



El Nacionalismo Musical de Alberto Williams en sus Obras para Piano: Milonga, Vidalita y Huella¹

Emma Garmendia Paesky

PRIMERAS ASOCIACIONES CON EL NACIONALISMO MUSICAL

ALBERTO WILLIAMS (1862–1952) considerado como uno de los fundadores del nacionalismo musical argentino, nació en Buenos Aires en 1862. Perteneció a una familia de músicos: su abuelo materno, Amancio Alcorta (1805–1878), fue uno de los precursores de la música argentina, juntamente con los compositores Juan Pedro Esnaola (1808–1878), Juan Bautista Alberdi (1810–1884), Salustiano Zabala (1807–1873) y Nicanor Albarellos (1810–1891). En el trabajo compositivo de todos ellos se pone en evidencia el primer intento de introducir elementos folclóricos en sus canciones y danzas para piano.

Con talento pianístico, manifestado desde muy joven, Alberto Williams entra en la Escuela de Música y Declamación en 1876, donde estudia piano y teoría de la música. Uno de sus maestros fue el compositor Luis J. Bernasconi (1845–1885), quien con Francisco Hargreaves (1849–1900), Saturnino F. Berón (1847–1898), y Juan Gutiérrez (1840?–1906?) continuaron en la búsqueda de un estilo nacional en piezas de salón y en obras sinfónicas y óperas. En esta segunda generación de compositores nacionalistas se destaca Francisco Hargreaves quien fue el primer compositor de un número importante de obras

con melodías folclóricas como es el caso de sus milongas y tristes para piano, que posteriormente tuvieron fuerte influencia en las composiciones de Alberto Williams.

NACIONALISMO ARGENTINO

El espíritu nacional se manifiesta por primera vez en literatura, manteniéndose siempre en estrecha relación con el clima político del país.

Cuando Argentina se independiza de España en 1816, el país se encuentra envuelto en una permanente lucha entre *unitarios* y *federales*. Los *unitarios* son exponentes del centralismo portuario. Partidarios acérrimos de un gobierno centralista que tuviera como sede la ciudad de Buenos Aires, ponen el énfasis en la política cultural de “civilizar el país” según moldes de la civilización europea. El gobierno auspicia la inmigración y contrata profesores especializados para los centros de formación. Se crea la Academia de Música y Canto y acuden compañías teatrales con elencos europeos.

Los *federales* representan los intereses del interior del país. Plantean una política de integración empírica del país que consolide el bienestar de toda la población. A los fines de concretar estos objetivos se atribuye a la tradición histórica, a los valores hispánicos y a los de la iglesia católica una función unificadora. *El gaucho* gana preeminencia durante el gobierno federal de Juan Manuel de Rosas

¹ Hueya o güella de acuerdo a la onomatopeya vernacular. Williams usa *hueya*.



(1829–1852). Durante las luchas federales, el gaucho pasa resueltamente al primer plano ocupando a la sazón toda la escena. Es precisamente en el período de cruentas luchas entre *unitarios* y *federales*, que *Paulino Lucero* personifica la plenitud del gaucho, contemporánea a la poesía payadoresca. Su autor, Hilario Ascasubi (1807–1875), así como los de la Asociación de Mayo con Esteban Echeverría (1805–1851), Juan María Gutiérrez (1809–1878) y Juan Bautista Alberdi (1810–1884)...marcan, con sus obras, el primer ejemplo de la influencia nativa en la literatura. Es por *La Cautiva* de Esteban Echeverría que la sociedad porteña empieza a ver con simpatía los cantos populares que también cultivan Esnaola, Massini, Alberdi y otros maestros del canto.

En 1862, el año en que nace Williams y en que Bartolomé Mitre asume la presidencia del país, Argentina inicia el período de fuertes relaciones con la cultura europea. Desde ese momento, y dependiendo de la posición del gobierno de turno, la exaltación de los valores nativos se hacen sentir como un paso positivo a favor de la cultura nacional o contrariamente como un obstáculo para el progreso. Esto explica el silencio en los círculos oficiales del *Martín Fierro* (1872) de José Hernández, obra considerada maestra de la tradición gauchesca.

Frecuentemente se considera que el período 1860–1880 sienta las bases del nacionalismo cultural que programan los hombres de la generación posterior, cuando la Argentina concluye las disidencias internas, se capitaliza la ciudad de Buenos Aires y bajo el lema de paz y orden, se inicia la presidencia de Julio A. Roca. *Sin embargo, el comienzo de formas más evolucionadas, no implica una toma de conciencia de una cultura nacional.* La aniquilación del aborigen y de las fuerzas aborígenes como condición de la expansión del Estado Liberal y la reducción del gaucho a “paria en su propia tierra” son dos prerequisites de los mitos gauchos del período posterior.

La Argentina moderna nace bajo la presidencia de Julio A. Roca en 1880. La modernización de la vida del rancho cambia las costumbres rurales y la filosofía de los habitantes de las pampas. El arribo de una gran masa de inmigrantes refuerza la posición de aquellos que fuertemente creen en una cultura de tipo europea en detrimento de un amplio sector que sostiene con profunda convicción que los valores nativos deben ser fortalecidos, con el objeto de conseguir el justo lugar que les corresponden en el desarrollo cultural del país.

En 1884 *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez fue estrenada en el Circo de Jerónimo Podestá en Buenos Aires. Esta obra marca el nacimiento de un tipo de teatro que presenta el prototipo social del *gaucho*, convirtiéndose en consecuencia, en el símbolo del movimiento nacionalista argentino.

Sin embargo, esta exaltación de los valores nativos del campo y del hogar, siempre estuvo en permanente conflicto con el concepto europeizante de la cultura.

El origen europeo de estas influencias gravita en los principales compositores de la época que se mueven dentro de las normas de la música italiana y de la música de salón romántica. Amancio Alcorta, abuelo materno de Alberto Williams —como dijimos— es un claro exponente de los nuevos tiempos: gobernador, ministro, senador nacional, presidente del crédito público, es además un apasionado por la música. Es autor de 154 composiciones. Al respecto Williams advierte: “Tienen un grato perfume nacional, a pesar de la avasalladora influencia rossiniana”.² Sin dudas que la vocación de Williams estaba alentada por el legado familiar, que sus padres se encargaron de fomentar. A Juan Pedro Esnaola, eximio pianista y compositor a quien le cupo el mérito de ser el autor del arreglo del *Himno Nacional Argentino* (1859) que se ejecuta actualmente, se destaca por su interés en la música folclórica argentina. Sus composiciones de aires y danzas criollas para piano, especialmente sus milongas y tristes y otros motivos populares se dejan sentir posteriormente en las milongas y tristes de Williams. Por su parte Saturnino F. Berón incorpora motivos autóctonos en sus obras orquestales.

