contribuirán a



conferirle el lugar de relevancia que debiera tener dentro del rico y diverso universo de la creación artística latinoamericana. Por ello desde un rigor académico llenaré aquellos vacíos aún existentes a partir de indagar las condiciones que determinaron que en los textos académicos referenciales Gómez Carrillo esté ausente o preterido como simple compilador. Esa ausencia es también patente en los planes de estudios de las instituciones de música y en los programas de conciertos. En suma, reflexionaré sobre los factores extra musicales que determinaron los alcances, las limitaciones y la proyección de la figura y la obra de Gómez Carrillo.

En relación al tema, Henry Kingsbury, como consecuencia de la investigación en un conservatorio, aseveró que los valores musicales deben entenderse como emanaciones de los procesos sociales y culturales. El estudio de la cultura, la musical en este caso, es el estudio de las formas en que varios dominios de significado interactúan dentro de un contexto social. Según Kingsbury, la etnomusicología debiera considerar la música como una metáfora de la sociedad en que tiene lugar. El sistema cultural que la incluye admite la interpenetración de diversos contextos. Tanto en un conservatorio como en otros ámbitos culturales el autor da cuenta de la acción de las camarillas que asignan valores como el de musicalidad<sup>7</sup> a partir de cuestiones corporativas. Estas agrupaciones van

---

<sup>7</sup> Kingsbury indaga sobre la relación existente entre el hecho de tocar con sentimiento, acción central para la significación de la ejecución musical, y la evaluación de ese sentimiento que está mediada por las relaciones de poder social que existen en las situaciones de ejecución musical. Por tanto el significado musical es también en última instancia un producto de la interacción social determinado fuertemente por las relaciones de poder. Las relaciones de poder resultan limitadoras o facilitadoras de las habilidades de desempeños sociales, como la ejecución musical, y al mismo tiempo la interacción social habilidosa frecuentemente reproduce esas relaciones de poder. Un sistema social consiste en representaciones culturales diversas pero interdependientes que se producen e interpretan en configuraciones sociales, así se llamen redes de significado, contextos, conjuntos de roles, o mundos del arte. En el caso del arte, un conjunto de roles dados entre otras figuras oir compositor, intérprete y audiencia, quienes compartes valores específicos, entendidos colectivamente, y desde expectativas de comportamiento acordes. La actividad musical es organizada y evaluada con respecto a estas expectativas de roles. Sostiene que este conjunto de roles no es meramente un contexto social dentro del cual se hace un fenómeno acústico llamado música, sino que constituye la producción cultural de la experiencia musical. Porque aunque la música tiene reglas formales, una observación aguda [...] demuestra que estas reglas no se aplican formalmente sino que se negocian, invocan y aplican en varios contextos sociales. Por lo tanto, las formas musicales son transmutadas constantemente por las formas sociales, y lo mismo puede decirse del significado musical. Para Kingsbury la música es un sistema cultural, un tejido intercontextualizado de representaciones conceptuales, acciones y reacciones, ideas y sentimientos, sonidos y significados, valores y estructuras, que recubre la actividad social. De hecho, el mismo vocablo - música - en su uso adquiere significados variables e indeterminados y que en no pocas ocasiones resulta diferente o hasta contradictorio. En esta su experiencia encontró que cuando los músicos hablaban de la música lo que estaban haciendo era hablar acerca de si mismos. Aunque conciben la música como intrínsecamente extrasocial, muchas de sus más intensas referencias a la música real son inequívocos sobre personas particulares en situaciones sociales específicas, sea como individuos o como grupos, organizados formalmente o informalmente, dando cuenta de relaciones sociales configuradas



definiendo y configurando pertenencias o exclusiones de los distintos actores sociales involucrados. Afirma Kingsbury al respecto:

[...] de esta manera podemos colegir que el reconocimiento o aceptación de un músico y de su música no respondería a los valores de la obra en sí, a los de su estructura sino en gran medida a cuestiones de poder social y autoridad. (1988, pág. 165).

Estos conceptos nos permitirán explicar el caso Gómez Carrillo con relación a la marginación que sufrió por parte del *establishment* dominante en la música académica. Tal marginación, como ya queda dicho, se verifica en la bibliografía musicológica y se reflejó los programas de estudios de los conservatorios y de los conciertos.

---

intercontextualmente. Resultado de ello determina que el concepto de música independientemente de las contingencias de la vida social no existe. (Kingsbury, 1988: 178).



## **La interpretación musical**

Enunciar criterios para la interpretación de la obra para piano de Manuel Gómez Carrillo supone definir el concepto de intérprete. Para ello me serviré de las aportaciones de Favio Shifres, quien enfatiza la importancia de un conocimiento teórico que contribuya a la comprensión de la interpretación pianística para enunciar así un modelo teórico que la explique.

Un modelo teórico de la música es una abstracción del fenómeno musical que surge como resultado de la intención de explicarlo total o parcialmente, tal abstracción es formulada en forma de principios que son aplicados a un universo musical acotado. Cualquier intento de reflexión sobre la música implica la aplicación o desarrollo de un modelo, debido a que cualquier descripción en el lenguaje natural de aquello que ocurre en el lenguaje musical requerirá de un cierto nivel de abstracción. (2003, págs. 1-2).

Este autor considera al intérprete en un sentido amplio y como el protagonista de la interpretación, siendo esta última resultado de procesos cognitivos en los cuales intervienen complejos niveles de abstracción. Como objeto de estudio el arte sonoro en sus diversas dimensiones, sean estructurales, psicológicas o sociales, entre otras, ha motivado un campo de análisis y especulación teórica inmenso. Sin embargo, es necesario acercar tal bagaje teórico a la experiencia, a fin de comprender la vivencia musical. En una aproximación a los problemas de la praxis musical, Shifres indagó en la evolución del rol del intérprete a lo largo de la historia. Esto dio cuenta de las distintas percepciones sobre esta figura, pasando de ser un mero reproductor a co-creador de la composición musical.



Viendo al ejecutante como un intermediario entre las intenciones del compositor y la recepción del oyente (Hargreaves et al., 2005 como se cita en Shifres, 2006, pág. 22), su rol estaría impulsado por dos tipos de motivaciones diferentes que acarrearán una Función Servicial - motivada por servir a otro - y una Función Artística - motivada por servir al propio impulso creativo expresivo. Es posible afirmar que la historia de la ejecución musical es la historia de las tensiones entre ambas funciones. (Shifres, 2006, pág. 22).

Resulta pertinente describir sucintamente los cambios acontecidos a fin de establecer una mirada actual. Durante un período en el cual se exaltaba al genio, es decir durante el Romanticismo, el intérprete estuvo signado por la capacidad psico-física de transformarse en otro: el propio compositor. Se estableció bajo esa nueva subjetividad una clara distinción entre ejecutante y compositor (exceptuando aquellos que reunieran ambas condiciones). Una proliferación de métodos de enseñanza y escuelas atestiguan el énfasis asignado a la técnica y al inefable concepto de genio. La musicología imperante en ese período profundizaba sus desarrollos en lo concerniente al campo compositivo reduciendo para el ámbito de la ejecución lo relacionado con el análisis de las estructuras discursivas y la hermenéutica musical. En respuesta a los consabidos excesos del Romanticismo lo que continuó en la generación siguiente y durante el período de entre guerras, ya en el siglo XX fue una necesidad por parte de los compositores limitar la expresión deliberada de los intérpretes, reflejando esa nueva conducta una puja de poderes entre ambos actores y la búsqueda de relaciones más horizontales. Emergente de estas tensiones resulta una ejecución objetivista que representa la voluntad del compositor, encarnando la idea de corrección artística y aplicación del canon.

Desde el punto de vista musicológico, la nueva ejecución, que tiene una profunda raíz filológica (Cook, 2003 citado en Shifres, 2006, pág. 23), es vista como ciencia, y el lugar



que antes ocupaba el genio ahora lo ocupan las disciplinas científico<sup>8</sup> - musicales. [...] Esta nueva práctica de ejecución adquiere básicamente dos modalidades: la ejecución historicista, que busca recrear las condiciones sonoras de la época del compositor; y la ejecución analítica, en la que la misión del ejecutante es explicar la estructura musical. En ambos casos, determinados rasgos de la estructura musical se vinculan a particulares acciones performativas como solución interpretativa prescrita por el canon. (Berry, 1989; Lawson y Cowell, 1999 citados en Shifres, 2006, pág. 24).

Hacia principios del s. XX las nuevas audiencias adquirieron otros modos de recepción que, emparentados con los cambios tecnológicos como la incorporación del recurso de las grabaciones, fue jerarquizando al intérprete en sus facetas de individualidad u originalidad más que por su adhesión al canon.

[...] la idea de la corrección artística y de canon [...] que representan la voluntad del compositor, es susceptible de aprehenderse objetivamente y encarna lo auténtico. Así la balanza se inclina hacia la función servicial. (Shifres, 2006, pág. 24).

La proliferación de registros provocó la posibilidad de comparar versiones particulares y novedosas de una determinada obra musical. De este modo, en nuestros días mucho más que en el pasado, los estudiantes o profesionales se ven impulsados a comparar y en algunos casos tomar como referenciales a determinadas versiones o registros con lo positivo o negativo que ello pudiera conllevar y que sería objeto de profundas reflexiones

---

<sup>8</sup> Es evidente la inclinación científicista de esta práctica: las decisiones interpretativas basan en demostraciones inductivas o deductivas (Epstein, 1995 citado en Shifres, 2006, pág. 24), los problemas de ejecución son planteados como hipótesis científicas que requieren validarse a través de evidencia empírica (Berry, 1989 citado en Shifres, 2006, pág. 24), la estética es vista como lógica (Schoenberg, 1945 citado en Shifres, 2006, pág. 24) y muchas soluciones interpretativas adquieren la forma de modelos matemáticos (Ostein, 1995 citado en Shifres, 2006, pág. 24). La ejecución objetivista está en sintonía con la agenda psicológica de la evolución cognitiva: en ella la ejecución musical es vista como un sistema jerárquico en el cual ciertas acciones gobiernan a otras (Levy, 2001; Honnig, 2005 citados en Shifres, 2006, pág. 24) y se establecen como reglas que conforman sistemas de reglas o gramáticas (Kivy, 1995; Palmer, 1997 citados en Shifres, 2006, pág. 24), las acciones de ejecución se generalizan como patrones expresivos de desviación basados en una norma (generalmente el texto musical) (Sloboda, 1983; Cone, 1968 citados en Shifres, 2006, pág. 24) y se basan en una teoría musical jerárquica representacional en la que la recursividad constituye el rasgo más conspicuo (Lerdahl y Jackendoff, 1983; Clarke, 1988 citados en Shifres, 2006, pág. 24).



en las que no nos detendremos. En los términos de Shifres, una artísticidad propia en cada ejecución y que no resulte en una mera reproducción o repetición de tal o cual versión, sino la consecuencia de indagar profundamente en la posible interpretación de una obra musical constituye la recreación como única e irrepetible. Se establece de este modo una ontología de la obra musical opuesta, desde la experiencia musical a la noción de obra de arte como objeto.

Durante siglos la tarea del ejecutante de música fue la de perpetuar el fenómeno musical reproduciéndolo cada vez que fuera requerido para reeditar la experiencia del oyente. Esta función [...] se ha modificado sensiblemente [...]. Su tarea se convirtió en la más demandante de recrear (ya no reproducir) la composición musical. A partir del siglo XIX el problema de interpretar lo que el autor quiso decir comienza a atraer la atención de teóricos y músicos prácticos. [Sin embargo] los músicos son conscientes de que la partitura no revela la obra en su totalidad, y que tocar una pieza implica ir más allá de lo que está escrito. (Shifres, 2003, pág. 9). (El subrayado es mío).

Habiendo recorrido brevemente los alcances que tuviera el rol del intérprete hasta el presente, estamos en condiciones de comprenderlo en un mayor grado de profundidad. Concluyendo, el proceso interpretativo musical es el resultado de un alto nivel de abstracción en el que intervienen mecanismos psicológicos constituidos en principios psicofísicos. En él actúan representaciones mentales a partir de estímulos externos, sean provenientes de una señal acústica o partitura. Redefinir la naturaleza de la acción creativa del ejecutante resulta en ubicar la performance en su naturaleza temporal, inherente a elementos narrativos y dramáticos en el momento en que sucede la música, lo cual impone definir el lugar que ocupa la composición y el análisis musical de la misma.

Así, nos enfrentamos a la paradoja de que el análisis sintáctico de la obra musical no brinda respuestas a los problemas propios de la ejecución, pero el no examen de la estructura musical conduce a una concepción de la interpretación incierta y hermética. Es imperiosa



la búsqueda de modalidades de análisis que permitan alcanzar la comprensión de la estructura musical brindando un sustrato adecuado para los asuntos interpretativos más comunes. (Rothstein 1995 citado en Shifres, 2003, pág. 9). (El subrayado es mío).

De ello se desprende que la búsqueda de la organicidad resulta en que el todo es más que la suma de las partes.

Si la acción del ejecutante logra poner de manifiesto esos rasgos de unidad, la experiencia será más intensa. (Shifres, 2003, pág. 10).

En vinculación con la cuestión de la organicidad resulta de interés lo que el autor designó como el pensamiento narrativo en música<sup>9</sup> describiendo una herramienta o modo del que se sirve el intérprete para establecer un orden sobre la percepción y la representación. Transponiendo esa construcción intelectual durante el acto interpretativo musical al desarrollo de la narrativa musical que posibilite la comunicación de la obra.

En este contar el ejecutante toma decisiones acerca de cuáles son los eventos que se ponen en línea en la secuencia temporal y controla de este modo la estructura narrativa de lo que es presentado al oyente. Determinar cuáles son esos eventos es la tarea del análisis. Sin embargo, la relación entre análisis y ejecución no es lineal. Es una relación que se teje alrededor del concepto de drama<sup>10</sup>. La ejecución no es el despliegue del análisis sino la puesta en escena del mismo. (Shifres, 2003, pág. 11). (El subrayado es mío).

---

<sup>9</sup> Siendo la ejecución un modo de conocimiento de ello deduce el autor que es de naturaleza narrativa. La propia naturaleza temporal de la música da cuenta de una función narrativa (Ricoeur 1981 citado en Shifres, 2003, pág. 11), en tanto tocar una obra musical es “contarla”. Dicho postulado se fundamenta también en lo etimológico, siendo que las palabras ‘narrativa’, ‘narración’, ‘narrar’, etc. derivan del Latín *gnārus* (‘conocedor’, ‘experto’, ‘habilidoso’, etc.) y *narro* (‘relatar’, ‘contar’) de la raíz Sánscrita *gnā* (‘conocer’). (White 1981; p. 1 citado en Shifres, 2003, pág. 11).

<sup>10</sup> La interpretación dramática de la obra musical integra la estructura a la vivencia emocional y dinámica de la ejecución. Por ello el derivar del análisis musical una estrategia interpretativa implica una actividad imaginativa que tiene dos momentos de realización: 1) el análisis y la puesta en contacto con la obra musical y 2) la ejecución propiamente dicha. La diferencia sustancial entre un momento y otro es precisamente la temporalidad, el ejecutante tiene que mantener un control nota a nota en la ejecución conforme esta se desarrolla en el tiempo, por ello debe responder no solamente a la estructura musical, sino también a su realización temporal (Schmakfeldt 1985 citado en Shifres, 2003, pág. 11). En tal sentido, una perspectiva en términos narrativo - dramático de las relaciones estructurales está fuertemente asociada con las necesidades de la actividad interpretativa. Estas necesidades se refieren no sólo a la temporalidad, como ya se dijo, sino también al impulso del ejecutante de encontrar el carácter de la obra dentro de su estructura.



Siendo que la partitura no revela la totalidad de la obra y que la ejecución no es derivada del material, sino que es creada a partir de él, esto sugiere los complejos interrogantes de que representaría ir más allá, o dónde y mediante qué métodos habría de buscarse aquello ausente en los signos. A la teorización respecto de las distintas acciones durante el acto interpretativo tales como las de transposición<sup>11</sup> y dialéctica de los materiales<sup>12</sup> se le suman reflexiones al respecto de las fuentes de la ejecución musical y que pueden ser rastreados en bibliografía vinculada a análisis musical de la ejecución<sup>13</sup>, análisis de la ejecución para la teoría musical<sup>14</sup> y aquella proveniente de la tradición hermenéutica, dando cuenta de la necesidad de continuar profundizando a partir de las contribuciones del conocimiento teórico sistemático a la interpretación.

---

(Shifres, 2003, pág. 11) [...] El constructo, entendido como concepto, tal como es elaborado por la teoría, adquiere en la representación del ejecutante un valor de signo que le confiere contenido narrativo a la obra. Así, el ejecutante no sólo expone los hechos, los actúa. En la actuación decide cómo y qué contar. En la ejecución, [...] como intensión (deseo) del ejecutante dirige la atención. La atención como capacidad o función cognitiva transforma el deseo en organización expresiva (dinámica y, principalmente, temporal) que confirma el contenido narrativo. El intérprete brinda así una experiencia vívida de la obra, no simplemente una disertación analítica de ella. “Pero la experiencia – cuanto más vívida mejor – dará al oyente un camino hacia la comprensión. Ni la participación del ejecutante, ni la del oyente necesitarán ser completamente conscientes en este proceso en sí mismo para que tenga éxito.” (Rothstein 1995; p. 238 citado en Shifres, 2003, pág. 15).

<sup>11</sup> Transposición: se refiere, en semiótica, al cambio del soporte significante de una expresión operando principalmente en el campo artístico (Steinberg, 1980; Traversa, 1988 citados en Shifres, 2006, pág. 25). La transposición impone sobre el material restricciones mucho más laxas que la noción de versión, destacando aquellas que se vinculan al nuevo soporte estético. Además, la transposición puede hacerse más conspicua que el material original (algo que ocurre muy a menudo en la música popular). (Shifres, 2006, pág. 25).

<sup>12</sup> Dialéctica del Material: siguiendo a Adorno (1930), el ejecutante establecería una relación dialéctica con el material. Una dialéctica entre <<sentido original del material>> y <<la postura de libertad del artista>>, en la que el ejecutante no es simplemente un ejecutor de leyes, sino que es <<el estructurador soberano de la forma>>. Así, el creador (el ejecutante) puede revitalizar el material que parecía agotado. La libertad de artista no se halla al margen de la objetividad de la obra, entendida como la imposición del material (Adorno, 1930, p.16 citado en Shifres, 2006, pág. 26). [...] La noción de material es más abarcadora que la de guion que sugiere Cook (Cook, 2003 citado en Shifres, 2006, pág. 26), porque el material está constituido no solamente por <<lo que hizo el compositor>>, sino también por la historia de ese material, las condiciones contextuales de realización, etc. Así, las condiciones del contexto, las pautas estilísticas, las nociones de la época, entre muchas otras cuestiones, no son restricciones impuestas sobre el material, sino que son el material mismo. La idea de una dialéctica del material permite capturar los aspectos dinámicos de la obra de arte entendida como performance, como emergiendo de los contextos de significación propios. En este sentido, la interpretación es el proceso de comprensión del material. (Shifres, 2006, pág. 26).

<sup>13</sup> Schmalfeldt, J. (1985). On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven’s Bagatelles Op. 126, Nos. 2 and 5. *Journal of Music Theory*, 29, 1-31. (Citado en Shifres, 2003, pág. 9). Berry, W. (1989). *Musical Structure and Performance*. Boston: Yale University Press. (Citado en Shifres, 2003, pág. 9). Dunsby, J. (1989). Guest Editorial: Performance and Analysis of Music. *Music Analysis*, 8:1-2, 5-20. (Citado en Shifres, 2003, pág. 9).

<sup>14</sup> Cook (1999). *Analysing Performance and Performing Analysis*. In Nicholas Cook and Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music*. (Pages. 239-261). Oxford: University Press. Lester, J. (1995). *Performance and Analysis: Interaction and Interpretation*. In J. Rink (Ed.). *The Practice of Performance*. Studies in musical interpretation. (pages. 197-216). Cambridge: University Press. (citado en Shifres, 2003, pág. 9).



[...] aquello que realizó el compositor es material [insumo] de la obra de arte performativa. La ejecución entendida de esta manera no es derivada del material, sino que es creada a partir de él, de tal manera que las particularidades de la estructura musical tal como fueron planteadas por el compositor en la partitura no resultan normativas aunque impongan sus propias restricciones. El valor de la obra musical performativa depende del modo en el que los materiales sean usados. (Shifres, 2006, pág. 25). (El subrayado es mío).

Un cambio de paradigma que comprende a la música desde una ejecución basada en una relación dialéctica con los materiales entendidos en un sentido amplio y que trasciende a la que todo se cifraba en el texto fundamenta una búsqueda por parte de los intérpretes de su propia artísticidad. Esto requiere mayores y nuevas conceptualizaciones que dejando atrás la mera concepción de transmisión adquiere una significación musical más abarcativa.

[...] una experiencia intersubjetiva en la que los actores involucrados (músicos, audiencia) comparten un modo particular de organizar el tiempo en la acción y la percepción musical poniendo en juego recursos cognitivos (en particular, mecanismos interactivos de regulación temporal conductual [Merker, 2002] citado en Shifres, 2006, pág. 26 - 27), que los remiten a las experiencias más tempranas de comunicación efectiva. (Trevarthen y Schögler, 2002 citados en Shifres, 2006, pág. 27).

En suma, la artísticidad es la naturaleza de la acción creativa del ejecutante ubicando en el centro de la escena a la performance, la cual dada su naturaleza temporal incluye los elementos narrativos y dramáticos. Este evento único e irrepetible al decir de Heinrich Schenker implica que cada verdadera obra de arte tiene solo una verdadera interpretación, la suya en particular.

La relación dialéctica que establece el intérprete con los materiales en el momento de la performance y, considerando las características de Gómez Carrillo presupone la plena



conciencia de que éstos están consubstanciados con la música vernácula, radicando ahí su intencionalidad a partir de la adhesión a una estética de autenticidad. Por ello resulta altamente esperable que un intérprete ávido de este repertorio asimile con la mayor seriedad y profundidad posibles tal sustento nativo. En efecto, el estudio profundo del material vernáculo recopilado e incorporado en la estructura de la obra para piano de Gómez Carrillo se constituye en troncal para penetrar su naturaleza, posibilitando la búsqueda de una técnica que permita abordar este repertorio de la forma más cercana a su autenticidad.



## **Los *topoi* como sustento al concepto de nacionalismo musical argentino.**

La teórica tópica se ofrece como marco para poder acercarse al complejo concepto de retórica musical en general y al del nacionalismo musical argentino en particular. Actúa como un recurso que posibilita un peculiar análisis del discurso musical. La retórica y la semiótica musical, disciplinas con un ya significativo desarrollo en el estudio de la música, analizando el discurso desde el signo ofrecen identificar aquellas combinaciones que siendo convencionales están dotadas de fuertes relaciones de sentido.

En consecuencia, los tópicos son aquellas estructuras convencionales y consensuales, lugares comunes de los discursos musicales que están fundados en una musicalidad específica y en ella mantienen cierta estabilidad histórica, de forma que pueden ser reconocidos por una audiencia y producir significados. Fuera de la musicalidad donde esté constituida, un tópico no tiene el efecto imaginable, aunque se emplee intencionalmente. A partir de esta interpretación se comprende al término *topos* como elemento específico que hacen al nacionalismo musical argentino y desde la perspectiva de la retórica<sup>15</sup> musical. Desde este aspecto se busca establecer diferentes categorías para señalar y explicar elementos que hacen al discurso musical de la Argentina.

La Teoría tópica<sup>16</sup> y la semiótica musical además de ser contemporáneas en sus desarrollos comparten también puntos de encuentro. La noción de *topos*, del griego lugar, en plural *topoi*, es proveniente del canon de la retórica clásica. Una de las primeras aplicaciones de

---

<sup>15</sup> La retórica como disciplina general es una ciencia clásica del discurso, pero su vigencia la convierte, a la vez, en una ciencia del discurso moderna y de gran utilidad para el análisis de fenómenos lingüísticos, literarios y comunicativos de todo tipo. Para cumplir este objetivo de modo pleno, tiene que asumir su modernidad sin renunciar a los inmensos logros de su esplendoroso pasado (Albaladejo, 1994: 51). La retórica es el discurso de la persuasión, y ha de estudiar el fenómeno comunicativo-persuasivo de cada momento (Pujante, 2003: 25).

<sup>16</sup> Una de las primeras aplicaciones de ésta teoría en la música fue desarrollada por el musicólogo Leonard Ratner en diferentes publicaciones de las que Plesch se sirviera para sus estudios.



ésta teoría en la música fue desarrollada por el musicólogo Leonard Ratner. El área de la retórica que más se ajusta a los estudios de Ratner es la *inventio*. Este concepto está vinculado a la finalidad u objetivo del discurso, encontrando aquellos temas que harán evidente la causa. Esto incluye establecer los contenidos seleccionando el material, principalmente del inventario o catálogo de *topos* o *loci*, con el objeto de encontrar los temas e ideas que puedan ser susceptibles de utilizarse en el discurso. Es en ese sentido que un autor puede recurrir a un muestrario de lugares comunes, los *topoi*, siendo éstos un repertorio o colección tipificada de temas posibles. Desde el punto de vista estrictamente musical, estos *topoi* pueden ser secciones, fragmentos, esquemas melódicos, rítmicos, armónicos, texturales, tímbricos o motivos. Todos ellos en el contexto mayor de la composición y en diversos grados de abstracción, pudiendo también aparecer combinados simultáneamente. Estos tópicos son referenciales, aluden o evocan toda una serie de elementos exteriores al discurso estrictamente musical.

Los *topoi* no son cualidades naturales de la música, ni son inherentes a ella, sino que son convenciones culturales e históricamente situadas y sólo cobran sentido dentro de su propio contexto. (Plesch, 2008, pág. 83).

Una red tópica se puede constituir y tomando como caso el ejemplo argentino, a partir de elementos tomados del patrimonio musical autóctono. Las maneras en las que estos elementos aparecen en las obras abarcan desde la enunciación directa, claramente reconocible, casi textuales, hasta otra más abstracta, enmascarada, que podríamos llamar evocativa. Éste último caso y exceptuando a Gómez Carillo entre otros pocos, es el que ha predominado en el nacionalismo argentino, siendo que con cierto distanciamiento de la tradición por motivaciones estéticas, aun así la incorpora a su discurso. El nacionalismo musical nos induce a la construcción o idea de argentinidad sirviéndose de una serie de



*topoi*, los cuales en muchos casos incorporados dentro de un lenguaje musical de corte europeo, aun así remiten al oyente urbano *enculturado*<sup>17</sup>, a todo un mundo de sentidos.

El nacionalismo musical argentino puede analizarse como un sistema retórico conceptual, en el cual las referencias a la música tradicional constituyen una red tópica. Los *topoi* que integran dicha red remiten al oyente urbano a cierto imaginario rural que fuera sancionado como la esencia de nuestra nacionalidad en un período histórico donde se establecieron dichas bases. En tal sentido el nacionalismo musical argentino ha condicionado nuestra percepción sonora de lo que es argentino y lo que no lo es y por lo tanto es un ejemplo privilegiado para observar las intersecciones, muchas veces invisibles entre política, música y sociedad en nuestra cultura. (Plesch, 2008, pág. 82).

A pesar de la vinculación o similitud existente entre parte de los *topoi* y alguna danza o canción tradicional según estas categorizaciones, conviene aclarar que no se debe percibir un *topos* de igual manera que una cita. Este elemento *topos*, desde la óptica de Plesch resulta mucho más que una cita siendo en realidad una idea recurrente acerca de una danza, canción, instrumento o sistema musical, resultando su contundente presencia la evidencia de la significación profunda dentro de la obra. Las citas por su parte son fragmentos textuales derivados de canciones o danzas, que en el caso de Gómez Carrillo son devenidas de su trabajo de campo y consiguientes recopilaciones, que junto a los *topos* resultan basamento de todo el ideario estético manifiesto en su obra.

---

<sup>17</sup> Utilizo el término aplicado por Plesch (2008) para explicar cómo durante un proceso de apropiación cultural el receptor de una cultura recibe pautas y las decodifica en una experiencia de aprendizaje parcialmente consciente y parcialmente inconsciente. Ello resulta en el manejo de códigos comunes en los cuales en este caso a tal gesto sonoro se corresponde tal evocación de un mundo de sentidos. Así por ejemplo a las ideas sonoras como la de la pentatonía está asociada a lo andino o a un pasado indoamericano o el zapateo en un malambo apela a la idea de virilidad gauchesca, ambas entroncadas en la construcción de ese imaginario y que sólo manejan aquellos que comparten esos códigos culturales.



## **II. La autenticidad del nacionalismo musical en Gómez Carrillo**

El término nacionalismo en música en nuestro país fue acuñado para abarcar un sinnúmero de lenguajes que por tan disímiles entre sí lo desdibujan. Según diversas caracterizaciones de referencia bajo este rótulo convivirían tendencias estéticas y lenguajes compositivos que tanto abrevan en el tardo romanticismo, el impresionismo, el atonalismo como en el indigenismo o americanismo entre otras, ubicando según la periodización llevada a cabo por Alberto Williams algunos de sus exponentes en relativos órdenes jerárquicos tales como los de precursores o primeros profesionales.

La historiografía musical argentina ha intentado establecer una periodización de sus diferentes etapas. Controvertido ha sido el resultado de dicho intento [...]. (Massone, 2016, pág. 20).

Esa misma historiografía de dudoso rigor musicológico fue la que permitió el establecimiento del modelo de músico nacionalista como aquél que formado en lo académico eurocéntrico, preferentemente en la escuela francesa, considerara a las músicas tradicionales desde un marcado distanciamiento, incorporando algún recurso local a sus obras como mero justificativo. Aunque la presencia vernácula sólo fuera para el título o en el mejor de los casos el uso de algún elemento musical resultaría suficiente para imprimirle el sentido de lo nacional a sus composiciones. (Veniard J. M., 1999 / 2001).



Es pertinente aquí ahondar sobre las causales que visibilizaron a algunos compositores o tendencias estéticas por sobre otros y como ello condicionaría los alcances y la proyección de la figura y obra de Gómez Carrillo entre tantos otros. El minuciosamente documentado estudio realizado por Manuel Massone y colaboradores arroja luz sobre la deliberada exclusión de los programas de conservatorios y salas de conciertos de compositores durante un dilatado período, ello originado en las acciones de quien fuera una personalidad de sobradas influencias, el ya mencionado Williams, merced a su pertenencia a una familia antigua ligada al poder (2016, pág. 17). La posterior replicación por gran parte de la historiografía musical del Siglo XX de tales tendenciosos postulados, con sus consiguientes omisiones consolidaron la situación.

Es llamativo el hecho de que no se trató del olvido de algunos compositores o algunas obras, como ocurre en otras épocas o regiones, sino llanamente de la supresión histórica de generaciones enteras de artistas que actuaron en nuestro medio a lo largo de varias décadas y gozaron de un importante predicamento en su época. (Massone, 2016, pág. 18).

Corresponde señalar que si bien este autor se ocupó del olvido al que fue sometida la generación romántica de compositores argentinos nacidos entre 1820 y 1855, encuentro que el mismo *modus operandi* alcanzó a Gómez Carrillo. Confirmando el postulado de Kingsbury, el tener un posicionamiento antagónico a la estética impuesta por Williams y validada por los poderes hegemónicos sumado a la distancia geográfica en relación a Buenos Aires en la que desarrolló gran parte de su actividad devino, en el desconocimiento de su condición de compositor nacionalista. En esa dirección Jacovella agrega:

[...] la obra artística de compositor [...] que deben juzgar los críticos e historiadores de la música, algo más extensamente que las tres líneas que le dedica Mario García Acevedo en su Historia de la Música Argentina, y no hay que echarle la culpa, porque no pudo conocer, ni él ni nadie, el 80 por ciento de su obra [...]. (1968-1971, pág. 15).



Respecto al posicionamiento estético de quién se autoerigiera como el artífice del nacionalismo musical argentino recordemos su mentada frase *no reproduzcáis la imagen de la flor, aspirad su perfume...* (Williams, 1951, pág. 72) u otra de similar tenor:

Y de estas improvisaciones surgió en aquel mismo año 1890, mi obra *El rancho abandonado* que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino... Estos son los orígenes del arte musical argentino: la técnica nos la dio Francia y la inspiración, los payadores de Juárez. (Williams, 1951, pág. 19).

Es manifiesta la oposición con la profesada por Gómez Carrillo, la concepción de Williams respecto de la música de carácter nacional que Massone dimensiona en su real trascendencia:

Esta exposición, a la vez megalómana y simplista, no sería tan importante de no ser porque casi toda la historiografía musical [...] hizo propio este concepto. Esta cita publicada en 1951 se conoció, al menos, desde 1932 en ocasión de una conferencia de Williams sobre los orígenes del arte musical argentino, como narra él mismo en el pasaje precitado de 1936. Dicha conferencia fue transmitida por la antigua LS2 Radio Prieto y publicada el mismo año en la revista *La Quena* N° 64. Hubo que esperar hasta las últimas décadas del Siglo XX para que musicólogos como Juan María Veniard o Melanie Plesch cuestionaran esta aseveración fundacional a partir de reflexiones acerca del nacimiento y la naturaleza del nacionalismo musical en nuestro país. (2016, pág. 25).

