

LA ANTIGUA TONADA TUCUMANA

POR ESTA CALLE A LO LARGO
Y LA SEUDO VIDALA DE LA VIRGEN GENERALA

ESTUDIO CRITICO

JOSUÉ T. WILKES

Buenos Aires

ANTIGUA VIDALA TUCUMANA
(autóctona)

Tomada a la
Srta. Lastenia Pereira

Armonizada por
Josué T. Wilkes

Muy tranquilo (♩ = 66)

Por es-ta ca - llea lo lar - - go ju - - ran que

me han de ma - tar Con un cu - chi - - llo de

pa - - lo ¡Quien sa - be si cor - ta - - rá!

PRIMERA PARTE

I

LA música de la Vidala que denominan *de la Virgen Generala*, así como la letra con que se canta son, en opinión de rancias familias tucumanas, de creación relativamente recientes. La señorita Lastenia Pereira, cuya familia, radicada hoy en la Capital Federal, es de origen y ascendencia tucumana, ha informado a quien escribe que el aire y letra nombrados le son desconocidos; que tanto su señora mamá como una tía suya, de ochenta y dos y ochenta y cinco años de edad respectivamente, jamás oyeron ni tuvieron conocimiento de la mencionada composición.

Afirman, en cambio, que el aire de vidala autóctono más antiguo que se conoce, corresponde a una melodía que indistintamente se cantaba durante los festejos patrios, ceremonias religiosas, fiestas populares y cuanto acontecimiento político o social celébrase la Provincia. Su música, recordada todavía por las mencionadas damas, fué dictada a quien escribe por la señorita Lastenia Pereira, con la letra que la acompaña y que a continuación se transcriben:

Muy tranquilo (♩=66)

Por es-ta ca-lle a lo lar-go ju-ran que mehandema-tar,
Con un cu-chi-llo de pa-lo ¡Quien sa-be si cor-ta-rál

La letra con que se canta la seudo vidala de la Virgen Generala podría igualmente adaptarse al aire musical expuesto, si sólo constara de cuatro en vez de cinco versos. Este último pie es, precisamente, el que a causa de su diverso metro, da lugar a una nueva frase musical que por su estructura y extensión difiere de las dos anteriores.

Expresa la informante, —con criterio exacto—, que en las vidalas, tanto la introducción como su interferencia a manera de episodio intermedio fueron agregados ulteriores a la creación original. Hasta entonces el pueblo de la región no había conocido para la expresividad de su sentir otro cantar que el que transmite por nuestro intermedio. La antigua vidala, agrega—, se acompaña exclusivamente con el mo-

nótono y rítmico percutir de la caja, batiendo los primeros y terceros tiempos de la composición. Muy luego se introdujo una innovación en el batir del compás. El primer golpe se iniciaba a contratiempo, llenando el vacío que la voz dejaba entre el primer y tercer tiempos de la música. A continuación regularizábase su marcha percutiéndose hasta el último verso de la estrofa esos mismos tiempos. Para conservar con el canto la precisión metronómica del compás, articulábase todos sus tiempos con la reiteración de la vocal anteriormente emitida. Tan extraña manera de modular el cantar, —corriente en la Provincia—, infunde pesadez a la música y torna lánguida la tonada cuya monotonía agrava el deajo triste y somnoliento del cantor.

La intervención posterior de otros instrumentos sonoros, como la guitarra, el arpa o el violín, contribuyeron al desarrollo y evolución de la forma-tipo. A ellos se debió, sin duda, la ingerencia de las introducciones e interpolaciones de las mismas en el curso de la composición. Fué su objeto dar reposo a las voces cantantes como también aumentar la variedad y amenidad de la pieza. En pro de la vetustez del aire recogido en su memoria por la familia Pereira, podría argüirse que la copla que la anima es, por igualdad de concepto, una variante estrófica de otra mucho más arcaica que le ha servido de modelo. Al efecto, las transcribimos a renglón seguido:

Por esta calle a lo largo	En el pago'el ojo de agua
juran que han de matar	dicen que me han de matare
con un cuchillo de palo.	con una cuchilla mota
¡Quién sabe si cortará!	que no corta por hincare.

Tocante al endecasílabo suelto que en la seudo *Vidala de la Virgen Generala* se agrega a la cuarteta octosílabo, sabemos que la práctica de ésta y otras combinaciones fueron de uso frecuente, tanto en las canciones cantadas como en las danzadas. Lugones las reduce a tres formas estróficas: "la cuarteta común, a veces con sus versos alternados por estribillos de seis, ocho y diez sílabas; la cuarteta de seguidilla y la hexasílabo, alternada también a veces con estribillos de tres y de cuatro sílabas" (1).

Agrega que todo ello demuestra que se trataba de estrofas para cantar, como a mayor abundamiento lo corroboran los estribillos, pues muchas veces interrumpen el sentido de los versos al no tener relación

(1) LUGONES, L. — *El Payador*, págs. 86-88, Ed. Otero, Buenos Aires, 1916.

alguna con ellos. Así acaece, en efecto, con las expresiones: *vidalita*, *caramba*, *vidalit'ay*, *mi vida*, etc., que figuran en las diversas piezas de nuestro repertorio indígena. A las anteriores voces puede sumarse el ¡Ay, ay, ay! que pasó luego a ser expresión de una forma definida de cancioncilla y cuyo remoto origen, según Rodríguez Marín, —citado por don Felipe Pedrell⁽²⁾—, data de fines del siglo XVI y principios del XVII. Entre nosotros el ¡Ay, ay, ay! tuvo su expresión popular en una melodía recogida y armonizada por el extinto compositor Pérez Freire.

II

LA SEUDO VIDALA DE LA VIRGEN GENERALA

AL observar la versión corriente de la llamada *Vidala de la Virgen Generala*, que pretende ser una expresión musical autóctona del pueblo tucumano, dúdase de la aseveración de quienes así lo afirman porque el documento sonoro, por su factura incongruente y lo inorgánico de las frases que lo estructuran, demuestra lo contrario.

En efecto. Originariamente, las vidalas, como piezas no danzadas, carecían de introducción y de acompañamiento armónico. Fueron composiciones homófonas, lo mismo que las que integran el repertorio de la liturgia cristiana. Las introducciones y episodios instrumentales intermedios se emplearon ya, desde remota antigüedad, con idéntico fin: dar reposo a las voces cantantes que entonces acompañaban a la saltación, con la consiguiente fatiga de los ejecutantes encargados de ambas funciones. Las interpolaciones que entre estrofa y estrofa interrumpen el canto de Cifras, Estilos y Milongas obedecen al mismo principio, como así también las partes zapateadas de nuestras danzas cantadas.