La efervescencia cultural de la época tiene una repercusión directa en el hogar Williams-Alcorta. Los padres de Williams son cultores de la música por tradición y rango. Por otra parte no le es ajeno como a todas las familias patriarcales argentinas, los sentires criollos, la vida del campo. Haedo, Morón, el oeste de Buenos Aires —lugares preferidos por la gente pudiente— ofrecieron el marco campesino a los primeros años de la vida de Williams. El compositor ya maduro recuerda, nostálgicamente, las vacaciones pueblerinas amenizadas por las ejecuciones de su medio familiar.

La idealización de la vida rural, en contraste con la vida urbana, cultivada en Buenos Aires, se acentúa

²Vicente Aníbal Rosalía, *Alberto Williams* p.44, (Buenos Aires: La Quena), 1944.

cada vez más a partir de la revolución de 1890. Este es el clima en el que se formó y desarrolló su actividad musical Alberto Williams.

INFLUENCIA DEL NACIONALISMO MUSICAL EUROPEO Y DE LA MÚSICA EUROPEA EN ALBERTO WILLIAMS

Durante los siete años que Williams reside en París (1882–1889) estudia música en el Conservatorio. El saldo de la experiencia europea es altamente positivo. No sólo percibe el clima cultural propio del neoromanticismo, del impresionismo y de las tendencias de vanguardia, sino que las recibe como legado de sus propios maestros. Su experiencia en París coincide con la influencia del nacionalismo musical promovido desde Rusia por Glinka y el grupo de los cinco y de la música tradicional francesa a través de la Société Nationale de la Musique. Sus maestros fueron César Franck, George Mathias, discípulo predilecto de Chopin, (admirador de Liszt, Mussorgsky y Wagner), Emile Durand y Ernest Giraud, (este último maestro y gran amigo de Claude Debussy).

En 1883 muere Wagner, de quien Williams fue su devoto admirador. Impactado por su muerte envía a Buenos Aires una crónica a *El Diario* en 1884, donde manifiesta su profunda veneración por el compositor, a quien llama “el verdadero artista,”... “se levanta con todas las sublimidades del genio”...³

En referencia a las influencias recibidas por Williams que interesan a nuestro tema, cabe subrayar que una de las características del neoromanticismo en relación a la música popular, se refiere “casi exclusivamente a los aspectos exteriores, limitándose a escoger de ella determinados motivos, ritmos y ornamentos característicos. Solo Mussorgsky tomó en seria consideración esa música anticipándose a nuestra época”⁴

Williams nos ofrece un vivo relato de su “reencuentro” con las manifestaciones folclóricas de la campaña bonaerense. A fines de 1889 —recién llegado de Europa— realiza una gira por las regiones rurales (Olavarría, Tandil y Juárez) de la provincia de Buenos Aires. En esta oportunidad conoce a un payador compañero del famoso payador Juan Moreira. El canto de cielos, huellas, milongas,

vidalitas... al son del rasgueo de la guitarra, las charlas y el paisaje netamente pampeano sugieren imágenes que se remontan a recuerdos de la primera infancia. Ese conjunto de vivencias le inspira *El rancho abandonado* (1890) obra que, según declaración del propio compositor “puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino” y que posteriormente pasa a integrar la pieza número cuatro de la Suite para piano *En la Sierra*, opus 32.⁵

Desde este momento Williams empieza, en una manera sistemática, a incorporar temas del folclore musical argentino (especialmente el folclore pampeano) a sus obras académicas. Este nuevo estilo nacional incluye obras para piano, música de cámara, orquesta, coro y canto. Pero es en sus obras para piano que Williams manifiesta más claramente sus preferencias nacionalistas, ya comenzadas en *El rancho abandonado*. Hay una variedad de canciones y danzas argentinas que Williams incorpora en sus composiciones para piano, pero tiene mayor inclinación por la milonga, vidalita y huella y muy especialmente por la milonga.

Williams tiene intuición de la importancia que reviste la indagación folclórica en la elaboración de una música nacional. Sin embargo el estudio del folclore como disciplina científica en el campo de la etnomusicología, empieza en Argentina con Carlos Vega⁶ e Isabel Aretz⁷ recién en la primera mitad del siglo XX, después que Williams incorpora en sus composiciones las formas señaladas. Esto explica la importancia que los biógrafos de Williams atribuyen al aspecto emotivo en la elaboración de lo autóctono. Nos preguntamos si el propósito de “desbrozar lo

⁵ Alberto Williams “Orígenes del arte musical argentino”, *Estética, crítica y biografía*, tomo IV, pp. 15–19 (Buenos Aires: La Quena), 1951.

⁶ Carlos Vega (1898–1966), musicólogo e investigador argentino. Viajó extensamente por las regiones rurales de Argentina y otros países de Sudamérica con el objeto de recolectar canciones y danzas folclóricas. Sus libros sobre folclore musical, producto de larga investigación, constituyen fuentes fundamentales para el estudio del folclore musical argentino.

⁷ Isabel Aretz (1909–2005), etnomusicóloga y compositora argentina. Viajó por las regiones rurales de Argentina efectuando la recolección de materiales de canciones y danzas folclóricas. En 1943 extendió su investigación por otros países del continente americano. El resultado de sus investigaciones ha sido publicado en varios importantes libros tales como: *Música tradicional argentina, Tucumán* (Tucumán, Argentina: Universidad Nacional de Tucumán, 1946); *El folclore musical argentino*, 4a ed. (Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952); *Música tradicional de La Rioja* (Caracas: Biblioteca INIDEF 2, 1978).

³ V.A. Rosalía, op. cit., p.70.

⁴ Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, p. 69 (México D.F.: Siglo XXI Editores México), 1979.



folclórico de sus impurezas para incorporarlo a la crítica universal⁸ es la condición fundamental de una música nacional.

Uno de los propósitos fundamentales de la investigación⁹ previamente efectuada sobre Williams, fue indagar, a través del análisis musical de las obras para piano que usan las formas folclóricas de milonga, vidalita y huella y del pensamiento estético y humanístico de Williams, cuál es su posición frente a la música nacional argentina. Nos preguntamos, también, si sus concreciones artísticas tienen relación con el devenir histórico, político, social y cultural del país, en la época que a Williams le tocó vivir.