En el mismo estudio expone como operó el olvido de la llamada generación romántica argentina:

Cincuenta años después de la edición del centenario de 1910 del diario *La Nación* aparece en 1960 una publicación semejante en el mismo diario no ya por el centenario sino por los 150 años de la independencia. Es esta ocasión quién escribe sobre la música en la Argentina es Nicolás Lamuraglia con el título de *Presencia de Nuestra Música*. Lo más curioso es que



tratándose del mismo diario y la misma temática hayan desaparecido en 1960 aquellos compositores que Williams situó como primeros profesionales. Así es como se operó el olvido, Williams los mencionó y los reconoció, pero sutilmente a veces y otras no tanto, los criticó, los minimizó y los colocó en un segundo orden ya que no dominaban la técnica que a él le habían enseñado en Francia. Inmediatamente la historiografía y la práctica musical los olvidaron y los excluyeron de la vida musical de nuestro medio. (Massone, 2016, pág. 25).

Puédese colegir que la misma situación de menosprecio u omisión intencionada alcanzó a aquellos compositores contemporáneos o posteriores a Williams que no comulgaran con su estética o estuvieran fuera de su entorno privilegiado. La segregación arbitraria subjetiva e intencionada que los determinó como réprobos o que directamente los omitiera, fue tomada sin crítica por la bibliografía quedando instalada de esa manera. Tal intencionalidad y sus alcances son también señalados por Veniard:

Más a este trabajo deben hacerse reparos, debe advertirse que Williams vierte en él algunos juicios nada objetivos, da espacio a quienes son sus amigos, aprovecha para presentar a sus alumnos - algunos de los cuales no tuvieron actuación destacada posterior y hoy son desconocidos - y hasta se permite ser gracioso con alguno y en este caso nos parece que pudo haber aprovechado mejor su espacio...Pero esto no invalida el carácter de documento de época en que debe ser tenido y como tal lo hemos considerado siempre. Aquí radica su real valor y no como trabajo historiográfico. (2002, pág. 387).

Al respecto de algunas consecuencias de tal intencionada empresa Massone describe:

[...] lograron que muchísimas de las obras de estos compositores permanecieran por años inconclusas, ya que toda obra de arte es incompleta sino se completa con la recepción, es con su lector - o su audiencia para nuestro caso, quien también es un lector - que la obra se realiza. (2016, pág. 67).



Como queda dicho la búsqueda de autenticidad que perfiló en su obra Gómez Carrillo y que describiré seguidamente es medular en una estética antagónica a la de Williams. En relación a su poética y en comparación con otros compositores contemporáneos o próximos a su generación incluyendo Williams, cabe señalar que, si bien también recibió una formación académica desde temprana edad, se vio imbuido de aquellos sonidos que formarían parte de su ideario político y estético durante toda su carrera, tanto como compositor como también como musicólogo y divulgador.

A pesar de su formación netamente europea y su orientación dentro de la creación académica, enrolado en las filas del nacionalismo musical, el músico santiagueño se sintió atraído hacia la música vernácula del norte argentino, motivo por el cual habría de dominar las danzas tanto en lo coreográfico como en lo musical. (Traversa F. J., 1989, pág. 273).

El decidido interés que tuvo por promover una escuela de música nacional que empleara elementos provenientes de las músicas vernáculas motivó el encargo oficial que patrocinó su tarea de recopilación.

Amante de mi tierra no me fueron indiferentes, desde niño, los bailes criollos, las vidalas de carnaval, y las canciones nativas en cuyos temas descubría mayor encanto a medida que perfeccionaba mis estudios musicales, particularizándome en los bailes criollos que los practicaba con verdadera pasión a medida que profundizaba el estudio técnico y la estética de la música culta de los pueblos europeos y de América del Norte. [...] aproveché ese contacto intenso con la vida campesina para desentrañar muchas modalidades de las expresiones musicales del pueblo santiagueño, con miras a un estudio sistemático posterior de tan rico cancionero. Fue a raíz del éxito de mis primeros trabajos en este sentido que en el año 1916 la Universidad de Tucumán [...] me encomendó la tarea de una primera recopilación de cantos y danzas nativas del norte argentino, como un medio de iniciar una campaña en favor de la salvación de nuestro acervo musical folklórico [...]. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, pág. 22).



Como queda dicho, un ideario estético consecuencia del pleno conocimiento e identificación con el entorno sonoro del que se sirve para la construcción de su obra lo posiciona en las antípodas de aquellos también comprendidos por parte de la historiografía musicológica como dentro del cuestionable corpus común del nacionalismo musical argentino.

No estuvo en sus alcances, y a su música original nos remitimos, el incluir dentro de formas propias de la música académica, tal o cual giro o ritmo, con la pretensión de dar colorido o ambientación localizada, a una obra que de esta manera viera así justificado un título de sugerencia vernácula (algo que se venía haciendo desde más de cuarenta años atrás y que se seguiría haciendo). Tampoco recurrió a la lisa y llana recreación de una especie lírica o tradicional. [...] en la faz de compositor, en que hoy lo apreciamos y que aportó, como creador, a la música nacional, se presenta con obras originales. No encontramos en ellas una traslación de música folklórica al ámbito de la música académica: es música original. No es suya la postura del nativista [...] sino la del creador. Supo, por su formación, que crear es dar de sí, es poner en la creación algo de sí mismo, es producir algo nuevo, aunque con materia preexistente. Esta producción fue una plasmación que se dio por la fusión de la música académica y la música vernácula. Por la reunión de esas partes produjo un todo. Porque Gómez Carrillo también en esto puede ser tomado como un arquetipo del músico nacionalista: logró una verdadera síntesis y esto es un logro sólo reservado a aquellos que fueran verdaderos artistas, pero también conocedores, amantes y creadores. En el desarrollo del nacionalismo musical en la Argentina, pocos compositores manifiestan, con su obra estas características que señalamos. (Veniard J. M., 1999 / 2001, pág. 134).

Gómez Carrillo fue un creador de obras académicas de inspiración tradicional, desde una cercanía y comprensión profunda de los materiales y modos de producción propios de la cultura rural como generadora de ese basamento vernáculo:



[...] las fuentes que suministren las melodías nativas, que bien podemos llamar la materia prima para la elaboración técnica, deberán ser de una autenticidad indiscutible para no desvirtuar los propósitos que se persiguen y para que la traducción al papel se haga con la mayor fidelidad posible, sin modificar, por poco que sea la expresión de los sentimientos de los que la concibieron, ni empañar la belleza de esa melodía que surgió como una resultante de la polifonía del ambiente silvestre<sup>18</sup>. (Gómez Carrillo M. , 1920).

Su identificación con una música popular que percibe como auténtica y su intención de crear una obra musical nacional junto a otras características que seguiré detallando justifican, en los términos de Kuss, la pertenencia de Gómez Carrillo a la categoría de compositor nacionalista. En palabras de José María Veniard previas a una audición de obras de Gómez Carrillo: “Estas obras que escucharemos<sup>19</sup> son nacionalistas. Esto lo define todo. Son producto de esa síntesis que señalamos. Van a estar presentes en ellas, danzas y canciones del norte argentino”. (1999 / 2001, pág. 134).

---

<sup>18</sup> Extracto de la conferencia Música nativa del norte argentino. Manuel Gómez Carrillo. Instituto Popular de Conferencias, Buenos Aires, 1920.

<sup>19</sup> En referencia al concierto que se celebrara luego de la conferencia *El nacionalismo musical en Manuel Gómez Carrillo* realizada por Juan María Veniard en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires el 6 de octubre de 1988.



## **El concepto autenticidad en Gómez Carrillo**

A principio del siglo XX la búsqueda de identidad desde la concepción estética en nuestro país oscilaba entre un americanismo arqueológico fundado en el Perú incaico como representante de la esencia nacional y de América o el gauchismo, el cual desde su poesía, temática o protagonistas resultaba ser el depositario de la tradición argentina. (Jacovella, 1968-1971, pág. 17).

Gómez Carrillo y Andrés Chazarreta, por un lado, Juan Alfonso Carrizo, por otro, dos santiagueños y un catamarqueño, mostraron que había una verdad americana y argentina más profunda y más genuina, que era la tradición oral y anónima, hispánica y cristiana, de la antigua población criolla que sobrevivió al devastador proceso de la Modernización. (Jacovella, 1968-1971, pág. 17).

Hacia 1920 Gómez Carrillo ofreció una serie de conferencias en Tucumán y Buenos Aires en las cuales se manifestó a favor de una emancipación cultural Argentina en el dominio de la música y sobre la base de la verdad tradicional del país antiguo aún vivo en el folklore. Era categórico respecto de la necesidad de la cercanía de los músicos con lo vernáculo, discerniendo entre aquellos que sentían el folklore por influencia directa del ambiente, de los que tomaban referencias por peñas o publicaciones, señalando que estos últimos trabajaban con un material cuya alma estaba ausente. De esta manera, los calificaba como detractores de la sabiduría popular.

No basta, desgraciadamente, hojear ni escrutar las páginas de un álbum de música folklórica para estar en condiciones de transformar sus motivos en una obra de arte nacional superior; no basta con oír los productos de esa tradición popular: hay que estar metido en el producirse, en el proceso creacional de esa tradición. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, pág. 18).



La causa que motivara toda su vida, comprender la música nacional sobre la base auténtica que le confiere abreviar en lo vernáculo podría resumirse en el siguiente texto:

[...] el respeto por la pureza de lo tradicional debe ser culto, y que la labor de nuestros compositores debe tener su alimento en esas raíces, con amplia libertad para la construcción de obras con cimientos argentinos y líneas también argentinas en máximo grado. Así lograremos obras de fondo y forma auténticamente nuestras. [...] Es la única forma de llevar nuestra música a la universalidad<sup>20</sup>. (Jacovella, 1968-1971, pág. 19).

Que haya documentado danzas y canciones tradicionales en el marco de todo un ideario, sin lugar a dudas es una tarea científica. Si a ello le sumamos que una de sus ideas vertebrales era que estos materiales, entendidos como auténticos, fueran puestos al servicio de la composición académica para una configuración de la música argentina podemos entonces delinear una explicación del concepto de autenticidad de Gómez Carrillo.

---

<sup>20</sup> Entrevista radial de 1951. Fuente (Jacovella, 1968-1971, pág. 18).



## **El pensamiento nacionalista de Gómez Carrillo. Divulgación y militancia**

Manuel Gómez Carrillo fue sin lugar a dudas uno de los pioneros en la investigación de la música y las danzas del norte argentino, siendo el único antecedente el trabajo que Ventura Lynch realizó para el caso bonaerense. En 1917, la Universidad Nacional de Tucumán a través de su rector el Dr. Juan B. Terán y con el apoyo del propio Gobernador de esa Provincia, el Dr. Ernesto Padilla, le encomienda un primer estudio serio de los orígenes de la música folklórica argentina, el cual dio por resultado la publicación de dos series de colecciones de motivos, danzas y cantos regionales del norte argentino, como también la primera conferencia sobre su investigación musicológica, todo ello editado por la misma Universidad. Ese es el inicio de su tarea como precursor de la indagación de la música vernácula en la cual alcanzó un prestigio considerable, no así en la de compositor siendo resultado de las mismas motivaciones, en éste caso en relación al uso del material vernáculo para la construcción de obras con cimientos argentinos. Durante alrededor de 30 años se dedicó con singular perseverancia a comunicar su posición respecto de una emancipación, desarrollo y crecimiento cultural del país, no sólo en conferencias o escritos sino en el orden de la composición musical en coherencia con estos idearios. En este sentido es que buscaba ofrecer al mundo de la cultura las obras que expresaran auténticamente la personalidad nacional a través del sello individual de sus creadores. Un planteo en sintonía con el de Ricardo Rojas, en cuyo movimiento también participó el ya mencionado Carrizo, postulando la existencia de una notable cultura tradicional cuyas raíces hispánicas, criollas y autóctonas se extienden por toda Iberoamérica. (Jacovella, 1968-1971, pág. 10).

Entre Ricardo Rojas y Juan Alfonso Carrizo, en un momento de relativo esplendor, se sitúa [...] Manuel Gómez Carrillo, como exponente lúcido de grandes



anticipaciones y como realizador en gran estilo de una síntesis singularísima, nunca producida antes ni tampoco después, de los motivos tradicionales, anónimos, del antiguo pueblo criollo conocidos y estudiados por él a fondo y las formas y técnicas superiores de la música europea, que nos hemos acostumbrado, no sin razón, pero no con toda ella, a llamar universal. (Jacovella, 1968-1971, pág. 10).

Al igual que Lugones y otros, Gómez Carrillo a lo largo de su militancia en pos de una definición clara de expresión genuina de la personalidad y el destino cultural del país, encontró grandes limitaciones producto de resistencia de la élite dominante, cuyos modelos políticos y por consiguiente culturales evidenciaban ser otros bien distintos.

[...] por casualidad me había enterado de las mocedades batalladoras del Maestro. Fue un día, hará unos 20 años, en que le exponía yo algunas consecuencias político-culturales de los descubrimientos de Juan Alfonso Carrizo, y sobre las que éste insistía como cargadas de significación en el campo de la educación y la literatura. El Maestro me escuchó cortésmente, y al terminar, se limitó a decirme, con apenas un vestigio de débil protesta: “¡Si eso lo estuve diciendo yo desde hace más de 20 años en mis conferencias!”. (Jacovella, 1968-1971, pág. 11).

Como fuera dicho, en 1917 Gómez Carrillo presenta la primera investigación metódica de campo en la especialidad folklórica y ya en 1920 comienza la tarea de divulgación con las primeras audiciones de la música compilada. Su labor investigativa contó con más de 200 recopilaciones de las cuales no todas llegaron a ser publicadas por diversos motivos como la falta de apoyo gubernamental o de otra índole. Para aquel entonces todavía vislumbraba con optimismo la tarea, lo que hace notorio en una entrevista de 1924 en la cual manifestaba: “Marchamos a pasos agigantados, pronto tendrá la Argentina una inconfundible y admirable personalidad artística”. (Jacovella, 1968-1971, pág. 14). Esta afirmación es



coincidente con años de notoria fecundidad, ya sea en su producción compositiva o en la labor de difusión de sus trabajos de recolección de motivos vernáculos. A esta lista se le suma la de arreglador, siendo relevantes entre muchas otras las orquestaciones de canciones o danzas folklóricas. La sostenida labor de alrededor de 30 años de incansable militancia en pos de la fundación de una nacionalidad cultural argentina a través de su música, sobre bases documentales, firmes y genuinas fue animada, según Jacovella por ideas etnopoyéticas. Tales ideas fueron puestas de manifiesto por Gómez Carrillo en innumerables oportunidades perseverando en su difusión a lo largo de los años. Como un punto representativo del posicionamiento ideológico vale señalar la solicitud ante el Consejo Superior de la Universidad de Tucumán para que auspiciara su plan de recopilación y popularización de la música nativa santiagueña. El texto data de noviembre de 1917 y en el cual afirma:

Bastarse a sí mismo es un gran principio de economía política que puede aplicarse perfectamente a las finalidades de la especulación de los motivos de antaño, como una mina inagotable para la formación del verdadero arte nacional. (Gómez Carrillo M. , 1989, pág. 278).

Desde esta idea vertebral desarrolló su tarea de compilación a la que siguió una larga serie de conferencias y audiciones. Paralelamente y análogo en sus aspiraciones, un ambiente promisorio para dicho emprendimiento estaba emergiendo en la élite intelectual argentina. Son de esos años obras tales como *Cosmópolis* (1909) y *Restauración nacionalista* (1910) de Ricardo Rojas y *El payador* (1916) de Leopoldo Lugones. Un notorio cambio de actitud en los grupos dominantes respecto de la receptividad de la cultura popular también tornaba posible la expansión de estas ideas. Se habían superado así algunas desafortunadas situaciones en las que la aristocracia tucumana y santiagueña se había manifestado hostil, por ejemplo, con el conjunto de Andrés Chazarreta.

En 1920 Gómez Carrillo expone en cuatro conferencias en las que incluye audiciones, en el Teatro Odeón de Tucumán, en la Universidad de Tucumán, en el Instituto Popular de



Conferencias de Buenos Aires y en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en este último caso con la colaboración con Ricardo Rojas. Las exposiciones continuaron a lo largo de su tenaz tarea de divulgación y en todas ellas prepondera la coherencia en los mismos postulados, sirviendo como ejemplos los fragmentos que Jacovella atribuye a Gómez Carrillo, en este caso palabras vertidas durante el homenaje a la memoria de Carlos López Buchardo<sup>21</sup>:

Carlos López Buchardo nos ha enseñado con el ejemplo, que con nuestro arte vernáculo se puede estructurar la gran obra artística con que la Argentina figurará a la par de las naciones europeas cuyo folklore llegó a alturas inconmensurables merced al talento de Brahms, un Liszt, un Schubert, un Falla y otras cumbres de la música.

Y el siguiente a una conferencia pronunciada en el año 1952<sup>22</sup>:

América atraviesa una época histórica en la cual, espontáneamente, toman curso las manifestaciones de un alma que paso a paso se desvincula del viejo mundo y encuentra en sí misma un caudal inagotable de espiritualidad para satisfacerse; cualquiera de esas manifestaciones no es ya una consecuencia de la historia colonial, sino un punto de partida hacia rumbos nuevos e insospechados, con lo cual América ha creado su ciclo histórico, que, en el campo del arte, comienza a ser una realidad. Ante tal independencia espiritual y social, debemos abstraer de nuestro ánimo cualquier ejemplo foráneo y alimentar la convicción de que, para renovarnos artísticamente, será más lógico hacerlo sobre nuestras propias creaciones que sobre la experiencia de los pueblos europeos, cuyo ciclo histórico es distinto del que los americanos hemos iniciado. No puede haber

---

<sup>21</sup> Homenaje organizado por SADAIC y llevado a cabo en Radio Mitre.

<sup>22</sup> La misma se realizó en el Aula Magna de la Facultad de Derecho de Buenos Aires.



progreso en un pueblo sin tradición, del mismo modo que no puede haber impulso creador en un hombre sin personalidad.

En el mismo sentido en otra conferencia<sup>23</sup> se pronunció en los siguientes términos respecto a la naturaleza del artista en relación con su idea de nacionalismo:

[El] artista completo, creador de las obras maestras que han de conmover el alma argentina, llevándola si fuese posible al alto nivel de la emoción estética; pero para ello será necesario que ese artista sienta intensamente la música gauchesca<sup>24</sup>, pura, sencilla y noble, poderosamente sugestiva, sin las contaminaciones del ambiente actual [...]. El alma de ese artista debe alejarse lo más posible de las influencias extranjeras, no porque ellas sean perniciosas, sino porque le quitarían la independencia necesaria a su fantasía. Por eso, hay que estudiar analíticamente el folklore, penetrar su intención y vivir, si fuera posible, hasta penetrarse de él, el ambiente de la selva y de las montañas; pero vivirlo con amor, con entusiasmo, con espíritu investigador, evocando siempre nuestro pasado como la iniciación de nuestra independencia material y espiritual.

En misma conferencia postuló la causa de la música nacional sobre las bases nativas siendo constante en la exposición de estas ideas:

Los motivos vernáculos se ofrecen como la base de la música nacional, para ello debe existir, no sólo una investigación, sino un culto y una difusión constante de los modelos tradicionales. Los modelos y las técnicas de procedencia exterior pueden enriquecer nuestra manera de componer, armonizar e instrumentar, pero las obras, la sustancia

---

<sup>23</sup> Salón "La Prensa". En la fuente no se consigna la fecha.

<sup>24</sup> Infierno que aquí Gómez Carrillo utilizó el término gauchesco para referirse a lo criollo o de ambiente rural.



musical de las obras debe llevar el sello y tener el alma de la Argentina, entendida esta como parte de América, de la América criolla, y no de Europa.

## **El concepto de autenticidad en el pianismo de Gómez Carrillo**

Manuel Gómez Carrillo creció en un ambiente familiar cultor de la música. Sus estudios musicales desde temprana edad coinciden con su estadía en los seminarios<sup>25</sup> de Salta y Catamarca en los cuales llegó a ser maestro de capilla y coreuta. “[...] mis primeros pasos en el teclado [fueron] con el precario auxilio de un armonio viejo que estaba abandonado por inútil en un rincón”. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, pág. 8). Allí recibió su primera formación en solfeo y piano que luego profundizó en el Conservatorio Thibaud-Piazzini de Buenos Aires llegando a obtener en 1916 el diploma de profesor superior de piano. Por esos años y paralelo al ejercicio de la docencia comienza su interés por las expresiones nativas resultando en anotaciones y transcripciones de cuanto llegaba a su conocimiento por diversos medios. En 1917 contrae matrimonio con Inés Landeta César, también profesora de piano, con quién funda en Santiago del Estero el conservatorio Gómez Carrillo - Landeta, que pronto adquiere notable prestigio.

La obra para piano de Gómez Carrillo evidencia el sólido manejo que alcanzó sobre dicho instrumento. Prueba de ello es la complejidad de su escritura pianística en sus composiciones. Tanto los documentos como las entrevistas testimonian que componía sobre el piano siendo su participación en distintos conciertos en los cuales interpretó

---

<sup>25</sup> El padre de Manuel Gómez Carrillo, Doroteo Gómez, era un ferviente católico. Ello lo impulsó a hacer ingresar a su hijo al Seminario Conciliar de Salta con vistas a que abrazara la carrera del sacerdocio. Allí fue donde Manuel desarrolla su primer aprendizaje musical. Evidenciando sus cualidades para la música las autoridades del Seminario lo incorporaron en el coro que actuaba en las distintas actividades eclesíásticas. Estas prácticas musicales comenzaron a generar gran entusiasmo en el al punto que utilizaba sus tiempos libres para profundizarlas. A los quince años y por decisión de las autoridades fue trasladado al seminario de Catamarca. A los dieciséis años y con ayuda de su tío, el Presbítero Dr. Tirso R. Yañes, logra hacer desistir a sus padres del propósito de consagrar su vida a la religión siendo que comenzaba a manifestarse decididamente su vocación artística.



muchas de sus obras prueba concluyente de su virtuosismo. A ello se le suma su expresa admiración por los grandes pianistas compositores del período del virtuosísimo por excelencia, el Romanticismo. Si bien no compuso sólo para el piano, y conocía muy bien cuáles eran los instrumentos musicales representativos de la música rural, este ocupó el centro de su interés siendo que le era la herramienta ideal para su expresión nacionalista:

Mis puntos de vista desde que estudié composición, siempre fueron darle un carácter nativo, o mejor dicho, una tendencia argentinista [...]. Para obtener en esta empresa cierta fidelidad en la traducción de nuestra alma campesina, nada mejor que recurrir a la elaboración a base de nuestros temas nativos, tratando de darles vuelo, sin desnaturalizarlos; pero esa tarea estaba muy facilitada por que además de practicar las danzas bailándolas, las ejecutaba con frecuencia en el piano. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, pág. 26).

Así mismo fue el instrumento que consideró para las transcripciones o divulgación de los materiales vernáculos colectados: “[...] como el piano es el instrumento más difundido, los arreglos de las danzas y cantos serán hechos para este instrumento. (Gómez Carrillo M. , 1989, pág. 278). Concedor de las limitaciones con las que se enfrentaba en el intento de traducir al papel y para la escritura pianística lo recopilado, en coincidencia con Shifres, Gómez Carrillo afirmaba:

[...] fuera de la interpretación exacta por medio de la notación musical moderna, podría echarse mano de la impresión, en discos, de algunas canciones [...], cuya fiel traducción sería imposible por las inflexiones de la voz que a veces casi se resuelven en gritos y algunos arrastres [...] que, ora en la alegría, ora en la tristeza, han caracterizado el estado del alma y han quedado como vestigios o herencia lejana de los aborígenes. (1989, pág. 276). El subrayado es mío.

En su composición para el piano confluye su vivencia directa de lo vernáculo, siendo un músico que creció en ese ambiente, con su tarea de investigador que abrevó en esas



fuentes. La cristalización de los elementos musicales rurales por medio de los signos musicales y para el piano es resuelta a través de las citas de canciones o danzas, de la aproximación a la representación de las inflexiones de la voz o toques de instrumentos típicos y de la utilización de rítmicas, métricas, movimientos e indicaciones de carácter derivados de esos basamentos. Respecto de la evocación a instrumentos característicos de la música de tradición oral del norte argentino resulta relevante evidenciar el acabado conocimiento que tenía de sus sonoridades, toques y funciones, y de cómo esto actúa de referencia para la acción interpretativa:

El violín es el instrumento que mantiene en la actualidad el repertorio de nuestra música y el que mejor se adapta a la expresión de la melodía nativa. La guitarra [cumple] generalmente funciones de instrumento acompañante. Pocas veces lleva el canto o melodía en la danza y cuando lo hace necesita de otra guitarra de acompañamiento. [...] En las ejecuciones individuales, el arpa ha sustituido con ventaja a la guitarra en la expresión mecánica de la melodía, no así en cuanto al acompañamiento, pues el de la guitarra es insustituible. Como instrumento sentimental, la guitarra es superior al arpa, porque dispone de los grandes recursos [...] que la hace sumamente adaptable a la expresión melancólica del gaucho. [...] El acompañamiento se lo realiza a base de una armonía sencilla o bordoneos en las tristes vidalitas o estilos y con rasgueados en la danza. (Gómez Carrillo M. , 1989, págs. 276-277).

Esta evocación a los diversos instrumentos vernáculos resulta medular en este repertorio y de ello hay cuantiosos ejemplos: “[...] el piano trata de imitarlo haciendo un trémulo en forma constante; pues, [...] el charango se ejecuta trinando con el dedo índice [...]”. (Gómez Carrillo M. , 1920).

En aspectos rítmicos ligados a lo tímbrico también lo vernáculo es contemplado y requiere de su comprensión para el abordaje de este repertorio:



El bombo y la caja, instrumentos de percusión de sonidos indeterminados y que sólo hacen un acompañamiento rítmico son los clásicos por excelencia. Ellos solos, han servido antes para acompañar los cantos y las danzas en las fiestas populares. [Se requiere] poner de manifiesto las diversas combinaciones de golpes rítmicos con que se acompañan las danzas. (Gómez Carrillo M. , 1989, págs. 277-278).

Otro orden del aspecto rítmico es expresado en sus piezas en este caso en relación con la naturaleza de las canciones o danzas rurales:

[...] la síncopa y el contratiempo son las características de estas melodías, siendo muy frecuentes los pasajes polirrítmicos, muy interesantes, por supuesto, y que, a pesar de ser de difícil ejecución para un músico que no esté acostumbrado a este género de música, los gauchos los ejecutan con una naturalidad admirable. (Gómez Carrillo M. , 1920).

Las estructuras formales y la sintaxis de la música vernácula de las regiones que alcanzaron sus tareas de investigación también le eran cercanas y son contemplados en su obra, cuestión que se verá especificada en el análisis musical más adelante.

[...] danzas [...] como el gato, la chacarera, el marote, el escondido, etcétera, todas de factura muy semejante y que sólo se diferencian en la mayor o menor repetición de sus dos partes constitutivas: la vuelta y la mudanza (o zapateo) [...]. (Gómez Carrillo M. , 1920).

Los planos melódicos y armónicos como así también el carácter en secciones particulares o a lo largo de las piezas remiten en gran medida a aquello que sirvió de inspiración y no debiera desconocerse.

[...] las fuentes que suministren las melodías nativas, que bien podemos llamar la materia prima para la elaboración técnica, deberán ser de una autenticidad indiscutible para no desvirtuar los propósitos que se persiguen y para que la traducción al papel se haga con la mayor fidelidad posible, sin modificar, por poco que sea, la expresión de los sentimientos



de los que la concibieron, ni empañar la belleza de esa melodía que surgió como una resultante de la polifonía del ambiente silvestre. (Gómez Carrillo M. , 1920).

La expresividad de las canciones o danzas que Gómez Carrillo bien conocía también encuentra su correlato tanto en sus recopilaciones como en su obra:

[Las canciones y danzas] han sido tomadas en lo más recóndito de las selvas, y traslucen la intensa sentimentalidad del gaucho [...]. La música de las zambas [es] eminentemente sentimental [...]. (Gómez Carrillo M. , 1920).

La interpretación musical que al pasar por el tamiz académico no perdiera su autenticidad fue también una preocupación del compositor quién proponía como recurso dentro del plan de divulgación de sus recopilaciones lo que se continúa:

[...] poner de relieve la transformación [...] que los motivos agrestes obtendrían al ser tratados artísticamente, sin que pierdan su carácter, [se] podría [llevar a cabo desde una] ejecución [...] comparativa. Para ello, una orquesta típica compuesta de violín, guitarra y bombo, aplicando el concepto de típico también a los ejecutantes, podría ilustrar en su expresión genuina cada género de danza o canto, para luego reproducirla con la orquesta, ya sola, ya acompañada de coro. (Gómez Carrillo M. , 1989, pág. 279).

A los recursos antes señalados, que a manera de ejemplos sirven de guía en el camino del intérprete que se proponga desentrañar el contenido de estas obras y que hace a su autenticidad, se le suman cuestiones que, aunque de mayor subjetividad o inefables pueden ser susceptibles de un acercamiento o aprehensión.

[...] me permito afirmar que es cosa indiscutible, maguer el escepticismo de los músicos extranjeros y extranjerizados que nuestra música nacional está en vísperas de ser comprendida e interpretada en todos los ámbitos de nuestra patria; y aunque por ahora no dispongamos de la literatura musical propia que condense la delicadeza del alma popular,



trasuntada en sus cantos y en sus danzas, vamos rápidamente hacia la conquista de los secretos íntimos e inmutables que emocionan a nuestros gauchos centauros ora en la alegría o en la pena, ora en la derrota o en el triunfo. (Gómez Carrillo M. , 1920).



## **Verificación de la autenticidad en la obra de Gómez Carrillo**

Por medio de los análisis musicales subsiguientes identificaré los elementos que confieren la autenticidad que Gómez Carrillo buscó durante toda su carrera artística y de investigador. Ese posicionamiento estético que conjuga autenticidad y nacionalismo musical fue puesto de manifiesto en conferencias y escritos. La materialización de este proyecto en su obra requirió de un basamento discursivo sonoro constituido por valores simbólicos. Entendiendo éstos en un sentido amplio, como clara expresión de identificación colectiva con una postulada identidad nacional. Determinar los imaginarios simbólicos ligados al proyecto de nacionalismo que constituyeron la poética de Gómez Carrillo, requiere develar aquellos recursos que formaron parte central de su particular lenguaje musical y que vehiculizaron dichas concepciones. Para ello se requiere la observación de lo propio del lenguaje musical académico occidental y una comprensión acabada de las músicas tradicionales.

Una característica fundamental de la poética musical de Gómez Carrillo es la incorporación del ambiente sonoro de origen vernáculo y es realizada mediante diferentes recursos que incluyen citas del material recopilado. Ya sean alusión o cita, en oportunidades aparecen como una clara referencia o en otras en un contexto mayor, resultando en todos los casos inescindibles de la estructura de las obras. Se desprende entonces que estas composiciones que incorporan materiales temáticos vernáculos desde los más variados recursos resultan evocativas o de apelación directa a una idea de lo argentino en música, no sólo para el compositor sino también para los oyentes enculturados.

Por lo hasta aquí expuesto, sumado al análisis seleccionado que posibilita identificar el material vernáculo y ubicarlo en relación a su imbricación dentro de la estructura de las obras, se desprende como otro de los requisitos que según Kuss son necesarios para ubicar a Gómez Carrillo como un compositor nacionalista argentino. Resulta pertinente agregar que el sentido del análisis escogido apunta, en los términos de Shifres, a alcanzar una comprensión de los elementos narrativos y dramáticos para ser puestos en escena al momento de la interpretación. Un análisis que, como



intérprete, lejos de ser de mera especulación sobre la partitura está en relación dialéctica con los materiales, lo que constituirá la artísticidad<sup>26</sup>.

Continuaré con el estudio de los *topoi* principales y citas contenidas en la obra para piano de Manuel Gómez Carrillo, quién ha tomado elementos vernáculos y los ha conjugado con la tradición académica europea. Como herramienta metodológica analítica para los análisis musicales me serviré de la teoría tópica conforme la descripción de Melanie Plesch. Es pertinente aclarar que la mera identificación del signo podría no comprender el sentido que conlleva, con lo cual el análisis trascenderá el mero estudio superficial de esta música. Me propongo adentrarme en el conocimiento profundo de estos *topoi* o citas comprendiéndolos como parte importante en la construcción del sentido de estas obras y desde allí proponer una interpretación musical que esté en concordancia con dichos principios constitutivos.

---

<sup>26</sup> Recordando que ésta concepción acuñada por Shifres ubica a la performance en el centro de la escena.



## Examen de las obras

### Composiciones y transcripciones para piano de recopilaciones

Los siguientes análisis resultan de una selección fundamentada de obras para piano de Manuel Gómez Carrillo. Las mismas responden coherentemente a su plan general para la recopilación y popularización de la música nativa santiagueña conforme la propuesta de Gómez Carrillo a los compositores académicos argentinos para que se sirvieran del material vernáculo como fuente de inspiración de sus composiciones, consolidando así una escuela nacional.

A mi música trato de hacerla completamente nacionalista. De más está decirles que soy santiagueño de pura cepa...Por esa razón creo que mi obra de compositor no tiene mayores méritos por cuanto surge sin esfuerzos de mi alma criolla. Mi ideal es hacer la dignificación de nuestra música, acumulando material folklórico para elaborar luego el arte verdadero. (Gómez Carrillo, Manuel P. en Veniard, 1999/2001, pág. 111<sup>27</sup>).

Las obras para su estudio y análisis las categorizaré por un lado entre aquellas que son arreglos<sup>28</sup> sobre los motivos generadores recopilados o composiciones que guardan igual estructura formal que la danza tradicional a la que aluden y, por el otro creaciones académicas que contienen citas de la música tradicional santiagueña y del noroeste argentino. Difieren las unas de las otras en términos formales, en tanto las primeras se ajustan a la estructura de la danza tradicional mientras que en las otras la referencia vernácula es subordinada en función de aquella que la contiene. Al primer grupo se corresponden los gatos *Sumaj...!*, *La huahua* y *El mistolero*, mientras que al segundo se ajustan *Fiesta criolla*, *Danza santiagueña*, *Danza del cuervo*, *Tenga mano*, y *Rapsodia santiagueña*.