Que las introducciones de que hablamos fueron invención posterior al aire autóctono, lo devela el hecho de que el pueblo recoge solamente la tonada y la letra, preocupándose más por la primera que por la segunda. De ahí que todo motivo, frase o periodo musical, ajeno a la melodía cantada, haya quedado librado a la inventiva de quien cultivare o divulgare las diferentes especies de cantares o danzas del

(2) PEDRELL, F. — *Cancionero Musical Popular Español*, Vol. I, págs. 46, 60 y 18. Ed. Valls. Cataluña, s/f.

género denominado folklórico, en su acepción vulgar. Por eso es que los compases de introducción interferidos después, al fin del periodo inicial cantado, no pueden ni deben ser considerados como autóctonos.

Con el endecasílabo agregado a la cuarteta, que se canta con el periodo inicial repetido, se ha compuesto una nueva frase musical. Esta, que es asimétrica de las dos anteriores, por sobrepasarlas en un pie senario, —un compás de tres cuartos—, está destinada a obrar como estribillo épico del cantar, por hallarse al fin de la estrofa. La arritmia o asimetría resultante, rompe la unidad orgánica de la sintaxis musical, pues, como lo enseña la preceptiva clásica, "los miembros melódicos que integran un periodo ordinario tienen que pertenecer a un mismo compás, abrazar igual extensión y los tiempos de la rítmopeya adoptar análoga disposición"⁽³⁾.

Tal suerte de estribillos es frecuente en nuestro cancionero vernáculo. Su interferencia en la música vocal popular, por imposición de la forma estrófica, ha originado anomalías —como la señalada—, debido a la brevedad del discurso sonoro que no da lugar a que el cambio en la extensión de los miembros se exprese morigeradamente y la variedad se manifieste sin brusco y perturbador contraste auditivo y sensorial. Esta irregularidad constructiva se pone siempre en evidencia en todas aquellas vidalas que llevan agregado un verso a la cuarteta común o ésta se halle interpolada por algún estribillo ocasional ajeno a la constitución del verso.

Circunscribiéndonos exclusivamente al exámen de la *Vidala de la Virgen Generala*, debemos hacer observar que por la asimetría de sus frases y contextura arritmica de sus pies, se aparta de la pureza de la forma-tipo. Esta fué estructurada con ternos de compases, definidos cada uno por un pié de verso y articulados téticamente, es decir, *al dar* del tiempo y en compás de tres cuartos. Su rítmica, regular y constante, se sujetó al pie troqueo alternado con el dáctilo cíclico⁽⁴⁾.

Posteriormente, la forma autóctona se hibridó; primero por el agregado de una introducción, después por la interferencia de ella como episodio intermedio o mesódico y, por último, cuando en su estructura intrínseca comenzaron a barajarse caprichosamente las frases de tres compases con las de cuatro; las de tres con estribillos de cinco

(3) GEVAERT, F. A. — *Histoire de la Musique de l'Antiquité*, Vol. II, pág. 150. Gand, 1881.

(4) Ver Apéndice A.

compases, seguidos de soliloquio vocal; las de dos seguidas de cuatro con interpolación de otras de tres compases; las de tres con las continuadas por otras de tres con cuatro, etc.; con lo que la expresión arcaica, sencilla y pura en su lineamiento sonoro, al alejarse del centro campesino que la engendró, se proteizó de tal manera y tan rápidamente que es casi imposible discriminar las distintas etapas de su proceso evolutivo; como por los mismos motivos viene a serlo también el de aquellas otras expresiones que llamamos *Zambas* y *Gatos*, en sus diversas manifestaciones ódico-coreográficas.

Si, extremando el examen de la seudo *Vidala de la Virgen Generala*, observamos cómo ha sido distribuida entre el casillero de líneas divisorias la sucesión melódica de la primera frase cantada, notaremos con sorpresa que el peso máximo de la acentuación sonora, que se manifiesta sobre la nota cumbre (mi bemol) del rasgo con que da principio el segundo inciso de esta primera frase, se articula no en el tiempo fuerte que debe corresponderle, sino en uno débil, como lo es el del segundo tiempo del compás de tres cuartos (ver 2º compás de la música de la seuda vidala).

Las acentuaciones que le siguen en importancia son el *do* y el *si bemol*, primeros del primer y tercer compás (Cf. Ej.). Cada uno de esos tres sonidos representa un punto fuerte de la melodía; constituyen los valores graves o pesantes del compás. Como tales deben ir precedidos de su respectiva línea divisoria. En la versión expuesta, la frase se presenta mal escrita por el notador. Al trastocar en tética (*al dar* del tiempo) la constitución ársica (*al alzar*) del giro melódico ha desnaturalizado su sentido emotivo y musical.

Con unción religiosa

Ma-dre nues-tra de mer-ce-des Ge-ne-ra -
la y Re-den-to-ra - La Pa-tria, co-mo Bel-gra-no, clama hoy tu am-
pa-ro, Se-ñor-a - Tue-res cons-tan-tey no la has de ol-vi-dar.

Copia de la versión manuscrita de la Inspección de Música
del ex-Consejo Nacional de Educación

El oído experto reconoce el error; reclama el ajuste de la línea sonora que mentalmente acomoda con rapidez auditiva y la visión distribuye y ordena en el papel. El profesional idóneo especializado en la materia, distingue en la continuidad del rasgo sonoro los elementos rítmicos y métricos que determinan la especie.

La estructura del pie en sus distintas variedades simples o amalgamadas, la singular predilección que por unos u otros manifiesta en forma característica nuestro repertorio vernáculo permite, asimismo, poder discernir con acertado criterio el origen de la especie que se examina. Es así como la presencia del pié yambo (U —) del tercer compás (negra-blanca) contraría la rítmica específica que caracteriza al género denominado *vidala*.

Esta expresión popular de cantar se halla fundamentalmente regida por el ritmo trocaico (— U). En un todo opuesto al yambo por su significación ética, emotiva y musical, no condice en absoluto con el carácter que trasunta la vidala que, tal cual se generó, ha llegado hasta nosotros con un dejo lánguido, monótono, tierno, dulce y expresivo.