TRES FORMAS FOLCLÓRICAS: MILONGA, VIDALITA Y HUELLA

La mayoría de las composiciones para piano de estilo nacional de Alberto Williams, están inspiradas en estas tres especies folclóricas. Dado que el presente trabajo no consiste en una investigación folclórica, la visión que se ofrece a continuación está basada en los resultados obtenidos en las investigaciones efectuadas por los eminentes musicólogos argentinos Carlos Vega e Isabel Aretz sobre el folclore argentino. Se trata de examinar y analizar las danzas y canciones sobre las cuales Williams trabajó su nacionalismo musical.

Vega divide los cancioneros folclóricos según pertenezcan al oeste del país (zona andina), o a la parte oriental (zona atlántica). En base a las peculiaridades rítmicas, a los primeros les llama *Cancionero Ternario Colonial* y *Cancionero Criollo Occidental*, según se trate del período colonial o del posterior. A los segundos los denomina *Cancionero Binario Colonial* o *Cancionero Criollo Oriental*, de acuerdo al período que corresponda. El Ternario Colonial tiene sus raíces en las culturas indias del Perú y se diseminó por Sudamérica hasta las pampas¹⁰ argentinas y Uruguay. El Binario Colonial que se nutre fuertemente con la música traída por la gran masa de esclavos africanos, se extendió desde Río de Janeiro

⁸V.A. Rosalía, op. Cit., 146.

⁹Emma Garmendia Paesky, *The Use of the "Milonga" "Vidalita" and "Huella" in the Piano Music of Alberto Williams* (Washington D.C.: Universidad Católica de América), Tesis doctoral, 1982.

¹⁰Las pampas argentinas están situadas en la parte este del país. Se extienden desde las costas de los ríos Paraná y Río de la Plata hasta el Océano Atlántico.

por toda la costa del Atlántico. Ambos Cancioneros Coloniales recibieron las influencias continuas y sucesivas de un largo número de inmigraciones europeas, con lo cual surgieron los respectivos Cancioneros Criollos. Estos se influenciaron mutuamente debido a varios factores: a la posición geográfica de Argentina, a la angosta franja que hay entre el este y oeste del país y al contacto permanente que se establecía entre ellos a través del circo ambulante, de las guerras y del gaucho payador que llevaba sus cantos por doquier.

Señalaremos los rasgos más destacados de las tres danzas y canciones folclóricas que gravitaron en las obras pianísticas de estilo nacional de Alberto Williams: la milonga que pertenece al Cancionero Oriental y la vidalita y huella que pertenecen al Cancionero Occidental.¹¹

La milonga

Carlos Vega considera que la música de la milonga hereda y vitaliza una antiquísima corriente española y portuguesa, tempranamente introducida en Ibero América en su costa atlántica, desde México a la Argentina. Se le aplica diferente nombre de acuerdo a la región en que se mueve. En la Argentina su mayor difusión tuvo lugar en la pampa especialmente en Buenos Aires, alrededor de 1880, pero se supone que la milonga existía con otro nombre antes de esa fecha.¹²

La milonga nace en las áreas rurales como una improvisación melódica (payada) cantada por el gaucho payador, con acompañamiento de guitarra. Se usa para cantar payadas y para bailar.

La temática de la milonga es muy variada; puede ser de carácter político, jocoso, amoroso, o de sentido crítico. Poesías de diferentes métricas se aplican, especialmente cuando la milonga se improvisa o cuando se canta entre dos "en contrapunto" usando el sistema de preguntas y respuestas.

¹¹Los ejemplos musicales que se muestran en estas formas folclóricas han sido extraídos del libro de Carlos Vega *Panorama de la música argentina* y de los libros de Isabel Aretz *Música tradicional de La Rioja, El folclore musical argentino y Música tradicional argentina*.

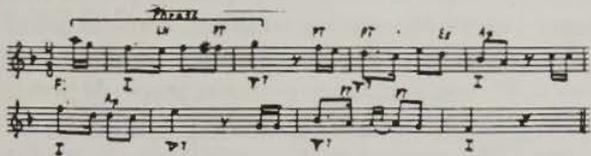
¹²Ventura R. Lynch (Buenos Aires: 1851-1883) efectuó investigaciones sobre el folclore musical del Río de la Plata, las que se publicaron por primera vez en 1883 en su libro *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la república*.



La milonga para bailar es posterior a la milonga canción; recibe las influencias de la música europea de salón y es coincidente con la popularidad que alcanza el acordeón a fines del siglo XIX y principios del XX. En ambas milongas, los miembros de frases están claramente articuladas debido a que es común la repetición de las mismas en forma secuencial o ligeramente variada.

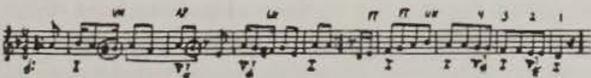
La melodía es de ritmo binario, 2/4 o 4/8. Se caracteriza por incluir notas repetidas, notas de paso, notas de cambio y semitonos cromáticos combinados con semitonos diatónicos; sus frases son anacrúsicas, y están organizadas en pares formando períodos e incluyen la reiteración de ciertos valores rítmicos (dos corcheas, corchea con puntillo y semicorchea, y corchea y dos semicorcheas); su última frase desciende a la cadencia final. El acompañamiento, en guitarra, consiste en una fórmula rítmica compuesta por corchea con puntillo, semicorchea y dos corcheas que se repite continuamente sobre los acordes de tónica y dominante. Se ejecuta en movimiento andantino, moderato o allegretto.

Ej. 1.



Otro típico rasgo de la milonga de las pampas es la figura cromática que resulta del tratamiento que se le da a algunos grados de la escala alterados cromáticamente. Nótese en el ejemplo siguiente que sol (cuarto grado de la escala de re menor) es tratado como una nota de cambio inferior cuando está alterada, (sol-sostenido) y como una nota perteneciente al acorde cuando está natural (sol-natural).

Ej. 2.

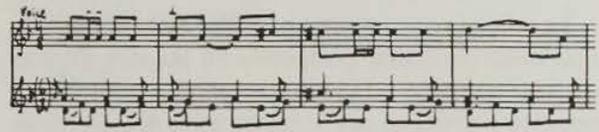


En las pampas argentinas se practica un cierto tipo de milonga (llamada *milonguita*) que se ejecuta como acompañamiento en forma de variaciones rítmicas de un solo acorde. Estas variaciones que se puntean en la guitarra, consisten en 6 corcheas en 6/8, o dos tresillos en 2/4.