---

<sup>27</sup> Allí se consigna que la presente cita de Manuel Gómez Carrillo se corresponde a una publicación de la revista La Cumbre de Tucumán sin mayores precisiones.

<sup>28</sup> Por arreglo comprendo algunas modificaciones que implican la escritura académica y para el piano de las recopilaciones vernáculas.



## Danza santiagueña

Compuesta originalmente para piano en 1922 fue estrenada el día 21 de septiembre de 1923 por el pianista y compositor José M. Benavente en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Fue difundida en Europa en su versión pianística<sup>29</sup> por reconocidos intérpretes, entre otros el argentino Luciano Sénac (Viena, 1924) y el español Ricardo Viñes (París, 1926). En 1925 fue editada por Ricordi como *Danza santiagueña (Impresiones de mi tierra)*, título que conserva en su 2da edición (1942) y posterior reimpresión de 1952. *La Danza santiagueña* independientemente de su título no se corresponde con una danza en particular, sino que al igual que otras obras, es una evocación a danzas y cantos vernáculos recopilados por el autor. Fue dedicada al crítico musical Gastón Talamón<sup>30</sup> quién escribiera al respecto de la obra:

Se trata de una obra pianística y de intenso sabor, construida sobre motivos de danzas y canciones santiagueñas. Que acredita en su autor conocimientos de los recursos del piano y de la música criolla. Página brillante y colorida, esta obra es digna de figurar en el repertorio de nuestros pianistas que interpretándola lucirán sus dotes técnicas y su sentido musical argentino. (Gómez Carrillo M. P., 2001, pág. 111).

La pieza está estructurada de tres grandes secciones de clara inspiración local en las cuales una de ellas es cita proveniente del ambiente vernáculo. Así en lo que constituye una estructura formal A-B-C-A' conviven elementos temáticos de canciones y danzas nativas tales como el *gato*, la *chacarera* y el *estilo*.

---

<sup>29</sup> En cuanto a la versión para trío se difundió a partir de copias manuscritas y copias con soporte informático, todas sin revisión final. Su primera audición en el Salón Dorado del Teatro Colón de Buenos Aires, el 6 de octubre de 1988 interpretada por Edgardo Cataruzzi (violín), Leo Viola (cello) e Inés Gómez Carrillo (piano) para conmemorar el vigésimo aniversario del fallecimiento del compositor. (Traversa, s/f pág. 4).

<sup>30</sup> Gastón Talamón (183-1956) fue un crítico musical argentino que dedicó su carrera a promover la música académica tanto argentina como latinoamericana en general. Si bien se conoce poco sobre su biografía y formación como crítico, sus múltiples artículos sobre música pueden encontrarse desde las primeras décadas hasta mediados del siglo XX en diversas revistas culturales y musicales no sólo de Argentina, sino también del extranjero tanto el Latinoamérica como en Europa. (Wolkowicz, 2015).



La obra se inicia con un *tempo Allegro*, con indicación metronómica (M. M. ♩ = 184) en tonalidad de *La b Mayor* y en compás de  $\frac{3}{4}$  con la aclaración de que también pudiera serlo en  $\frac{6}{8}$ . Esto último debe destacarse teniendo en cuenta las innumerables especies musicales vernáculas en cuyas métricas palpita la combinación o superposición de ambos compases (el ternario simple  $\frac{3}{4}$  y el binario compuesto  $\frac{6}{8}$ ), cuestión que no escapó a la precepción de Gómez Carrillo quien ya lo consignara en sus primeras recopilaciones añadiendo en muchas de sus obras la aclaración de ritmo variable. Dicha característica no se corresponde a los casos de compases amalgamados o aditivos sino que implica de acuerdo al caso la libertad métrica para preponderar una división por sobre la otra o la necesidad de que ambas pudieran reconocerse al oírse simultáneamente. Esta convivencia métrica ha sido objeto de reflexiones teóricas aplicadas a la interpretación de la música argentina u otras con similares características como así también fue tomada por los compositores académicos como elemento de reminiscencia criolla. Resulta notorio como lo expresado en términos de la métrica y rítmica de las músicas populares resulte natural para el músico originario convirtiéndose en una dificultad para el intérprete de instrucción académica. El comienzo de la primera sección y durante treinta y dos compases por fraseología y armonización remite a la danza *gato*, comparable a cualquiera de los recopilados por el compositor. A esta evocación del mundo sonoro vernáculo se le agrega la indicación *Imitando un rasgueo* en la cual y como en otros casos, el autor sitúa al intérprete en la búsqueda de un toque que lo aproxime al universo sonoro de la guitarra, como instrumento criollo por antonomasia. Le continúan tres frases de ocho compases sin reminiscencia al mundo sonoro local y de exigente compromiso técnico a la manera del pianismo virtuosístico. La sección (B) lleva el nombre de *Idilio de quenás* y la indicación de *aire de chacarera*. Junto a toda esta evocación rural agrega otro requerimiento de intencionalidad *Imitando el bombo* como reminiscencia al mundo tímbrico criollo. Según Traversa en esta melodía se insinúa la



introducción de *La Shalaca*<sup>31</sup> (Traversa F. , 2015, pág. 4) cuestión de difícil verificación aunque no así su descripción de la característica constitutiva del elemento melódico: “la melodía se desarrolla en la típica *bimodalidad* por terceras paralelas característica de muchas canciones y danzas del folklore argentino”. (Traversa F. , 2015, pág. 4).

La sección (C) *Estilo*, con variantes, es cita de *Bajo un coposo pino*<sup>32</sup>, *estilo*. Respecto de esta sección Traversa agrega:

[...] Gómez Carrillo muestra su habilidad para transformar y enriquecer los elementos temáticos del *grave* del *estilo criollo*<sup>33</sup>. Este *Andante* (compases 115 a 170<sup>34</sup>) consiste en una inspirada fantasía generada en el *estilo*: *Bajo un coposo pino*. Aquí los sentimientos y la nostalgia del cantor criollo no se resuelven solamente con la precisa notación musical utilizada por el autor. Gómez Carrillo empleó variadas indicaciones expresivas, dinámicas, de fraseo y articulaciones, para traducir el decir del cantor gauchesco. Un decir que a veces sólo se capta ante la audición directa del hombre con su guitarra. (2015, pág. 5).

A la última sección (A´) con sutiles variantes de la primera (A) le siguen pocos elementos procedentes de la sección chacarera (B) para finalizar con una coda de dinámica y carácter *furioso con fuoco* y *fff tutta forza e pesante* coincidiendo con su gran densidad armónica y marcado compromiso técnico.

A continuación, se consignan los topos y citas conjuntamente al compás en los que aparecen.

---

<sup>31</sup> *Chacarera* tomada por Gómez Carrillo a Absalón Orellana en El Deansito (Santiago del Estero).

<sup>32</sup> El *Estilo Bajo un coposo pino* fue tomado a Absalón Carabajal en 1916 en Estación de La Cañada (Santiago del Estero) por Manuel Gómez Carrillo y se encuentra editado en (2005) *Motivos, danzas y cantos regionales del norte argentino*. Cuarta serie. Primera edición. Buenos Aires. BMG.

<sup>33</sup> El *estilo* es una especie lírica acompañada con guitarra. Se integra con dos temas, uno *grave* seguido de otro más movido llamado *alegre*. El texto se estructura en una décima octosilábica.

<sup>34</sup> La finalización del *Andante* se corresponde con el compás 168 y no con el 170.



Cuadro 1. Topos contenidos en la *Danza santiagueña*

Topos	Número de compases
<i>Imitando un rasgueo</i>	Compás 1
<i>Idilio de queñas</i>	Compás 57
<i>Aire de chacarera</i>	Compás 57
<i>Imitando un bombo</i>	Compás 57

Cuadro 2. Cita contenida en la *Danza santiagueña*

Citas	Número de compases
<i>Bajo un coposo pino. Estilo</i>	Compases 115 a 168

## El mistolero y La huahua

*El mistolero* es una composición corta de una interesante escritura pianística cuyo desarrollo se estructura en la forma del *gato santiagueño*. Fue dedicada al pianista español Ricardo Viñes quien la estrenara el día 24 de septiembre del año 1924 en El Diapasón de Buenos Aires<sup>35</sup> y figuró en sus programas de conciertos en América y Europa siempre con notable éxito. *La huahua* es una obra basada en la estructura y ritmos del *gato norteño*. Se consigna en la partitura que la danza fue tomada a Alfredo Correa, no habiendo sido publicada como recopilación en sus álbumes.

---

<sup>35</sup> El Diapasón de Buenos Aires fue una de las primeras sociedades argentinas que difundieron la música de cámara. (Gómez Carrillo, Manuel P. en Veniard, 2001, pág. 115).



María Inés Gómez Carrillo la dio a conocer en Buenos Aires en primera audición, en un concierto en el Teatro Politeama en el año 1938. Ambos *gatos* responden a la estructura musical coreográfica de la especie. En este último las referencias al instrumento vernáculo por excelencia las encontramos en las indicaciones de *Imitando un punteado de guitarra* e *Imitando un punteo*.

Cuadro 3. Topos contenidos en *El mistolero*

Topos	Número de compases
<i>Imitando un punteado de guitarra</i>	Compases 1 - 2
<i>Imitando un punteo</i>	Compás 21

Cuadro 4. Cita contenida en *El mistolero*

Citas	Número de compases
<i>La huahua. Gato salteño</i>	Totalidad de la obra

## Danza del cuervo

*La Danza del cuervo* es una obra en la que se cita el *Pala - Pala (El cuervo)*<sup>36</sup>. La pieza está inspirada en el baile popular santiagueño conocido con el nombre de *Pala - Pala*, denominación

---

<sup>36</sup> La especie lírica y coreográfica el *Pala - Pala (El cuervo)* fue recopilada por Gómez Carrillo en el año 1918 en Loreto (Santiago del Estero) a la señora Belisaria Santillán de Quiroga, una *distinguida dama cultora del arpa* según agrega el autor. Fue editada en (2005) *Motivos, danzas y cantos regionales del norte argentino*. Cuarta serie. Primera edición. Buenos Aires. BMG.



que le dan al cuervo en la región quichuista de Salavina, Atamisqui, Loreto, etc. y según reza al comienzo de la página musical el autor la define como *una danza que se aparta del carácter sentimental y galante de todos los bailes nativos del norte argentino, para entrar en el terreno de lo brutal y salvaje: es un baile trágico... un festín en el corazón de la selva.*

Si bien la obra y según mi categorización pertenece al grupo en el que la forma musical de la especie vernácula es modificada con relación a su versión original, en función de priorizar la pieza en la que está contenida, el autor utiliza aquí a la cita con una estructura que guarda cercanía a la del tema original por él recopilado.

Observemos ambas estructuras formales del tema<sup>37</sup>.

Cuadro 5. Estructura del tema del *Pala - Pala*

Estructura del tema del <i>Pala - Pala</i> .
(A) 8 compases :  .
(A) 8 compases y la reiteración de los 4 últimos o semifrase de respuesta (4 +   :4:  ).

Cuadro 6. Estructura de la cita del tema del *Pala - Pala* en la *Danza del cuervo*

Estructura de la cita del tema del <i>Pala - Pala</i> en la <i>Danza del cuervo</i> .
(A) 8 compases.
(A) 8 compases y la reiteración de los 4 últimos o semifrase de respuesta (4 +   :4:  ).

Obsérvese que lo único que varía es la omisión de la repetición de la primera frase A en la versión que sirviera de cita.

<sup>37</sup> Refiere sólo al tema o melodía principal haciendo omisión a ambas introducciones o elementos agregados en la composición.



Cuadro 7. Cita contenida en la *Danza del cuervo*

Citas	Número de compases
<i>El Pala - Pala (El cuervo)</i>	Compases 17 a 36 y 92 a 111

## Tenga mano

El *tango* fue compuesto en 1915<sup>38</sup> y estrenado en la Plaza Libertad de Santiago del Estero por la Banda de Música del Regimiento 18 de Infantería (Alen Lascano, 2004, pág. 24). En su versión para piano fue editado por Breyer Hnos., circunstancia destacable por la relevancia de dicha empresa en la época, tal como lo señala Jorge Novati:

Se trata de una de las principales casas editoriales de música con que ha contado el país. Había sido fundada en 1882. Tuvo su origen en la casa Neumann y Breyer, representante de los pianos Bachein y Neumann. A fines del siglo [XIX] se encontraba establecida en Corrientes 627, Buenos Aires; a comienzos del presente [XX], en Florida 49-51 y un poco más tarde en Florida 414, dirección que con el correr de los años se convertiría en una de las más conocidas del comercio musical de la ciudad. La casa poseía talleres gráficos en Bolívar 1620 y abrió sucursales en las principales ciudades del interior del país. En 1924, el fondo editorial y la empresa fueron adquiridos por casa

---

<sup>38</sup> Con relación a la datación de la obra, y evidenciando el descuido u olvido en el que ha caído, existen diferencias respecto del año de composición en los documentos consultados puesto que, en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, con dirección de Emilio Casares Rodicio (2002), en su volumen V donde se dedica una voz a la familia Gómez Carrillo un breve apartado escrito por Miguel Ángel García y que se circunscribe a proporcionar datos biográficos del compositor y un catálogo de sus escritos musicales y de sus obras consigna que el tango de referencia fue compuesto durante el período comprendido entre 1912 y 1916. En *Antología del tango rioplatense. Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920)*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" coordinado por Jorge Novati, (1980), en el apéndice 1 Principales autores e intérpretes, realizado con la información suministrada por el Instituto Argentino de Estudios sobre el Tango, lo ubica entre los años 1912 - 1914. En "Vida, obra e ideario de Manuel Gómez Carrillo" en *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, N°7 (1968-1971), Bruno Jacovella lo ubica como de 1914 o 1915. Tomaré como referencia la del Profesor Luis Alen Lascano, quien en *Manuel Gómez Carrillo y Santiago del Estero*, editado por la Academia de Ciencias y Artes de San Isidro (2004), lo consigna como de 1915.



Ricordi, de Milán, de quien era representante desde alrededor de 1885. Breyer prosiguió entonces con la venta de pianos e instrumentos musicales, compartiendo el edificio en Florida 414 con Ricordi. Editó tangos, desde comienzos del siglo [XX], en sus series de “Tangos Criollos” y en infinidad de ediciones sueltas, cuyas impresiones presentan la mayor calidad y poseen las tapas más hermosas que se han realizado para este género popular. (1980, pág. 152).

Teniendo en cuenta que la obra de Gómez Carrillo mayormente pertenece al campo de la música académica de inspiración nacionalista es notorio y destacable el fluido manejo del estilo del tango. Un rasgo original de la obra radica en la confluencia del ya señalado manejo del género (estilo tanguero de la Guardia Vieja) y los elementos vernáculos habitualmente contenidos en su obra. En esta dirección Luis Alen Lascano afirma:

Sabía pulsar la sensibilidad de cada momento y por eso, tampoco escapó a la seducción del tango que ese tiempo salía de la marginación del lupanar arrabalero para imponerse en los salones del centro. Era la inquietud de la hora ciudadana vivida por el país y legitimada por el ascenso popular a los planos representativos. Le tocó a Gómez Carrillo demostrar que el tango también era una expresión del folclore urbano, un trasunto sentimental del hombre común con vivencias abarcativas de toda la república y capaz de superar los límites porteños. [...] Su melodía original contenía dos compases de la *Zamba de Vargas* en una singular mixturación. (2004, pág. 24).

A diferencia de la posición precedente, y comprendiendo al género en distanciamiento con lo identitario nacional o de una representatividad circunscripta a Buenos Aires, es notoria la calificación que hace Bruno Jacovella respecto de *Tenga mano* quien luego de hacer un somero listado de la obra de Gómez Carrillo expone:

[...] Fuera de esa línea podemos recordar la *Marcha del 18 de Infantería* y dos pecadillos de porteñismo: los tangos *Bazar Buenos Aires* (1912) y *Tenga mano*, de 1914 o 15, en el que hizo entrar mal que bien los dos motivos de la *Zamba de Vargas*. (1968-1971, págs. 12-13).



Así como Ricardo Rojas, con quien compartió un posicionamiento ideológico<sup>39</sup>, Gómez Carrillo pretendiendo lograr una síntesis entre lo que entendía como lo propio y lo importado también buscaría integrar los elementos folclóricos nativos con los urbanos u orilleros. Estos últimos de reciente incorporación al acervo cultural argentino y muy influenciados por la inmigración. El mencionado manejo de los elementos del *tango* en un temprano período de experimentación compositiva evidencia su interés por el género, mientras que el agregado del material temático de origen vernáculo exhibe la necesidad de impregnarle a la obra inequívoca autenticidad. En esa línea Alen Lascano afirma haber conocido una publicación en la cual Gómez Carrillo “abordó el sentido de la temática tanguera para explicar su auge contagioso en el interior argentino y la aparición de numerosos autores provincianos. Y [en la cual] se preguntaba ¿Puede considerarse al tango elemento folclórico?” (2004, pág. 24). Años más tarde el cambio de posicionamiento no sólo es notorio sino también antagónico, ello probablemente como resultado de su percepción desesperanzada respecto de la empresa que procuró durante toda su vida:

[...] fue necesario que Buenos Aires consagrara con su visto bueno, las expresiones folklóricas provincianas, para que recién se las acepte sin recelos y con la franca devoción de ahora [1965]. Lo mismo ocurrió con el tango, siempre proscripto en los salones decentes hasta que París lo aceptó y consagró. Desde entonces el tango porteño es el pan de cada día en toda la República, y probablemente nuestras danzas vernáculas serán vencidas por la libidinosa avalancha tanguera y morirán de inanición en los medios cultos. Dios no lo quiera y nos dé más amor a nuestra tierra y a nuestras tradiciones. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, págs. 30-31). El subrayado es mío.

---

<sup>39</sup> Innumerables acciones comunes, coautoría de obras e intercambio epistolar por alrededor de 30 años se demuestran en *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo*, dirigido por Juan María Veniard (1999/2001).



## Análisis musical

El tango *Tenga mano* se enmarca dentro de aquellos que respondiendo a los movimientos nativistas incluían motivos o giros melódicos populares. (Novati et al, 1980, pág. 18). Una eclosión de criollismo hacia finales del siglo XIX y principios del XX se tradujo en un importante corpus de obras musicales que influenciaron el incipiente género.

El aditamento de criollo fue una afirmación de estilo, una exaltación de “lo nuestro”, no una distinción entre cosas parecidas, que por otra parte no existieron. Fue la adhesión a un sentimiento general de la época. Al respecto no hay deslindes que efectuar: mientras algunos autores emplearon dicho aditamento, otros entendieron que con *tango* ya estaba todo dicho. (Novati et al, 1980, pág. 19). El subrayado es mío.

“El tango rioplatense [...] adquirió, desde fines del siglo [XIX], un definitivo carácter de representante de 'nuestra música’”. (Novati et al, 1980, pág. 20). Como consecuencia de este movimiento comienzan a editarse obras musicales “criollas”, actividad que adquiriría proporciones inusitadas con el advenimiento del tango:

[...] esta corriente de valoración de los rasgos criollos, cualesquiera que fuesen, está conformando, en lo que nos interesa radicalmente, un renovado estilo melódico. Este estilo va a ser una de las componentes iniciales del tango rioplatense, sobre todo en lo que respecta a la estructuración de la melodía con base en los acordes desplegados de dominante y tónica sobre un apoyo armónico I-V-V-I y en la utilización de frases acéfalas. (Novati et al, 1980, pág. 19).

En el catálogo de Breyer Hnos. estaban identificados como especies afines los “*tangos y habaneras*” y por otra parte los *tangos y tangos criollos*, de cuyos análisis no se desprende que sus características musicales diferenciaron a unos con otros. Documentos de la época (principios



del s. XX) datan la identificación entre el tango y lo tradicional, lo cual ambienta el original sincretismo de la obra analizada:

Una prueba de la afirmación del estilo melódico local en la preferencia de los auditores es un comentario aparecido en el periódico “Tribuna” del 11 de febrero de 1903, referido a los bailes de carnaval: “Parece ser que este carnaval es el carnaval de los tangos y los bailes baratos. [...] En el Victoria también hay tangos, con el mérito de ser, según los programas, verdaderamente criollos, no de importación más o menos cubana”. (Novati et al, 1980, pág. 19).

El tango rioplatense y en especial el de la primera época, siendo una especie popular no escapó al proceso común de constituirse de elementos similares o comunes a otras. De la recurrencia de elementos se constituye el modelo de especie lo que a su vez va delineando las características del estilo. Los elementos de otras especies que confluyeron en el género, sobre todo en el aspecto melódico, posibilitaron que éste se sirviera de motivos tradicionales. El uso deliberado de “los motivos populares, o sea aquellos diseños melorítmicos que, por su carácter de “tradicionales” y populares, pasan a ser *música de todos*” (Novati et al, 1980, pág. 21) se dio en varios autores de renombre y en composiciones que alcanzaron notoriedad, lo que demuestra claramente su carácter de bien cultural colectivizado. Estos diversos motivos tradicionales, junto con los temas similares a los que recurrían los compositores con mucha frecuencia, constituyen otro elemento más en la formación del estilo melódico del tango rioplatense, sobre todo en el aspecto que vincula al tango con las disponibilidades musicales consideradas tradicionales<sup>40</sup>. Es en este sentido que diversos

---

<sup>40</sup> Innumerables ejemplos tales como el tema del Gato-canción tradicional “El sol del 25”, música de Gardel - Razzano, aparece también en el tango “La payanca”, de Augusto P. Berto, cuya edición consigna “sobre motivos populares”. Igual aclaración lleva el tango “La orillera” de Agustín Bardi. El tango “El granuja”, de Manuel Aróztegui, contiene un motivo que aparece también en “Lita” (luego *Mi noche triste*), de Samuel Castriota. El estilo tradicional “El pangaré”, música recopilada por Gardel-Razzano, se constituyó en el tema del tango homónimo, del cual existen tres versiones, firmadas por Francisco y Juan Canaro, Francisco Lomuto y Ricardo L. Brignolo. En ocasiones resulta difícil determinar, entre varios ejemplos de un mismo tema, cuál fue el más antiguo. Tal cosa ocurre con el [...] motivo, extraído de la vidalita-estilo “El moro”, edición clandestina y sin mencionar autores, aparecida en la primera década del siglo. Con pocas variantes está presente también en las siguientes obras: “Pobre mi madre querida”, de José Bettinotti; “Aires Criollos”, de Domingo Santa Cruz; “Calavera Viejo”, de Gardel-Razzano; “La montura”, de Genaro Expósito; y “El estribo”, de Vicente Greco. También grabado con su nombre original, pero en “tiempo de tango”, por Carlos Gardel y por la orquesta típica de Roberto Firpo. Como se puede apreciar resultó ampliamente difundido. (Novati et al, 1980, pág. 20).



elementos que adquirieron características definitorias durante sus comienzos y hasta 1920<sup>41</sup> como rasgos del género tango están presentes en esta obra.

A saber:

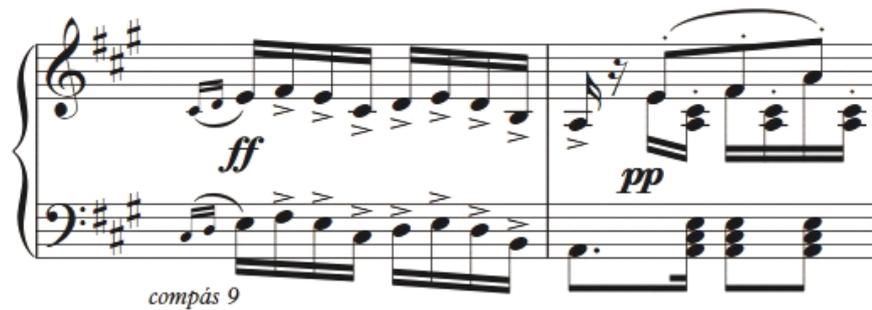
- La rítmica en el bajo proveniente de la habanera variada.

Ejemplo 1. Compases 17 a 21 (mano izquierda).



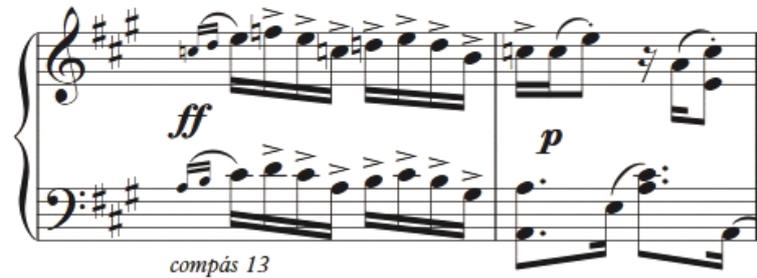
- El diseño melódico producido por grupos de cuatro semicorcheas por grados conjuntos, en transposiciones textuales o variadas.

Ejemplos 2 y 3. Compases 9-10 y 13-14.



---

<sup>41</sup> Período que comprende el estudio desarrollado por la Antología del tango rioplatense. Vol. 1 y que enmarca el análisis de la obra musical de referencia para el presente trabajo.



- El ritmo *quebrado*. El elemento fundamental en los tangos de este período es el ritmo, construido sobre la base de una constante interacción rítmica entre melodía y acompañamiento: no son dos niveles perfectamente distinguibles que, una vez instalados se repiten sin solución de continuidad. Por el contrario, a través de silencios, síncopas, desplazamientos de acentos y el asiduo empleo de frases acéfalas genera el *ritmo quebrado*, pero con una particularidad, el recurso nunca aparece como constante sino como un imprevisto rítmico.

Obsérvese en el siguiente fragmento la conjunción de los elementos descriptivos y más aún, en el total de la obra<sup>42</sup> como la misma está construida rítmicamente en la casi totalidad de los comienzos de sus frases usando un silencio para lograr esa acefalía en la voz superior a la vez que el bajo conserva su regularidad propia del género.

Ejemplo 4. Compases 1 a 5.



<sup>42</sup> Ver apéndice.



- Desplazamientos de acentos que tienden a alternar su audición regular con otra provocada por el empleo de silencios y síncopas.

Ejemplo 5. Compases 14 a 16.

Musical score for Example 5, measures 14 to 16. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano (*p*) dynamic. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes with accents and slurs. The bass line provides harmonic support with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

- En el plano melódico hay frases que exhiben una característica propia de los tangos de la época: la formulación de la melodía utilizando los acordes desplegados de dominante y tónica. Existe gran cantidad de tangos que presentan nítidamente este rasgo. Veamos en el caso de *Tenga mano*.

Ejemplo 6. Compases 10 a 12.

Musical score for Example 6, measures 10 to 12. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a pianissimo (*pp*) dynamic. The melody in the treble clef shows characteristic tango phrasing with slurs and accents. The bass line features prominent chords, including a dominant chord in the second measure. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

- Otro rasgo sustancial en la melodía de *Tenga mano* es la utilización de la apoyatura, o sea la articulación de la melodía sobre una nota extraña al acorde, que resuelve luego en uno



de los grados de éste, produciendo una sensación de postergación en la finalización del diseño melódico.

Ejemplo 7. Compás 8.

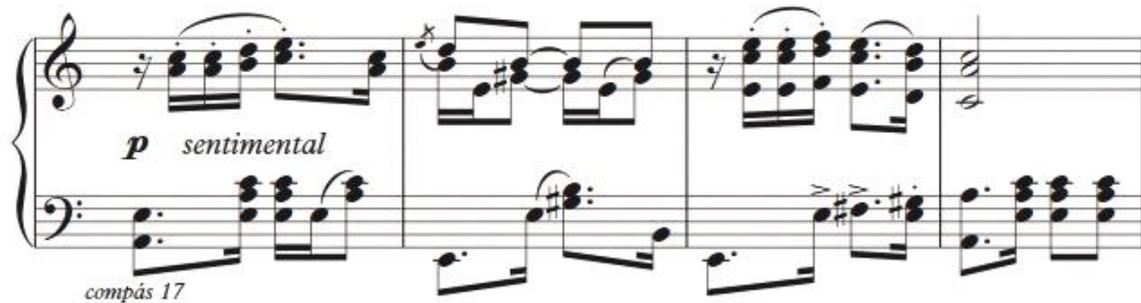


- En cuanto a la base armónica, el esquema I-V-V-I es absolutamente mayoritario en la formulación del motivo y su consecuente. Otros comportamientos pueden ser I-I-I-V o V-I-V-I pero utilizando los mismos grados. Veamos en los ejemplos que siguen cuyos movimientos armónicos confirman lo antes señalado.

Ejemplo 8. Compases 1 a 4 (grados V-I-V-I).



Ejemplo 9. Compases 17 a 20 (grados I-V-V-I).



- En el plano formal responde al modelo del género constando de dos partes o secciones<sup>43</sup>.

Como se viene explicitando en esta pieza coexisten elementos del tango con los de la música vernácula y la criolla urbana. Esta última se encontraba en formación en la periferia de la ciudad<sup>44</sup> y reflejaba la ambigüedad en la que se estaba desarrollando la música ciudadana durante este período<sup>45</sup> en la cual coexistieron la *milonga rural*, la *milonga porteña*, la *habanera*, el *tango*, el *tango milonga* u otros, confundiendo y superponiéndose permanentemente (De Marinis, 1999, pág. 26). Además de la cita de la *zamba* que se verá avanzado el presente apartado, reafirmando la búsqueda de autenticidad y entendiendo a la *milonga* como uno de los antecedentes que confluyeron en el género del *tango*, en *Tenga mano* se perciben elementos vinculados con dicha especie. Previo a la observación de los elementos de *milonga* presentes en *Tenga Mano* resulta pertinente establecer algunas de sus características principales.

La *milonga* es un género musical vinculado a la canción criolla de Argentina y Uruguay que se estableció a principios del siglo XX como el acompañamiento por excelencia para los payadores rioplatenses. Se presenta con variantes entre las cuales están las *camperas*, *urbanas* u *orilleras*. En su original para guitarra y voz se reitera su fórmula rítmica característica (corchea con puntillo, semicorchea, corchea, corchea), sobre los acordes de tónica y dominante. Se reconocen los rasgos musicales propios del cancionero denominado por Vega binario colonial, el cual puede estar en

---

<sup>43</sup> Ver apéndice partitura.

<sup>44</sup> Tal afirmación hace referencia de la periferia en relación a Buenos Aires, aclárese que durante el período compositivo al que se aduce al tango Gómez Carrillo vivía en Santiago del Estero.

<sup>45</sup> Fines del siglo XIX y principios de XX, coincidiendo con el período compositivo que con sus diferencias se asigna a *Tenga mano*.



modo mayor o menor, o en oportunidades coexistir en ambos a la vez constituyéndose en una bimodalidad. A estas características se le suman el pie binario y el discurrir en un ámbito melódico que no excede la octava. Hacia finales del siglo XIX ya existen registros de su incorporación a las manifestaciones de danza dando por resultado lo que se llamó la milonga - danza que con sus variantes diferenciadas de la lírica se ubica según los estudios de Vega dentro del cancionero oriental. De las primitivas milongas de las que se tuvo registro se pudo observar que constaban de frases de cuatro compases. Esta característica coincide con la disposición de las frases en los dieciséis primeros compases de *Tenga mano* y que anteceden a la reelaboración de la *zamba*. Vega presenta un ejemplo de una antigua página tradicional de finales del siglo XIX y en el cual además de sus frases organizadas cada cuatro compases como ya fuera señalado, presenta similitudes con el comienzo de la pieza en la rítmica y el movimiento descendente de la melodía, siendo esta última característica encontrada en varias especies de este cancionero.

Además de estructurarse las milongas en forma descendente, su melodía es de orden ársico. El impulso inicial lleva al cantante a tomar la nota más aguda para luego descender al concluir la frase. Eso se cumple a través de toda la décima, con acentuaciones de ciertas palabras para dar mayor intención a lo que se dice. (Goyena & Agustoni, 1999-2002, pág. 583).

Ejemplos 10 y 11 respectivamente, transcripción realizada por Vega de un ejemplo de una antigua página tradicional tomada y popularizada por el circo *Nómada* hacia 1896 y la primera frase de la línea melódica de *Tenga mano*.





Así a lo largo de los primeros dieciséis compases y previo a la reelaboración de una *zamba* tradicional en esta sección coexisten elementos del *tango*, la *milonga* y la *habanera*, que como fuera expresado son géneros de profundas conexiones. A las ya difusas fronteras entre estos géneros musicales se le suma que existen recopilaciones de *zambas* realizadas por Carlos Vega en las cuales observó reminiscencias de *habanera*. (Vega, 1944, pág. 310). El singular entroncamiento entre los distintos géneros que constituyen *Tenga mano* es natural en tanto es resultado del parentesco entre los mismos:

Sobre el origen del ritmo del tango, la habanera y la milonga, se ha discutido mucho y hay opciones variadas [...] pero el hecho es que este ritmo aparece en un gran sector de América y existía hacía ya tiempo a ambos lados del Atlántico [...] a una y otra orilla blanca del Atlántico entraron desde el África la fuerza de trabajo negra junto a su impetuosa rítmica que se mezcló con elementos autóctonos y otros inmigrantes. La milonga como canción criolla, que ha llenado un espacio de la historia del país, es vehículo de expresión en el medio campesino y en la periferia de poblaciones y ciudades. (Goyena & Agustoni, 1999-2002, pág. 583).

Vale señalar y en palabras de Héctor Goyena<sup>46</sup> que diversos compositores de música académica, encuadrados dentro de la corriente nacionalista, se inspiraron en la *milonga* para realizar sus obras para piano, canto y piano, etc<sup>47</sup>. a lo que agrego que no resulta casual que muchos de ellos y coincidiendo con Gómez Carrillo (aunque con notorias diferencias estéticas entre si y en los

---

<sup>46</sup> En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. (2000). Madrid, SGAE, 2000.