El ritmo yámbico fué peculiar del *cielito* rioplatense. Su naturaleza grácil y ágil llevó a esta expresión, en un principio ódica (vocal), a convertirse en ódico-coreográfica cuando se la aunó a otras especies danzadas, no por razones estéticas, sino con el objeto de dar variedad y amenidad a la danza con las coplas cantadas por los guitarreros. Si —como ya se dijo— lo mal notado de la primera frase de la vidala, obliga a modificar el compás y por consiguiente el figuraje de los valores, por el resultado obtenido se advierte que la frase en cuestión no es de *Vidala* sino de *Cielo*.

Y si nos fuera dado suponer que la composición original datara de la época en que se libró la batalla de Tucumán (24 de setiembre de 1812), habría que admitir que ese aire de Cielo provino de Buenos Aires, por hallarse entonces en auge este género de composiciones, y que su música fué llevada en la memoria por alguno de los soldados de Belgrano, quien popularizó el aire entre sus camaradas cuando las tropas patriotas perseguidas por los realistas se asentaron en Tucumán para dar cara y vencer al enemigo.

Antes de proseguir concretemos con el ejemplo cuanto hemos expuesto respecto al examen de la primera frase de la composición.

Con ello se verá cómo por medio de una notación adulterada se ha transformado un *verdadero* aire de Cielo en *falso* aire de Vidala.

1º Frase. — Falsa notación



Los asteriscos del Ejemplo A señalan el conflicto acentual entre el compás y el ritmo; en consecuencia la falta de concordancia entre ambos es absoluta.

Notación rectificada



Los asteriscos del ejemplo B rectifican el error del ejemplo A. La acentuación rítmica coincide con la del compás. La concordancia es perfecta; la solución acabada. ¿Qué por qué se ha cambiado la indicación de compás y reducido proporcionalmente el figuraje de los valores? Pues porque ese es el del genuino compás de Cielo, autenticado además con fuerza de ley por la copla de Bartolomé Hidalgo, que la tradición mantiene en pie y dice:

Cielito, cielo, que sí,
Cielito de *tres por ocho*
Que se empezó a desgranar
Lo mismo que maíz morocho.

La segunda frase de la vidala, que clausura el primer período musical, es simétrica de la primera. Cierra en forma cataléctica, destruyendo la integridad del yambo con una innecesaria pausa de respiración, puesto que el canto se interrumpe por la interpolación instrumental de la introducción. Como en los ejemplos A y B anteriores, los asteriscos de los ejemplos C y D puntualizan las faltas de concordancia entre el compás y el ritmo, y su respectiva rectificación con el cambio de compás.

2º Frase. — Falsa notación



Con la reexposición del primer período da fin la cuarteta cantada. Se agrega a ella, y a modo de conclusión, un verso endecasílabo dividido en dos hemistiquios regulares que se cantan con una frase divisible en dos incisos integrados por un número igual de unidades rítmicas. La extensión del verso ha generado un nuevo compás. La frase obtenida resulta así ser asimétrica de las dos que le preceden: tripodias éstas, tetrapodia aquélla. La estructura rítmica de los tres primeros compases de esta nueva frase es copia fiel de la del segundo de la frase inicial. Con ello se aparenta dar cohesión emotiva y unidad orgánica a la melodía. Pero es el caso que el dimetro cantado que engendra el verso endecasílabo no pertenece a la rítmica específica de la vidala. A ésta, conjuntamente con su pie predilecto, el troqueo, se le auna el dáctilo cíclico que le es, por igual, característico.

La novedad de la fórmula rítmica empleada para el género habríanos sorprendido, si no sospecháramos que la frase expuesta ha sido tomada de un aire foráneo, hoy hartamente conocido y que la infancia ya había hecho suyo desde décadas atrás. Excepto el primer compás y el ámbito en que se mueve la melodía, ambas frases son gemelas, por su compás, ritmo y conducción sonora. Hélas aquí como verdad de lo dicho.

Aire foráneo (5)



(5) Se canta con la siguiente letra:

Viene llegando la primavera
sembrando flores en nuestro vergel;
los pajaritos cantan alegres,
cantan alegres al amanecer.

Vidala



El mismo rasgo traducido en dáctilos cíclicos revestiría el siguiente aspecto:



Por lo tanto sacamos en conclusión:

- a) Según nuestro parecer la seudo *Vidala de la Virgen Generala* es una composición estructurada con cuatro frases musicales que no guardan entre sí relación melódica ni cohesión orgánica.
- b) Que de dichas frases: la introducción, la frase inicial y la conclusiva revelan diversa proveniencia, todas tres ajenas a la región tucumana.
- c) Que su pretendida antigüedad no ha de ser tanta, por cuanto así lo revela lo híbrido de la forma y lo espurio de la rítmica, ajena —según se ha expuesto— a los cánones del patrón del género.
- d) Que la mencionada composición es asimismo rebatida por testimonio de vecinos de la ciudad de Tucumán, quienes dicen ignorar la tonada que preténdese hacer pasar por popular.
- e) Que en pro de tales afirmaciones aportan como testimonio la tonada de la más antigua vidala de que se tenga conocimiento en Tucumán.
- f) Que ésta fué conocida y cantada con variadas letras en las más diversas ceremonias, festividades civiles, militares y religiosas que celebrare la Provincia.
- g) Que por su contextura, esta composición se sujeta al patrón típico del género y pertenece, como tal, a la más genuina representación de la especie.

- h) Que entre una y otra composición, por lo que atañe a su antigüedad, la elección no es dudosa.
- i) Que por su falta de flexibilidad melódica, fluidez, gracia y frescura emotivas no es pieza destinada a perdurar en el sentimiento popular.
- j) Que contribuye a ello el no haber sufrido la elaboración del tiempo, factor que siempre depura y perfecciona la obra demótica.
- k) Que por todas las consideraciones expuestas, se concluye que la seudo *Vidala de la Virgen Generala* tiene, necesariamente, que ser obra de incipiente autor y no de muy antigua data, estimándose, en consecuencia, que no se le puede asignar carácter autóctono, no obstante su anonimato e ignorarse la proveniencia de la letra y música de la composición.
- l) Que, en vista de todo lo expuesto, y hasta tanto no se objete con opuestos argumentos la tesis sustentada en el presente estudio, debe considerarse a la expresada composición como una de las tantas piezas del repertorio nativo, sin alcance de ninguna naturaleza.

APENDICE A

EL ritmo denominado *dáctilo cíclico* no tiene cabida dentro de la nomenclatura rítmica clásica helénica. Representa a una expresión convencional ideada por el filólogo alemán J. H. H. Schmidt, objetada y resistida por otros no menos eminentes métricos como White, M. Emmanuel y el benedictino Dom A. Mocquereau. Reducir los cuatro tiempos del dáctilo ($2 + 1 + 1$) a tres fué el problema que dió origen a la creación del dáctilo cíclico ($1 \frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1$).