Las variaciones sirven también como introducción y como acompañamiento de la melodía típica de la milonga. La simultaneidad de las dos líneas rítmicas, binaria y ternaria, produce un efecto bimétrico.

Ej. 4.¹³



La milonga para cantar lleva acompañamiento de guitarra; la milonga para bailar, más moderna, se ejecuta en cualquier instrumento típico; sufre un proceso de evolución pasando por la variante de solo acompañamiento (*milonguita*) hasta la forma de danza. Este proceso está vinculado a la transformación de la payada en "payada pueblera". El gaucho se va convirtiendo en "el compadre" o "compadrito"¹⁴ de los tugurios ciudadanos. Y de esta manera aparece la milonga ("payada pueblera"), como danza urbana.

A fines del siglo XIX la milonga adopta coreografía porteña y es bailada intensamente por el pueblo. Perteneció al tipo de "parejas enlazadas o tomadas". Convive con el tango y la habanera con iguales fórmulas de acompañamiento. La danza que se utiliza fue de una improvisación muy ingeniosa de diversos movimientos "quebrados" sin interrumpir jamás el ritmo, el cual tiene prioridad por sobre cualquier otra consideración. (Estas formas de coreografía tuvieron gran influencia en el teatro, especialmente en el sainete).

La milonga para bailar, de carácter arrabalero y compadrito, aprovecha los recursos instrumentales que le presenta el acordeón en su agilidad y flexibilidad; intensifica el uso de semicorcheas, enriquece el número de voces, extiende la tesitura, elabora más las combinaciones entre el acompañamiento y la melodía y ensaya ciertos desplazamientos acentuales que luego fueron característicos del tango. Su ejecución en conjuntos instrumentales de acordeón, arpa,

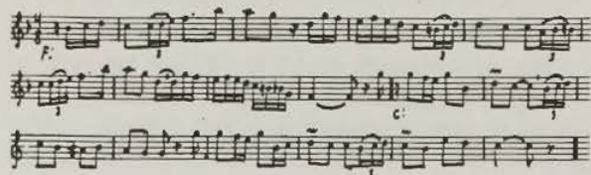
¹³ Esta polirritmia es característica del Cancionero Occidental.

¹⁴ "Compadre" o "compadrito" es un habitante de los suburbios, caracterizado por ser agresivo, peleador, con maneras afectadas y con un vocabulario especial, denominado lunfardo.



violín y guitarra le dan un timbre especial que posteriormente perdurará en el tango.

Ej. 5.



La milonga ocupa buena parte del escenario argentino —en particular porteño— en las tres últimas décadas del siglo XIX. No sólo abordó los sectores populares, sino que ocupó buena parte del interés de las clases cultas. Fue propio de la cultura oficial de ese período, recuperarla a nivel de mito. Es ésta justamente la época en la que Williams se inspira en la música folclórica de la pampa.

La vidalita¹⁵

En el folclore argentino hay cuatro tipos de vidalitas. Williams se inspiró en el tipo que tuvo mayor divulgación en la zona de la pampa, es decir en la parte este de Argentina. Esta especie, originada en la zona andina, llega al Río de la Plata a principios del siglo XIX difundida por el circo, que incluía en las obras gauchescas vidalitas, huellas, milongas y otras canciones y danzas folclóricas. La forma poética consiste en versos hexasílabos que están separados por la palabra “vidalita” entre el primero y tercer verso y entre el tercero y el cuarto:

Palomita blanca
vidalita
de mi corazón
se marchó a la guerra
vidalita
contra el español

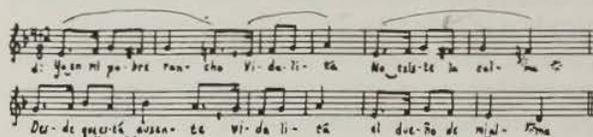
Ojalá aunque tarde
vidalita
vuelva vencedor
para que se calme
vidalita
este corazón

¹⁵El sufijo quechua “la” o “lla” adherido a la palabra “vida” significa “muy amada”: vidala o vidalla. *Vidalita* es el diminutivo de *vidala*.

La vidalita es una canción lírica caracterizada por una frase corta que corresponde al refrán “vidalita”; ésta alterna con frases más largas. El refrán “vidalita” (de cuatro sílabas) se usa en la segunda y quinta frase y las cuatro frases de seis sílabas son para la primera, tercera, cuarta y sexta frase.

La vidalita está casi siempre, en modo menor. La melodía termina en la tónica o en la tercera; en este último caso la voz grave termina en la tónica del acorde. Se canta a una o dos voces en terceras paralelas. Es monotemática y abarca gran variedad de temas, ya sea de amor o de carácter político y social, especialmente relacionados con las guerras de la independencia en Argentina.

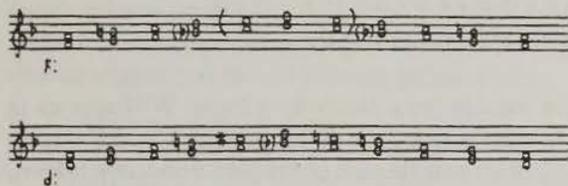
Ej. 6.



La melodía se mueve dentro de la octava, con frases de extensión limitada. Las frases correspondientes a los versos hexasílabos empiezan en el tiempo fuerte y tienen terminación femenina, mientras que el refrán empieza en el tiempo débil y termina en el fuerte. El esquema rítmico primario, propio de la melodía es corchea con puntillo y semicorchea, dos corcheas y una negra. Las investigaciones efectuadas por Carlos Vega sobre esta especie indican que debe ser escrita en los compases de 4/8 y 2/8 aplicados a las frases largas y al refrán respectivamente. Sin embargo frecuentemente se la encuentra escrita en 3/4, lo cual según Vega es un error que posiblemente se origina en que siendo uno de los acompañamientos en 3/4 los músicos amateurs escribían también la melodía en este compás.

Hay también melodías bimodales. Las mismas usan frecuentemente la cuarta ascendida en el modo mayor (si becuadro en fa mayor) que funciona como nota de cambio inferior al quinto grado, presentándose dicha nota inmediatamente después, con la alteración correspondiente a la tonalidad (do, si becuadro, do, si bemol).

Ej. 7.