<sup>47</sup> Como ejemplos se podrían citar los *Aires de la Pampa, diez milongas* op.63 compuestas en 1912 por Alberto Williams (1862 - 1952) Las cinco primeras e la serie fueron transcritas por el autor para orquesta sinfónica en el mismo año. Alberto Ginastera (1916 - 1983) compuso una milonga, la primera de las *Dos canciones* op. 3 de 1938, *Canción al árbol del olvido* y que luego fuera hecha en versión para piano sólo con el título de *Milonga*.



términos de intenciones, cercanía o distanciamiento con el género) utilicen frases rítmicas acéfalas en esas composiciones, evidenciándose como otro de los elementos también reconocible de la *milonga*.

Ejemplo 12. Comienzo de *Tenga mano*.

The musical score is written for piano in 2/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It is divided into three systems of four measures each. The first system starts with a 'compás 1' marking. The second system begins at measure 6. The third system begins at measure 11. Dynamic markings include *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests, characteristic of the *milonga* style.

Hasta este punto del análisis y habiendo presentado los elementos que se comprenden como derivados de folclóricos nativos, urbanos u orilleros, lo que sin lugar a dudas constituye la singularidad de esta obra es la cita de la *Zamba de Vargas*. La misma aparece en sus recopilaciones con la indicación histórica que se continúa:



Música popular y de tradición histórica en Santiago de Estero. Fue ejecutada el día 10 de Abril del año 1867, a las 3 de la tarde más o menos, durante el ataque realizado por las tropas santiagueñas, en su mayoría al mando del General Taboada, contra Felipe Varela, quién había derrocado al gobierno riojano el 8 de Febrero del mismo año. La acción se desarrolló en el lugar denominado “Pozo de Vargas”, cerca de la ciudad de la Rioja, con resultado favorable para las tropas santiagueñas. La tradición cuenta que este triunfo se debió, en gran parte, a la ejecución de este trozo, genuino de Santiago, que, en momentos tan difíciles, conmovió hondamente a los soldados y excitó en forma extraordinaria su coraje. Desde entonces, se la conoce en Santiago con el nombre de *Zamba de Vargas*. (Gómez Carrillo M. , 1920, pág. 5).

Si bien y como fuera señalado, esta característica de inclusión de elementos vernáculos en el género tango no fue privativa de este compositor o de esta su obra, resulta destacable en el contexto de todo su lineamiento estético. Esta evocación adquiere relevancia en tanto es consecuencia de su posicionamiento y búsqueda de autenticidad. Siendo que el género tango no le hubiera podido satisfacer por sí sólo a tal fin se sirvió de un elemento de la música vernácula que además fuera inequívocamente reconocible - la *Zamba de Vargas* - con el agregado del simbolismo militante que la misma adquirió desde el momento en que según Gómez Carrillo tuviera lugar.

Obsérvense en los siguientes ejemplos 13 y 14 respectivamente, los comienzos de la *zamba* original recopilada y su cita en la pieza.



- a) Letra heroica
- b) Letra sentimental

a) El re - gi - mien - to gau - cho Ya es - tá por -  
b) Ya se me va la no - che Ya se vie -

**DANZA**

*p con ternura*

cantando

6

- sa - lir Mar-can sam - bes las lan - zas  
- ne el sol Y las es - tre - llas me o yen

Motivos de la ZAMBA de VARGAS

*p sentimental*

compás 17



Debe señalarse que los dos tangos han sido excluidos de los eventos en los que se interpretaban sus obras por ejemplo, durante las conferencias ilustradas u otras. Tal exclusión alcanzó a los registros discográficos de la mayor parte de la obra para piano de Gómez Carrillo que realizó su hija Inés<sup>48</sup>. Dadas estas condiciones, sumado al análisis de la obra y los documentos consultados se desprende que al momento de su composición el autor manejaba con solidez el lenguaje del tango, lo que da cuenta del interés que tenía en él. Por otra parte, aunque tenía afinidad con el género no lo consideraba como una expresión musical en igualdad de condiciones de autenticidad respecto el resto de sus composiciones. Tal insuficiente identificación local del género que conjeturo percibía Gómez Carrillo buscó resolverla imprimiéndole inequívoca autenticidad con la cita de la *zamba*. Este posicionamiento de cercanía e interés por el género que demostrara en los inicios de su producción compositiva y que diera lugar a la composición de sus dos únicos tangos, fue variando paulatinamente para experimentar un cambio radical (treinta años más tarde a la composición de *Tenga mano* y *Bazar Buenos Aires*) como quedó de manifiesto en la entrevista citada párrafos arriba y en la cual describe con dolorosa nostalgia lo que interpretaba como el avasallamiento del género tango sobre aquellos otros que había difundido militantemente toda su vida. La singularidad de *Tenga mano* radica en la confluencia de los elementos de tango con lo tradicional. Esto último importa una profundización de los ya incorporados al género. Tal es el caso de aquellos provenientes de la *milonga* sumado a la cita textual de una *zamba*. Esta especie musical folklórica *zamba* con la particularidad de la seleccionada *Zamba de Vergas*, adquiere un valor estético e histórico cristalizando así el original sincretismo de la obra que merece ser analizada, interpretada e incorporada a los repertorios de concierto o planes de estudios entre otros espacios de circulación.

---

<sup>48</sup> Grabación de *Obras de Manuel Gómez Carrillo* realizada por Inés Gómez Carrillo (piano). Grabado en estudios Moebio, Buenos Aires (1993). Producción: Cardón Studios.



Cuadro 8. Cita contenida en *Tenga mano*

Citas	Número de compases
<i>Zamba de Vargas</i>	Compases 17 a 48

### ***Rapsodia santiagueña. La original y paradigmática obra de Gómez Carrillo***

En esta obra se evidencia la aplicación de fundamentos doctrinarios que el compositor materializó en su estudio de la música de transmisión oral del norte argentino, trabajo que como queda dicho fue encargado por la Universidad Nacional de Tucumán<sup>49</sup>. En lo que constituyó un plan de trabajo para la organización de las tareas de recolección, pautación y difusión, describió la importancia del estudio de la música nativa, vocal e instrumental, haciendo hincapié en el valor estético del patrimonio musical norteno generado a partir del “vigor de concepción y la delicadeza de espíritu de nuestros progenitores, ya que la música, siendo la más alta manifestación de los pueblos, sintetiza inequívocamente sus tendencias, sus sentimientos, su carácter”. (Gómez Carrillo M. , 1989, pág. 278). En una preocupación por la posible extinción del material musical vernáculo “que sólo oímos ahora como un eco lejano que se va...que se esfuma...que se pierde...” (1989, pág. 279) sostuvo la necesidad de su divulgación. El proyecto también consistió en la invitación al posible aprovechamiento de este patrimonio “que se está perdiendo e inutilizando” (1989, pág. 279) pudiendo trascender la mera recopilación con fines de archivo para constituirse como

---

<sup>49</sup> En el año 1917 las autoridades de la Universidad de Tucumán encargaron a Manuel Gómez Carrillo la redacción de un plan de trabajo para organizar las tareas de recolección, pautación y difusión de la música criolla de transmisión oral del norte argentino. Así nació el Plan General para la Recopilación y Popularización de la Música Nativa Santiagueña y que fuera editado con el título Música Aborigen. Conferencias y Audiciones sobre el tema, folleto N°18 de extensión universitaria, Universidad Nacional de Tucumán, Buenos Aires, Coni, 1920.



nutriente temático en el arte musical argentino. Intencionalidad ésta que fue expresada por Gómez Carrillo en diversos escritos y conferencias en los que exhortaba a que las melodías recolectadas, entendidas como una “mina inagotable para la formación del verdadero arte nacional” (1989, pág. 278) fueran utilizadas por los autores argentinos como materiales para la composición musical:

Proporcionemos a nuestros genios creadores, muchos de los cuales por un inconcebible esnobismo se alejan de nosotros para beber fuentes extrañas de inspiración, los sanos e intocados motivos pastoriles que surgieron al soplo de la quena o al punteado de una vihuela. (1989, pág. 279).

Como parte del plan general se desarrollaron una serie de conferencias ilustradas con música y poesía en San Miguel de Tucumán, la primera de ellas el 3 de septiembre de 1920 en la Biblioteca Sarmiento, con el auspicio de la Universidad de Tucumán. Allí tuvo lugar el estreno de la *Rapsodia Santiagueña* en la interpretación al piano de Lila Gaos de Soler<sup>50</sup> (Veniard J. M., 2001, pág. 19). Al respecto de la obra Gómez Carrillo describe:

Mis puntos de vista desde que estudié composición, siempre fueron darle un carácter nativo, o mejor dicho, una tendencia argentinista tomando como modelo el espíritu que animó a Isaac Albéniz, Franz Liszt, Johannes Brahms y otros que provocaron en mi gran emoción y entusiasmo. [...] Como primer paso escogí, el género rapsódico, y publiqué mi “Rapsodia Santiagueña” para piano. En ella están condensadas las danzas y las canciones más cultivadas por nuestros campesinos<sup>51</sup>. Esta rapsodia, que [me] produjo grandes satisfacciones fue orquestada por mí para orquesta sinfónica y fue ejecutada por primera vez en París por la Orquesta Sinfónica del Conservatorio en 1923 bajo la dirección del maestro Francis Cassadesus, en un concierto que organizó la “Maison de l'Amérique latine”, siendo repetida luego su ejecución en siete conciertos en El Trián bajo la misma dirección de Cassadesus. El contacto con este maestro fue hecho por intermedio del famoso pianista francés

---

<sup>50</sup> Existen contradicciones en los documentos con relación a la fecha e intérprete del estreno de la obra.

<sup>51</sup> Por nuestros campesinos el autor entiende, seguramente aquellos de Santiago del Estero. Podemos suponerlo no sólo por el título y el subtítulo de la obra, “Inspirada sobre motivos populares de Santiago del Estero”-sino también por las especies que el autor utiliza y elabora en la composición de la misma: zamba, vidala, zapateado y chacarera, de difusión intensiva en el área santiagueña. En *Rapsodia Santiagueña, obra de consolidación del nacionalismo musical en la producción pianística de Manuel Gómez Carrillo*. Emiliano Turchetta (trabajo inédito)



Maurice Dumesnil<sup>52</sup>, quien estuvo presente en mis audiciones de Mar del Plata<sup>53</sup> y que a su vez fue el primer pianista que la tocó en Tucumán en un concierto patrocinado por la Universidad. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, pág. 26).

Si bien antiguamente el vocablo rapsodia tuvo diversas acepciones, desde el siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX alude a una composición estrictamente instrumental que desprovista de una estructura formal fija podría emparentarse con la fantasía o la paráfrasis. Estuvieron en un alto porcentaje basadas en motivos folklóricos como así también, según una característica del *pianismo* del siglo XIX, estaban concebidas según fórmulas técnicas de marcada exigencia para el lucimiento virtuosístico del intérprete. Con algunos antecedentes de menor trascendencia le siguieron ejemplares del género de la mano de nombres tales como los de Johannes Brahms, Antonín Dvořák, Leoš Janáček, Aleksandr Glasunov, Édouard Lalo, Emmanuel Chabrier, George Enescu, Maurice Ravel, George Gershwin, Béla Bartók, Claude Debussy y fundamentalmente el de Franz Liszt<sup>54</sup>, con quien la rapsodia alcanzara un nivel destacado, que como veremos seguidamente influyó en la gestación de la obra.

Respecto al carácter rapsódico de la obra, hay pocos antecedentes en nuestro país. En 1887, Arturo Berutti (1862-1938) publicó dos rapsodias para piano que probablemente fueron las primeras escritas por un compositor argentino. La composición de rapsodias desde entonces se cultivó con frecuencia entre nosotros, si bien el menor porcentaje corresponden las escritas para piano sólo. (Turchetta, s/f, pág. 1).

---

<sup>52</sup> El reconocido pianista francés Maurice Dumesnil (1886-1974) fue a quien se le dedicara la obra según se lee en la partitura, B.A. 10886 de edición Ricordi Americana.

<sup>53</sup> En referencia a las tres audiciones explicadas realizadas en el Club Mar del Plata de dicha localidad y que tuvieron lugar durante el mes de Febrero de 1921.

<sup>54</sup> Franz Liszt (1811-1886) dedicó gran parte de su producción a la composición de rapsodias. Desde 1839 hasta 1885 trabajó para elaborar en forma definitiva sus diecinueve Rapsodias Húngaras para piano. De ellas, la número 2 en *do #* menor, la número 6 en *Re b Mayor*, la número 9 en *Mi b Mayor* (Pester Karneval) y la número 15 en *la menor* (Marcha Racoczy) fueron las que alcanzaron mayor celebridad y es justamente la primera de estas cuatro la que evoca Manuel Gómez Carrillo en el comienzo de su rapsodia. En *Rapsodia Santiagueña, obra de consolidación del nacionalismo musical en la producción pianística de Manuel Gómez Carrillo*. Emiliano Turchetta (trabajo inédito).



Las características señaladas de lo rapsódico en la literatura pianística universal en términos de la inclusión de material vernáculo y exigencias técnicas, virtuosismo, están presentes en la *Rapsodia santiagueña*.

## **Análisis musical**

La obra está estructurada en secciones bien diferenciadas y sin solución de continuidad. Los pasajes de transición actúan como conexión entre diferentes secciones sin adoptar un carácter cíclico, dándole la singular característica, como ya fuera señalado del género rapsódico. La concepción de la obra presentó arduos desafíos estructurales dados la diversidad y pluralidad de elementos que contiene. Como es frecuente en el género rapsódico estos elementos se van adicionando no necesariamente remitiendo al oyente a temas ya presentados. Si a ello le sumamos la considerable duración de más de doce minutos, se reafirma la necesidad de sostener una conducción que genere consistencia por medio de la interpretación. La unicidad de la obra fundamentalmente se resuelve en la dirección del discurso a través de las danzas citadas, que a pesar de su diversidad pertenecen a zonas rurales muy próximas y emparentadas. Estos ámbitos folklóricos coinciden con aquellos en los que Gómez Carrillo realizara sus trabajos etnomusicológicos.

Cuadro 9. Secciones de la *Rapsodia santiagueña*



I.	Influencia de la <i>Zamba 7 de Abril. Largo</i> . Quince compases.
II.	<i>Tempo vivo</i> . Compás 16. Siete compases
III.	<i>La estrellita. Andante</i> . Desde el compás 23. <i>Tempo Mosso</i> . Compás 37. Veintiséis compases.
IV.	<i>Vidala Pobre mi negra. Tempo Meno Mosso</i> . Compás 49. Ochenta y ocho compases.
V.	<i>Tempo Piú Mosso (Aire de Zamba)</i> . Compás 137. Dieciséis compases
VI.	<i>Tempo di Valse</i> . Compás 153. Dieciséis compases
VII.	Puente o transición. Compás 169. Cincuenta y un compases.
VIII.	<i>Zapateado</i> . Compás 220. Veinticuatro compases.
IX.	<i>Chacarera</i> . Compás 244. Cuarenta y seis compases.
X.	<i>El Ecuador</i> . Compás 289. Treinta y dos compases.
XI.	Puente o transición. Compás 322. Treinta y dos compases.
XII.	<i>Tempos Molto Meno Mosso Canción Popular / Lento / Mosso</i> . Compás 352. Veintitrés compases.
XIII.	<i>Coda. Tempo Presto</i> . Compás 376. Veintiséis compases.

I. La pieza se inicia con una sección de quince compases en *tempo Largo* de compás de  $\frac{3}{4}$  escrito en la tonalidad de *fa menor*, dentro de una dinámica inicial ***f*** donde el compositor indica: “Influencia de la *Zamba 7 de abril*”, junto a otra indicación explícita respecto de su intencionalidad: “*Pensando en Liszt*”<sup>55</sup>. Obsérvense el inicio de la *Rapsodia santiagueña*, el de

---

<sup>55</sup>Debo señalar que si bien existe sólo esta indicación, a lo largo de la obra aparecen otros pasajes en los cuales se perciben reminiscencias de recursos compositivos característicos de Franz Liszt. Tal es el caso, por citar un ejemplo evidente, de una sección que inicia en el compás 107 del *Tempo Meno Mosso*, en el cual Gómez Carrillo desarrolla variaciones sobre la *Vidala Pobre mi negra*. En dicha sección utiliza el recurso de saltos de acordes que remite al *Estudio trascendental* N° 11 en re b mayor *Harmonies du Soir* del citado compositor húngaro.



las obras *7 de Abril*, zamba popular en Santiago del Estero y Tucumán<sup>56</sup> que el autor recopiló y transcribió, y el de la *Rapsodia húngara N° 2* de Franz Liszt. Éstas últimas son claramente evocadas en esta sección.

Dedicada a Maurice Dumesnil

## Rapsodia Santiagueña

Inspirada en motivos populares de Santiago del Estero

por Manuel Gómez Carrillo.

**Largo** (Int. de la Zamba "7 de Abril").

Musical score for the introduction of 'Rapsodia Santiagueña'. It features a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of three flats. The score includes the instruction 'Pensando en Liszt' and a dynamic marking 'f'. The melody is written in the right hand, and the bass line is in the left hand. The lyrics 'ca - - - pri - - - cho - - - sa - - -' are placed above the notes.

## 20. SIETE DE ABRIL

ZAMBA

**INTRODUCCION**

**Allegro molto** (♩ = 184)

Popular en Santiago y Tucumán

MANUEL GOMEZ CARRILLO

Musical score for the introduction of '20. SIETE DE ABRIL'. It features a piano accompaniment in 3/4 time with a key signature of three flats. The score includes the instruction 'leggero'. The melody is written in the right hand, and the bass line is in the left hand.

<sup>56</sup> Partitura B.A. 7093 de Ricordi Americana.



## Rapsodia Húngara no. 2 en Do# menor

Franz Liszt

**Lento a capriccio**

II. Le sigue un *tempo* vivo que a manera de improvisación y de exigente dificultad, durante siete compases actúa de vínculo con la sección siguiente.

III. En *la b menor* con compás de  $\frac{6}{8}$  y de movimiento *Andante*, desarrolla durante veintiséis compases la reelaboración de *La estrellita*, una zamba inédita<sup>57</sup> de su autoría.

---

<sup>57</sup> No habiéndose encontrado el manuscrito durante el acceso al fondo del archivo de Manuel Gómez Carrillo en poder de su hijo Jorge Gómez Carrillo se me ofreció una versión transcrita en programa *Encore* o análogo.



Aunque esta obra no será analizada particularmente aquí, es preciso señalar las modificaciones a las que fue sometida durante su reelaboración e incorporación a la *Rapsodia santiagueña*.

- Cambio de la tonalidad original (de *mi menor* a *la b menor*).
- Supresión de la introducción de dieciséis compases y de algunas repeticiones que formaban parte de la original.
- Agregado de dos primeros compases que dando entrada a la sección *Andante* (M. M. ♩ = 112) están contruidos sobre materiales que no provienen de la versión original.
- Mayor exigencia técnica entre la versión reelaborada y la original.

Luego de dos compases, que como ya se señaló no remiten al original, se suceden doce que al igual que en *La estrellita* y en la especie *zamba* en su forma musical consolidada, pueden ser entendidos como una frase (A) que contiene dos frases de cuatro compases que ofician de pregunta y respuesta, continuándose en la repetición variada de la respuesta para completar los doce compases mencionados. En la original y como propio de la especie musical a la que alude, se requiere la repetición de estos doce compases mediante el signo de la doble barra de repetición.



Esta estructura formal coreográfica es suprimida en la reelaboración contenida en la *Rapsodia santiagueña*. Le sigue a esta estructura (A) lo que constituye como (B), el estribillo teniendo en cuenta las características formales de la especie, respondiendo al material temático de su original. La indicación de *Mosso* en el compás N° 37 produce un notorio cambio en diferentes aspectos. En términos dinámicos se contrastan ambas secciones, siendo que (A) se desarrolla dentro de una dinámica *pp* y carácter *Dolce* y conecta luego de pocos reguladores de *crescendo* con (B) donde hay un marcado predominio de dinámicas *ff* con toque *martellato*. Esta sección (B) está estructurada como en la primera: una frase de ocho compases que repite con variantes sus cuatro últimos compases.

IV. La siguiente sección *Meno Mosso, Vidala*, se extiende durante ochenta y ocho compases y nuevamente es reminiscencia de una especie musical nativa del norte, *Pobre mi negra* por él recopilada y transcrita.

## POBRE MI NEGRA VIDALA

MANUEL GOMEZ CARRILLO

Melancólicamente  $\text{♩} = 80$

*pp* Imitando el acompañamiento de guitarra y los golpes de la caja

Aquí se manifiesta con claridad, como en otras partes de la obra, la penetración en la estructura de los materiales vernáculos. Con una estrategia de reelaboración esta sección se desarrolla por medio de variaciones del mismo tema.



La estructura formal de la vidala (sucesión de trova y copla) es utilizada aquí en forma libre. Creemos que, como la sección anterior, Gómez Carrillo se preocupa más por recrear el clima y la atmósfera que por escribir una *vidala* fiel a su forma. (Turchetta, s/f, pág. 6).

Esta nueva sección y la anterior, aunque bien diferenciadas, como algo propio de lo rapsódico, resultan coherentemente conectadas por medio del recurso de exponer el motivo introductorio de la *vidala* ya en el último octavo del último compás del *Andante*. Obsérvese tal análisis en su fragmento correspondiente donde sobre el final del *Andante* y por medio de la anacrusa se presenta el comienzo del *Meno mosso*, tema de la *vidala*.

Meno mosso (M.M. ♩ = 100)

(Enarmonía) VIDALA

rit. - - - -

Misteriosamente

Compás 47

Imitando la caja de carnaval

El cambio de la armadura de clave y como Gómez Carrillo lo aclara entre paréntesis, se debe al paso por enarmonía de *la b menor* a *sol # menor*. El cambio de compás (de  $\frac{6}{8}$  a  $\frac{3}{4}$ ) entre ambas secciones es anticipado por un *ritenuto* que conduce naturalmente al *Meno mosso* de la *vidala*. En el comienzo de la sección el autor indica *Misteriosamente p* como carácter y dinámica, y pide a la mano izquierda tocar “Imitando la caja de carnaval”, cuestión esta última que promueve la imitación en el piano de toques de instrumentos criollos y que adquiere particular significación en la obra de Gómez Carrillo. Más adelante hace uso de diferentes recursos que ofrece el instrumento, presentando el tema de la *vidala* en frases diseñadas en su mayoría cada ocho compases variando en cada repetición. El motivo introductorio que remite en forma textual a la *vidala* que sirve de cita, es repetido cuatro veces a lo largo de los primeros ocho compases, siguiéndole una nueva idea melódica en una frase de igual extensión con acordes quebrados, pues están precedidos por



apoyaturas compuestas y ligadas a las notas superiores. La utilización de las apoyaturas que busca la recreación de las inflexiones propias de las *vidalas* es señalada por Gómez Carrillo a través de indicaciones de *cantando* para la línea de la mano derecha y *quasi monótono* para la línea izquierda, la que debe perseverar en el acompañamiento percusivo del comienzo de la sección. Esto se logra con el recurso de un *ostinato* compuesto por tres negras y una blanca con puntillo que en otra voz más grave forma un intervalo de 5ta acentuado de manera tal que resulta evocador de la atmósfera propia de la música nativa.

Se continúan frases de ocho compases que pasan del matiz preponderante hasta este punto *p* a *f*. Estas oraciones musicales también están diseñadas con acordes, pero a diferencia de las anteriores presentan otro diseño melódico. La sección comienza en la tonalidad de *sol # menor* y concluida esta frase, todo el material expuesto desde el inicio de la *vidala* es reexpuesto con variantes, haciéndose la escritura más compleja y contrapuntística. Terminada la reexposición aparece nuevamente dos veces el motivo introductorio con notoria modificación en su escritura, la cual al ser más acórdica resulta de una textura más densa.

Una nueva sección que desarrolla los materiales del inicio de la *vidala* presentará este motivo varias veces y siempre más elaborado, especialmente en la parte del acompañamiento. Apenas comenzada la sección, Gómez Carrillo escribe *Tempo rubato* e indica un *crescendo*. El final de esta gran sección que constituye la *vidala* está construido a lo largo de catorce compases y donde nuevamente desarrolla el motivo introductorio con variaciones e indicación de *dolce e tranquilo*, recordándole al intérprete que debe seguir usando el tipo de toque de su mano izquierda imitando siempre la caja de carnaval. A una pequeña variante del motivo introductorio de la *vidala* le sucede una frase de seis compases que en dinámica *pp* y *con tristeza* tiene un acompañamiento *ostinato* similar al del inicio de la sección. Concluida esta frase desarrolla la que podría considerarse una coda de esta sección, constituida a partir de un diseño melódico que recuerda al motivo introductorio, pero esta vez con un acompañamiento que no fue presentado en ninguna de las repeticiones anteriores, consistente en una sucesión de semicorcheas en una voz intermedia, manteniendo el *ostinato* presentado en la frase anterior en las voces graves. Este *ostinato* se sucede durante seis compases más y con la indicación “alejándose y morendo”.



Le sigue una nueva sección que a lo largo de cuarenta y ocho compases y contenida entre la indicación de tiempo *Piú Mosso* y *Tempo di Valse* está desarrollada con originales recursos técnicos compositivos del orden de la variación y nos retrotraen a materiales temáticos ya expuestos en la obra que se detallarán a continuación.

V. El *Piú Mosso* se desarrolla durante dieciséis compases y se estructura en dos frases de ocho compases de notoria expresividad y exigente compromiso técnico. La frase inicial está construida en la tonalidad de *Mi mayor*, mientras que la siguiente en *La b mayor*, coincidiendo en un acompañamiento basado exclusivamente en semicorcheas con un diseño arpegiado que incorpora la variante de un breve cromatismo en la segunda frase. Toda la sección es indicada para interpretar en carácter *Deciso* y matiz *f*. Aunque indica *Aire de zamba* sin mencionar ninguna, tanto la línea melódica que asciende por terceras como la ornamentación con apoyaturas y la construcción en forma acórdica recuerdan a *La estrellita*, ya aparecida en la obra.

**Piú Mosso** (Aire de Zamba)

*Deciso f*

Compás 136

VI. Los elementos temáticos que se continúan bajo la indicación de *Tempo di Valse* bajo procedimientos de variación, son claramente procedentes de la sección anterior *Piú Mosso Aire de Zamba* que ya fuera descrita. El fragmento melódico que prevalece en estas frases, nuevamente dos de ocho compases cada una, proviene de los compases tres, cuatro, cinco y seis de los ocho de la primera frase de la sección precedente, diferenciándose en este caso por su construcción textural más polifónica que en sus anteriores apariciones. Esta característica exige recursos técnicos y analíticos del intérprete que posibiliten comprender y jerarquizar unas voces



por sobre las otras. El canto o melodía a destacar que remite a fragmentos presentados en frases anteriores y estos últimos a su vez a la *zamba La estrellita*, son reconocibles no sólo por su diseño melódico sino también a través de la dirección de las plicas. A lo antedicho y en relación a la mayor densidad del pasaje a diferencia de sus anteriores versiones dentro de la misma obra, en este fragmento el acompañamiento está construido sobre la base de notas dobles y acordes. La frase se repite dos veces para luego dar lugar a una nueva en la que hay reminiscencias rítmicas de la anterior y que también se repite, con variantes.

8va

*f* Tempo di Valse

Compás 151

VII. El puente subsiguiente con evidentes elementos sonoros vernáculos es separado de la sección anterior por una doble barra, desarrollándose durante cincuenta y un compases. Allí se suceden a manera de pasajes cadenciales varios cambios de compás (de  $\frac{3}{4}$  a  $\frac{2}{4}$  y viceversa) con melodías y armonías (toda la sección gira en torno a la tonalidad de *fa menor*) que remiten a la literatura musical pampeana, recreando el mundo sonoro de la guitarra al insertar indicaciones tales como *Imitando un bordoneo* y *ben marcato il basso*.

Desde el compás doscientos veintidós y durante setenta compases comienzan a aparecer otras especies musicales folklóricas, que a diferencia de las anteriores ya citadas, se enfatizan ahora sus características más rítmicas. Allí encontramos un *zapateado* y una *chacarera*. Al comienzo de esta gran sección a las indicaciones de tiempo *Allegro con brío* y de dinámica *p* se le agregan las de “*Rasgueo de guitarra e Imitando los golpes rítmicos del bombo*” estableciéndose indubitablemente las características deseadas de la interpretación.



VIII. Esta sección de zapateado se enmarca en compás de  $\frac{3}{4}$  y está construido con variaciones en cada nueva aparición sobre la base de cuatro compases desarrollados sobre una armonía de cadencia auténtica que ancla en el valor rítmico de esta especie. El fragmento *zapateado* que aunque no especificado en la partitura se corresponde a la introducción de la *chacarera* antigua de Santiago, *Atiéndame usted señora*<sup>58</sup>. A lo largo de la sección Gómez Carrillo evoca esta danza que cada cuatro compases y durante veinticuatro transita por repeticiones o variaciones.

**Allegro con brio** (M. M.  $\text{♩} = 184$ )  
(Zapateado)

Compás 219  
(Imitando los golpes rítmicos del bombo)

IX. Le sigue la sección *chacarera*<sup>59</sup>, utilizando nuevamente material temático de la *chacarera* citada precedentemente, en este caso de su parte (A) o estrofa, a diferencia de la introducción que fuera evocada en el *zapateado*. Esta *chacarera* desarrollada a lo largo de setenta y ocho compases, al igual que la *zamba* y la *vidala* referenciadas anteriormente, tiene una estructura formal dentro de *Rapsodia* que no se corresponde de manera exacta a aquella propia de esta danza. Esta característica evidencia la intención del autor de evocar las atmósferas más que reproducir las estructuras formales de las especies, subordinando el material vernáculo a la estructura de la *rapsodia* que la contiene y coadyuvando a su coherencia. En una primera frase de ocho compases en y para la mano derecha el plano melódico está construido en su totalidad por la sucesión de

<sup>58</sup> La *chacarera* antigua de Santiago, *Atiéndame usted señora* en su versión para canto y piano se publicó en un álbum póstumo con materiales por el autor recopilados. El mismo es; *Motivos, danzas y cantos regionales del norte argentino*. Quinta serie. Primera edición. Buenos Aires. Copyright MMVIII by Propiedad del autor (Sucesión de Manuel Gómez Carrillo). Apoderado: Jorge R. Gómez Carrillo (B1641AHN). (2008). p 43.

<sup>59</sup> Obsérvense en la recopilación, transcripción de la *Chacarera* que en el mismo álbum aparece en una versión para piano sólo y junto al fragmento de *Rapsodia* justifican tal la apreciación.



intervalos de terceras con alguna ornamentación. Comienza en la tonalidad de *Si b mayor* y a partir del cuarto compás modula hacia *sol menor* siendo a lo largo de todo su desarrollo reflejo de la *chacarera* que resulta ser su cita y donde se aprecia la preponderancia de su aspecto casi puramente rítmico armónico, manejándose esto último entre funciones dominante y tónica de la tonalidad. Para la mano izquierda durante parte de la sección el compositor indica *Rasgueando* volviéndonos a recordar la guitarra. A lo largo del desarrollo del pasaje *chacarera* y coincidiendo con *zapateado* se constituirá en la repetición de una frase que desde diferentes recursos técnicos compositivos se desarrollará en constante variación.

Compás 239

Chacarera

X. Una nueva sección que comienza en la tonalidad de *fa mayor* y donde la melodía emerge en un tiempo *levare* del compás doscientos novena y dos en indicación dinámica de *pp* es en la que transcribe la cita textual de la danza popular por él recopilada: *El ecuador*. Cuatro repeticiones que variadas en cada presentación comprenden dos primeras en la tonalidad de *Fa mayor* y dos siguientes, previo cambio de armadura de clave en *Re b mayor*. Esta danza que melódicamente es textual a la de la cita recopilada se extiende durante treinta y dos compases y donde lo que



prepondera no sólo es el característico lirismo de la especie sino también la exigencia técnica que va en aumento en cada una de sus variaciones.

8<sup>va</sup>

*sempre a tempo*

*pp*

Compás 287

Ped. \* Ped. \*

Ped. \* Ped. simile

*Con fuoco*

*ff*

8<sup>va</sup>-7

Finalizado *El ecuador* encontramos una transición de treinta y dos compases. Presenta variedad en lo rítmico y en los elementos vernáculos utilizados. No guarda cita alguna y sencillamente actúa como característica de música rural argentina y también latinoamericana, coherente con el espíritu de toda la obra. Nuevamente de puente para lo que va a continuar. Esta transición está separada de la sección anterior por una doble barra no conclusiva, necesaria aquí para el nuevo cambio de armadura de clave: de *Re b mayor* a *La menor* a partir del cual se desenvuelve por distintas tonalidades entre las que figuran *La mayor*, *Si b mayor*, *sol menor*, *Si b mayor* y *re menor*.



En el diseño de toda esta sección se aprecia una alternancia rítmica y métrica que si bien enmarcada en compás de  $\frac{3}{4}$  deja ver ya por su escritura o acentuaciones la convivencia entre esta medida y la de  $\frac{3}{4}$  con marcada dificultad técnica, alterna grandes contrastes dinámicos, texturales y rítmicos que logran una atmósfera cadencial que finalizando con indicaciones de *Tutta forza ritenuto ffz* y *fz* son materiales que conducen a los acordes finales en tensión armónica cuya resolución llegará en el inicio de la sección siguiente.

XI. La última cita aparece hacia el final de la obra en tempo *Molto Meno Mosso*, donde señala *Canción popular* y en cuya melodía se observan giros de lo vernáculo que no podrían emparentarse directamente con especie alguna.