Con este figuraje se determina con precisión dentro de la grafía musical moderna el valor de la antigua duración llamada *irrational* (álogos) que, según expusiera Bacchius "el Viejo" (siglo II de J. C.) en su *Introducción al Arte de la Música*, es la duración que vale más que la *breve* (valor: 1 tiempo) y menos que la *larga* (valor: 2 tiempos). El nombre *irrational*, —dice el mencionado autor—, proviene de no poderse demostrar por el raciocinio cuanto en más o en menos

contiene un tiempo de dicha especie. De ahí que se quisiera zanjar musicalmente la cuestión, asignándosele una duración intermedia entre la unidad-larga ($— = 2$ tiempos) y su mitad-breve $U = 1$ tiempo), o sea: un medio ($\frac{1}{2}$), equivalente a la *brevísima* o *ultra-breve* (*brevibus-breviora*) de los antiguos gramáticos como Marius Victorinus, quien también admitía un mayor valor al de la larga ordinaria: la *longa-longiorem*.

El sabio métrico Westphal concretaba la reducción a tres del valor cuatro del dácilo, con la siguiente demostración práctica:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad U = \text{troqueo} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ UU \quad U = \text{tribráqueo} \end{array}$$

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad U \quad U = \text{dácilo.} \end{array}$$

A esta grafía irregular del dácilo, Westphal le dió la siguiente equivalencia moderna:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad U \quad U = \underbrace{\text{♩} \quad \text{♩}}_2 \quad \text{♩} \end{array}$$

Con la denominación de *gran irracional* (*makros-álogos*), el mismo autor asignó a esta semiografía un figuraje más exacto y práctico, a los efectos de la medida precisa del tiempo en el compás que le fijó y que fué:

$$\begin{array}{c} 2 \quad 1 \\ — \quad U \quad U = \underbrace{\text{♩} \quad \text{♩}}_2 \quad \text{♩} = \text{♩} \quad \text{♩} \quad \text{♩} = \frac{3}{8} \end{array}$$

Expresión gráfica conocida después con el nombre de *dácilo cíclico*.

El aumento o disminución proporcional de este figuraje no altera su estructura, pues desde Westphal al presente se ha convenido tácitamente en acomodarlo al compás señalado, por tener dicha expresión musical su equivalencia aritmética en las fracciones: $\frac{3}{4} + \frac{1}{4} + \frac{1}{2}$.

Cualquier otra representación semiográfica que adapte sus tres valores a los anteriores quebrados deberá recibir, por lo mismo, igual denominación.

Como el figuraje original de la frase conclusiva de la seudo *Vidala de la Virgen Generala* no responde al canon de la especie por haber sido mal vertido, es que lo hemos rectificado con los dácilos cíclicos de rigor, aumentando proporcionalmente sus valores, de conformidad con la indicación del compás de la vidala ($\frac{3}{4}$).

SEGUNDA PARTE

I

PARA mejor y más completo esclarecimiento del estudio realizado por el suscripto sobre la seudo *Vidala de la Virgen Generala*, el señor Presidente de la Comisión de Folklore y Nativismo, maestro don Athos Palma, ha aportado también su contribución al asunto con la crítica pertinente del sobredicho estudio y agregado de particulares puntos de vista.

Por de pronto dos aspectos de la cuestión han sido aclarados.

1º — Que es dudosa la autenticidad de la música como pieza vernácula destinada al efecto, por cuanto figura con carácter profano en el Album N° 3 de obras populares del Sr. Chazarreta, quien informó al Sr. Presidente de la Comisión haber tomado el aire a una señora mayor, cuyo nombre no menta.

Que se deduce, en consecuencia, por el hecho expresado, ser cierta la sospecha de que, efectivamente, la *Vidala de la Virgen Generala* no es tal, no correspondiendo asignarle, por tanto, tan venerable nombre, como si de hecho le perteneciera, dando así, a sabiendas, por cierto un hecho falso.

2º — Que en ausencia de antecedentes con respecto a la letra supuso asimismo quien escribe que la que llevaba agregada tampoco debía, originariamente, pertenecer a la música. Sabemos ahora que, en efecto, la letra es composición del Capellán Mayor del Ejército Presbítero doctor Amancio González Paz. Confirmadas en un todo las dudas del suscripto, el asunto quedaba ya, de por sí, resuelto.

Por otra parte, y con ayuda del análisis, se expuso que la pseudo vidala en cuestión se hallaba estructurada con ritmos, frases y giros melódicos ajenos a los que son comunes y que, la forma como tal, era espuria. Hoy, con el cabal conocimiento de la letra, de la cual, como dijimos, sólo conocíamos una estrofa, nos explicamos perfectamente la intromisión de la última frase musical cuya cuadratura contrastaba intempestivamente con los ternos de compases anteriores.

En principio, el estudio de nuestra música vernácula permite establecer que las primeras manifestaciones sonoras del numen popular responden siempre a un patrón sencillo y uniforme, de comienzo a fin. La música de la vidala tucumana expuesta y que pasa por ser la música más antigua de la región, da fe de ello. Las innovaciones aportadas a la forma-tipo fueron agregados posteriores. En las expresiones cantadas se debieron a los diferentes metros estróficos aplicados a la especie. Se llegó así hasta trocar la naturaleza intrínseca del género, convirtiendo en ársicas (al alzar), piezas constitutivamente téticas (al dar), como son las vidalas, ya que de ellas hablamos. El estribillo poético ocasionó también su respectiva perturbación en la estructura de la frase cantada. Por presentarse inopinadamente en la música de la vidala en litigio nos permitió dudar de su autoctonismo.

Conocida la poesía del presbítero Dr. Paz, cuyo estribillo glosa al de la vidala *Ausencia* (Album N° 3 de obras del Sr. Chazarreta), la intromisión de este estribillo en la *Vidala de la Virgen Generala* justifica su estructura tetrapódica aislada, en contraposición a las tripódicas de las frases anteriores. Su posición al fin de la estrofa da a la especie un carácter neto y definitivo, como lo da a entender la voz *épodo*, vocablo clásico que sirve para determinar al miembro suelto que se halla al fin de una composición poética o musical, generalmente escrito en metro o ritmo diverso al de las estrofas que les preceden. Como oposición al *épodo* está el *proodo*. Caracteriza al miembro suelto que precede a la composición propiamente dicha.