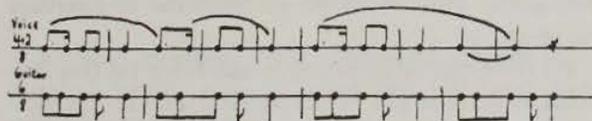
Muy característico de la melodía de la vidalita es la figura cromática-melódica que trata una nota como nota de cambio cromática inferior, seguida inmediatamente por la misma figura pero sin la alteración accidental y como parte del acorde.¹⁶

Ej. 8.



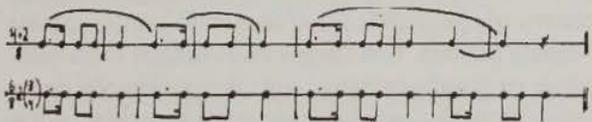
El acompañamiento que está a cargo de la guitarra es una fórmula rítmica que se repite continuamente. Hay dos esquemas rítmicos, dependiendo de la región donde la canción se ejecute. En el noroeste de Argentina la fórmula es de cuatro corcheas y una negra en 6/8.

Ej. 9a.



En Buenos Aires y la parte este de Argentina el acompañamiento es una corchea con puntillo y una semicorchea, dos corcheas y una negra en 3/4.

Ej. 9b.



En ambos casos el efecto bimétrico es evidente por la superposición de melodía y acompañamiento en diferentes compases. Este fenómeno rítmico

¹⁶Estas desinencias melódicas son típicas del Cancionero Criollo; se las encuentra en varias especies folclóricas, entre ellas en la milonga y huella.

adquiere gran vitalidad en el cancionero. Se armoniza con los acordes de tónica, subdominante y dominante (I, IV y V7). La guitarra usa la misma fórmula rítmica con cada uno de esos acordes. Dichos acordes también se usan en la introducción, la cual incluye fragmentos de la melodía.

Al final del siglo XIX, la vidalita entra en los salones de Buenos Aires en diversas versiones y escritas en ejemplares impresos. Las introducciones y los interludios instrumentales son habituales en las tres formas que nos ocupan.

La huella

La huella es una danza canción en la cual la melodía y el acompañamiento muestran antigua bimodalidad con algunos finales mayorizados. La melodía es en 6/8, fluctuando permanentemente entre este compás y el de 3/4. Está formada por 5 períodos musicales, cada uno de los cuales corresponde a las coplas y refrán de su forma poética. Cada período tiene dos frases de 8 compases cada una. La melodía del primer período se repite exactamente o variada en los otros cuatro períodos. Un salto de sexta o su inversión en una tercera mayor se encuentra frecuentemente al comienzo de la primera frase.

Ej. 10.

La huella es una danza majestuosa; se baila de a una o dos parejas y sus movimientos son armoniosos con despliegue de elegancia y controlada libertad. Su coreografía requiere seguir la secuencia de los



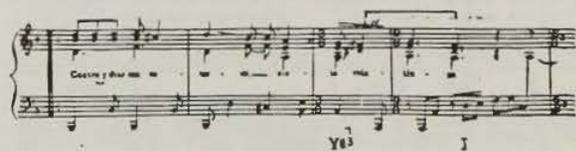
versos. El texto de los refranes describe las figuras que hacen las parejas en el baile:

Huella, huella, huella
Se dan la mano
Como se dan la pluma
Los escribanos

Huella, huella, huella
Se dan los dedos
Como se dan el pico
Los teru-teros.

La poesía de la huella abarca una variedad de temas, especialmente políticos, relacionados con las guerras civiles de Argentina, desde el principio del siglo XIX, fecha en la que se supone se originó esta danza-canción. El acompañamiento y la introducción están confiados a la guitarra punteada y rasgueada, ejecutada por 1 o 2 guitarristas sobre el motivo rítmico de 4 corcheas y una negra en 6/8 que se repite continuamente. Algunas veces se usa el dosillo en lugar de las tres corcheas. Algunos esquemas rítmicos son característicos de esta especie: En 6/8 silencio de corchea y cinco corcheas; cuatro corcheas y una negra; tres negras; una negra, una corchea ligada a una negra y una corchea. La armonización comprende los acordes de I, IV y V7 en las dos tonalidades, la tonalidad mayor y su relativa menor. La introducción consiste en una progresión de los acordes mencionados dentro de la bimodalidad. Típico de la melodía de la huella es el diseño cromático-melódico que resulta del tratamiento de alterar algunos grados de la escala en forma de notas de cambio, como se mostró en la vidalita y milonga.

Ej. 11 (p.228)



MILONGA, VIDALITA Y HUELLA EN LAS OBRAS PARA PIANO DE ALBERTO WILLIAMS¹⁷

La música para piano de Alberto Williams es la parte más importante de su producción. La misma consiste en más de cien obras para uno o dos pianos, treinta y cinco para orquesta y música de cámara y veintiuna para voz y coro. Del cancionero vernáculo que seleccionó para incorporar a sus obras para piano, la milonga, vidalita y huella son las especies que fueron tratadas con más frecuencia y entre ellas le dio prioridad a la milonga.¹⁸ La mayoría de estas especies están reunidas por su autor en series tituladas *Aires de la pampa*.¹⁹

El tratamiento que hace Williams en las milongas, vidalitas y huellas para piano, es incorporar las formas folclóricas del mismo nombre como tema principal, para continuar, generalmente, con una sección central contrastante y finalizar con la recapitulación. El tema principal es una melodía original (salvo pocas excepciones) creada por el compositor, que se mantiene la mayoría de las veces, bastante fiel al modelo folclórico, en relación a la melodía y al ritmo. La armonía y el virtuosismo pianístico que se impone fuertemente en el desarrollo y en la recapitulación, pertenecen en su totalidad al lenguaje europeo.

La principal diferencia que hay entre las tres formas compuestas por Williams estriba en las peculiaridades melódicas y rítmicas que tiene cada una de las respectivas formas vernáculas, dado que el tratamiento compositivo que hace en ellas es muy similar.

En sus milongas el tema principal es una melodía cantable, en movimiento andantino, moderado o allegro, escrita en compás binario con un acompañamiento que se repite continuamente con la misma fórmula rítmica. Los rasgos encontrados frecuentemente en el tema principal son: la organización de las frases en periodos; el uso de notas repetidas, notas alteradas y notas de paso y de cambio mezcladas con

¹⁷ Los ejemplos musicales (que están con la terminología en inglés) de este tema han sido tomados de la tesis doctoral *The Use of the "Milonga", "Vidalita" and "Huella" in the Piano Music of Alberto Williams* de Emma Garmendia Paesky.