The image shows a musical score for a piano piece. It is divided into two main sections. The first section is marked **Molto meno mosso (Canción popular)** and **Energico tutta forza**. It features a melody in the right hand with various ornaments and a bass line with chords. The second section is marked **Lento** and **Pesante**. It features a slower melody in the right hand and a bass line with chords. The score is in 3/4 time and starts at *Compás 353*.

XII. La obra finaliza con una *coda* que, con indicación de tiempo *Presto*, está escrita en la tonalidad de *re menor* y sus elementos constitutivos evocan aquellos utilizados en *zapateado* y *chacarera*, los cuales al igual que en las anteriores apariciones se desarrollan armónicamente entre tónica y dominante.



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Presto' and includes the lyrics 'ri-tar-dan-do' written across the notes. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns. The second system continues the piece with similar textures and includes some fingering numbers (1, 2, 4, 5) for the right hand. The score ends with a double bar line.

Conforme al análisis precedente *Rapsodia santiagueña* resulta ser una obra paradigmática en la producción de Gómez Carrillo, dado el original despliegue de citas del mundo rural y la evocación a instrumentos criollos. Desde una monumental estrategia compositiva estos materiales son entramados otorgándole orden y unidad a la obra. La coherencia en función del equilibrio formal de aquellos materiales es resuelto por Gómez Carrillo subordinándolos a la unidad de la *Rapsodia*. Así *vidala*, *zamba* y *chacarera*, entre otras especies son sometidas a estrategias compositivas que condicionan sus estructuras originales a la integración y coherencia del todo. Esta búsqueda de coherencia y equilibrio demuestran que sus necesidades expresivas a la vez que su posicionamiento estético y búsqueda de autenticidad fueron sistemáticamente integrados a la obra. En línea con esa destreza constructiva los materiales vernáculos, al corresponder a una misma raíz folklórica<sup>60</sup> se convierten en manos de Gómez Carrillo en una herramienta generadora de cohesión formal. En efecto, recorriendo y penetrando la estructura cumplen plenamente una condición

---

<sup>60</sup> Los materiales vernáculos contenidos en *Rapsodia santiagueña* pertenecen a zonas rurales muy próximas y emparentadas, coincidentes con las que Gómez Carrillo investigó en sus trabajos etnomusicológicos.



medular de las enumeradas por Kuss. Es esperable que esta coherencia estructural de la obra pueda encontrar correlato en una conducción de consistencia a la hora de su interpretación instrumental.

A continuación, se consignan los topos y citas de la obra de referencia conjuntamente al compás en los que aparecen incluyéndose aclaraciones en caso de ser necesario.

Cuadro 10. Topos contenidos en la *Rapsodia santiagueña*

Topos	Número de compases
<i>Influencia de la Zamba “7 de Abril”</i> <sup>61</sup>	Compás 1
<i>La estrellita</i> <sup>62</sup>	Compás 23
<i>Imitando la caja de carnaval</i>	Compás 49
<i>Cantando / quasi monótono</i> <sup>63</sup>	Compás 57
<i>Aire de Zamba</i>	Compás 137
<i>Imitando siempre la caja de carnaval.</i>	Compás 115
<i>Imitando un bordoneo y ben marcato il basso.</i> <sup>64</sup>	Compás 185
<i>Rasgueo de guitarra e Imitando los golpes rítmicos del bombo</i>	Compás 220
<i>Rasgueando</i>	Compás 252
<i>Canción Popular</i> <sup>65</sup>	Compás 354

<sup>61</sup> Fragmento que inicia la obra y abarca una sección de quince compases. Es un tiempo Largo en compás de  $\frac{3}{4}$  escrito en la tonalidad de fa menor, dentro de una dinámica inicial de *forte*.

<sup>62</sup> De movimiento Andante y desde el compás 23, se desarrollada durante veintiséis compases esta sección, siendo una reelaboración de la obra inédita *La estrellita, zamba* de su autoría.

<sup>63</sup> Cantando para la línea de la mano derecha y *quasi monótono* para la línea izquierda, continúa remitiéndonos a aquel acompañamiento de percusión que sugiriera al comienzo de la sección y en relación al toque de la vidala que sirviera de cita.

<sup>64</sup> Desde el compás 185 las indicaciones sugieren la búsqueda de recrear el mundo sonoro de la guitarra.

<sup>65</sup> En el compás 354 el autor consigna Canción popular. De *tempo Molto Meno Mosso* resulta ser una melodía en la cual se perciben características sonoras locales pero no podría emparentarla directamente con especie alguna y de hacerlo resultaría forzado e inconsistente, será objeto de futuros análisis establecer si es material que trae inspiración de alguna recopilación o resulta de su propia autoría.



Cuadro 11. Citas contenidas en la *Rapsodia santiagueña*

Citas	Número de compases
<i>Meno Mosso Vidala Pobre mi negra</i>	Compases 49 a 136
<i>Zapateado Chacarera antigua de Santiago</i> ( <i>Atiéndame usted señora</i> )	Compases 220 a 243
<i>Chacarera</i> <sup>66</sup> <i>Chacarera antigua de Santiago</i> ( <i>Atiéndame usted señora</i> )	Compases 244 a 289
<i>El Ecuador</i>	Compases 289 a 321

---

<sup>66</sup> Desde el compás doscientos veinte y durante setenta compases comienzan a aparecer éstas especies musicales folklóricas que a diferencia de otras también citadas en el transcurso de la obra, en ellas el autor da cuenta del valor en sus caracteres más vinculadas al aspecto rítmico. Las citas se corresponden al Zapateado y a la Chacarera. El fragmento Zapateado aunque no especificado en la partitura se corresponde a la introducción de la *Chacarera antigua de Santiago (Atiéndame usted señora)* y que fuera editada en su versión para Canto y Piano en un álbum póstumo con materiales inéditos recopilados por el autor y resguardados por su familia. La *chacarera* por su parte, utilizando también material temático de la *Chacarera antigua de Santiago*, en este caso de su parte A o estrofa, a diferencia de la introducción que fuera evocada en el Zapateado. Obsérvense la recopilación de la *chacarera* que en el mismo álbum se ofrece en una versión para piano sólo y junto al fragmento de *Rapsodia* que justifican la apreciación. Esta *chacarera* que comienza en el compás 244 se extiende a lo largo de setenta y ocho compases, y al igual que la *zamba* y la *vidala* trabajadas en la obra, tiene una estructura formal dentro de *Rapsodia* que no se corresponde de manera exacta a aquella propia de esta danza siendo la intención del autor evocar sus atmósferas más que reproducir sus estructuras formales, priorizando la estructura que las contiene en esta su composición.



### **III. Consideraciones respecto a la interpretación pianística de los elementos vernáculos**

He puesto de relieve a través de los análisis de las obras, los principios que le confieren autenticidad y que hacen a su basamento discursivo sonoro. Como fuera enunciado, el análisis está destinado a ofrecer todos los elementos para que el pianista que en el futuro aborde la obra de Gómez Carrillo pueda crear una interpretación que esté en sintonía absoluta con tal autenticidad, lo cual trasciende la mera especulación sobre la partitura pues oficia como herramienta en las decisiones interpretativas en la relación dialéctica con los materiales, conduciendo así a la plasmación de la artísticidad. Siendo que los materiales que hacen a la autenticidad de este repertorio son provenientes de las músicas tradicionales es esperable indagar sobre lo que constituyen a las mismas. Así también sobre el pensamiento creativo que las incorporó en las composiciones. Todo ello intervendrá en la selección de los recursos técnicos que se consideren conformes a este singular repertorio. Será finalmente la tarea de cada intérprete determinar la manera de incorporación de lo propio de las músicas tradicionales y en qué medida esto determinará la selección de los recursos y el resultado sonoro. Sirvan de guía o recurso para tales posibles caminos en torno a la interpretación de los elementos vernáculos contenidos y que hacen a este repertorio las siguientes reflexiones.

El consabido limitante de la traducción al código y al papel de muchas expresiones musicales resulta evidente en aquellas que no fueron concebidas para tal fin. Tal es el caso de las músicas vernáculos de tradición oral. Este problema puede comenzar a plantear algunos de los desafíos o búsquedas que involucran al intérprete interesado en estas obras. Ello fue expresado por Gómez



Carrillo en alusión a la notación de sus recopilaciones, muchas de las cuales están contenidas o fueron de inspiración de sus obras.

[...] fuera de la interpretación exacta por medio de la notación musical moderna, podría echarse mano de la impresión, en discos, de algunas canciones [...], cuya fiel traducción sería imposible por las inflexiones de la voz que a veces casi se resuelven en gritos y algunos arrastres [...] que, ora en la alegría, ora en la tristeza, han caracterizado el estado del alma y han quedado como vestigios o herencia lejana de los aborígenes. (1989, pág. 276). El subrayado es mío.

Lo extra musical o el contenido fuera del texto partitura en la música vernácula es descrito por Jorge Gómez Carrillo en relación a sus registros, recuerdos, de las interpretaciones de su padre al piano:

[...] cuando tocaba el piano lo hacía improvisando, cualquier cosa, no se atenía a la partitura, el tocaba una *zamba*, la *Zamba de Vargas* por ejemplo, y él la tocaba y le hacía adornitos por ejemplo, y le daba ese color, él, con su manera de tocar, que después esa manera de tocar lo trató de traducir en sus partituras. [...] eso tiene un sentido folklórico, íntimo. [...] Inclusive te digo más, seguramente lo haya tenido que ajustar cuando lo habría de escribir, ajustado a la escritura que pudiera diferir de la manera en que lo hacía cuando lo tocaba, para estructurarla. [...] cuando él se sentaba al piano, y tocaba un bailecito u otra cosa, elemental, pero le daba una fuerza, una cosa, un brillo, un calor interpretativo que era una cosa impresionante<sup>67</sup>.

Teniendo en cuenta que parte del contenido de este particular repertorio no ha sido transferible al papel, se requieren del intérprete particulares experiencias de abordaje que propicien o trasuntan la expresión de aquello no mensurable. En numerosas declaraciones así como también en las particulares indicaciones dentro de sus obras, Gómez Carrillo deja ver las sutilezas que como en éste caso, en referencia al sabor criollo, requieren del intérprete particulares alcances.

---

<sup>67</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.



Como el piano es el instrumento más difundido, los arreglos de las danzas y cantos serán hechos para este instrumento. Para imprimirle el sabor criollo, es indispensable armonizar el acompañamiento de las danzas en forma imitativa, tratando de caracterizar las acentuaciones rítmicas de la guitarra en su rasgueado, y del bombo en su cajoneo. (Gómez Carrillo M. , 1989, pág. 278). El subrayado es mío.

En otra expresión en sintonía con lo expuesto Gómez Carrillo se refería al sentido estético: “[...] aprendí a bailar y a gustar de las canciones más populares de mi tierra y a tomarles el sentido estético a esos pequeños poemitas llamados *vidalas* de carnaval, mientras sentía la emoción de los *tristes* y de los *estilos*”. (Gómez Carrillo M. , 1968-1971, pág. 22) . El sabor criollo o el sentido estético y como subyacentes de lo textual adquieren relevancia para Inés Gómez Carrillo quién lo expresa en estos términos:

[mi padre] intentaba escribir con la mayor claridad posible para que lo puedan leer, aunque no todos saben hacer las maravillas de lo que hacen los folkloristas, los que tocan bien, que no son muchos, [tal ejemplo es el caso de a quién] le dedicó *El mistolero*, y él lo tocaba, [pero] sin mayor gracia [...] <sup>68</sup>.

Aun desde una codificación de lo sonoro vernáculo que procurara la mayor fidelidad posible, una lectura e interpretación que sea concebida desde un distanciamiento a dichas prácticas se hará evidente. Tomando como ejemplo la cuestión rítmica, Gómez Carrillo cualifica la interpretación en relación a la pertenencia o cercanía con las prácticas musicales rurales:

[...] la síncopa y el contratiempo son las características de estas melodías, siendo muy frecuentes los pasajes polirrítmicos, muy interesantes, por supuesto, y que, a pesar de ser de difícil ejecución para un músico que no esté acostumbrado a este género de música, los gauchos los ejecutan con una naturalidad admirable [...]. (Gómez Carrillo M. , 1920).

Ahora bien, enunciados algunos desafíos propios de la interpretación, es posible plantear acciones del intérprete que tiendan a reflejar la autenticidad de este repertorio. Obsérvese la descripción

---

<sup>68</sup> I. Gómez Carrillo, comunicación personal, 15 de julio de 2009.



que hace Jorge Gómez Carrillo respecto de la concepción de su padre con relación a la incorporación de lo tímbrico rural o la búsqueda del tipo de toque en la orquesta sinfónica, para luego transpolarlo al piano:

[...] para darle un toque local, mas colorido, [...] como complemento de la orquesta sinfónica usó instrumentos típicos, como pueden ser bombos, una guitarra, el violín, el arpa, no te olvides que la música folclórica se ha escrito mucho para arpa violín bombo y guitarra. El arpa [fue el instrumento original de muchas de las] recopilaciones que hizo [...]. LM- ¿Entonces en el orgánico agregaba arpa? JGC- No, pero les daba un tratamiento, el conocía mucho el cómo en la música folclórica, el uso de los instrumentos<sup>69</sup>. El subrayado es mío.

En su escritura orquestal o para el piano procuró transferir la representación de la tímbrica de los instrumentos típicos. Reafirmando la intencionalidad o búsqueda sonora y como apoyo o recurso para el músico académico utilizaba de referencia directa a los instrumentos criollos y a músicos naturalizados en las prácticas rurales.

[...] no he encontrado en las partituras de papá que tuviera parte de guitarra, pero tengo fotos de conciertos donde está la orquesta y adelante las guitarras haciendo el acompañamiento. [...] por ejemplo hay un *gato*, *El Churito*, que a mi es una de las cosas que más me gusta, tiene una sonoridad, una frescura, una cosa bien argentina, [...] y lo consigue a través de eso, [además] de que la instrumentación está pensada en el ritmo folklórico [agregó, sin estar consignados en las partituras] el piano de Adolfo [Ábalos,] y en el bombo [a] Vitillo Ábalos<sup>70</sup>[...] <sup>71</sup>.

Se desprende de tal relato que al ya interés por la tímbrica del instrumento vernáculo se le suma el del tipo de toque que sea expresivo y representativo de estas mismas prácticas. Esto es reafirmado por Jorge Gómez Carrillo en otro fragmento de la entrevista en el cual le solicito alguna precisión respecto del tema de la incorporación de lo vernáculo en las transcripciones

---

<sup>69</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.

<sup>70</sup> Adolfo Ábalos y Victor Ábalos (Vitillo), reconocidos músicos folkloristas santiagueños que junto a otros hermanos formaron parte del popular y perdurable conjunto Los hermanos Ábalos.

<sup>71</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.



sinfónicas a lo cual responde: “[Ambas cosas eran importantes,] el instrumento y el toque, es decir, la forma de tocar”<sup>72</sup>. Aventurar descripciones de estos modos de tocar la música de origen rural encuentra los límites de otros signos, en este caso no los musicales sino los de la palabra, más aun, vale la reflexión de Inés Gómez Carrillo, que con la autoridad que le corresponde tanto por haber crecido en ese ámbito, ser hija del compositor, haber grabado la casi totalidad de su obra para piano y haber desarrollado una carrera de pianista profesional, describe algunas decisiones interpretativas en las que se manifiestan los materiales sonoros propios de su génesis vernácula. Ello con una fundamental condición, y es la de, en sus propios términos y en relación con estas músicas rurales, estar empapado o impregnado de ellas.

[...] cuando ya estás bien empapado, sale con naturalidad, ya se sabes dónde vienen esos cortesitos, no sé. Si vos estás bien empapado, entonces, si te presentan otra piecita que nunca la has visto, vos le pones eso que ya sabes por lo que tocas, eso le tienes que meter a lo nuevo, a los compositores argentinos, no me refiero a cambiar las notas, pero les cambio el *airecito*, lo cambio completamente, nadie sabe que cambió, pero se quedan chochos. [...] nada más que inventarte acentos que no están ahí o sacar alguno que está. Yo cambio acentos si no me gustan donde están. Yo invento, en toda la música hay que inventar algo. En todos los autores, sean éstos argentinos o europeos, en todos hay que descubrir que hay adentro<sup>73</sup>. El subrayado es mío.

Sobre la impregnación en este código musical propio de lo vernáculo reflexiona Jorge Gómez Carrillo:

[...] nosotros lo habíamos pescado desde muy chicos, nosotros hemos escuchado música folclórica desde muy chicos en casa de papá, por dos razones, una porque papá muchas veces llevaba gente del campo, o músicos guitarreros, y los llevaba a casa y los escuchaba y les tomaba temas o cosas, o simplemente los llevaba para oírlos, para conocerlos, en casa ha ido mucha gente música [...] la asimilación de la manera de lo que es la música folclórica, o la música de estilo folclórico o como quieras llamarlo, la vivimos, fue una vivencia permanente para nosotros, además de escucharlo,

---

<sup>72</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.

<sup>73</sup> I. Gómez Carrillo, comunicación personal, 15 de julio de 2009.



todos los guitarreros y la gente que iba a casa, y los alumnos de papá, papá tenía muchos alumnos de canto por ejemplo, de los alumnos de canto los hacía cantar sus obras, cuando preparaba un concierto tenía coros, tenía ensayos de coros, y nosotros estábamos presentes, entonces no ha sido una enseñanza directa, sino por imitación, por oído es decir. [Fue una] vivencia constante de [esta] música [...] <sup>74</sup>.

En misma dirección, a la pregunta sobre posibles indicaciones que le pudiera haber hecho su padre, en tiempos del cuarteto vocal al que pertenecía el entrevistado y en el cual interpretaban mucha de su música, él mismo esclarece:

[...] mucho no nos ha dicho, esto se toca así [...] no nos hacía indicaciones especiales, eso es lo que yo recuerdo al menos, porque lo oíamos tocar a él y ya sabíamos cómo era. [...] lo veías que él estaba escribiendo tocando y probando, y muchas veces nos quedábamos cerca, escuchando, [...] es decir, había una especie de ósmosis de cómo tenía que ser [...] <sup>75</sup>.

Y en relación directa con la interpretación al piano de las composiciones o la música de raíz folklórica, Jorge Gómez Carrillo describe contundentemente:

[.] Papá era un pianista brillante, [...] tenía una especial brillantez para tocar el piano. [...] El tocaba e improvisaba y hacía acordes muy muy llenos, muy macizos, muy sólidos, era de una riqueza armónica además de melódica, y no descuidaba eso. Tocaba con garra, tocaba cualquier cosa y todo el mundo se entusiasmaba, tocaba hasta una cosa lenta y realmente era entusiasmante oírlo, vibraban las obras [...] todos habíamos mamado el espíritu de la música criolla, además él era muy expresivo en eso cuando tocaba [...] <sup>76</sup>. El subrayado es mío.

Conforme a estos testimonios se reafirma que la identificación de los elementos provenientes del material de recopilación o vernáculo resultan centrales en la concepción y producción compositiva

---

<sup>74</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.

<sup>75</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.

<sup>76</sup> J. Gómez Carrillo, comunicación personal, 11 de septiembre de 2009.



de Gómez Carrillo como así también, son consecuencia de su adhesión a la estética nacionalista. La comprensión de estos materiales excede lo contenido en el código musical e insta a la búsqueda de particulares formas de acceso al conocimiento.

[...] he buscado [estas melodías recopiladas] con instinto de rastreador en el eco del canto que la montaña y la selva repetían, [...] desde la espesura de los montes santiagueños hasta el abierto espacio de la planicie de Humahuaca; la[s] he perseguido en medio de las fiestas campesinas y en la inmensa desolación de las alturas; en el tumulto de los carnavales y en el lamento del solitario pastor de las cumbres, pues cada región y cada sociedad que la habita ha vaciado en sus formas musicales el alma y la esencia de su paisaje y de su raza. (Gómez Carrillo M. , 1920).

Los registros ofrecen información valiosa respecto de la vivencia directa con las prácticas musicales rurales tanto por parte de Manuel Gómez Carrillo como de quienes fueron dos de sus más allegados, sus hijos Inés y Jorge, también cultores de la música, dando cuenta de las particulares formas de transmisión de éstos saberes. Siendo que toda vivencia podrá ser comunicada y transmitida pero a su vez re significada por cada receptor será tarea del futuro intérprete delinear sus propios recorridos. En este sentido es esperable que la búsqueda personal involucre una selección de requerimientos técnicos específicos para la interpretación de estas obras para piano que posibiliten revelarlas en su autenticidad.



## IV. Conclusiones

Habiendo confeccionado como recursos analíticos los cuadros de topos y citas e identificado los elementos provenientes de la tradición musical de la Argentina, mostré que ellos resultan centrales en la producción compositiva de Gómez Carrillo. Esto me posibilitó reflexionar respecto de la interpretación instrumental de dichos materiales, los cuales están acompañados de indicaciones dinámicas originales, de carácter o *tempos*, o de fragmentos evocativos de instrumentos autóctonos. Mostrar la inclusión de estos elementos vernáculos en su obra como consecuencia de su adhesión a la estética nacionalista me permitió dimensionar el concepto de autenticidad que introducido por el propio compositor desde lo ideológico resulta fundamental en lo sonoro e interpretativo.

Como se desprende de lo hasta aquí expuesto, es condición imprescindible para reflejar la autenticidad de la obra de Gómez Carrillo impregnarse de lo propio de la música rural. Quedan sobreentendidas el resto de las competencias con las que también debe contar todo intérprete para el estudio de dicho repertorio en los puntos en los que es coincidente con tantos otros. Los niveles de complejidad de las obras son variados alcanzando algunas de ellas el requerimiento de ser abordadas por pianistas profesionales. No me detendré en esta cuestión siendo que hay sobrada literatura que describe los alcances técnicos que se requieren o delimitan las graduaciones de niveles técnicos en las obras para piano, dividiéndolas en categorías, para principiantes, avanzados o concertistas. Es preciso destacar lo que hace singular a este corpus es su autenticidad en los términos en que ya fuera descrito. En este sentido y como quedara expresado que, además de los saberes convencionales señalados para otras obras académicas se requieren particulares competencias si se pretende poner de manifiesto tal singularidad. Para ello describí la importancia que adquiere el manejo de los códigos propios de las músicas de origen vernáculos contenidos en las obras. Tal necesaria penetración en bagaje expresivo y sonoro rural en gran parte subyace en



el texto e implica una búsqueda evocativa que al reinterpretarlo exprese su autenticidad. Precisar los posibles caminos de aprehensión de lo propio de lo rural y que hace a este repertorio podría condicionar así el carácter individual e íntimo que hace al acto interpretativo. Es en este sentido que mi propuesta prioriza las preguntas por sobre las respuestas, entendiendo cada particular itinerario interpretativo por cada intérprete como el resultado de singularidades artísticas imposibles de agotar en descripciones o esquematizaciones. La proposición abierta deviene en tomar particulares caminos de acercamiento a lo inefable. Sirva como ejemplo de comprensión de tales expresiones musicales las palabras del propio Gómez Carrillo:

[...] será indispensable que ese artista sienta intensamente la música gauchesca, pura, sencilla y noble, poderosamente sugestiva [...]. El alma de ese artista debe vibrar al unísono con el alma del gestor y su guitarra, su arpa o su violín, alejándose lo más posible de las influencias extranjeras, no porque ellas sean perniciosas, sino porque le quitaría la independencia necesaria a su fantasía. Por eso no basta para conocer la modalidad de nuestra música ejecutar una vidalita - o vidala - estilo o danza cualquiera, sino hacer un culto del “folk-lore” (sic), estudiarlo analíticamente, penetrar su intención, y vivir, si fuera posible, hasta penetrarse de él, el ambiente de la selva y de la montaña; para vivirlo con amor, con entusiasmo, con espíritu investigador, evocando siempre nuestro pasado como la iniciación de nuestra independencia material y espiritual. (Gómez Carrillo M. , 1920) El subrayado es mío.

En suma, cada experiencia de recorrido y apropiación de este singular repertorio está centrada en el artista y podrá resultar de una diversidad que al ser enriquecedora tendrá directas derivaciones al momento creativo de la artísticidad. El sólido manejo del instrumento le permitió a Gómez Carrillo durante su búsqueda compositiva operar sobre “[...] la transformación de que es susceptible un aire nativo, con los múltiples recursos técnicos de que dispone el arte [...]”. (1989, pág. 279). Lo cual requiere del intérprete de este repertorio como quedara dicho competencias abarcativas propias de lo académico como así también de lo rural. Los ricos e identitarios recursos que ofrece implícita y explícitamente el texto-partitura para el acto performativo requieren del pianista el manejo de información propia de esos materiales. Cuanto mayor impregnación y



conocimiento de los materiales, mayor será el abanico de decisiones en la búsqueda de una artisticidad que responda a la autenticidad, objetivo final de todo el proceso. Como corolario de tales afirmaciones sirva de ejemplo la fotografía que muestra la escena en la cual Gómez Carrillo en el patio de su casa enseña a bailar una *zamba* a Maurice Dumesnil, dedicando y divulgador en Europa de la *Rapsodia santiagueña*<sup>77</sup>. Dicho acontecimiento es recordado por Jorge Gómez Carrillo como colaboración de su padre al pianista francés para lograr la impregnación del carácter rural contenido en su obra.

Vale señalar por otra parte la escasa o nula presencia de la obra de Gómez Carrillo en los planes de estudios de las instituciones musicales. Dicha cuestión es fácilmente comprobable, examinado como ejemplo el programa de la carrera de piano en sus ciclos profesorado y tecnicatura del *Conservatorio de música de Morón “Alberto Ginastera”*, institución perteneciente a la Dirección de Educación Artística de la Provincia de Buenos Aires, en el cual no aparece ninguna obra de Gómez Carrillo en ninguno de sus años o niveles. Señalando un cambio en tal situación debe enfatizarse la reciente inclusión de sus obras que hiciera el Mag. Manuel Massone en los programas de su cátedra, perteneciente a la carrera de Licenciatura en Artes Musicales, del Departamento de Artes Musicales y Sonoras “*Carlos López Buchardo*” (DAMus) de la Universidad Nacional de las Artes, a implementarse a partir del año 2018. La ausencia de obras de Gómez Carrillo alcanza también a muchas de las bibliotecas de instituciones musicales que exploré, cuestión que deviene en que su alumnado no requiera de aquello que le es desconocido o no le resulta de una exigencia dentro de sus procesos de aprendizaje. La misma situación de escasez o nulidad de presencia de la obra de Gómez Carrillo se verifica en los programas de conciertos, fuera de escasos homenajes, pues no es un autor frecuentado ni aun por los pianistas con especial interés en la literatura pianística latinoamericana o argentina. Luego de diferentes relevamientos pude comprobar que en la exigua cantidad de conciertos en los que se interpretaron sus obras, sólo fueron dos o tres de ellas manteniéndose la gran parte del corpus en el silencio u olvido desde su génesis hasta nuestros días. Uno de los objetivos, como queda dicho de la tesis es

---

<sup>77</sup> Ver apéndice fotografía.



concientizar sobre los valores de la obra de Gómez Carrillo no sólo en el mundo científico e intelectual de nuestra área de conocimiento, sino también hacer eco en los ámbitos académicos a fin de que a los futuros pianistas se les facilite el acceso a este particular y relevante corpus de la música argentina. Así mismo es deseable que la divulgación que estoy emprendiendo alcance a los pianistas profesionales a fin de que accedan y decidan incorporarlas a su repertorio, situación que tendrá directas derivaciones en el público, la crítica especializada y musicológica histórica.

De esta manera, anhelo que el presente aporte además de ofrecer al mundo científico y académico, desde múltiples miradas el estudio y puesta en valor de la obra para piano de Manuel Gómez Carrillo haga justicia con un vacío que resulta urgente cubrir. Así se honrará una obra que aún con gran autenticidad el acervo musical vernáculo y la tradición artística universal.

## Fuentes

Fondo del archivo personal de Manuel Gómez Carrillo

Fondo del archivo de Sadaic

Fondo de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional

Fondo de partituras de la Biblioteca Nacional

## V. Bibliografía

Alen Lascano, L. (2004). Manuel Gómez Carrillo y Santiago del Estero. *Revista de la Academia de Ciencias y artes de San Isidro*.

De Marinis, D. (. (1999). *La Música para Piano de los Compositores Argentinos: Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Juan José Castro*. Mendoza: Grupo de estudios pianísticos Ostinato.

Eco, U. (1992). *Obra Abierta*. Barcelona: Planeta - De Agostini.

Gómez Carrillo, M. (1920). Música Nativa del Norte Argentino. *Anales del Instituto Popular de Conferencias*. Buenos Aires.

Gómez Carrillo, M. (1968-1971). Apuntes autobiográficos de Manuel Gómez Carrillo. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología N°7*, 20-31.

Gómez Carrillo, M. (1989). Plan general para la recopilación y popularización de la música santiagueña. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 276-279.

Gómez Carrillo, M. P. (1999). Noticia biográfica sobre Manuel Gómez Carrillo, folklorista y compositor argentino. Primera parte. En J. M. Veniard, *Estudios y documentos referentes*



- a Manuel Gómez Carrillo.* (págs. 117-128). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- Gómez Carrillo, M. P. (2001). Noticia biográfica sobre Manuel Gómez Carrillo, folklorista y compositor argentino. Segunda parte. En J. M. Veniard, *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo.* (págs. 111-127). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- Jacovella, B. (1968-1971). Vida, obra e ideario de Manuel Gómez Carrillo. *Cuadernos del Instituto de Antropología N°7*, 9-20.
- Kingsbury, Henry. (1988). *Music, talent and performance: a conservatory cultural system.* Philadelphia: Temple University Press.
- Kuss, M. (1998). "Nacionalismo, identificación y Latinoamérica". *Cuadernos de música iberoamericana. Fundación Autor*, 133-149.
- Massone, M. (2016). *Generaciones olvidadas / Manuel Massone; Mario Celentano.* Ciudad Autónoma de Buenos Aires: EDAMus - Editorial Departamento de Artes Musicales.
- Novati, J. (. (1980). *Antología del tango rioplatense. Vol. 1 (Desde sus comienzos hasta 1920).* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Olmello, O. (2008). *El guitarrista compositor Abel Fleury, un caso original y sincrético de nacionalismo musical.* Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Olmello, O. (2015). La serie argentina de Jorge Gómez Crespo. Un paradigma de nacionalismo musical no canónico. *4 33 Revista on line de Investigación Musical. Año VII N° 2 - Revista N° 15*, 1 - 18.



- Olmello, O. (2017). El rancho descuidado. La lógica oportunista de Alberto Williams. 4 33  
*Revista on line de Investigación Musical. Año IX N° 1 - Revista N° 18*, 1 - 14.
- Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En P. [.] Bardin, *Los caminos de la música. Europa y Argentina* (págs. 54-108). Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- Shifres, F. (2003). ¿Puede la Teoría Musical Explicar la Experiencia del Ejecutante? *Actas digitales de la III Reunión de la Sociedad Argentina para las Ciencias Cognitivas de la Música*. (págs. 1-18). La Plata: Universidad Nacional de La Plata - Presidencia.
- Shifres, F. (2006). Relaciones entre psicología y musicología en el derrotero de la interpretación musical. *Revista de Historia de la Psicología.*, 21-29.
- Traversa, F. (2015). *Manuel Gómez Carrillo e "Impresiones de mi tierra"*. Buenos Aires: Inédito.
- Traversa, F. J. (1989). *Manuel Gómez Carrillo, su Plan General para la Recopilación y Popularización de la Música Nativa Santiagueña*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina.
- Turchetta, E. (s/f). *Rapsodia Santiagueña, obra de consolidación del nacionalismo musical en la producción pianística de Manuel Gómez Carrillo*. Buenos Aires: Inédito.
- Vega, C. (1944). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Losada.
- Veniard, J. M. (1999 / 2001). *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo. Volumen I y II*. Buenos Aires: Academia de ciencias y artes de San Isidro.
- Veniard, J. M. (2001). *Estudios y documentos referentes a Manuel Gómez Carrillo. Volumen 2*. Buenos Aires: Academia de ciencias y artes de San Isidro.



- Veniard, J. M. (2002). Los primeros intentos por historiar la actividad musical académica en la Argentina. *Investigaciones y Ensayos. Academia Nacional de la Historia N°52*, 383 - 402.
- Williams, A. (1951). Los Precursores de la Música Argentina. Obras Completas volumen IV. En *Estética, Crítica y Biografía*. (págs. 293-298). Buenos Aires: La Quena.
- Wolkowicz, V. (2015). *En busca de la identidad perdida: los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista Nosotros (1915-1934)*. Madrid: Universidad Complutense.



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado**

## **VI. Apéndices**



## **Programa del concierto - tesis**

Obras para piano de Manuel Gómez Carrillo.

*Château Enchanté (vals cantabile)*

*La Mocha (vals)*

*Mi poema (valse)*

*Tenga mano (tango)*

*Bazar Buenos Aires (tango compadre)*

*La estrellita (zamba)*

*Sumaj...! (gato)*

*La huahua (gato salteño)*

*El mistolero (gato santiagueño)*

*Danza santiagueña*

*Fiesta criolla*

*Danza del cuervo*

*Rapsodia santiagueña*



## Transcripción del relato de Manuel Gómez Carrillo sobre la génesis de *La estrellita*<sup>78</sup>

### *“La estrellita”*

Corría el año 1912. - Santiago del Estero, ciudad tranquila, cultivaba su folklore musical como con vergüenza, pues sólo aparecían, venidos del campo y de tarde en tarde, algunos músicos y cantores que no hacían profesionalismo, sino que, sintiendo intensamente la emoción nativa, se complacían en cantar y tocar para los amigos. En la ciudad se disponía de algunos arpistas, violinistas, guitarreros, etc. en forma permanente que prestaban sus servicios muy eficaces, aunque con modestos honorarios, en los bailes de las “orillas” durante las festividades, ya que al centro de la ciudad no podían llegar por la resistencia que les ofrecían los “decentes”, como se le llamaba a los de la alta sociedad.