Las introducciones de nuestras canciones vernáculas constituyen verdaderos miembros proódicos. La pseudo *Vidala de la Virgen Generala* pertenece al género proódico-epódico con interpolación estrófica tipo a-a, por ser sus miembros iguales entre sí. Así considerada, la composición musical es eurítmica, porque se sujeta a un plan preestablecido. La canción *El Peregrino*, que expone el maestro Palma, es

igualmente eurítmica por las mismas razones. Su esquema, diferente al anterior, responde a la forma llamada *palinódica*, porque sus ritmos riman alternados:

a:	1º verso	3	compases
b:	2º verso	4	"
a:	3º verso	3	"
b:	4º verso	4	"

Una y otra composición difieren, pues, por la disposición de sus miembros rítmicos. Como ellas, existen otras que, dentro de la misma especie, revelan variedades diversas.

La letra que acompaña a la música vernácula no debe ser considerada como su gestora sino cuando positivamente se sepa que se está en lo cierto. La recíproca falta de concordancia prueba, generalmente, a aquella afirmación. Por lo demás, nuestra música indígena tiene caracteres pronunciados según la región de donde sea oriunda. La intromisión de fórmulas rítmicas extrañas a las que son corrientes en un tipo determinado de cantar, es un toque de atención para que el investigador se ponga en guardia.

Ahora, si da la casualidad —como acaece con la frase inicial de la pseudo vidala en cuestión— de que el rasgo que se observa lleva consigo las características fundamentales de la región con la cual el estudio se halla familiarizado, por ser esa la de sus mayores y la suya misma, entonces su apreciación puede considerarse como definitiva. Las melodías, como los pájaros, *tienen alas para volar a lo lejos*. Un inciso de las mismas puede influir en la composición de otro cantar, a ignorancia de quien la gesta, con tanta mayor fuerza si ella se debe al numen popular. Tenemos el caso en una pretendida *serenata* santiaguense⁽⁶⁾ con ritmo de zamba surgida de un estilo criollo. Afortunadamente, sabemos cuándo, dónde y cómo se compuso ese *estilo* y quienes fueron sus autores⁽⁷⁾. La Letra que lleva adjunta, aplicada a macha martillo, dice bien a las claras no ser la que le corresponde. En este caso no se trata ya de un inciso, rasgo o frase melódica que haya

(6) CHAZARRETA, A. — *Segundo Album Musical Santiaguense*, Ed. Romero y Fernández, Buenos Aires, 1920.

(7) WILKES, J. T. y GUERRERO CÁRPENA, I. — *Génesis Hispánica de las Formas Musicales Rioplatenses*, Ed. Publicaciones de Estudios Hispánicos, Buenos Aires, 1946, Libro IV, Cap. VII: *Un estilo inconexo y una tonada provinciana*.

herido la fibra emocional del anónimo gestor de la serenata, sino de una deliberada intención de acomodar a la manera provinciana una música importada al lugar y extraña, como tal, al sentir de esa región. Son igualmente notorias las reminiscencias de obras ajenas en las propias de los grandes maestros. Al escuchar la frase final de Don José, en Carmen, adivinamos su procedencia wagneriana; la introducción de "La Walkiria" nos trae al recuerdo *El Rey de los Alisos*, de Schubert; en la potente idea sonora de la Cabalgata, de la misma obra, está impreso el genio de Schumann; la pluma de Mozart corre a través del "Barbero de Sevilla" de Rossini; "L'Enfant Prodige" es tributo que Debussy ofrece a su maestro Massenet. En nuestro estudio *Dos Canciones Patrióticas Anónimas* señalamos una frase del Himno diluida en otra de *La Azulada Bandera del Plata* y en otro anterior trabajo la tonada andaluza que engendra a la del *gato escondido*. Por último, nudo gordiano de la cuestión, la idea matriz de la seudo *Vidala de la Virgen Generala* palpita con ligera variante rítmica en la primera frase de su congénere *Disculpa morena*, que, con letra adaptada, ha dado a conocer igualmente el Sr. Chazarreta. Concepciones anónimas, si es que en verdad lo fueron, ¿cuál de éstas dos es acreedora al mayorazgo?

Hemos señalado fuentes de inspiración musicales que, directa o indirectamente, hicieron sentir su influencia en la obra del creador. Ellas guían al investigador por la senda de la verdad para descubrir la matriz original. En literatura, Sarmiento nos recuerda, entre otros, a Moratín inspirándose en Molière; Sainte Beuve señaló a Homero como conductor de Virgilio y nuestro Arturo Marasso hizo lo mismo con Rubén Darío, guiándose por entre los gloriosos hombres que se llamaron Hugo, Flaubert, Catulle Mendes, Daudet, Verlaine y otros, con cuyos elementos Darío "constituiría después un medio de manifestación individual".

II

TÓCANOS hablar ahora de la modalidad de la canción, ampliando los conceptos que el maestro Palma ha vertido en su *Contribución* a nuestro estudio anterior. Por lo general, cuando se asigna procedencia norteña a la música que nos llega de Catamarca o de Santiago del Estero, es porque las tonadas de estas comarcas se hallan trabajadas, las más de las veces, con sonidos extraños a la gama del tono que debiera regirlas. Sabemos, sin embargo, que para hallar su *alma mater* debemos mirar por encima del hombro de la frontera patria, en

dirección al Perú, cuna de la civilización incaica, que a través de la Quebrada de Humahuaca y a lo largo del camino del Inca, extendió su límite hasta las tierras de la altiva Arauco.

La modalidad musical del Imperio, con sus mismos instrumentos sonoros, aunaba a toda la Nación en la expresión de sus sentimientos y sensaciones. Estos se perpetuaron a través de aquellos, perdurando hasta el presente, merced a un tradicional espíritu de conservación que la conquista primero y la cruza después no han podido destruir. Más que su sistema musical en sí, aquello que primero llama la atención en la música del género incaico, es el uso de las terceras paralelas. Nuestra educación musical protesta instintivamente por el desmedido empleo de esos intervalos que, regidos tan sólo por su afinidad consonante, en la dualidad de las quenas que los ejecutan, anulan el sentido de la tonalidad, tal como la entendemos y nos la han enseñado. De ahí que, armónicamente, nuestro sistema no responda al suyo, aun mismo dentro de sus más elementales manifestaciones. Porque si bien en algunos casos la tercera inferior que acompaña a la melodía incaica de principio a fin cuaja dentro de la tonalidad que debe encuadrarla, en otros —que no son los menos— ella la rechaza de plano por pertenecer a un tono diferente del que le corresponde a la melodía.