¹⁸ Escribió cuarenta y una milongas, quince vidalitas y doce huellas. Williams también llevó estas especies al repertorio vocal e instrumental.

¹⁹ *Aires de la pampa*: opus 46 (tres hueyas); opus 61 (tres vidalitas); opus 63 (diez milongas); opus 64 (diez milongas); opus 65 (cuatro vidalitas).

pequeños intervallos diatónicos; la reiteración de algunos valores rítmicos y las típicas cadencias finales auténticas. Muy pocas milongas tienen la misma o similar armonización que la milonga folclórica.

Ej. 12. Milonga op. 63, No. 1

Periods:
Phrases:

All. gretto (♩. 64)

Piano
p con grazia e scherzando col tempo

Pedal

La figura cromática, típica de la milonga folclórica, aparece a menudo en las milongas de Williams.

Ej. 13. Milonga op. 63, No. 8

Andante mesto (♩. 70) *una corda*

pp

Algunas milongas están escritas en compás compuesto, siendo varias de ellas muy similares a las milonguitas folclóricas.

Ej. 14. Milonga op. 63, No. 9

All. gretto moderato (♩. 66)

El efecto bimétrico que resulta de la superposición de dos diferentes ritmos, binario y ternario, común en la milonga folclórica, se encuentra también en las milongas de Williams.

Ej. 15. Milonga op. 64, No. 6

All. gretto mesto (♩. 62)

p con trillata appassio

Así como en el ejemplo anterior, son varias las introducciones de las milongas de Williams semejantes a las de la milonga folclórica, como así también hay bastante analogía en la diversidad de emociones que suscitan, que van desde lo lírico a lo nostálgico, humorístico y melancólico.

En las vidalitas y huellas de Williams ocurre algo similar a lo que pasa en sus milongas. Las vidalitas tienen a menudo introducción; el tema principal es una melodía cantable, en movimiento adagio o andante, con motivos melódicos-rítmicos y figuras cromáticas-melódicas muy propios de la vidalita vernacular. El acompañamiento continuamente repetido sobre la misma fórmula rítmica consiste en corchea con puntillo, y semicorchea y cuatro corcheas o sus equivalentes en 1 o dos negras.

Ej. 16. Vidalita op. 45, No. 3

Andante mesto
una corda

pp

Andante

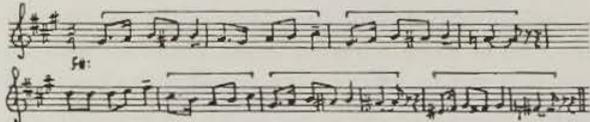
rit. ad.

Es importante recordar lo que dijimos anteriormente respecto a la escritura de la vidalita en 3/4, en lugar de 4/8 y 2/8. Obviamente Williams al escribir sus vidalitas en 3/4 no registró el elemento rítmico que hace a la esencia de esta forma folclórica. Asumió que el ritmo del acompañamiento en 3/4 correspondía también a la melodía, omitiendo en consecuencia, poner de relieve el polirritmo que se crea entre ambas líneas.

Ej. 17a. Vidalita folclórica.



Ej. 17b. Vidalita op. 45 No. 3



Fiel a su lírico origen folclórico, las vidualitas de Williams tienen un carácter sentimental, mientras que las huellas tienen una naturaleza fuertemente rítmica, escritas en compás compuesto, con el mismo acompañamiento que la huella vernácula, consistente en tres corcheas, y una corchea y una negra. Este motivo es muy importante en las huellas de Williams, porque es el germen de toda la pieza. La introducción también está basada en la misma fórmula rítmica. Williams no hace uso de los rasgos melódicos de la huella folclórica; sin embargo el típico diseño cromático-melódico se encuentra a veces en sus huellas.

Ej. 18. Huella op. 32, No. 4²⁰

En las tres formas, milonga, vidualita y huella de Williams, la fórmula rítmica propia de su análoga vernácula es el factor más importante que permite su identificación y su presencia "nacional" en el suceder de las mismas. El ejemplo siguiente, muestra el tema principal que es una melodía por tonos acompañada por una variación del ritmo básico de la milonga.

²⁰ *El rancho abandonado* (1890) es la primera obra inspirada en la música del gaucho, que Williams compone.

Ej. 19. Milonga op. 72, No. 10



La melodía, solamente en forma secundaria evoca las cualidades folclóricas de su original.

Ej. 20. Vidalita op. 65, No. 1



Juntamente con el acorde de tónica (I o I-6) los acordes más usados son novena de dominante, los acordes de onceava y treceava, algunas veces alterados. También se encuentran acordes de sexta napolitana y acordes aumentados; acordes y escalas por tonos; progresiones de cuartas y quintas paralelas como sonoridades independientes o pertenecientes al acorde; acordes cromáticos; acordes de paso o de cambio; cadencias frigias; modulaciones a la tercera, y estructuras más complejas.

El estilo de Williams en las obras que nos ocupa, consiste en registros extendidos y extremos; saltos grandes; escalas, arpeggios, y pasajes figurativos con crecimiento del movimiento a través de una disminución progresiva de los valores en las notas; repetición del mismo material, usando variación, secuencia y transformación; explotación de los recursos pianísticos virtuosísticos; contrastes en dinámica y enfatización de acordes alterados para lograr efectos de color y posibilidades descriptivas. La superposición y yuxtaposición de los dos distintos elementos (el vernacular y el europeo) se encuentran en todo el transcurso de la pieza, muy especialmente en la sección central, en la introducción y en la coda.



Ej. 21a. Milonga op. 63, No. 4

Allegretto (L. ex)
pp *ff* *And.*

B: A#5 C#9 G#4 D#4 G#4 C#9 G#4 F#5

Middle section, mm. 17-50

Ej. 21b. Milonga op. 72, No. 6 (transición y coda).

p *mezzo*

ff *brillante*

Coda: Polichords
arco

glissando
passa les doigts sur les touches

En la vidalita, el material temático está basado en un motivo melódico-rítmico usado en el tema principal. La repetición y variación del mismo motivo juega un papel importante en el desarrollo de la parte central.

Ej. 22 a. Vidalita op. 45, No. 3 (introducción y tema principal).

Andante mesto
una corda
pp *mf*

ritardando
dolce

Ej. 22 b. Vidalita op. 45 No. 3 (sección central).