Amante de la música y buen pianista, mis inclinaciones por los clásicos y románticos era bien marcada, especialmente por Chopin, cuyos valeses y polonesas me fascinaban. Sin embargo, los bailes nativos me agradaban sobremanera, pues era buen cultor de ellos y hasta zapateaba con floreos de verdadero criollo, repudiando las contorsiones de circo que ya empezaban a aparecer. Muchas personas, y entre ellas mi íntimo amigo don Santiago M. Lugones, prestigioso profesor de castellano y literatura en la Escuela Normal de Maestras, que luego llegó hasta Inspector General de Colegios Nacionales y Escuelas Normales, y varios otros amigos reprochaban mi indiferencia aparente por la música nuestra en vista de mi predilección por lo europeo, que en esa época tenía la significación de un snobismo enfermizo.

Un día, el reproche de Santiago Lugones tomó la entonación de enojo, pues su pasión por las expresiones criollas auténticas no aceptaba mi tibieza, y en el colmo de su furia llegó a decirme caso como un estallido de bomba de remate: Es que usted que compone valeses franceses al estilo

---

<sup>78</sup> Tomado del facsímil facilitado por Jorge Gómez Carrillo el día 11 de septiembre del año 2009.



de Crémieux, Berger o Waldteufel, romanzas al estilo Tosti y otras cosillas por ese tenor, no le da importancia a nuestra música porque no es capaz de componer un triste *gato* ni menos una *zamba*, pues para eso no sólo hay que ser músico criollo aunque no sepa música sino que no hay que dejarse arrastrar por los “gringos” que cultivan su música porque la sienten pero que son incapaces de tocar bien la nuestra porque no la sienten.

Enojado por el calificativo de “patadura” como gringo, siendo yo un buen bailarín y mejor malambeador, le repliqué: mañana a la tarde, a la hora habitual de nuestras reuniones para recorrer el Parque Aguirre respirando aire puro y admirando a las chicas lindas, tendrá usted en su poder una *zamba* que le compondré sin trabajo ninguno y sólo para demostrarle que usted está en error al hacer tan temeraria afirmación.

Y así fue. A las siete de la tarde del día siguiente Lugones me esperaba en la puerta del Club de Ajedrez cuando llegué sin nada en la mano, pues el papel de música en que escribí la *zamba* estaba doblado en varias partes y guardado en un bolsillo !!! Óiganle al guapito....!!! Me dijo; ¿No decía usted que era tan fácil hacer una *zamba*....?? ¿Por qué no la ha hecho, si es tan sabio?

Vea, mi querido Santiago no me mortifique... qué le vamos a hacer... vamos acompañeme a tomar un vermouth. Así lo hicimos y después de una conversación alrededor de este tema lo invité a pasar al salón donde disponíamos de un lindo piano de cola. Lugones se resistió a acompañarme temiendo ser víctima de una sesión de música foránea e intrascendente. Al fin lo convencí que antes de rumbiar hacia el Parque Aguirre me diera el gusto de escucharme. Sentado en el taburete, saqué mi papel con música manuscrita y lo extendí en el atril.

La sorpresa de Lugones fue grande cuando vio el título: “*Zamba para el incrédulo Santiago Lugones*”. Inmediatamente se la ejecuté y su entusiasmo fue tal que me la hizo tocar más de veinte veces, por lo que fracasó nuestro paseo en pos del aire fresco y de las chicas bonitas del Parque Aguirre. A los pocos días y merced a la buena voluntad de un hábil violinista se la escuchó antes un numeroso público acompañada por mí al piano en un programa de beneficencia realizado en una modesta sala de espectáculo llamada “Pasatiempo” anexa a la confitería “El Águila”. El éxito fue completo mereciendo los honores del bis. Fue la primera vez que se escuchó en Santiago del Estero una obra santiagueña llevada al concierto con técnica violinística depurada, sin que perdiera su sabor.



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

## Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado

En cuanto a su nombre “*La estrellita*”, obedece a una situación sentimental eminentemente platónica en la que participamos Lugones y yo. Ambos nos disputábamos el favor de la mirada de una estrellita santiagueña. ¡Ella no lo sabía y nosotros estábamos tan lejos de merecer esa mirada...! Pero él era poeta y yo era músico...

Así nació la Zamba “*La estrellita*” que aún vive inédita en el fondo de un cajón de escritorio.



## Entrevistas

### Transcripción de la entrevista a Inés Gómez Carrillo

IGC.- Una amiga mía que es artista, cineasta, Virginia Dávalos, es nieta de Juan Carlos Dávalos. Juan Carlos Dávalos fue una figura enorme, un gran escritor, tiene libros famosos. Ella me acaba de comentar que tiene un proyecto audiovisual para hacer conmigo y con mis alumnos, entonces vino a casa y hablamos. Hablamos largamente de lo que ella pensaba hacer, quiere grabar durante mis clases, me pareció regio.

MQ<sup>79</sup>- Un documental.

IGC- Como un documental, y yo regio.

LM- ¿Para donde se va a realizar? Porque hay un canal, el canal encuentro, que es un canal cultural en donde por ejemplo se emitió un documental con [Antonio] de Raco.

IGC- No tengo idea para donde vaya a ser.

LM- Usted además de ser una figura musical de muchísima importancia, desarrolla una gran tarea docente desde hace mucho tiempo, ¿Cómo vive esa actividad actualmente?

IGC- Es el rato mejor, el que me guía, sino me aburro. No puedo tocar mucho el piano ahora porque me caí y estoy en tratamientos, pero lo intento, porque yo les tengo que mostrar a los alumnos lo que hacen, así que me gusta sentarme y estudiar. Me encanta, esa es mi vida, y ahora estoy sin poder estudiar tanto como me gustaría, así que ahora me alegra tener los chicos a los que tengo que ayudar.

LM- Hablemos de su padre, Inés y de lo que al momento hay escrito sobre él.

IGC- ¡Sí! ¡Claro!

---

<sup>79</sup> La sigla MQ se corresponde a Mariana Quainelle que colaboró en la entrevista.



MQ- Yo le di a Luis [Melicchio] la monografía<sup>80</sup> que hizo Luis Alen Lascano. ¿Cómo lo conoció usted a mi tío Luis Alen Lascano? Es historiador y ha hecho una biografía de su papá. Él es el marido de la hermana de mi papá.

IGC- Claro si si, ¿y cómo no? en Santiago nos conocemos todos, Luis es amigo de mi hermano Gogui<sup>81</sup> y ha hecho un trabajo estupendo sobre papá.

LM- ¿Es posible acordar una entrevista con su hermano también? Entiendo tiene un importante archivo de su padre.

IGC- Si! ¡Claro! Gogui es el que más ha trabajado con las cosas de papá, en combinación con [Juan María] Veniard. [Veniard], ha hecho un gran trabajo. Resulta que papá le habían encargado una investigación de la Universidad de Tucumán, hace muchísimos años, yo era una chiquita de dos o tres años. Él ya hacía investigación por su cuenta, y entonces [Ernesto] Padilla y [Juan] Heller, el presidente y el rector de la Universidad de Tucumán<sup>82</sup>, que eran muy cultos, tuvieron el plan de que hiciera álbumes con toda la investigación, con la música, con los temas que él había recogido en toda su trayectoria, que eran un montón de temas, de distintas regiones. Papá decía - que lástima que no tengamos más medios para grabar, pero eso ya va a venir con el tiempo - como papá tomaba directamente, porque papá también era un músico espléndido, entonces toda la investigación era así, tomando los temas, y registrando de donde y de quienes eran, los nombres de las mujeres u hombres que los tocaban. Muchos que en esa época tocaban el arpa, tocaban y cantaban por supuesto, cantaban siempre, cantaban con arpa, guitarra o caja. Hicieron dos álbumes estupendos y los presentaron acá en Buenos Aires. Invitados por Estanislao Ceballos, un gran hombre de la época. Entonces hicieron esos dos volúmenes y después cambió el gobierno y no sé qué pasó, lo de siempre, y la cuestión es que quedó mucho material que no se publicó y que Gogui fue descubriendo y organizando en el archivo de papá. Fue ahí donde se le ocurrió a Gogui pedirle a Veniard de retomar el trabajo, seguir publicando con todo lo que diera el archivo.

---

<sup>80</sup> En referencia a Alen Lascano, L. (2004). Manuel Gómez Carrillo y Santiago del Estero. *Revista de la Academia de Ciencias y artes de San Isidro*.

<sup>81</sup> Apodo de Jorge Gómez Carrillo.

<sup>82</sup> Las autoridades de la Universidad Nacional de Tucumán que lo comisionaron en 1917 para el relevamiento musical de canciones y danzas de tradición oral del norte argentino fueron los Dres. Juan B. Terán (rector), Juan Heller y Ernesto E. Padilla (consejeros). (Gómez Carrillo M., 1968-1971, pág. 22).



LM- Interesante, porque de esas recopilaciones surgen muchas de las citas que están en la obra de su papá, que como le dije estoy trabajando sobre su obra para piano, la que usted grabó.

IGC- Claro! Son obras hermosas, la *Fiesta criolla*, el *Pala Pala*, digo *La Danza del cuervo* y la *Rapsodia santiagueña* por ejemplo, esas son obras importantes para el piano, después también tiene dos gatos, muy difíciles, que se llaman *El mistolero*, y *La huahua*, esos son de formas pequeñas que se repiten, lo que pasa es que pianísticamente son muy difíciles.

MQ- Y la *Rapsodia Santiagueña* que la estrenó Ricardo Viñes<sup>83</sup>.

IGC- Si! Y a él le dedicó *El mistolero*, y él lo tocaba, sin mayor gracia pero con esas manos enormes y maravillosas que tenía.

LM- Cuando usted grabó el disco con la obra de su padre él ya no estaba, ¿pero llegó a escucharla tocar sus cosas?

IGC- ¡Sí! ¡Por supuesto!

LM- ¿Y le daba algunas indicaciones?

IGC-No, porque él estaba *chocho* de que le tocara todas las cosas difíciles que hacía.

LM- ¿Y respecto de las citas folklóricas dentro de las obras? ¿Le comentaba algo? ¿Refería a alguna forma particular de interpretarlas?

IGC- En la *Rapsodia [santiagueña]* por ejemplo hay una *chacarera*<sup>84</sup>, es una *chacarera* que de las que tomó él y que en realidad es para cantar. Esta *chacarera* nunca ha estado dentro de los álbumes, siempre ha quedado en el aire y ahora se pudo editar. Papá tocaba esta *chacarera* sólo en el piano, y cantándola, tipo tarareándola, me enloquecía como la tocaba él [tararea un pequeño fragmento]. Me la aprendí de memoria desde entonces.

LM-¿Y éste último álbum ya está a la venta?

IGC- Lo último que me dijo Gogui fue que estaba arreglado con Ricordi.

IGC- Para presentar el último álbum lo llamé a Lucio Bruno Videla, que es un entusiasta total y muy buen amigo de Veniard, entonces Lucio me sugirió hacerlo en el museo de Ricardo Rojas, que lo están refaccionando y tiene un piano magnifico. Me han pedido que se me ocurra algo para

---

<sup>83</sup> Ricardo Viñes (1875 – 1943) fue un reconocido pianista español. Formado entre Barcelona y París, triunfó en toda Europa como intérprete y divulgador de la moderna música francesa y española.

<sup>84</sup> *Chacarera Antigua de Santiago (Atiéndame usted señora)*.



hacer también en la apertura del museo y en la presentación del álbum donde se incluya la música que está contenida en el álbum, así que estamos decidiendo si tocar piezas del álbum o algunas de sus composiciones, siendo que todas las obras de papá para piano tienen todos los temas adentro.  
LM- ¿Y éste álbum guarda las mismas características que los anteriores?

IGC- Si! Como papá era pianista les hacía algunos arreglos para que se puedan oír las partes armónicas, él tenía esa grandiosidad pianística. En éste álbum están las piezas completas con piano y canto. Pero te digo que tocar “tal como es” eso que te digo que me encantó lo aprendí de papá. Pero él intentaba escribir con la mayor claridad posible para que lo puedan leer, aunque no todos saben hacer las maravillas de lo que hacen los folkloristas, los que tocan bien, que no son muchos. El objetivo de él en esas recopilaciones era mostrar la línea melódica tal cual, con el agregado de un acompañamiento simple para saber exactamente las tonalidades, las características tonales que tenían esos temas, nada más.

MQ- ¿Su padre era amigo de Luis Gianneo verdad?

IGC- De Luis Gianneo. ¡Si cómo no!

LM- ¿Les da obras de su padre a sus alumnos?

IGC- Si! Por supuesto.

LM- ¿Y hay alguna particular preparación que requiera este repertorio?

IGC- Hay que tomarse el trabajo de descubrir ciertas cosas y trabajarlas. Luego es como el resto de las obras, que para tocarlas rápido es un misterio que nadie sabe.

LM- ¿Cuál es su método o escuela pianística a la hora de darle clases a sus alumnos?

IGC- Yo primero les enseño como poner la mano antes de las notas, ello va a preparar entre otras cosas a tocar rápido por ejemplo. Les preparo la mano. Primero que toquen normal, lo primero es aprender la música exactamente, cuáles son las notas del compás anterior, aprendérselas de memoria, y aprender de memoria dos renglones perfectamente para poder y mirar el teclado, porque lo que nos pasa a veces es que ¡no conocemos el teclado! Y empiezan a dudar donde está el *si* b o el re, porque en realidad no conocen el teclado y después tienen que tantearlo porque no encuentran las notas en el piano. Ese es el principio, y se empiezan a entusiasmar enseguida, me vienen con un pedazo de memoria, y digo que bueno, porque con eso están libres. Cuando busco velocidad en los estudios hago lo mismo, les digo que tienen que saber de memoria y exacto, y



luego tiene que la mano aprender de memoria, la mano también sabe de memoria. Les digo, ahora para que vaya rápido, que la mano se tiene que poner con la forma del siguiente acorde o de la siguiente nota, y sólo la mano, la mano es la que se va moviendo y uno con su cabeza ir oyendo la música que es la que ya se sabe.

LM- ¿Sería como una memoria motriz, una memoria de las posiciones?

IGC- Una combinación de las dos cosas, la memoria motriz en los dedos y la mental de cantar, porque también les enseñé a cantar.

IGC- ésta *chacarera* que me entusiasmó de chica, porque papá no tocaba eso, él hacía arreglitos, y este era genial.

MQ- ¿La *Chacarera antigua de Santiago*?

IGC-Eso es!

LM- Cuando usted trabajó la obra de su padre y él la escuchaba, ¿alguna vez le sugirió que suene argentina? ¿O había que leerla al igual que una sonata de Beethoven? ¿Dónde radica la diferencia en una obra argentina para darle el color nacional? ¿Cómo buscaba usted eso cuando estudiaba eso?

IGC- Yo no buscaba nada, sólo con el ritmo salía todo naturalmente.

LM- Pero si usted lo tuviera que enseñar ¿Cómo lo transmitiría?

IGC- Bueno, a muy pocos alumnos les doy las obras de papá, a los que puedan, hay una alumna que toca estupendamente la *Fiesta criolla*, hay otro que quiere tocar la *Rapsodia [santiagueña]*, eso nos va a llevar tiempo porque es muy difícil.

LM- Y de darle a un alumno la *Rapsodia [santiagueña]*, ¿cómo la enseña usted? ¿Cómo enseñaría Chopin?

IGC- Si, como cualquier otra cosa. Los ritmos son los que difieren. Yo invento lo que tengo que hacer, yo no pienso en folklor (sic), pero pienso en cómo le saco la gracia por algún lado.

LM- Y estos alumnos suyos que se acercan a este repertorio, ¿conocen algo de música argentina o vienen exclusivamente de la música académica?

IGC- No, bueno, en el conservatorio la música argentina es tan europea como la propia europea. Hay excepciones, Gianneo por ejemplo, encuentras algún temita que te das cuenta que es un zapateado, pero yo no lo sé, no sé cómo calificar eso, porque creo que acá no existe la música



realmente argentina. Ginastera pescó muchísimo, además es un músico realmente excepcional. Las cosas argentinas suenan argentinas.

LM- ¿Ya por lo que está escrito?

IGC-Si, con lo que está escrito ya.

LM- ¿Pero no cree que uno en su interpretación podría hacer algo para potenciar o resaltar aquello argentino?

IGC- Exactamente, nada más que inventarte acentos que no están ahí o sacar alguno que está. Yo cambio acentos si no me gustan donde están. Yo invento, en toda la música hay que inventar algo. En todos los autores, sean éstos argentinos o europeos, en todos hay que descubrir que hay adentro.

LM- Leer lo que no está escrito.

IGC- Exacto.

LM-¿Y en la música argentina como podríamos buscar eso?

IGC- Cuando ya estás bien empapado, sale con naturalidad, ya se sabe dónde vienen esos cortesitos, no sé. Si vos estás bien empapado, entonces, si te presentan otra piecita que nunca la has visto, vos le pones eso que ya sabes por lo que tocas, eso le tienes que meter a lo nuevo, a los compositores argentinos, no me refiero a cambia las notas, pero les cambio el *airecito*, lo cambio completamente, nadie sabe cambió pero se quedan chochos.

LM- Que interesante punto, siendo que hay quienes entienden que hay que respetar a rajatabla lo que está escrito.

IGC- No, a todo, hasta a Beethoven, porque tienes que darle ese algo que es de Beethoven, pero que es algo muy musical y que no está escrito.

MQ- Lo propio del estilo, luego de haber conocido el estilo.

IGC- ¡Claro! por haber conocido el estilo.

IGC- Por eso yo les digo a mis alumnos que las notas hay que aprenderlas, y hay que saberlas de memoria pero cantar, cantar como si fuera un tema de canto, siempre cantar, como si fuera solfeo (tararea), lo que sea, de Chopin, de quién sea, lo memorizas perfecto, y entonces al tocar, como no tienes que mirar la música [partitura], eso es lo malo, nunca arreglan la mano porque siempre están mirando la música [partitura], y no se puede arreglar la mano y darle la calidad de sonido que uno quiere a cada dedo, no lo puedes hacer mirando, luchando, con la lectura. La lectura tiene



que estar realmente bien e ir dándole todo, ir descubriendo, entonces repetir eso, tal como lo descubrí lo sigo repitiendo mientras lo canto. Como solfear, es un crimen que acá no se hagan más solfeos, porque por ejemplo en los libros de solfeo tradicionales por ejemplo había una que era, suponte [canta / solfea algo de rítmica sincopada] con acompañamiento del piano así que había que cantar y coordinar, eso era el solfeo. Por eso los franceses son tan buenos, en los solfeos los franceses son extraordinarios.

MQ- Y esto le inculcó a usted Rafael González.

IGC- Si! González, era un músico impresionante, musicalmente era genial.

MQ- Como [Vicente] Scaramuzza, a quién usted me dijo admiraba.

IGC- ¡Claro! Scaramuzza era un especialista, hacía lo que yo también hago, en el sentido de buscarle la solución técnica y la soltura para que la obra suene bien. Se la pasó trabajando y estudiando a los italianos que investigaron la parte anatómica de la mano, por qué podía la mano hacer tal o cual cosa y la soltura que necesitas porque un pianista no puede tocar si no es absolutamente suelto. Sino es imposible, o posible pero en pocos años no podrás tocar porque te quedas duro.

IGC- La obra tiene que ser como tuya, y cuando es como tuya la tienes que tocar bien, tiene que salir bien.

LM- ¿Hay alguna obra dedicada a su padre además de la de Guastavino?

IGC- No recuerdo. Athos Palma me parece que le dedicó algo a papá pero habría que confirmarlo. Se estimaban mucho, él y la señora venían de visita acá cuando vivíamos ya en Buenos Aires. Yo lo adoraba a Palma, fue mi maestro adorado, me enseñó mucho.

MQ- Hablando del entorno musical de la familia, recuerdo que hace poco me comentó que cuando venían de Santiago del Estero o Rosario a Buenos Aires iban a tomar el té a la casa de Alberto Williams.

IGC- Si! cuando era chica, antes de vivir acá vinimos a vivir en el 42, veníamos a Buenos Aires con frecuencia. Siempre íbamos de visita a toda la gente musical. En oportunidades mamá y papá venían solos, para oír música, venían nada más que para oír música, al Colón por ejemplo, y nosotros nos quedábamos con una tía, ya cuando éramos más grandes, yo tendría como 10 años, por primera vez fuimos a tomar el té a los de Williams, Williams tocó para todos, tocaba en esa



sala que yo la he visto muchas veces porque soy muy amiga de Delfina Williams<sup>85</sup> hasta el día de hoy.

LM- ¿Y a Andrés Chazarreta lo conocieron verdad?

IGC- Si si ¡cómo no! lo conocíamos perfectamente. Chazarreta tenía una compañía, sabía los bailes y viajaban mucho, se hacían conocer.

LM- Leí que en la compañía de Chazarreta bailó de pequeño uno de los hermanos Ábalos, Vitillo, el que toca el bombo.

IGC- No lo sé. Los Ábalos saltan a la fama cuando vienen a Buenos Aires. Adolfo era el que más tenía la cosa, nunca estudió el piano con nadie pero tuvo mucho ingenio. El de Adolfo es un folklor que realmente a mí me encanta, tiene como cositas que nadie hace. Pero eso no hacía cuando era más joven, el tocaba Jazz. Cuando yo volví de Estados Unidos, en el 50, ellos habían descubierto que tenían el gran lugar para mostrar lo que sabían hacer, acá nadie conocía ni el folklor ni nada y ellos empezaron ese movimiento fuerte y fue estupendo.

IGC- ellos ya habían evolucionado en el folklor, porque la gente del campo jamás cantaban como los Ábalos, tenían otro estilo.

LM- ¿Y a Carlos Vega también lo frecuentaban verdad?

IGC- ¡Claro! Carlos [Vega] siempre que venía paseábamos en tranvía, ellos charlaban y a mí me encantaba pasear en tranvía. Cuando en uno de los viajes vino con su mujer, esta chica [Silvia] Eisenstein, preciosa y muy buena pianista, me invitaron a ver la instalación genial que tenía con todo el trabajo de él, eran unas bibliotecas impresionantes con todo lo que él había tomado.

LM- ¿Y es posible que haya tomado o continuado parte del trabajo de su papá?

IGC- No lo sé..porque él se dedicaba más a un análisis completamente científico, no se lo puede comparar a Vega con papá, y eran amigos. Vega ha ido a Santiago a ver y a hablar además de con papá con otro Carrillo, el padre del famoso médico Ramón Carrillo. Era un sabio el padre de Ramón, sabía quechua, tenía todos los libros antiguos conseguidos en Perú y en tantos otros lados, así que a él [Carlos Vega] le interesaba porque tenía esa preocupación, eso que hizo.

---

<sup>85</sup> Delfina Gálvez Bunge (1913-2014), casada con Amancio Williams, hijo del compositor Alberto Williams.



LM- Seguramente su papá lo habrá estimulado en este trabajo.

IGC- Ellos charlaban mucho, eran amigos. Y no tienen nada que ver, hay gente que habla como si papá fuera de lo último y lo que Vega hizo lo único, claro que Vega hizo algo genial, pero técnico. Papá decía que eso era lo que él hubiera querido pero en su momento no se podía tener nada, recién en algún momento llegó a tener los rollos. Nosotros jugábamos con los rollos esos, grabábamos de todo, cantábamos todos, con mi hermano Manolo y Chocha, porque Gogui era un poco más chico todavía, cantábamos y grabábamos en esos cilindros. Luego papá los llevó al museo de antropología donde era el director y desaparecieron, se perdió todo, tenía un montón de grabaciones en vivo, los cilindritos llenos de grabaciones nuestras. Cantábamos hasta en inglés a tres o cuatro voces.

LM- Desde niños, todos ligados a la música.

IGC- Ah ¡sí! Nosotros cantábamos en la mesa cuando almorzábamos, cantábamos mucho, Manolo era un músico bárbaro, no profesional, era abogado, pero siempre muy músico, se sentaba y se inventaba cualquier cosas, con unos acordes bárbaros. Así que no empezamos con el folklor, eso ya tan nuestro, después ya mis hermanos empezaron a organizarse y cantaban todo el siglo XVII, y lo nuestro era lo de papá nada más, no cantaban de nadie más, todo arreglado por ellos.

LM- ¿Y su papá escuchaba esto, trabajaba con ellos?

IGC- No en absoluto, los cuatro ensayaban solos, papá nunca les dio ningún consejo, ¡porque eran músicos! Leían, sabían leer música.

LM- ¿Y respecto de las obras de él, nunca les dio indicaciones?

IGC- No, en absoluto. Manolo se inventaba cada ritmo, eran geniales, todos creían que papá dirigía el cuarteto de lo Gómez Carrillo pero ¡no! ¡Jamás!

LM- ¿Iba a los conciertos o las presentaciones?

IGC- ¡Claro! o en casa, porque ellos cantaban y elegían un rincón del comedor, y te hablo ya de Rosario y después ya de acá, porque tenía buena acústica, Manolo era terrible, andaba así todo el tiempo para que la acústica fuera perfecta, y cantaban y de pronto parecían un enorme coro a cuatro voces a *capella*, eran bárbaros, yo me quedaba helada siempre. Cuando volví en el 50 y los escuché no podía creer, nunca había oído ni en Estados Unidos una cosa igual.

LM- ¿Su papá compuso tangos también verdad?



IGC-Si! son dos, *Tenga mano* es uno, con el tema de la *Zamba de Vargas*, es graciosísimo, y el otro es *Bazar Buenos Aires*, son bárbaros.

LM-¿Alguien más grabó la obra de su papá además de usted?

IGC- Acá nadie grabó nada de papá, te digo que es una cosa misteriosa.

LM- ¿Qué recuerda de alguna de las personalidades a quienes están dedicadas las obras? Héctor Ruiz Díaz<sup>86</sup> por ejemplo ¿quién era?

IGC- Héctor Ruiz Díaz era un talento musical, un hombre de una gran elegancia pero que no lo podía tocar, porque era de un refinamiento extraordinario, pero era perezoso, no estudiaba.

LM- ¿Santiagueño?

IGC- No no, de acá. Había mucha gente que lo adoraba en esa época, era muy amigo de Germán de Elizalde, el famoso profesor de canto y elegantísimo porteño.

### **Transcripción de la entrevista a Jorge Gómez Carrillo**

LM- ¿Usted perteneció al cuarteto Gómez Carrillo verdad?

JGC- Si, y en el cuarteto fue donde nos formamos, fuera de la universidad. Manolo, por ejemplo, el pianista, era abogado, Chocha [Carmen] era profesora en Filosofía y Letras, Julio era médico, y yo contador.

LM- Todos hicieron otra carrera paralelamente con la música.

JGC- Claro, paralelamente con la música. Empezamos como aficionados, yo cuando empecé a cantar tenía 15 o 16 años, estaba cambiando la voz. Por eso siempre mi viejo decía que yo era bajo por decreto, porque había que armar un cuarteto, pero éramos tres varones y una mujer. Es decir, teníamos soprano, prácticamente tenor 1ero y 2do y había que tener un bajo. El primer tenor vendría a ser el contralto, y faltaba el bajo, y yo soy el más chico. Y empecé a cantar de bajo y maso menos, no fui un bajo profundo pero me las fui arreglando.

LM- ¿Por lo que escuché y leí eran un grupo muy profesional verdad? Ensayarían mucho.

---

<sup>86</sup> Destinatario de la dedicatoria de la *Danza del cuervo*.



JGC- Trabajábamos mucho, la afinación por ejemplo la trabajábamos mucho. Era una cosa digamos, intuitiva, la sentíamos en el alma, ya cualquiera que desafinaba por problemas vocales lo sentíamos todos rápidamente.

LM- ¿Los arreglos quién los hacía?

JGC- Los arreglos los hacíamos entre todos, pero el que tenía muchas ideas para hacer los arreglos era Manolo, era el mayor, y que además tocaba el piano, así que eso lo ensayaba mucho, muchos arreglos los hacíamos en el piano.

LM- ¿Y su papá escuchó muchas cosas del cuarteto?

JGC- Si, pero papá no se metió en el cuarteto. Porque todo el mundo dice – claro, seguro tu viejo les organizó el cuarteto, y ¡No! Nosotros lo organizamos, es más, en una época no quería que cantáramos tanto, porque decía que perdíamos tiempo para estudiar. El, a pesar de que amaba la música siempre tuvo en la cabeza nuestra formación universitaria.

LM- ¿Y por qué no hubiera querido que profundicen más en la música?

JGC- Él nos decía - si se quieren morir de hambre como yo, dedíquense a la música, pero le gustaba que cantáramos. Le encantaba, nos escuchaba, no se metía mucho pero se preocupaba de que estudiáramos.

LM- ¿Por qué cree que no intervenía en el cuarteto?

JGC- Por respeto y confianza, y pero también un poco para que no digan, o no digamos nosotros que él estaba metido con nosotros y que nos estaba limitando. Nosotros sabíamos que a él le encantaba lo que hacíamos, tanto así que nos hizo muchos arreglos para el cuarteto.

LM- ¿Y que expresaba cuando escuchaba sus arreglos cantados por ustedes?

JGC- ¡Ah! Se enloquecía, era feliz y contento.

LM- Entonces él no intervenía en los ensayos e iba y los escuchaba en los conciertos.

JGC- No, el en los ensayos no se metía y nos hizo muchos arreglos de inclusive cosas de él, porque nosotros empezamos a cantando básicamente cosas de él. De los álbumes de folklore me acuerdo, de ahí sacábamos las voces, hacíamos las armonizaciones y armábamos los arreglos. Cada uno sabía su registro, yo tenía que buscar las fundamentales de todos los acordes, Chocha o Manolo muchas veces eran solistas ya que tenían muy buena voz, registros muy amplios.



LM- ¿Qué repertorios abarcaron?

JGC- Hicimos mucha música, yo me dediqué mucho a buscar, soy medio ratón de biblioteca. Me dediqué mucho a buscar partituras para coro, para cuarteto, yo era un poco el archivista y hacía las copias. Me dediqué mucho a buscar mucha música, sobre todo cuando nos vinimos a vivir a Buenos Aires.

LM- No sólo interpretaron música argentina.

JGC- No no, de todo el mundo. Nosotros cantábamos música de todo el mundo, empezamos cantando jazz, porque nos gustaba mucho cuando éramos chicos. Manolo era pianista de jazz de alma.

LM- ¿Y cómo o dónde es que escuchaban Jazz, su papá lo escuchaba?

JGC- No no, era como una actitud juvenil. Manolo tocaba el piano, y en esa época, te estoy hablando del año 30, yo era muy chico, yo empecé a cantar más o menos en el año 39, 40, tenía 14 años, soy del 26, pero antes que eso ya Manolo con Moña y Chocha hacían temas americanos, de las Andrews Sisters, no sé si los has oído nombrar.

LM- No, no las conozco.

JGC- Las Andrews Sisters fue un trio vocal americano que hacían música de jazz comercial de esa época, y después estaban las Boswell Sisters, también muy famosas, eran muy buenas, esas eran negras, mas auténticas. Así que ellos tres cantaban el mismo repertorio de ellas, Manolo los acompañaba al piano. Lo hacían de entre casa, cantaban para divertirse. Luego cuando ya vivíamos en Rosario yo ya tenía participación en el cuarteto. En el año 37 o 38 a Papá lo nombraron director del profesorado de arte de Rosario, si bien no quería salir de Santiago, estaba muy enamorado de su tierra y era muy conservador en su vida, en sus cosas, pero Mamá veía un poquito más allá del futuro y lo impulsó a que aceptara. Al final mamá con Simón de Iriondo<sup>87</sup> el por entonces gobernador de la provincia de Santa Fe lograron convencerlo. Simón impulsó la creación del profesorado de arte en Rosario, junto a Dolores Dabat, Lola Dabat, quién era egresada

---

<sup>87</sup> El relato se corresponde a las instancias previas a la radicación de la familia Gómez Carrillo en Rosario, hecho éste último acaecido en 1937. El entonces gobernador de la provincia era Manuel María de Iriondo, hijo de Simón de Iriondo. Éste último había fallecido mucho tiempo antes de este hecho, en 1883. Mismo dato erróneo se observó en la fuente *Apuntes biográficos sobre Manuel Gómez Carrillo (1883-1968)* realizado por Inés Gómez Carrillo.



en Entre Ríos de un profesorado muy bueno y quería hacer algo similar en Rosario. Así fue que crearon el profesorado y propusieron a papá como autoridad, [Manuel María de] Iriondo una vez que fue a Santiago del Estero, me acuerdo aunque yo era muy chico, pero me acuerdo de la visita del gobernador de Santa Fe a casa, y allí fue que lo convenció a Papá de que acepte ser nombrarlo en Rosario.

LM- Es decir que su papá era un referente de la cultura y la educación por aquel entonces.

JGC- Si si, al punto que lo vinieron a buscar. Y así es como aparecimos en Rosario y allí empezamos a cantar con el cuarteto, inclusive empezamos a cantar Jazz.

LM- ¿Y sobre las obras Argentinas, había alguna indicación de él ya sea durante algún ensayo o posterior a algún concierto?

JGC- No, sobre eso no, porque nosotros lo habíamos pescado desde muy chicos, nosotros hemos escuchado música folclórica desde muy chicos en casa de papá, por dos razones, una porque papá muchas veces llevaba gente del campo, o músicos guitarreros, y los llevaba a casa y los escuchaba y les tomaba tema o cosas, o simplemente los llevaba para oírlos, para conocerlos, en casa ha ido mucha gente música. A papá lo que le importaba, lo que muchas veces nos pedía era en relación con la sonoridad.