¿Qué hacer en casos semejantes para proceder a la armonización de tales cantos? El maestro experto no vacilará en sacrificar el intervalo parásito que acompaña a la melodía, reemplazándolo por otro, acorde con la tonalidad de la composición. El tradicionalista regional pondrá el grito en el cielo por el atropello cometido. Substancialmente, la razón está de su parte, porque esa música sólo se acompañó a dúo de terceras por instrumentos indígenas de una misma familia y con un sentido de la armonía ajeno al nuestro. No es posible, pues, conciliar ambos sistemas. Sin embargo, sorteando con habilidad esas dificultades, las tales canciones se presentan a nosotros plenas de imprevistas sugerencias armónicas. Por ende se justifica el interés que les prestamos y la atención con que musicalmente las tratamos.

III

SEGÚN como estuvieren distribuidos los tonos y semitonos dentro del diapasón u octava de que se compone la escala, ésta tomó denominaciones diferentes en la Antigüedad, Edad Media y Moderna.

Nuestro sistema se construyó sobre las ruinas de los anteriores, tan pronto fueron descubiertas las relaciones consonantes de los intervalos de terceras, que las matemáticas no habían admitido como tales hasta entonces. Para el sistema musical que nos rige, la piedra angular fué la consonancia de tercera. Se la consideró menor si constaba de un tono y un semitono, mayor si alcanzaba a dos tonos. La presencia de una u otra en la organización de la escala basta para bautizarla con su nombre. Toda la música popular occidental se supeditó a esta organización cuando obraba libre de influencias extrañas. Su estructura, dentro de los límites del diapasón que la contiene, es siempre la misma, como también su rótulo. De ahí que —como muy bien se ha dicho— nuestra tonalidad “modifica tan sólo el diapasón de la escala, de tal suerte que todas las escalas mayores pueden considerarse como trasposición de la escala de *Do* y todas las menores como trasposición de la escala de *La*”⁽⁸⁾.

No acaeció así con las gamas helénicas y sus sucesoras ambrosianas, gregorianas y glareanas en que cada una de ellas, según la colocación del semitono dentro del diapasón, recibía un nombre propio que la distinguía de las demás. De manera que, del mismo modo que nosotros llamamos genéricamente a las nuestras: mayores o menores, los antiguos, en atención a la estructura particular que a cada una de ellas habían asignado, denomináronlas: doria, frigias o lidias, acusando, así, indirectamente, su país de origen. Estas tres fueron las gamas primordiales del sistema helénico. La excepción de la regla fué la mixolidia, expresión híbrida que dió a entender que su nombre debía interpretarse como la yuxtaposición de los teatracordos dórico y lídio. Las gamas doria, frigia y lidia engendraron cada una de ellas una derivada que les estaba supeditada por sus relaciones orgánicas. Estas fueron la hipodoria, hipofrigia e hipolidia.

A las melodías dependientes de cada uno de los modos que acabamos de indicar, se les asignaba una función específica dentro de la categoría genérica a que perteneciesen. Las denominadas *prácticas* correspondía al género excitante (tropos diastáltico), las *éticas* al género sedante (tropos hesicástico), las *trenódicas* al género sentimental (tropos sistáltico).

(8) HABERL, F. X. — *Magister Choralis*, pág. 51. Versión castellana. 1866.

Corriendo los años, la Iglesia Cristiana, al organizar su canto por intermedio de San Ambrosio (333-397), circunscribió la modalidad musical, conocida por su nombre, a cuatro modos ordinariamente enumerados y que, desde entonces, se denominaron *auténticos*. De estos cuatro modos auténticos el Papa San Gregorio Magno (540-604) hizo derivar otros cuatro que, por lo mismo, tomaron el nombre de *plagales*. Así establecidos, los ocho modos eclesiásticos rigen hasta hoy todos los cantos de la liturgia cristiana.

En el siglo XV, el matemático Enrique Loris, más conocido por Glareano (de Glaris, ciudad suiza de su nacimiento), extendió el número de los modos musicales a doce: dos nuevos auténticos, el Jónico (IX) y el Eolio (XI), con sus respectivos plagales: el hipojónico (X), y el hipoeolio (XII). La prédica de Glareano, expuesta en un libro famoso, el *Dodecacordon*, no prosperó a pesar de su innegable importancia teórica y práctica. La nomenclatura de los ocho modos se acomodó a la que la antigüedad había asignado a la suya, pero por un lamentabilísimo error de interpretación, los nombres de los modos gregorianos no coinciden con los de los modos griegos, de manera que hoy todavía, cuando hablamos de tonos doria, frigios, lidios y mixolidios, con los respectivos prefijos hipo que caracterizan a los plagales, debe entenderse siempre que se hace referencia al sistema musical eclesiástico.

Esta larga digresión ha sido necesaria para evitar confusiones, puesto que ahora se presenta la misma cuestión bajo otro aspecto. En efecto. El señor Presidente de la Comisión de Folklore y Nativismo ha expresado que, según su sentir, “la *Vidala de la Virgen Generala* procede del Altiplano, porque la escala utilizada, dentro de la cual se mueve la melodía, es la conocida con las siguientes denominaciones: Primer modo gregoriano, escala dórica o modo mixto Bb”. Agrega que “en el cuarto compás del canto aparece la *sexta dórica*, así denominada por Max Reger, compositor alemán”.

Nada, en verdad, puede ser más cierto si nos atenemos a clasificar nuestras melodías como pertenecientes a tal o cual modo antiguo, por la exacta disposición y correlación de sus respectivas gamas.

La *Vidala de la Virgen Generala* se halla escrita en una gama que correspondería a nuestro modo menor antiguo si no fuera por la alteración ascendente del texto grado que la priva de tal denominación y la convierte en la gama perteneciente al tono expresado por el

maestro Palma. Pero si analizamos la melodía desde el punto de vista estrictamente gregoriano, es decir, independiente de toda armonía y atendiendo a su exclusiva modalidad, movimiento, progresión, extensión, cadencias y giros específicos, la tonada de la vidala no pertenece ya al Primer modo (dórico) sino a su colateral, el segundo modo (hipodórico). Al extremar el análisis, se verá también que, dentro de este modo plagal, su característica no es exactamente la del Segundo modo (hipodórico), sino la del Duodécimo modo (hipoeolio), llamado también Locrio, modo desusado, cuya presencia en el canto litúrgico fué advertida por primera vez en 1863 por el abate Vogh y el canónigo De Vroye ⁽⁹⁾. Muy luego fué también reconocida su presencia en la música helénica y litúrgica cristiana por R. Westphal y A. Gevaert, respectivamente.