Allegro
ff
Chromatic passages

ff
ritardando

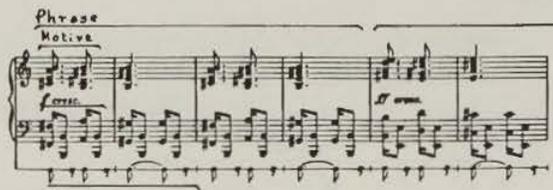
ritardando
pp

El típico motivo rítmico folclórico que se usa en el tema principal, (en 6/8 cuatro corcheas y una negra), continúa en toda la pieza en la mayoría de las huellas.

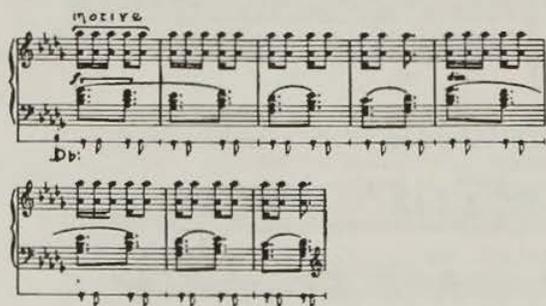
Ej. 23 a. Huella op. 46, No. 3 (tema principal).

Motivo
ff

Ej. 23 b. Huella op. 46, No. 3 (sección central).



Ej. 23 c. Huella op. 46, No. 3 (recapitulación).



En la recapitulación del tema principal, el cual a veces está abreviado o variado con armonías y virtuosismos pianísticos de estilo europeo, se hacen escuchar también algunos “decires” folclóricos.

Ej. 24 a. Milonga op. 63, No. 4 (tema principal).



Ej. 24 b. Milonga op. 63, No 4 (sección central).



Ej 24 c. Milonga op. 63, No. 4 (recapitulación).



El propio Williams hace una evaluación de los alcances expresivos de los nuevos recursos que usa. En el tomo II de sus *Pensamientos sobre la música*, página 103 afirma:

La armonía yuxtapuesta que asoma por intuición en la obra de Chopin, César Franck, Mussorgsky y la mía y que luego Debussy sistematiza genialmente, es la vertiente que renueva la moderna música.

Tanta es su admiración, que concitando a los discípulos les aconseja:

¡No trepidéis, jóvenes, en internaros en él! En ese universo flotan las radiantes imágenes de lo bello original, y allí podréis saciar la sed de innovaciones que os apremia, y encontraréis allí las profundas innovaciones que nuestro arte necesita!... ¡Armaos con los pertrechos técnicos de nuestros días, cual adalides que van a combatir por lo bello original, e inspiraos en la fuente de lo castizamente nacional, en las danzas y canciones populares que son los filones áureos de la originalidad nativa!

Desde 1890 que surge *El rancho abandonado*, el compositor continúa en la misma línea compositiva hasta su muerte, a pesar de los significativos acontecimientos musicales, culturales, políticos y sociales ocurridos en Argentina durante los primeros cincuenta años del siglo XX.

La renovación y modernización de la música en Argentina desde los años 20 se inicia con la creación de la *Asociación del Profesorado Orquestal* que se torna en un “referente vital” para los compositores jóvenes; varios de ellos se plantean sobre las posibilidades concretas de un arte americano que trascienda la artificialidad de la “referencia primaria a las culturas locales”. La dualidad universalismo-nacionalismo es tema de discusión permanente en la cultura argentina.

La creación del *Grupo Renovación* en 1929 y del grupo *Música Nueva* en 1937, trae un clima de vanguardia que persistirá con fuertes influencias en los jóvenes compositores, quienes tendrán oportunidad de estar en contacto con obras y compositores de Argentina (Juan José Castro, José María Castro, Juan Carlos Paz, Gilardo Gilardi, Luis Gianneo) y Europa, además de otros países. Las visitas de Ernest Ansermet e Igor Stravinsky a Buenos Aires y la difusión de sus obras, el grupo liderado por Arnold Schoenberg y más adelante las corrientes de música concreta y electrónica, tienen fuertes repercusiones en la música contemporánea argentina, que prevalecerá en la

entrada de la segunda mitad del siglo XX. (Recorde el campo argentino, que le era contemporáneo, se mos que Williams muere en 1952).

Los años 30, la "década infame" con su nutrida sucesión de gobernantes militares y civiles, estarán signados por el fraude electoral, la censura, la persecución de intelectuales, el auge de cada vez más activos y virulentos nacionalismos de derecha apoyados por grandes sectores de la iglesia —exacerbados por el Congreso Eucarístico de 1934 (Ciria, 1990: 176)— el crecimiento del antisemitismo y la xenofobia, el apoyo al modelo corporativo mussoliniano y luego al Eje. La vanguardia estética convive entonces con la regresión política.²¹

Williams comparte el rechazo del materialismo burgués de una forma diferente. De ninguna manera pone en duda la civilización occidental, ni tampoco cuestiona los vínculos con Europa entre las causas de la crisis que conmociona a la sociedad argentina. Por el contrario, su proyecto retoma "lo nacional" para articularlo en los "valores universales" de la cultura europea.

En estrecho vínculo con un concepto de la cultura dependiente de la civilización europea, no repara que la música folclórica tiene un significado insustituible en países donde no hay grandes tradiciones de la música culta. Tampoco advierte que el posromanticismo llegaba al límite de su desarrollo, como lo advertían algunos compositores europeos de las postrimerías del siglo XIX y comienzos del siglo XX, con el corolario que no era posible transitar más por ese camino. Posición ésta a partir de la cual toma impulso y se beneficia la música campesina en "sentido estricto".²²

El problema del hombre en su aspecto social, histórico, antropológico, lingüístico... constituye una inquietud fundamental de la investigación folclórica. En América Latina han puesto particular énfasis en el tema del hombre, investigadores de la talla de Carlos Vega, Augusto R. Cortázar, Isabel Aretz, Manuel Dannemann...²³ entre otros. El rigor científico-objetivo en el tratamiento del documento folclórico no excluye al hombre, como sujeto y destinatario del quehacer musical. Nuestra inquietud al respecto de cual era la posición de Williams frente al hombre de

²¹ Omar Corrado "Música culta y política en Argentina entre 1930-1945", *Música e investigación*, vol. 9, pp. 13-33 (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"), 2001.

²² Béla Bartók, op. cit. p. 19.