LM- ¿Había reuniones y tocaban?

JGC- En reuniones o solos y especialmente han ido muchos, porque él, fuera de su actividad musical así como profesor, el formó ahí dos instituciones musicales, muy importantes que llevo muchos músicos, a dar conciertos, músicos académicos, fuera de la parte folklórica, yo me acuerdo por ejemplo de Maurice Dumesnil, un importante pianista francés.

LM- A quién le dedica la *Rapsodia santiagueña*.

JGC- Si! Es a quién le dedicó la *Rapsodia santiagueña*, Dumesnil estuvo en Santiago del Estero por esa época, papa le dedica la *Rapsodia* y entonces Dumesnil en agradecimiento la difunde por toda Europa.

LM- ¿Pero su papa hace la gestión para que Dumesnil vaya a Santiago del Estero o él ya estaba ahí por otros motivos?

JGC- Papa hizo gestiones para que vinieran varios a la Argentina o que de Buenos Aires vayan a Santiago [del Estero]. [Ricardo] Viñes por ejemplo era otro pianista al que papá le dedicó algunas



cosas. Esos músicos siempre desfilaron por casa, eran amigos de papá, lo querían mucho, y papá se ocupaba de organizarles los conciertos, los llevaba y los financiaba porque pertenecía a una sociedad de conciertos. Papá formaba parte de La Brasa, que era una sociedad cultural muy conocida, integrada por muchos intelectuales de nota, por ejemplo uno de los principales fue Bernardo Canal Feijóo, un filósofo que fue rector de la facultad de Filosofía y Letras acá en Buenos Aires. La Brasa era una especie de Mozarteum que generaba espacios de conciertos, más complejo porque tenía por ejemplo a Ramón López Cornejo, un pintor santiagueño que también formaba parte, eran un grupo de artistas plásticos, músicos, escritores y filósofos que la conformaron. Es interesante la voz de la Brasa, es una historia muy buena, ha dejado un rastro muy importante, y papá era el músico del grupo. Fue un movimiento cultural muy importante. Yo lo valoro mucho porque por ese motivo en Santiago había una actividad cultural muy variada. Por ejemplo en el año creo que treinta y pico fueron los primeros que apuntalaron a [Emilio] Pettoruti, y papá tiene escritos en una especie de crónica sobre la exposición de Pettoruti a los pocos días la publicaron en un diario. Es interesante la crítica porque ve desde el punto de vista musical a la obra de Pettoruti, es muy interesante, esa es una cosa que no se conoce mucho de papá, inclusive después se hicieron algunas publicaciones, la familia de Bernardo Canal Feijóo publicó un par de ejemplares me parece de una revista sobre la Brasa, en donde en una de esas revistas está publicado un artículo de papá sobre Pettoruti. Y después fuera de eso, con posterioridad, poco tiempo antes de venirnos a Buenos Aires fundó otra asociación cultural que se llamaba amigos del arte y que también llevó mucha gente, muchos músicos, directores de orquesta, y el mismo era director de orquesta, y toda la música que él escribió para orquesta era para tocarla ahí.

LM- ¿La versión orquestal de la *Rapsodia* por ejemplo?

JGC- ¡Claro! La *Rapsodia* allí la tocó bastante, la diferencia es que la *Rapsodia* está hecha para una orquesta grande, pero él ha escrito obras para una orquesta más chica, por ejemplo la *Fiesta criolla*, que la escribió originalmente para el piano y después la instrumentó para orquesta, con una formación más chica. Los *Aires santiagueños*, *Impresiones de mi tierra*, el los instrumentaba y después los tocaba con la orquesta, los orquestó para una orquesta un poco más chica. Precisamente hace poco tiempo, Virtú Maraño, con mi nieta habíamos pedido que Virtú Maraño revisara la partitura de *Fiesta criolla* que papá había hecho para una orquesta chica, y Virtú



Maraño dijo - Déjenla así como está, no la toquen, está fenomenal. Esa orquesta no tiene la sonoridad de una orquesta grande pero está bien escrita, tal es así que yo hice pasar los manuscritos y se tocaron la *Rapsodia* y la *Fiesta criolla*, antes que muriera Virtú Maraño. La había escuchado tocar por papá, la tocó varias veces en Rosario, con la sinfónica de Rosario dirigiéndola él, y en Santiago del Estero, en Córdoba, Teodoro Fuchs, un director alemán, quién también era amigo de papá, la tocó muchas veces, y hace poco cuando murió Chocha, mi hermana, hace tres meses, la secretaria que la ayudaba me trajo unas partituras que yo había buscado como loco con Moña, las buscábamos y nunca las encontrábamos, y allí aparecieron los *Aires santiagueños* entre otras tres o cuatro obras que habían desaparecidos del mapa, orquestadas, voy a ver si las hago pasar, transcribir. Ahora las voy a agregar a la *Rapsodia* y a la *Fiesta criolla* que son las únicas que se tocan. Aparentemente Carmen se las dio a [Roberto] García Morillo, con Moña hablamos con la hija o con la secretaria de García Morillo y no las encontraba por ningún lado, habían vuelto a Chocha, y la secretaria afortunadamente nos las mandó. Ahora voy a ver si las hago transcribir con computadora para que la puedan leer, para que no se pierda.

LM- Respecto de la interpretación de la obra de su padre, ¿cómo uno podría acercarse a lo que él entendía de cómo se debiera hacer la música argentina, como imagina que sería una indicación de él respecto de cómo tocar sus obras, donde estaría puesta su mirada?

JGC- El mucho no nos ha dicho esto se toca así, porque nosotros espontáneamente ya lo hacíamos así, porque nosotros ya lo habíamos oído a él. Papá era un pianista brillante, los últimos años cuando ya estábamos en Buenos Aires, él tenía algunos problemas de arterioesclerosis, entonces le temblaban un poco las manos y tenía cierta dificultad pero tenía una especial brillantez para tocar el piano.

LM- Además habrá tenido una mano gigante porque su escritura para piano denota extensiones muy importantes.

JGC- Si si, las tenía. El tocaba e improvisaba y hacia acordes muy muy llenos, muy macizos, muy sólidos, era de una riqueza armónica además de melódica, y no descuidaba eso. Tocaba con garra, tocaba cualquier cosa y todo el mundo se entusiasmaba, tocaba hasta una cosa lenta y realmente era entusiasmante oírlo, vibraban las obras, ahora él no nos hacía indicaciones especiales, eso es lo que yo recuerdo al menos, porque lo oíamos tocar a él y ya sabíamos cómo era. Es decir, había



una especie de ósmosis de cómo tenía que ser, todos habíamos mamado el espíritu de la música criolla, además él era muy expresivo en eso cuando tocaba. Yo recuerdo cuando el compuso la *Fiesta criolla* yo era muy chico, tendría diez u once años, y él se sentaba en ese piano [señalando el piano en el living a metros del lugar en el que estábamos], en ese piano compuso la *Fiesta criolla*, iba probando e iba escribiendo, yo recuerdo ese piano en Santiago del Estero que después quedó porque allá tenía como cinco pianos, porque mi madre también daba clases de piano, este *Ronisch* era el que papá usaba en su escritorio, el otro el de la sala, que era el que tocaba Moña especialmente, y después había un piano más, vertical en el que mamá daba sus clases, y fuera de eso habían dos pianos más que andaban por ahí para que nosotros practicáramos. Julio mi hermano, Teodoro como le decimos, a él le gustaba leer a primera vista, a mí por ejemplo me gustaba leer a primera vista cosas a dos voces y lo hacía con él, una vez conseguí algo de, me parece que era de Palestrina, una misa, y era a dos voces, y nos poníamos a leer a primera vista y a cantar y nos pasábamos horas, era muy divertido, a través de esa vivencia constante de la música, por ejemplo cuando papá escribía la *Fiesta criolla* yo me acuerdo, la habrá hecho en el treinta y cinco o en el treinta y seis, creo que la escribió en el treinta y seis y la estrenó Moña, y vos lo veías que él estaba escribiendo tocando y probando, y muchas veces nos quedábamos cerca, escuchando, entonces la asimilación de la manera de lo que es la música folclórica, o la música de estilo folclórico o como quieras llamarlo, la vivimos, fue una vivencia permanente para nosotros, además de escucharlo, todos los guitarreros y la gente que iba a casa, y los alumnos de papá, papá tenía muchos alumnos de canto por ejemplo, de los alumnos de canto los hacía cantar sus obras, cuando preparaba un concierto tenía coros, tenía ensayos de coros, y nosotros estábamos presentes, entonces no ha sido una enseñanza directa, sino por imitación, por oído es decir. Pero de todos modos Papá siempre tuvo presente, para darle un toque local, mas colorido, siempre uso como complemento de la orquesta sinfónica usó instrumentos típicos ,como pueden ser bombos, una guitarra, el violín, el arpa, no te olvides que la música folclórica se ha escrito mucho para arpa violín bombo y guitarra. El arpa era de las recopilaciones que hizo papa en enorme cantidad de temas, el las tomó de arpas, de instrumentistas de arpas.

LM- ¿Entonces en el orgánico agregaba arpa?



JGC- No, pero les daba un tratamiento, el conocía mucho el cómo en la música folclórica, el uso de los instrumentos. Y a lo mejor daba indicaciones a los músicos de la orquesta que no sabemos. Por ejemplo el arpa en la *Rapsodia santiagueña* tiene momentos muy destacados. Muchas veces hizo obras donde agregaba muchas guitarras, el acompañamiento de la guitarra con la orquesta sin que tuviera una partitura definida, no he encontrado en las partituras de papá que tuviera parte de guitarra pero tengo fotos de conciertos donde está la orquesta y adelante las guitarras haciendo el acompañamiento y lo mismo por ejemplo en el *Alma quichua* que es una obra para violín y orquesta de cuerdas, originariamente la hizo para violín y piano, pero después la hizo para violín y orquesta de cámara. La partitura es para timbal pero más de una vez la hizo con bombo criollo. Recuerdo ese detalle, Virtú Maraño tocó *Alma quichua*, en el museo de arte decorativo, tocó dos conciertos, uno un año y el otro al año siguiente en que la repitió, le gustaba mucho esa obra. En la primera versión se hizo con timbales, a mí personalmente me gusta más con timbales, pero la segunda versión, tenía el problema de que no conseguía timbales, porque era medio complicado por el presupuesto, y entonces yo le dije, y por qué no lo hacemos con bombo, porque papá lo ha hecho con bombo, tengo la carpeta de las partes, hechas a mano por papá, hay una parte de bombo, lo que quiere decir es que papá la ha hecho con bombo, y él lo hacía un poco para darle carácter. Te digo más, para ratificar esa integración que él quería hacer, respetando toda la estructura de la orquesta sinfónica, pero dándole color con esas cosas. Cuando en el año 42 o 44 en que estuvimos en Buenos Aires, nosotros estábamos empezando con el cuarteto, y vinimos a Buenos Aires con el cuarteto, estaba incipiente, nosotros todavía recién estábamos empezando a incorporar temas folklóricos a nuestro repertorio. Papá vino para hacer una grabación en Odeón, que grabó en disco de pasta, grabó la *Fiesta criolla*, en realidad vino a grabar una música de fondo para una película argentina, que se llamaba sinfonía argentina, donde iba a poner arreglos de la *Rapsodia* por ejemplo, después no tuvo nada de éxito la cinta, de un director francés, parte con música de él y parte con música de franceses, pero que usaban temas argentinos. Pero el grabó ahí, creo que usaba la *Fiesta criolla*, la grabó allí, y por ese motivo, también le pidieron de Odeón que grabara algunas cosas, y ahí hizo grabaciones. En esa grabación habían muy buenos músicos, estaban por ejemplo, José María Castro, que tocaba el Violoncello, y Gregorio, me acuerdo era un oboísta que era buenísimo, que después tocó en el Colón me parece, habían varios, Eugenio Molo, que tocaba



viola, también muy bueno, bueno, tenía una orquestita muy linda e hizo unas grabaciones para Odeón, de la *Fiesta Criolla* por un lado, que la grabaron en discos de acetato, y después grabó dos o tres temas más, creo que una era *La negrita*, una *zamba*, y grabamos otra *zamba*, *yerba buena*, cantando con el cuarteto, en la primera parte, primera vuelta, orquesta sola, y en la segunda nos colamos nosotros, eso lo hicimos para colaborar, pero lo importante en esa grabación, sobre todo en la parte de orquesta sinfónica, tocando *zambas* y temas populares, es que les puso guitarras, delante de la orquesta, dos o tres guitarras, al piano, lo puso para que agregaran piano, cosa que no estaba en la partitura, a uno de las Ábalos, a Adolfo me parece que era, y el bombo, que creo que lo tocaba en ese momento, no recuerdo si era Vitillo Ábalos, o era otro de los Ábalos, porque los Ábalos en esa grabación estuvieron. Es con orquesta sinfónica, está hecho con orquesta sinfónica, con muy buenos músicos, pero ese era el toque que a él le gustaba. Inclusive el tema este lo hemos comentado mucho con [Lucio] Bruno Videla, porque Bruno Videla cuando estuvo en Europa también hizo algunos arreglos, creo que escribió algo en uno de los libros sobre papá, escribió algo sobre el enfoque que hacía Gómez Carrillo en la interpretación, agregando sonoridades locales. Papá era un gran entusiasta de la orquesta sinfónica como académico que era, y queda lindísimo. Por ejemplo hay un *gato*, *El Churito*, que a mi es una de las cosas que más me gusta, tiene una sonoridad, una frescura, una cosa bien argentina, de una sonoridad, y lo consigue a través de eso, fuera de que la instrumentación está pensada en el ritmo folklórico, porque papá eso lo tenía bien adentro, pero le agregó, como elementos notas de color, le agregó el piano de Adolfo Ábalos, yo no recuerdo si era un piano o dos pianos, porque los que tocaban el piano eran Adolfo y Machingo, que a veces tocaban a dos pianos, se escuchan en el fondo y le dan un sabor folklórico infernal, y además el bombo, haciendo una cosa muy simple, nada sofisticado, y el rasguído de las guitarras, que las guitarras, es otra anécdota, uno era Julio Argentino Jerez, el autor de una chacarera conocidísima, Jerez, y el otro era uno de los hermanos Díaz, que eran famosos intérpretes en esa época. Y precisamente en esa grabación, cuando terminó de grabar Papá, que nosotros cantamos la *Yerba Buena*, después los de Odeón, nos hicieron quedar fuera de horario para grabarle *Dos palomitas*, la *Vidala del regreso* y dos *chacareras quichuas*, esas las hicimos acompañadas por guitarras, nosotros las cantábamos a *capella*, pero las hicimos con guitarra, y donde las guitarras también las hacían Jerez y Díaz.



LM- Entonces, según lo que describe, no sería solamente el timbre del instrumento, sino también el toque, que las interprete un músico popular y que le dé el toque propio de esa música.

JGC- ¡Claro! Si, además en esa época, porque ahora yo he visto muchos que tocan con baterías los acompañamientos folklóricos, Mercedes Sosa u otros, yo mismo con los coros he hecho cosas bien folklóricas con acompañamiento de batería. Jorge Padín por ejemplo, que es un baterista buenísimo, pero en esa época, papá lo hizo con los instrumentos típicos de ese momento.

LM- Además un músico que pudiera tocar esos ritmos, porque en el piano hubiera podido poner a cualquier músico académico pero sin embargo lo puso a Adolfo [Ábalos].

JGC- Claro, es que además no había partitura, es decir, - vos tocá sobre esto, cosa que el música popular lo puede hacer, y las guitarras, - ustedes acompañen esto a la orquesta, y el bombo que lo tocaba otro de los Ábalos, también, creo que era Vitillo, el bombisto de los Ábalos..

LM- Es decir que para dar el color nacional, además de los timbres se requería del “toque”.

JGC- El instrumento y “el toque”, es decir, la forma de tocar.

LM- Y cuando usted se acuerda que él estaba componiendo, supongamos la *Fiesta criolla* por poner un ejemplo, el sonido nacional, estaba sólo en el tema popular que usaba de cita o también en el toque, porque hay secciones del tipo más académicas, pero habría que ver como las interpretaba.

JGC- No, estaba un poco en como él la armonizaba, él cuando tocaba el piano lo hacía improvisando, cualquier cosa, no se atenía a la partitura, el tocaba una *zamba*, la *Zamba de Vargas* por ejemplo, y él la tocaba y le hacía adornitos por ejemplo, y le daba ese color, él, con su manera de tocar, que después esa manera de tocar lo trató de traducir en sus partituras. Inclusive, en las partituras, sobre todo en las primeras ediciones tiene un renglón de facilitado para el piano, porque él la hacía medio complicadas, y como esos álbumes estaban dedicados al público en general, se ve que Ricordi se lo pedía, y es así como tiene un renglón de facilitado. Que es un [canta una base de tipo vals  $\frac{3}{4}$ ] tun chin chin tun chin chin, como una cosa más simple, pero lo mejor era [canta una base del tipo  $\frac{6}{8}$ ] ta ta ta ta ta ta, ta ta ta ta ta ta, como es la *Fiesta criolla*, que vos la conoces, viste como empieza [canta nuevamente, en este caso imitando el comienzo de la obra de referencia], y donde hay una digitación muy especial, que eso tiene un sentido folklórico, íntimo.



Inclusive te digo más, seguramente lo haya tenido que ajustar cuando lo habría de escribir, ajustado a la escritura que pudiera diferir de la manera en que lo hacía cuando lo tocaba, para estructurarla. Yo lo veía que se pasaba tardes ahí, escribiendo, corrigiendo, con lápiz y goma, pero él lo escribía como lo tocaba yo creo, se inspiraba, y escribía porque lo tocaba, lo tocaba, veía como salía, y lo ponía en el pentagrama.

LM- Entonces es probable que tocara distinto de lo que lo pudiera escribir.

JGC- En el caso de la *Fiesta criolla* creo que no, ahora puede ser en el caso de las recopilaciones, porque eso es distinto. En las recopilaciones el intentaba mantener la sonoridad original de eso como él lo habría oído, como lo habría oído en arpa, o lo habría oído en violín, o en un cantor popular, lo que fuera. Ahí a lo mejor el hacía una cosa más simple. Pero cuando él se sentaba al piano, y tocaba un bailecito u otra cosa, elemental, pero le daba una fuerza, una cosa, un brillo, un calor interpretativo que era una cosa impresionante.

LM- ¿Como la unión del virtuosismo académico con el sabor de lo nacional?

JGC- Claro, lo que pasa es que él se podría dar el lujo de hacerle los *firuletes* que quería porque dominaba mucho el piano.

LM- Y dominaba mucho la música de raíz popular también.

JGC- Claro, ahora, evidentemente cuando escribió la *Fiesta criolla*, yo me acuerdo que la tocaba en el piano, con más o menos trabajo pero él la tocaba, era un muy buen pianista.

LM- Y por eso pudo escribir esas obras que son técnicamente complejas.

JGC- Claro, por ejemplo, vos fijate en *El mistolero*, es una obra cortita pero endemoniada. Es difícilísimo.

LM- Si si! Lo sé bien. Es difícilísimo (risas).

JGC- Por ahí hace algún tiempo apareció la partitura de *La huahua*, un *gato*, que también está dedicado a un pianista me parece. Me acuerdo que ese día estaba acá Pepe Mota, José Luis Mota, no sé si lo conoces, es un músico que ahora está en Estados Unidos, él ha tocado mucho en televisión, en grupos, ha grabado muchos discos, los ha acompañado a todos los cantantes populares que hay, es un tipo al que le pones la partitura con los acordes y lo resuelve, es arreglador y muy buen pianista. Recuerdo cuando estuvo acá me decía - cada tanto voy a mi profesor de piano para mantenerme, entonces estábamos acá y me dijo - Ah, ¿y esto que es? En



referencia a *La huahua*, - un *gato* de Papá, le contesté, entonces lo abrió, lo puso y quiso empezarlo a tocar y dijo - ¡qué difícil que es esto! ¡No es para mí! - Cómo que no es para vos, le dije, si vos tocas cualquier cosa, te ponen los acordes y vos improvisas cualquier cosa, a lo que me respondió - Pero esto no es tan fácil, está es para sentarse a estudiarlo, y prueba de ello es que quiso empezar a tocarlo y le daba mucho trabajo.

LM- Toda la obra para piano de su papá es de un nivel importante de complejidad.

JGC- ¡Claro! inclusive el otro día vi también, fijate como el licenciaba también, una *zamba*, que si mal no recuerdo él había escrito en 1910 o en 1912 que la escribió por un amigo de él, un hermano de Leopoldo Lugones con quién eran muy amigos, santiagueño también, y que un día en esas charlas de café en Santiago del Estero lo cargaba un poco a papá y le decía que era un músico clásico, que no era capaz de escribir folklore, te hablo del año 1912, papá estaba empezando su carrera, es decir, no había hecho las recopilaciones, todavía no se había metido de lleno en el folklore, entonces, como diciéndole que un músico serio no era capaz de tocar folklore, y él le dijo - ¿Cómo que no? ¿Cuánto querés jugar? Hicieron una apuesta y papá le dijo que al día siguiente le traería una *zamba* o no sé qué, escrita con todas las de la ley, bueno, muy bien, al día siguiente papá aparece con el rollito, acá está la *zamba*, se llama *La estrellita*..y se publicó, me acuerdo en el año 45 o algo así, en *El hogar*, que era la revista de moda de esa época, era más del tipo social que otra cosa, pero le había dedicado un número al folklore, entonces le hicieron una entrevista a papá, y le pidieron como piden los entrevistadores, alguna anécdota y entonces papá contó esta de *La estrellita* que es un tema que él escribió para piano, una *zamba*, inventada por él, no es recopilación, en esa época no había hecho los trabajos de recopilación, pero estaba inspirada, era una *zamba*, una *zamba* lindísima, y se sentó al piano y se la tocó y le ganó la apuesta, tiempo después hizo una versión para violín. Y hay una parte de la *Rapsodia* en el que usó el tema de *La estrellita*.

[Se acuerda el acceso a la partitura de *La estrellita*].

LM- Labor valiosa la de su padre.

JGC- Es que es toda una vida dedicado a eso, luchando por eso, construyendo con un objetivo determinado.



LM- Y como lo dice en una de sus conferencias, respecto de que ojalá los futuros compositores continúen con ese trabajo de tomar el material vernáculo y escribir con esos basamentos.

JGC- Ese fue uno de sus objetivos, es tal la magnitud de su tesis que podríamos estar horas hablando sobre ello. Muchas anécdotas y recuerdos. Por ejemplo ese cuadro que está allí arriba [señalando un cuadro en la pared], lo encontré escrito con una dedicatoria, me lo dio María Eliza Alonso, me lo mandó, es una santiagueña a la que papá le hizo esta dedicatoria en el año 1926, año en que yo digo que escribió la *Fiesta criolla*. [Lee la dedicatoria]. La misión de esta obra argentina, a través de su música elevada, tendrá como génesis la noble canción gauchesca, el ritmo doliente de su caja, y la alegría de sus danzas. Esta era la tesis de él, hay que inspirarse en temas folklóricos para hacer música académica. Era obsesivo con ese tema. El *leitmotiv* de su vida, la aspiración de su vida era conseguir eso, por eso el plan que hizo de recopilación que presentó a la Universidad de Tucumán, la Universidad le pidió un plan de trabajo, al que él llamó plan de recopilación y difusión, porque el aspiraba a que eso se recopile y difunda, pero difusión para que los músicos lo tomen como elementos de inspiración para sus composiciones, para sus creaciones artísticas, sean los ritmos, sean las armonías o las estructuras.

LM- ¿Considera que se podría emparentar el trabajo de su papá con el de Carlos Vega?

JGC- Vega empezó tiempo después, diez años después aproximadamente, era muy amigo de papá, yo lo he conocido mucho a Vega, inclusive era admirador del cuarteto. Cuando nosotros vinimos a Buenos Aires, te hablo de los años 44 o 45, en esa época Vega era amigo de papá, ellos se veían mucho, nosotros lo hemos visto y hemos cantado para Vega, porque en esa época nosotros vivíamos todos en mi casa, no nos habíamos casado todavía, vivíamos en un departamento en Callao y Vicente López, de manera que con el cuarteto íbamos a muchas reuniones musicales, donde nos citaban para que cantásemos, y a nosotros nos encantaba, sobre todo porque nosotros no solamente teníamos un repertorio de música folklórica y popular, sino de música clásica también.

LM- En ustedes no había diferenciación entre lo popular o lo académico para la selección de los repertorios.

JGC- Lo fuerte nuestro era la música clásica, hacíamos mucha música antigua, polifónica, Palestrina, Victoria, Lassus, de todo, y además habíamos empezado a incorporar música popular



de todo el mundo, no solamente argentina, sudamericana, brasileña, teníamos música cubana, música cubana moderna, que hacíamos a cuatro voces. Hay un tema muy lindo que lo tenemos grabado, de [Alejandro] García Caturla, un compositor cubano, difícilísima y llena de cosas raras, pero que nos encantaba, hicimos mucha música moderna, hicimos mucho Debussy y Ravel por ejemplo, que los dos tienen escrito para coro y que nosotros adaptábamos para cuatro voces. [Menciona diversas obras de Debussy y Ravel que interpretaron]. Después hicimos Hindemith por ejemplo, Milhaud, Stravinsky, hacíamos a cuatro voces la parte del gran coral de *La historia de un soldado*, que es terriblemente difícil, la vocalizábamos, eso nos gustaba mucho, cosa que años después hicieron los Swingle singers, no sé si los has escuchado. [Le respondo gestualmente que no]. Los Swingle singers han sido los primeros que hicieron jazz, que hicieron Bach, cosas de Bach, pero con un ritmo de jazz atrás, de contrabajo, de batería, son muy interesantes, pero lo hicieron muchos años después de nosotros, sin querer la hemos acertado [risas], nosotros hacíamos mucho eso, nosotros vocalizábamos *fugas* de Bach, y tenían un éxito bárbaro, por ejemplo las *fugas* a cuatro voces del clave bien temperado, esas las vocalizábamos, teníamos varias de esas, la que más éxito tenía era la *fuga en sol menor*, [Tararea]. Nos divertíamos, lo importante de la música es la diversión, uno se realiza con eso, es todo lo que lo llena a uno.

LM- ¿Cómo fue la experiencia de grabar con Moña las obras de su papá?

JGC- El CD de Moña lo grabé con Moña, yo fui el patrocinador, el gestor y el productor.

LM- ¿Que relación encuentra entre las versiones que hizo Moña con las que recuerda de su papá cuando las tocaba?

JGC- Bueno, Moña es la mejor intérprete de Gómez Carrillo, [risas], porque eso lo ha mamado, lo toca como lo tocaría Manuel Gómez Carrillo, con la diferencia es que están dentro de la personalidad de Moña, porque Moña tiene mucha personalidad también, pero la mejor versión que existe de la música de papá es la de Moña, por ahora no hay otra.

LM- Hay algunas grabaciones más de algunas obras para piano de su padre. Por ejemplo del *Urpila* por Hilda Herrera, no sé si la escuchó.

JGC- No lo sabía, ella es muy buena, pero esa versión no la he escuchado.

LM- Existe también lo grabado por Estela Télerman de uno de sus tangos.



JGC- Yo hice algunas grabaciones de versiones, pero tienen el problema de que hay cosas buenas y malas, bien grabadas, mal grabadas, allí puse todo, todo lo que fuera grabado no sólo en piano. El otro día conocí un disco que editado en Alemania con dos cantantes argentinos que grabaron dos temas de papá, ese también lo tengo.

LM- ¿Pianistas que hayan grabado obras de su padre no conoce más?

JGC- No, pianistas yo no recuerdo, Moña es la única que grabó ese disco, donde hay varias cosas ahí, un trio, cosas para violín y piano, cosas con Susana Naidich.

LM- Hay una obra de Guastavino dedicada a su papá, que dice “Al papá Manuel Gómez Carrillo” y otra dedicada a Moña. ¿Hay otras dedicatorias a su padre que usted conozca?

JGC- Bueno, Guastavino nos escribió varios arreglos para el cuarteto.

LM- Figura gigante también.

JGC- Bueno, Carlitos Guastavino empezó a escribir para nosotros, las cosas que después publicó para coro, tengo esas partituras originales de él, de puño y letra y él nos hacía las copias, no mandaba al copista, tengo *Se equivocó la paloma*, la primera versión de *Se equivocó la paloma*, escrita para las voces nuestras, él nos escuchaba mucho, en esas reuniones que yo te decía, muchas veces ha estado y le gustaba mucho el cuarteto, y un día dijo - Les voy a escribir, y nos escribió para soprano, tenor, barítono y bajo, es decir, la única partitura que tenemos para nuestras voces, nos escribió *Pueblito, mi pueblo, Se equivocó la paloma, Anheló*, que la tenemos grabada, *Piececitos*, y una o dos más que no recuerdo ahora, esas las escribió dedicadas a nosotros, oyéndonos todos los días, porque en esa época lo veíamos mucho.

LM- Y con su papá tuvo vínculo también.

JGC- Si, si, también en esa época del cuarteto éramos todos una sola cosa, menos Moña que estaba en Estados Unidos pero con papá íbamos a cualquier reunión musical, además venía mucha gente a casa, porque papá era amigo de mucha gente, te digo así, Carlos López Buchardo era muy amigo de papá, Brígida Frías, La mujer, siempre venía mucho, cantaba muchas obras de papá para canto y piano, después Próspero López Buchardo, el hermano de Carlos, el que era pintor y músico, nos escribió un tango para nosotros, nos arregló un tango, no recuerdo como se llamaba, un tango que él tenía, y nos dijo - Tengo un tango, se los voy a arreglar. Era de menor nivel que Carlos López Buchardo.



LM- Que referente habrá sido el cuarteto para que grandes músicos les escribieran o arreglaran obras.

JGC- Mirá, para que te des una idea, Paco Aguilar, nos escribió dos temas, el del cuarteto Aguilar, que en esa época era el famoso cuarteto español. Vino a la Argentina, hizo varias giras, y se empezaron a querer quedar a vivir acá, y me acuerdo que Paco Aguilar, eran laudistas, un cuarteto de laúdes espectacular. Recuerdo que uno de los Aguilar, Ezequiel creo que era, se había quedado a vivir en Punta del Este, recuerdo que una vez que estuvimos en Uruguay cantando, estuvimos con él, pero el que nos escribió dos temitas, porque le gustaba hacer arreglos, fue Paco, que era el principal, cabeza de los cuatro laudistas. Eran tres varones y una mujer. También el que, no nos hizo un arreglo, pero nos indicó un arreglo, fue Héctor Villalobos, cuando estuvo acá en la Argentina. Me acuerdo después, en una vez siguiente que vino, lo cantamos en la Wagneriana, dimos un recital en la Wagneriana, y cantamos *Cantigas infantis populares*, una colección de música para chicos, un álbum que tenía Villalobos y nos lo regaló, y nos escribió de su puño y letra, nos indicó en tres o cuatro canciones, como arreglarlas, nos escribió un poco la armonía, la distribución de las voces, eran cosas muy simples, recuerdo que nosotros en esa época estábamos cantando las canciones infantiles de André, de José André, que tenía hechas para canto y piano, y nosotros hicimos una adaptación para cuatro voces, y las cantábamos mucho, con mucho éxito, entonces Villalobos nos hizo las *Cantigas infantis populares*, que eran tres o cuatro, nos regaló el libro porque no se conseguía acá, con distintas canciones, de las cuales algunas inclusive eran recopilaciones de Villalobos, y nos hizo indicaciones. Eran piezas muy lindas, y las cantamos delante de Villalobos, las estrenamos en la Wagneriana. Otros brasileros que también nos escribieron fueron Hernán Braga, un muy buen músico que vivía, me parece, en San Pablo. Nos escribió arreglos originales para el cuarteto, tipo lo que hizo Guastavino, y quién también tenía todos temas populares, y Radamés Gnátali, otro músico académico pero que también se dedicó mucho a la música popular.

LM- ¡Qué maravilla! el contacto que tuvieron con grandes figuras de la escena musical argentina y latinoamericana.

JGC- ¡Sí! Con casi todos, otro que conocimos mucho fue a Alfonso Letelier, que es un compositor chileno, que tenía un cuarteto vocal, y que tiene un libro que lo había publicado el Instituto



Latinoamericano de música. Es un libro con doce temas arreglados por Alfonso Letelier, y que el cantaba con su cuarteto. Tuvimos oportunidad de conocerlo, y cantar para él, porque él estuvo en Buenos Aires. Manolo, mi hermano lo vio en Chile, lo conoció en Chile y escuchó su cuarteto. Estaba enloquecido con el cuarteto nuestro, además le cantábamos varias canciones que eran originales, con letras populares, pero que eran temas originales. Uno de ellos se llamaba *En los brazos de la luna*, que yo después lo he hecho con coro, y todavía los chicos en casa lo cantan todos, cuando nos juntamos todos ahí, decimos, - cantemos *En los brazos de la luna*, que es un villancico popular chileno. A quién también hemos conocido mucho fue a Lawrence Melchior, el cantante Wagneriano este que vino varios años a la Argentina, hemos cantado para él, y fue muy expresivo con nosotros sobre la forma de cantar y sobre todo. A quién otro más te puedo decir, a Arthur Rubinstein, quién era muy amigo de Moña, inclusive le dio algunas clases, y ella vivió un tiempo en la casa de Rubinstein en New York, creo él tenía una casa en Nueva York y otra en Los Ángeles, y él venía a casa a comer, cuando estaba en Buenos Aires lo recibíamos en casa inclusive alguna vez que no estaba Moña. [Claudio] Arrau también fue otro para quién hemos cantado, las *fugas* de Bach, también estaba muy sorprendido. En fin, y así como ellos, otros pianistas, quizás no tan prominentes pero muy buenos pianistas. Recuerdo especialmente a uno, George Sandor<sup>88</sup>, creo que era Húngaro, también estuvo en casa, todos desfilaban por casa.