Al analizar ahora la melodía de la vidala, de conformidad con lo antes expresado, procederemos en primera instancia a su transposición al modo-maestro, sin más alteración que la del si bemol, única admitida por la ciencia gregoriana. Atenderíamos después a sus cualidades específicas, que son las que nos dirán la familia modal a la cual haya que incorporarla.

La transposición del Do menor (3 bemoles) dórico o I Modo eclesiástico al Re menor (con Si bemol subentendido) supone la doble transposición de Do menor a Sol menor (2 bemoles) y de Sol menor a Re menor (1 bemol). Prácticamente, la melodía queda así transpuesta a un intervalo ascendente de segunda mayor.

ANÁLISIS MODAL DE LA VIDALA

Modo locrio (XII Modo hipoeolio).



⁽⁹⁾ DE VROYE, J. J. y ELEWYCH, X. VAN. — *De la Musique Religieuse*. Paris, 1866.

Referencias

- A. Sexta eolia.
- B. Inflexión al V modo (lidio).
Es también inflexión característica del II modo (hipodórico), sólo que éste cadencia entonces en modo plagal (hipolídico).
En uno y otro caso, la marcha se sucede por grados casi conjuntos, —y no por saltos—, de conformidad con la regla.
La transposición del menor al mayor en los maestros antiguos equivale al paso inverso del mayor al relativo menor, practicado por los modernos.
- C. Marcha de la dominante (La) a la fundamental (Re). Es rasgo característico del modo locrio; así lo reconoció Westphal y lo admitió Gevaert.
- D. Relación directa, llamada *repercusión*, entre la fundamental (Re) y la dominante (La) del II modo (hipodorio).
- E. Frase perteneciente al II modo (hipodórico), porque su primer inciso descansa en la dominante (Fa). Esta dominante sirve de nexo para que el segundo modo se amalgame con el sexto modo, cuya cadencia se efectúa en su medianta (Do).
- F. Frase perteneciente al II modo. Cadencia en la dominante (La) del modo locrio.
- G. Período netamente locrio. Nos lo da a entender la presencia del sonido Si becuadro, segundo grado de la gama locria. La ausencia deliberada del Si natural en las melodías locrias hizo que éstas se juzgasen como pertenecientes al IV modo eclesiástico (hipofrigio; mi menor con Fa sostenido sobreentendido).

Gama locria defectiva (sin segundo grado)

La do re mi fa sol la

Gama hipofrigia defectiva (sin segundo grado)

Mi sol la si do re mi

La altura del diapasón es lo único en que se diferencian ambas gamas. A ello se debe, según Gevaert, la desaparición del modo locrio desde época lejana. Nosotros, sin embargo, hemos señala-

do su presencia en canciones hispanas del siglo XVII, conservadas en un códice manuscrito que fuera vade-mecum de un monje franciscano, Fray Gregorio De Zuola (16 - 1709) ⁽¹⁰⁾.

Por otra parte, la prescindencia del segundo grado de la gama del IV modo llevaba también consigo su razón de ser. Sabido es que la música eclesiástica sólo admite la alteración descendente del sonido Si, llamado por lo mismo *Chorda mobilis*. La transposición íntegra de la gama locria a la gama hipofrigia eclesiásticas implicaba, para este último modo, una grave transgresión a la regla, puesto que el Si natural del modo locrio se transmutaba, en el modo hipofrigio, en Fa sostenido (!). De ahí que los melógrafos eclesiásticos se abstuviesen, en las cadencias de sus monodías, del sonido Fa, pasando directamente del Sol al Mi final, con lo cual obviaban hábilmente el escollo. Este hecho, que por primera vez lo hiciera observar el abate Voght en el Congreso de Música Religiosa en Malinas ⁽¹¹⁾, al llamar la atención sobre determinadas cadencias del *Te Deum laudamus*, en las que cada vez que se presentaba la quinta Si-Mi, Si-Sol-Mi, Si-Sol-Fa-Mi, admitía y realizaba el Fa sostenido, que implícitamente demandaba el acompañamiento.

Doce años después, Gevaert, al estudiar a su vez con especial detenimiento el sobredicho Himno cristiano, se plegaba a las opiniones de ambos religiosos.

Estamos, pues, en que el primer periodo exápodo de la vidala no pertenece al I modo, dórico, ni tampoco al II modo, hipodórico, eclesiástico, sino al XII modo, hipoeolio, de Glareano, o Locrio de Xenócrito, caído en desuso por confundirse con el IV modo hipofrigio gregoriano, según ya dijimos.

- H. Tocante a la tetrapodia epódica de la vidala, no tiene carácter eclesiástico. Hay que considerarla como un rasgo moderno que marcha de Re menor con inflexión a Sol menor y flexiona conclusivamente en la mediante de Re menor.

⁽¹⁰⁾ VEGA, C. — *La Música de un Códice Colonial del Siglo XVII*, Imprenta de la Universidad, Buenos Aires, 1931. Cf. WILKES, J. T., *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, 1937, Tomo III, pág. 159, Canción N° 14, Tomo III, Suplemento Musical, pág. 11.

⁽¹¹⁾ DE VROYE, T. J. y ELEWYCH, X. VAN. — Obr. cit., pág. 12 y ss. y pág. 19, en lo que respecta al *Te Deum*. Ver también la apreciación del canónigo De Vroye sobre las tres fórmulas en que se halla escrito el famoso Himno, de las cuales la segunda corresponde al locrio.

Por lo que respecto al trasunto emotivo de la melodía, ésta se halla más de acuerdo con el *ethos* del I modo, hipodórico eclesiástico, apto para traducir sentimientos melancólicos (*tristibus aptus*), y no con la del I modo, dórico, considerado por los gregorianistas como tono festivo (*tonum hilarem*), no obstante reconocerle otras cualidades generales. De conformidad con el análisis modal de la vidala procederemos ahora a la armonización, sin solución de continuidad, de la exapodia preliminar y tetrapodia conclusiva que integran los dos grandes rasgos melódicos de la mencionada composición.

Esta realización se llevará a cabo observando los más puros principios armónicos renacentistas, por ser los que más acordes se hallan con la estructura de la música antigua sujeta al sistema modal, sin perjuicio, por supuesto, de que esta última frase rechace, entre otras, la variante incluida al pie, en un todo acorde con nuestra actual manera de tratar armónicamente la canción vernácula, sin desvirtuarla de su esencia emotiva.