²³ Isabel Aretz, M. Dannemann y otros. *Teoría del folclore en América Latina*, Vol. I, (Caracas: UNIDEF), 1975.

claro bastante al leer los siguientes párrafos escritos por Williams:

... Las patrias que no inventan, ni crean a diario, no podrán dominar jamás el mundo; pues el imperio de la fuerza caduca en breve, y sólo predomina sin desmayos ni derrotas, la mente creadora de los pueblos.

Éstos deben tener como axioma, el no mezclarse con las razas inferiores. La América debe rechazar toda tentativa de colonización de la raza negra y amarilla; reservando sus amplios territorios para la raza superior que la descubriera y poblara. El indio se extingue en América porque no se adapta a la civilización europea que la penetra, porque su mentalidad no se ductiliza al golpe de las ideas, porque su alma carece de alas para remontarse al divino azur, y no acepta beber en la copa sagrada de la ciencia, ni a comprender al hada, de éter vestida, que entona el epinicio a la victoria de las artes...

La América ha de ser, no sólo para los americanos, sino también para la flor y nata de los arios dominadores del mundo por la pujanza del intelecto...²⁴

Desde su perspectiva de valoración extrema de formas post-románticas —al estilo de Wagner y de la escuela francesa "con ascendencia impresionista"— se pone en evidencia, a través del análisis de las obras en cuestión, la imposición que hace Williams de los valores europeos en estas formas, y el control que ejerce sobre ellas en virtud a cánones clásicos que no pone en discusión. Por ejemplo, el tema principal de las tres formas, milonga, vidalita y huella, que es el núcleo generador que concreta y desarrolla su idea de música nacional, está siempre revestido del ropaje europeo, desde el principio hasta el final de cada pieza. A diferencia de Béla Bartók, cuyo personal estilo crece de su completa absorción con el material musical folclórico, Williams no hace transformaciones esenciales en el folclore con el que trabaja dichas obras y en consecuencia no hace posible la creación de un estilo original. No obstante y a pesar de la confluencia de los dos estilos, las imaginativas melodías folclóricas creadas por el compositor y la reiteración de los motivos folclóricos en el transcurso de toda la pieza, crea una suerte de ambiente sensiblemente reminiscente de sentimientos, memorias,

²⁴ Alberto Williams "La patria y la música", *Alocuciones, Discursos y Conferencias*, tomo III, pp. 180-182 (Buenos Aires: La Quena), 1951.



nostalgias del terruño... y al mismo tiempo le da una cierta unidad a la composición.

Es interesante notar que Williams, en su juventud escribe melodías tratadas de una manera simple; posteriormente, su técnica compositiva se vuelve muy elaborada para finalmente, en sus últimos años, reducirla a piezas elementales, generalmente dedicadas a los niños, como las Milongas opus 123, No. 3, y No. 8; Vidalitas opus 135, No. 5 y opus 143, No. 2; Huellas opus 133, No. 1 y opus 134, No. 4.

Con su sólida formación musical, su fina sensibilidad y talento creador, Williams fue capaz de establecer en forma sistemática un estilo compositivo propio que consistió en otorgar al material folclórico una importante función dentro de la tradición musical europea. Esta posición estética es correlativa al conflicto entre los valores nativos y la concepción europea de la cultura, conflicto que ha existido en Argentina desde la independencia de España en 1810 hasta el presente.

Su fecunda labor en la creación compositiva, se extiende también a la literaria, a la interpretación pianística y dirección orquestal, como conferencista y organizador musical y en las áreas de estética, crítica musical y pedagogía.

Con la entrada del nuevo siglo suceden grandes cambios, en todos los órdenes. Los últimos años del siglo están marcados por la cuestión social. Hacia mediados de la década del noventa se constituye el partido socialista argentino. El periódico *La montaña* es el difusor de las nuevas ideas. Entre sus principales colaboradores se encuentran Juan B. Justo, José Ingenieros, Leopoldo Lugones entre otros. En 1893 llega a Buenos Aires Rubén Darío. Cinco años antes la aparición de *Azul* había marcado el nacimiento del modernismo. La protesta contra el orden capitalista, incita en esta última corriente, no podía dejar de concertarse con la corriente socialista. Debe recordarse que el espíritu de "fin de siècle" no solo estuvo caracterizado por la revisión crítica del capitalismo sino de la entera cultura occidental. En este señalamiento, Nietzsche resulta la referencia ineludible.

Los problemas educacionales en el país después de la crisis de 1890, se orientaron a diferentes sectores de la sociedad con una variedad de soluciones. Representantes de la iglesia católica, proponen solu-

ciones que corrijan la influencia de los intereses materiales; cuestionan la posibilidad de resultados artísticos verdaderos en medio de la riqueza y de la abundancia.²⁵

Williams también propone la elevación moral de la sociedad a través de la educación musical. Su ideal fue ligar la cultura nacional de Argentina con los valores establecidos de la cultura europea. Convencido de la urgencia de la situación y consciente de la falta de instituciones profesionales capaces de resolver tales problemas, Williams crea en Buenos Aires el Conservatorio de Música el 3 de marzo de 1893: En la inauguración hace conocer los objetivos morales, espirituales y musicales que tendrá la institución.²⁶

Conociendo la falta de recursos pedagógicos musicales decide preparar un sistema educacional que llenara las necesidades del Conservatorio. Escribe varios tratados de música, que se transformaron en la columna vertebral de miles de niños y jóvenes argentinos. En la organización del Conservatorio emprende la capacitación de profesionales competentes y realiza conciertos anuales para publicitar el Conservatorio. Veinticinco años después, en 1918, la institución contaba con profesores de cualidades docentes y musicales excelentes y alumnos de la talla de Alberto Ginastera, Lía Cimaglia Espinosa, Pascual de Rogatis, Pedro Saénz y muchos otros. Después que el Conservatorio de Buenos Aires se establece firmemente, crea sucursales en varias provincias del interior.

Este esfuerzo pionero, integrado a una cultura humanística más amplia, era absolutamente inusual en los músicos profesionales de su época. Para Williams, tal amplio y denso profesionalismo era un mandato. Sus publicaciones sobre los más variados temas, la creación de la editorial "La Quena" donde se publican todas sus obras, y en general toda la actividad musical de Williams, llevada con serio nivel profesional, le hacen merecedor del título que se le ha otorgado con justicia de "patriarca de la música argentina".

²⁵ Citado por José Luis Romero, *Ideas políticas de la Argentina*, p.188 (México DF.), 1975.

²⁶ Alberto Williams "Alocución", *Alocuciones, discursos y conferencias*, vol. III, pp. 9-12 (Buenos Aires: La Quena), 1947.