LM- Eran un faro cultural importante.

JGC- Y sí, porque por A, B o Z eran amigos nuestros, además, el empresario nuestro en la primera época fue Bernardo Iriberry, que tenía un local en la calle Florida, una casa de música tenía. Él era además empresario, y él nos tomó a nosotros, y nosotros hicimos muchas giras con él, sobre todo por Argentina, y después no tomó Daniel Consisto, que fue empresario de Moña también, también nos organizó muchas giras, muchas cosas, y por este motivo cuando venían artistas extranjeros, íbamos a los conciertos, nos hacíamos amigos, y venían mucho a casa. Iriberry nos hizo un folleto, que está en inglés y en castellano, donde está resumida la historia, se hizo en el año 44, cuando estábamos en los comienzos, pero resume todo, está escrita por Gastón Talamón, un crítico

---

<sup>88</sup> György Sándor (1912-2005). fue un reconocido pianista húngaro



musical de *La prensa*, y él era muy indo americanista, y era un gran enamorado de nosotros como intérpretes de la música indo americana, no sólo de la música argentina, sino de la indo americana. Nos hemos divertido como locos [risas].

LM- Me imagino.

JGC- Es lo más importante.

LM- Volviendo a su padre, ¿otras figuras que fueran referencia o con quienes tuviera contacto recuerda?

JGC- Papá tenía muchos amigos, y en el ambiente musical era muy conocido, era muy amigo de Alberto Williams por ejemplo, tengo una foto cuando papá cumplió 80 años me parece, le hicieron un homenaje, y estaba Alberto Williams, estaba Guastavino por supuesto y los hermanos Ábalos. Te puedo mostrar algunas fotos, [trae consigo un pequeño álbum] que hay de papá con algunas dedicatorias, hay una foto por ejemplo, de [Maurice] Dumesnil, aprendiendo con papá en Santiago del Estero, en el patio de atrás de casa, allí donde estaban, se los ve con otros guitarreros santiagueños, y le están ensañando a bailar una *zamba*. Ahí [señalando el álbum de fotos] está la foto de Dumesnil que le manda a papá, desde París, en la tumba de Chopin.



## Fotografías



Fotografía N° 1. Manuel Gómez Carrillo al piano. Santiago del Estero. Año 1920.



Fotografía N°2. Concurrentes a un homenaje a Manuel Gómez Carrillo. Sentados: María Inés L. de Gómez Carrillo, Esperanza Lottringer, Manuel Gómez Carrillo, Carmen Gómez Carrillo, Alberto Williams, y Raul H. Espoile. Parados, entre otros: María Inés Contreras López, Adolfo Ábalos, Carmen Carrillo, Julio Gómez Carrillo, Adolfo V. Luna, Jorge Gómez Carrillo, Marcos Victoria, Carmela Aguirre de Victoria, Próspero López Buchardo, Picuda Sastre de López Buchardo, María de Pini de Chrestia, Celina Palacios de Buelink, Manuel Pedro Gómez Carrillo. Buenos Aires. Septiembre de 1943.



Fotografía N° 3. Manuel Gómez Carrillo explicándole al pianista Maurice Dumesnil, de visita en Santiago del Estero, cómo se baila una zamba, interpretada por dos guitarristas santiagueños. Santiago del Estero. Año 1922.



## Catálogo de obras de Manuel Gómez Carrillo<sup>89</sup>

### Álbumes:

BA. 6708. *Danzas y cantos regionales del Norte Argentino*. Para piano solo, y canto y piano.

Álbum 1°.

BA. 7093. *Danzas y cantos regionales del Norte Argentino*. Para piano solo, y canto y piano.

Álbum 2°.

BA. 8905. *Danzas y cantos regionales del Norte Argentino*. Para violín y piano. Álbum 1°.

### Canto y piano:

BA. 7451. *El amor en los pañuelos. Zamba*.

BA. 8782. *Bailecito cantado (Mucho te quiero)*.

BA. 9410. *La chilecitera. Zamba*.

BA. 8783. *Huanito (Manchay puito)*

BA. 9222. *Mis ojos tienen la culpa. Canción al estilo nativo*.

BA. 7452. *La negrita. Zamba a dos voces*.

a.13616. *Para el día de la paz. Ronda*.

BA. 8807. *¡Pobre mi negra! Vidala*.

BA. 8808. *¡Que linda sois! Vidala*.

e.12764 *Romanza gaucha*.

a.13883. *La telesita. Estilo*.

---

<sup>89</sup> El presente catálogo de las obras de Manuel Gómez Carrillo era el de RICORDI Americana y previo a que las obras pasen a ser administradas por UNIVERSAL MUSIC PUBLISHING S.A. no encontrándose al momento una actualización.



BA. 8855. *Trova (Quiero entonar a tu oído).*

BA. 9424. *Vidala del regreso.*

BA. 8781. *Zamba de Vargas.*

**Piano:**

e.12595 *Danza del cuervo*

BA. 6098 *Danza santiagueña.*

e.12053 *Fiesta criolla. Panorama.*

BA 9411. *La huahua. Gato.*

BA. 6099. *El mistolero.*

BA. 6279. *Rapsodia santiagueña.*

BA. 9716. *Sumaj...!*



**UNCUYO**  
UNIVERSIDAD  
NACIONAL DE CUYO

**Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado**

**Partituras de las obras examinadas**



a GASTON O. TALAMON

# DANZA SANTIAGUEÑA

M. GOMEZ CARRILLO

ALLEGRO (M.M. ♩ = 184)

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of five systems of music. The first system includes a dynamic marking of *pp* and the instruction *Imitando un rasgueo* with a circled '8' above it, and *Due pedali* below. The second system has a dynamic marking of *p* and the instruction *Bien marcado el canto*. The third system is marked *scherzando*. The fourth system features a *cresc.* marking, a dynamic of *sf*, and a *f* dynamic. The fifth system also features a *cresc.* marking and a *f* dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



4

*f* (sempre a tempo) *cresc.* *ff*

(tre corde)

*f* *cresc.* *ff* *f*

*cresc.* *ff*

*cresc.* *ff* *ff*

*cresc.* *f* subito *mp*

(IDILIO DE QUENAS)  
*Poco più mosso*

*1<sup>a</sup> mp* AIRE DE CHAGARORA  
*2<sup>a</sup> cresc.* *f*

*Imitando el bombo*

Detailed description: This is a page of a musical score for piano, featuring six systems of two staves each. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. The score includes various dynamic markings such as *f* (forte), *ff* (fortissimo), *cresc.* (crescendo), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include "(sempre a tempo)", "(tre corde)", "Imitando el bombo", and "AIRE DE CHAGARORA". The piece is titled "(IDILIO DE QUENAS) Poco più mosso". The page number "4" is located at the top left of the first system.



The image shows a page of a musical score, page 5, featuring piano accompaniment and a vocal line. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with various dynamics and articulations. The vocal line is on a single staff with lyrics. The score is divided into several systems, each with piano and vocal staves. Dynamics include *cresc.*, *ff*, *dim.*, *se mp*, *p tranquillo*, *sf*, *mp un poco rit.*, *a tempo*, *p*, *f*, and *cre...*. The lyrics are: "ale - - - - - ján - - - - - do - - - - -". There are also some handwritten annotations in the score, such as "1 2 3 5" and "5" under the piano part, and "1 2 3 4 5" under the vocal part.



6

- scen - do

*ff*

*p*

*sfz*

*mp un poco rit.*

*a tempo*

*dim. rit. molto*

*mp*

**ESTILO ANDANTE**

*p dulcemente*

*f*

*dim.*

*p*

*p*

*Red.*

*f*

*dim.*

*tratte nuto*

*un poco caprichoso*

B.A. 6098



The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The score includes various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with *pp* and *allargando*. It features a section marked *ff y enérgico* and *pesante*, followed by *accel.* and *a tempo*. A note below the staff reads "2ª vez sempre pedale".
- System 2:** Includes *molto*, *ff tutta forza e pesante*, and *p ritard.*
- System 3:** Features *p con sentimento*, *cresc.*, and *p*.
- System 4:** Includes *cresc.*, *ff*, and *accel.*
- System 5:** Features *roll.*, *ff rit.*, *p tranquillo*, and *smorz.*

The score is annotated with numerous fingerings, slurs, and accents throughout the piece.



The musical score consists of five systems of notation for piano. The first system features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef accompaniment of chords, marked *mp a tempo*. The second system continues the piece with various dynamics including *ff*, *rit.*, *piu tranquillo*, and *smorz.*, and includes performance instructions like *accel.*, *rall.*, and *2 1 2 1 2 1*. The third system is marked *Tempo I.* and *mp Imitando un rasgueo*, with the instruction *Due pedali*. The fourth system is marked *p Bien marcado el canto*. The fifth system is marked *scherzando* and *sf*. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.



First system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *sf* and *ff*.

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves.

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *f sempre a tempo*, *f*, *cresc...*, and *ff*. Includes first and second endings.

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*. Includes first and second endings.

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves. Dynamics include *ff*, *cresc.*, and *f mp subito*. Includes first and second endings.



10

*ff marcato e cre -*

*seen - do*  
*p dolce e ben marcato il canto*

*pp una corda* (tre corde)

*ff martellato c ff sempre*

*VIVO*  
*fff con fuoco tutta forza*

*fff*

B.A. 6098



Al admirable pianista RICARDO VIÑES

# EL MISTOLERO

Gato Santiagueño

M. GOMEZ CARRILLO



INTRODUCCION

**Allegro, molto**  
(M.M. 192)

Piano

*pp*

*cres* *cen* *do* *f* *p*

Detailed description: This section contains the first two systems of the piano introduction. The first system is in 3/4 time and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music is marked 'Allegro, molto' with a tempo of 192 M.M. and starts with a piano (*pp*) dynamic. The second system continues the piece, marked with 'cres' (crescendo), 'cen' (crescendo), 'do' (crescendo), 'f' (forte), and 'p' (piano). Fingerings are indicated with numbers 1-5 above the notes.

Danza

*cresc molto* *ff* *sf* *sf* *subito p*

*cresc. molto* *ff* *sf* *sf* *subito p*

*cresc. molto* *ff* *loco* *ff* *marcato* *mf*

Detailed description: This section contains the 'Danza' part of the piece, consisting of three systems. The first system is marked 'cresc molto' (crescendo molto), 'ff' (fortissimo), 'sf' (sforzando), 'sf' (sforzando), and 'subito p' (subito piano). The second system repeats these markings. The third system is marked 'cresc. molto', 'ff', 'loco' (loco), 'ff', 'marcato', and 'mf' (mezzo-forte). The music features various dynamics and articulations throughout.



1er. Zapateo

*cresc.*

Vuelta

*f* *p* *cresc.* *ff* *p*

2º Zapateo

*p* *sempre staccato e scherzando*

*loco*

Vuelta final

*f* *cresc.* *ff* *loco* *martellato* *seco* *sf* *D.C. Tutto*

© 2009 A.B. B.A.6099



**LA HUAHUA**  
GATO

MANUEL GOMEZ CARRILLO

**PIANO**

**INTROD.**  
Molto allegro

*mp* Imitando un punteado de guitarra

**DANZA**  
Vuelta redonda

*cresc.*

*ff*

*mf* Tema de

*f*

*p subito*

*mf*

*f*

*p subito*

*ff*

*martell.*

*pp* 1º Zapateo



(o mudanza)

*Imitando un punteo*

*cresc.*

Media vuelta

*f* *ff*

*marcato* *pp como un eco* *p*

*2º Zapateo*

*cresc.* *ff decisa*

*meno forte* *ff scherz.* *tutta forza*

Vuelta redonda (giro) en el mismo sitio

*martellato e sempre ff* *sf*

D.C. Tutto

B.A. 9411



A Héctor Ruiz Díaz.

# DANZA DEL CUERVO

por MANUEL GÓMEZ CARRILLO

Esta obra está inspirada en el baile popular santiagueño conocido con el nombre de Pala-Pala, denominación que le dan al cuervo en la región quichuista de Salavina, Atamisqui, Loreto, etc. Es una danza que se aparta del carácter sentimental y galante de todos los bailes nativos del Norte Argentino, para entrar en el terreno de lo brutal y salvaje: es un baile trágico... un festín en el corazón de la selva. - El autor

Allegro con brio M.M. ♩ = 120

PIANO

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It consists of four systems of music. The first system includes the instruction 'ritmo variable dolce' and a dynamic marking of 'p'. The second system includes 'f marcato' and 'p marcato il basso'. The third system includes 'con elegancia' and 'pp'. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and accents. The piece concludes with a 'pp' dynamic marking.



2

3 5 3 5 4 2 4 5 1 3 5 4 5 4 2 3 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

*como eco* *p*

*f*

*mf* *p*

*8a* *f* *8a*

*8a* *loco* *fz* *ff* *mf* *p*



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a treble and bass clef, a key signature of two sharps (D major), and a 4/4 time signature. Dynamics include *mf*, *p*, and *dim.*. The second system features a melodic line in the treble clef with dynamics *pp* and *rit.*, and a bass line with dynamics *p* and *rit.*. The third system is marked *8va* and includes dynamics *sfz*, *energico*, *ff*, *subito*, *ppp*, and *rit.*. The fourth system is marked *7 TEMPO* and *p dolce*. The fifth system includes dynamics *f* and *sf p*. The sixth system includes dynamics *p* and *f*. The score concludes with a final measure marked *m.iz.* and the number 3.



4

*p*

*con elegancia*

*pp como eco*

*f*

8<sup>a</sup>

*cresc.*

*ff*

*p*

*cresc.*

*poco pesante*

*ff*

V

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. It consists of six systems of two staves each. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes the instruction *con elegancia* and *pp como eco*. The third system features a forte (*f*) dynamic. The fourth system begins with a *cresc.* (crescendo) instruction. The fifth system includes a *ff* (fortissimo) dynamic. The sixth system starts with a piano (*p*) dynamic, followed by *cresc.*, and ends with *poco pesante* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingering numbers (1-5). A repeat sign is present at the end of the sixth system.



# ¡¡ TENGA MANO!!

## TANGO

A MI AMIGO EL DOCTOR T. BRAVO ZAMORA.

por M. GOMEZ CARRILLO

PIANO

*f* *pp*

Handwritten annotations: *I*

*f* *ff* *pp*

Handwritten annotations: *2*, *3*

*ff* *p*

Handwritten annotations: *5 4*, *tempo*, *4 7 2 3*, *5 7*

Motivos de la ZAMBA de VARGAS

*p sentimental*

Handwritten annotations: *4 5 5 4 5*, *4*, *13*



The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of music. Each system has a treble and bass clef staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including numbers (4, 5, 6, 13, 543), the word "golpe", and Roman numerals (I, II, III). The dynamics range from *pp* (pianissimo) to *ff* (fortissimo). The score concludes with the word "FIN" and the initials "D. C." at the bottom right. The publisher's name "EDICIÓN BREYER HNOS." is printed at the bottom left.



Dedicada a MAURICE DUMESNIL.

# Rapsodia Santiagueña

Inspirada en motivos populares de Santiago del Estero

por Manuel Gómez Carrillo.

Largo (Int. de la Zamba "7 de Abril").

PIANO

Pensando en Liszt

*f*

ca - - pri - - cho - - sa

men - - te

*ff*

*f pp*

Ril.

ca - - pri - - cho - - sa

men - - te

*Vivo*

*ril.*

1 2 5

5 3



4

*rail.* *m. d.* *m. d.* *m. i.* *rápido*

8

*cresc.*

8

*ril.* *ff con fuoco* *loco* *fff*

Andante (M. M.  $\text{♩} = 112$ ).  
(Zamba "La Estrellita")

*martellato* *dolce f* *pp como un eco*



The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The first system is marked *dolce* and includes fingering numbers (1-5) and a first ending bracket. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system is marked *marc. f* (marcato, forte) and features a more rhythmic texture. The fourth system is marked *leggiero* (light) and includes a second ending bracket and a measure marked *m. i.* (mezza ritardando). The fifth system is marked *Mosso* and includes the instruction *rit. melancolico* (ritardando, melancholic) and *ff martellato* (fortissimo, hammered).



6

*sempre ff*

*rall.* *Con elegancia a tempo* *Pesante e malinconico*

*ritar.*

*Con elegancia a tempo* *Pesante e malinconico*

*brillante* *(Enarmonía)* *Meno mosso (M. M. = 100)* *VIDALA*

*rit.* *Misteriosamente p*

imitando la caja de carnaval



7

*Cantando*  
*p*  
*quasi monótono*

*pp*  
*una corda*

*ben marcato il canto*  
*tre corde*

Detailed description: This is a page of a musical score, page 7, for piano and voice. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Cantando' and 'p' (piano), and the piano accompaniment is marked 'quasi monótono'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment. The fifth system shows the piano accompaniment, marked 'pp' (pianissimo) and 'una corda'. The score concludes with the instruction 'ben marcato il canto' and 'tre corde'.



A handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, with the word "cresc." written below the bass line. The second system continues the melodic and bass lines, with a forte dynamic marking (*ff*) appearing in the treble clef. The third system includes a section marked "Desante" in the bass clef and a decrescendo marking (*dim.*) in the treble clef. The fourth system begins with a piano marking (*p*) and the instruction "dolce" in the bass clef. The fifth system is marked "Tempo rubato" in the bass clef. The sixth system concludes with a crescendo marking (*cresc.*) in the bass clef. The score is filled with intricate guitar-specific notation, including fingerings and complex rhythmic patterns.



The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system includes a treble and bass staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes, marked with a *cresc.* (crescendo) dynamic. The second system continues with similar patterns, marked with *ff* (fortissimo). The third system shows a transition with *dim.* (diminuendo) markings. The fourth system is marked *p* (piano) and includes the instruction *leggero*. The fifth system is marked *Dolce e tranquillo* and includes the lyrics "Imi - - tan -". The sixth system is marked *pp com tristeza* and includes the lyrics "do - - siempre - - la - - ce - - ju - - de - - carnaval". The score includes various performance instructions such as *m. d.*, *m. i.*, *rall.*, and *A tempo*.



*Cantando*

*p* *Legatissimo*

*pp*

*una corda*

*morendo*

*alejándose*

**Piú Mosso (Alre de Zamba)**

*Deciso f*

5 3 2 1 3 2 3 1 2 3

a

Detailed description: This page contains a musical score for piano and voice. It is divided into several systems. The first system shows a vocal line with the instruction 'Cantando' and a piano accompaniment with 'p Legatissimo'. The second system continues the piano accompaniment with 'pp'. The third system includes 'una corda' and 'morendo' markings. The fourth system features 'alejándose'. The fifth system is titled 'Piú Mosso (Alre de Zamba)' and is marked 'Deciso f'. It includes a 3/4 time signature and a bass line with fingerings: 5, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 3.



8

loco

Brillante

8.ª alla

loco

8.ª alla

*f* Tempo di Valse





The musical score is written for guitar in B-flat major (two flats) and 2/4 time. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system includes dynamics *f* and *pp*. The second system features fingering numbers (1-5) above and below notes. The third system includes the instruction *(imitando un bandoneon)* and *ben marcado el bajo*. The fourth system includes the instruction *loco*. The fifth system includes the instruction *leggiero*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.





Allegro con brio (M. M.  $\text{♩} = 184$ ).  
(Zapateado)

*p* (Ranqueo de guitarra).  
(Imitando los golpes rítmicos del bombo)

*cre - scen - do*

*f* *cresc.*



The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The first system begins with a *ff* dynamic marking. The second system is labeled *Chacarera*. The third system includes the instruction *Portando* and a *p* dynamic marking. The fourth system is labeled *Rasgueando* and *La mano derecha arriba*. The fifth system continues the piece without specific markings.



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system includes the instruction *con brio* and *ben marcato*. The fourth system includes the instruction *ff*. The score is written in a style typical of a student manuscript.



18

8

*sempre A tempo*

*pp*

*Red* \*

*Red simile*

*Con fuoco*

*Martelo*

The musical score is written for piano and guitar. It consists of four systems of staves. The first system has a treble and bass staff for piano and a single staff for guitar. The second system has a treble and bass staff for piano and a single staff for guitar. The third system has a treble and bass staff for piano and a single staff for guitar. The fourth system has a treble and bass staff for piano and a single staff for guitar. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations in red ink are present throughout the score, including the word "Red" with an asterisk, "Red simile", "Con fuoco", and "Martelo". The page number "18" is in the top left corner. The logo of the Universidad Nacional de Cuyo is in the top left corner. The text "Secretaría de Ciencia, Técnica y Posgrado" is in the top right corner.



18

loco

loco

8a. sotto

loco

ff

(Las notas pequeñas puedan suprimirse)

8a. alla

8a. alla

loco

Leggiero

schierzando

Cantando

8



20

*f* *sf* *subito p* *f* *sf* *f* *sf* *dolce p* *cresc. - ff*



subito  
*p*

8.º. *allegro*

*tutta forza*

*ril.* - - - - - *ffz* - - - - - *fz*

Molto meno mosso (Canción popular)

Energico  
*tutta forza*

Lento

Desante

Detailed description: This is a handwritten musical score for guitar, spanning 21 pages. The score is written on ten systems of five-line staves. The first system begins with the instruction 'subito p' and features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The second system is marked '8.º. allegro' and continues the melodic and harmonic development. The third system includes the instruction 'tutta forza' and shows a more intense section. The fourth system features dynamic markings 'ril.' (ritardando), 'ffz' (fortissimo con sordina), and 'fz' (forzando). The fifth system is titled 'Molto meno mosso (Canción popular)' and includes the instruction 'Energico tutta forza'. The sixth system is marked 'Lento' and 'Desante' (likely 'Desante' or 'Desante' in Spanish, possibly a typo for 'Desante' or 'Desante'). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings, and is written in a clear, legible hand.



*ff*

*stringendo molto*

*a tempo*

*stringendo molto*

*ga sotto*

*Pesante*

*a tempo*

*stringendo*

*ga sotto*

*ga sotto*

*Pres-to*

ri-lar-dan-do

2  
5

2  
5

2  
5

2  
5



The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, and chord symbols. Performance instructions are written in Italian, including *loco*, *ff* (fortissimo), *Martellato*, and *Rápido*. The score is characterized by complex rhythmic patterns and dynamic markings. The right edge of the page is decorated with a repeating circular pattern.



## Erratas en la obra de Gómez Carrillo

A continuación, transcribo los fragmentos musicales con errores que conjeturo se habrán generado durante la transcripción de los manuscritos para la edición. La revisión que permitió la identificación de las erratas fue realizada a través de un pormenorizado análisis musical. Tales errores surgen con mayor o menor grado de obviedad en elementos de la grafía, cuestiones rítmicas o funciones armónicas entre otras. En los casos en que ello me fuera posible cotejé los fragmentos con las versiones realizadas por Inés Gómez Carrillo<sup>90</sup>. Salvo excepciones identificadas en ese sentido ubico en primer lugar el fragmento junto a su indicación de compás tal como aparece en la pieza y contiguo o debajo como debiera haber figurado o las variables posibles. Conforme esta evaluación interpreto la obra en cuestión en el piano.

### *Château Enchanté*

Obsérvese que en una de sus apariciones de las mismas frases melódicas que se repiten a lo largo de la obra en los compases 53 al 56, se omitió una ligadura de prolongación entre dos fa # 2<sup>do</sup> a 3<sup>er</sup> tiempos de mano izquierda. Ello se presume al observar las otras apariciones de la misma idea musical. Sirvan como ejemplos los compases 21 a 24 o 117 a 120 donde los fa # del 2<sup>do</sup> a 3<sup>er</sup> tiempos de mano izquierda están ligados.

---

<sup>90</sup> Refiero al registro realizado por Inés Gómez Carrillo en el año 1993 con parte de la obra para piano y cámara de Manuel Gómez Carrillo en un proyecto de grabación familiar. Bajo el sello Cardón *Studios* y la dirección general de Jorge Gómez Carrillo el mismo se tituló *Obras de Manuel Gómez Carrillo* y cuenta con las participaciones de Leo Viola en Cello, Edgardo Cataruzzi en Violín y Susana Naidich en canto.



Compases 53 al 56

Musical score for measures 53 to 56. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. There are some 'x' marks above notes in the bass staff in the first two measures.

Compases 21 al 24/ 117 a 120

Musical score for measures 21-24 and 117-120. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. There are some 'x' marks above notes in the bass staff in the first two measures.

En el caso que sigue y en cada una de sus reapariciones se omitió el becuadro en el sol del segundo tiempo en la voz superior, ello se desprende del análisis armónico y la sonoridad.

Compás 86 y 102

Musical score for measures 86 and 102. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has three sharps (F#, C#, and G#). The music features a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. There are 'v' marks above notes in the treble staff in the second measure of each example.

En el compás 110 la nota inferior del acorde del 2<sup>do</sup> tiempo de la mano izquierda debiera haber sido un fa # como se observa en el ejemplo corregido adyacente. Ello se desprende de la casi



totalidad de veces en las cuales aparece el mismo fragmento con el fa # a excepción del que consideré errata.

Compás 110

En el caso que sigue, en la voz superior la anacrusa de la melodía que se continúa en el compás 115 debiera haber sido un la en vez de un fa #. Ello se evidencia de todas las veces en que aparece el mismo diseño melódico el cual comienza con el sonido la a excepción del que consideré como una errata.

Compás 114

### *La estrellita*

En el compás 11 en el acompañamiento de la mano izquierda el 2<sup>do</sup> la debiera haber sido becuadro, y en la melodía a cargo de la mano derecha en la voz superior un 1<sup>er</sup> si debiera haber sido la. Ello se comprueba en las diferentes apariciones como así también en su reelaboración e incorporación a la *Rapsodia santiagueña*.



Compás 11

En el siguiente ejemplo se observa la omisión del # en el si del último acorde como en la versión contigua corregida, ello desprendió del análisis armónico y la sonoridad.

Compás 14

En el siguiente ejemplo se observa la omisión del becuadro en el sonido la del último acorde como en la versión de próxima corregida, ello desprendió del análisis armónico y la sonoridad.

Compás 27



A todo lo antes señalado se le agrega que es probable que se haya omitido al final de la obra la indicación de *D.C. Tutto* siendo la repetición total propia de la especie musical en cuestión, una *zamba*. Ésta indicación es utilizada por el autor en todas sus composiciones o arreglos de formas musicales tradicionales. La interpretaré sin repetición en tanto al haber sido comprendida en los archivos familiares dentro de las obras de ensayo juvenil, cabe la duda de que en dicha instancia de experimentación compositiva el autor aún no hiciera uso de la estructura propia de la forma musical a la que aludió en esta obra.

### *Danza del cuervo*

En el compás 13 es muy posible que la última nota aguda debiera haber sido la  $\flat$  en vez de si  $\flat$ , ello se puede cotejar con el compás 88 en el cual se repite el mismo diseño melódico utilizando en esa voz el la  $\flat$ .

Compás 13

En el compás 24 debiera haber sido la  $\flat$  en vez de si  $\flat$ , ello se puede cotejar con el compás 99 en el cual se repite el mismo diseño melódico utilizando en esa voz el la  $\flat$ .



Compás 24

En el compás 27 en la voz intermedia de mano izquierda en el 3<sup>er</sup> tiempo es posible que la nota fuera mi  $\flat$  en vez de re  $\flat$ , ello se puede cotejar con el compás 92 u otros donde se repite el mismo diseño melódico utilizando en esa voz el mi  $\flat$ .

Compás 27

*El mistolero*

Obsérvese el adorno apoyatura al comienzo del compás y en la voz superior, que en cada aparición es con el sonido re, exceptuándose en el compás 10 por lo que lo considero una errata.

Compás 10



Así mismo no se corresponden las barras de repeticiones que figuran entre los compases 21 y 28 y entre 29 y 40 pues no se adecúan a la estructura de la danza a la que alude ni posibilitan una continuidad coherente de sus diseños melódicos. Indudablemente estas consideraciones fueron tenidas en cuenta en el registro grabado de Inés Gómez Carrillo, pues tales repeticiones fueron omitidas o ignoradas.

*Tenga mano*

En el siguiente ejemplo se observa la omisión del # en el fa del 2<sup>do</sup> tiempo en la voz inferior como se observa en la versión corregida adyacente, ello se desprende del análisis armónico y de la sonoridad.

Compás 23

En el ejemplo que se continúa se observa la omisión del # en el sol del 2<sup>do</sup> acorde de la mano izquierda como se observa en la versión corregida contigua, así mismo y como de uso frecuente se hubiera podido también poner un becuadro de precaución en el siguiente sol. Se comprueba la misma errata en cada reiteración de ese diseño melódico, en los compases 29, 41 y 45. Todo ello se deduce del análisis armónico y la sonoridad.



Compás 25

The image shows two side-by-side musical staves for piano, labeled 'Compás 25'. Each staff has a treble and bass clef. The left staff shows a musical passage with a typo in the first measure of the right hand. The right staff shows the corrected version of the same passage. Both staves include a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

*Bazar Buenos Aires*

En el compás 41 la nota inferior del acorde del 1<sup>er</sup> tiempo de la mano derecha debiera haber sido un fa # como se observa en el ejemplo corregido adyacente. Pues la casi totalidad de veces en las cuales aparece el mismo fragmento con el fa # a excepción del que consideré una errata.

Compás 41

The image shows two side-by-side musical staves for piano, labeled 'Compás 41'. Each staff has a treble and bass clef. The left staff shows a musical passage with a typo in the first measure of the right hand. The right staff shows the corrected version of the same passage. Both staves include dynamic markings of *sf* (sforzando).

En el siguiente ejemplo se omitió el becuadro en la nota re, segunda mitad del 1<sup>er</sup> tiempo en mano derecha en la 8<sup>va</sup> alta, como se observa en el ejemplo corregido contiguo. Ello desprendió del análisis armónico y la sonoridad.



Compás 62

The image shows two systems of musical notation for Compás 62. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system shows a melodic line in the treble clef with a slur and an accent (>) over a group of notes, and a bass line with chords. The second system is identical to the first.

*Rapsodia santiagueña*

En el compás 19 las figuras en mano izquierda debieran ser semicorcheas en vez de fusas. Obsérvese en el primer ejemplo lo que aparece en la partitura editada y la contigua como entiendo que debiera haber figurado. Este obvio señalamiento se desprende al ser incoherente bajo esa métrica de compás y sin ninguna indicación que pudiera hacer evaluar alguna otra variable. Dicho error deviene probablemente de que en toda una sección siguiente de mayor extensión y de tipo cadencial, un semejante diseño melódico se desarrolla con preponderancia de figuraciones fusas.

Compás 19

The image shows two systems of musical notation for Compás 19. Each system consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The key signature has three flats (Bb, Eb, Ab). The first system shows a treble clef staff with a long, horizontal oval shape covering several notes, and a bass line with a melodic line. The second system is identical to the first.



De imprecisa escritura en las voces superiores o acordes el compás 36 ofrece dos versiones de posibles lecturas e interpretaciones. En cada una de las posibilidades varía el orden de aparición de los sonidos, la disposición de los acordes, la alternancia de las manos como así también la duración del silencio al final. En mi entendimiento elijo la primera de las posibles por encontrarla en un contexto de mayor coherencia discursiva, coincidiendo además con lo realizado por Inés Gómez Carrillo en la grabación antes mencionada.

Versión editada

Compás 36



Lecturas e interpretaciones posibles





En el compás 39, en el acompañamiento a mano izquierda en el 3<sup>er</sup> tiempo donde hay dos corcheas corresponden dos semicorcheas como se observa en el ejemplo corregido.

Compás 39

*sempre ff*

*sempre ff*

En el compás 44 la última figura en mano izquierda como se observa en el ejemplo corregido debiera ser corchea.

Compás 44

*sempre ff*

*sempre ff*



En el compás 223, en el último tiempo en la voz superior mano derecha es muy probable que pudiera ser una 3<sup>ra</sup>, compuesta de los sonidos fa la, siendo un fragmento que se reitera en una sección de considerable duración dándose en forma acórdica en el resto de sus apariciones.

Compás 223

En el compás 262, en el último tiempo a mano izquierda, los dos sonidos más graves del acorde debieran ser fa en vez de sol. Ello se puede deducir de cada una de las repeticiones subsiguientes del mismo diseño melódico en los cuales están dados por los sonidos propuestos en el ejemplo corregido.

Compás 262

El compás 313 ofrece en su necesidad de corrección dos opciones posibles por lo que, dada la métrica, en el acompañamiento se observa un claro error de escritura. Podría ser el mismo diseño utilizado en un compás precedente, el 308, con el cual presenta algunas similitudes u otra posibilidad pudiera ser que la última figura sea una negra. En mi interpretación selecciono la



última de las dos variables posibles encontrándola de mayor coherencia discursiva dentro de la frase en que se desarrolla.

Compás 313

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled 'Compás 313', consists of a treble clef staff with a whole note chord and a bass clef staff with a descending eighth-note line. The second system shows a correction in the bass clef staff, where a note is moved down an octave to a lower register.

En el compás 347, en el último acorde en mano izquierda se omitió el si  $\flat$ , que si bien estaba señalado en misma nota una 8<sup>va</sup> más abajo siendo alteración accidental requiere de la indicación o no en cada altura de acuerdo al caso. Dada la función armónica del mismo acorde en distintas posiciones deduje que debiera tener el si  $\flat$ , como se puede observar en la versión corregida.

Compás 347

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled 'Compás 347', consists of a treble clef staff with a descending eighth-note line and a bass clef staff with a whole note chord. The second system shows a correction in the bass clef staff, where a note is moved down an octave to a lower register.