Variante.

REFERENCIAS

- A. Modo locrio. Salto de la dominante a la tónica.
- B. Inflexión hipodórica de la tónica a la dominante.
- C. Tetracordio lidio. Inflexión del menor dórico al mayor lidio. Procedimiento de gran predilección en todos los maestros antiguos, debido al sistema musical entonces imperante.
- D. Marcha ascendente de la dominante locria (La) a su final (Re).
- E. Regresión por salto de la fundamental (Re) a la dominante (La) locrias.
- F. Rasgo carente de sentido eclesiástico. Marcha regresiva de Re menor (tónica) a Sol menor (subdominante).
- G. Marcha retrógrada de la dominante (La) en función armónica equívoca del modo, para concluir en la medianta del tono del rasgo.

En la variante al pie, la función del La, como dominante locria, aparece explícita por las armonías que la sustentan.

CONCLUSIONES

NUESTRA manera de pensar con respecto a la grafía errónea de la frase inicial de la vidala y a no trasuntar la modalidad característica del género es la ya expresada desde un principio. El análisis nos ha demostrado que el rasgo melódico se halla supeditado a la modalidad locria, tal cual la estableció Westphal y la ratificó Gevaert; que se inicia en la dominante (La) del modo y descansa en su final o tónica (Re). Este salto es, a mi entender, explícito al respecto, porque presupone armonía de dominante al alzar y armonía de tónica al dar. Por rara casualidad es el mismo caso del ejemplo beethoveniano citado y expuesto más adelante.

Lo mismo acaece con la flexión hipodórica de su fundamental (Re) a su dominante (Fa) expresada por medio de la *repercussio* gregoriana de que ya se habló. De ahí también que para obrar de acuerdo con el pensamiento gregoriano se deben levantar los basamentos armónicos sobre los cuales han de descansar esos dos grados (Re y Fa), pared por medio, es decir, separados por la línea divisoria del compás.

Riemann, por su parte, había expresado *de modo concluyente y conciso* que *el tiempo pesante es, en general, el que coincide con la importancia armónica*, de donde agrega que *la indicación de compás depende del movimiento de la armonía*, porque *los pasajes en donde la armonía cambia (por ejemplo, cuando después de la T[tónica] entra la D[ominante] o S[subdominante] o inversamente), se le manifestarán [al oyente que escribe] como más importantes y como dignos de distinción en la escritura* ⁽¹²⁾.

Por eso que el ejemplo beethoveniano, de que antes se habló y ahora transcribimos, es inobjetable, porque presupone que el Mi bemol que precede al primer compás lleva, implícita la armonía de dominante.



Beethoven, Sonata N° 12, op. 26

Del tercer compás de la Vidala nada hay que agregar a lo muy anteriormente expresado y fué que: el *yambo invertido* (que no hay que confundir con su homónimo, el yambo propiamente dicho) es pie obligado del Cielito y fortuito en la Vidala. En el *Cielito Federal* del suscripto, como también en el fragmento de su *Cielo*, los yambos invertidos han sido expresamente introducidos en la composición, porque les fueron específicos desde el momento en que la rítmica rioplatense los prohió como suyos del cantar hispano, el cual los había dado a conocer a la Colonia a través de sus Tonadillas y Penitencias.

Como he dicho: el yambo invertido sólo se presentó esporádicamente en la Vidala y siempre que ésta no tuviera estructura tetrapódica, circunstancia muy de tomarse en cuenta, con tanta mayor atención cuanto que su presencia contraría el *ethos* del género caracterizado por el pie troqueo que es su antítesis. Y así es, en efecto, porque el yambo, por su natural inquietud, es nerviosamente ágil y agresivo, condiciones que evidencia más todavía si actúa en serie, como yambo tético. Su opuesto, el troqueo, en cambio y como es notorio, obra siempre con mansa placidez emotiva. Esta es tanta que los himnógra-

(12) RIEMANN, H. — *Fraseo Musical*, págs. 105 a 107, Ed. Labor, Barcelona, 1928.

fos latinos del siglo IV lo adoptaron para sus cantos litúrgicos de la misma manera como la Roma pagana lo había empleado en sus canciones populares. El pié troqueo trasunta admirablemente el sentir casi siempre sentimental de la Vidala⁽¹³⁾. Esta lo prohió en serie, como eco fiel de un primer modo medieval que perduraba todavía en los cantos religiosos de la Iglesia cristiana, firmemente asentada en la región norteña, allí donde la lengua keshva sigue aún palpitando como en los mejores tiempos de la vida incáica⁽¹⁴⁾. De ahí, pues, que esa brusca y anómala transición rítmica que el yambo tético ocasiona, cause en el ánimo del oyente una natural perturbación espiritual, tanto más sorpresiva cuanto lo evidencia su cadencia de sentido estético y, desde luego, emocional.

Otro tanto podría decirse también respecto al pié *logaedo B*, que le es igualmente foráneo y ajeno, además, a la rítmica clásica que la conquista nos trajo estereotipada en sus canciones. Su presencia en las Vidalas de época posterior a su expresión pura se debe ante todo —a mi parecer— a la difusión del *Valse* por el interior de la República, por serle este ritmo muy común. Téngase presente que el *logaedo B* no tuvo cabida en las formas valsadas escritas en compás de tres octavos que fueron las acostumbradas entre nosotros, como derivadas del *Cielito*.

Como segundo término corresponde, asimismo, señalar la influencia que ejercieron sobre ellas las fórmulas guitarrísticas, en compás de seis octavos, con que se acompañaban las Zambas de la región sureña de Catamarca, que le son características y que se contraponen a las de la zona oeste que tienen otra expresión acompañante y, como tal, diferente carácter y emotividad.

El *logaedo B*, ritmo corriente en los valeses en compás de tres cuartos, se presenta con la antelación de un siglo a estas formas danzadas en las tonadillas hispanas de fines del 1700. Debe observarse, sin embargo, que su presencia responde no pocas veces al desdoblamiento del sonido largo del yambo tético, que la música reitera pro-

⁽¹³⁾ Parece ser que en determinadas circunstancias, la Vidala lleva también consigo una escondida significación esotérica. El joven que por primera vez satisface su instinto amoroso, de regreso al hogar lo da a entender a los suyos cantando una exultante vidala triunfal.

⁽¹⁴⁾ Sobre más extensos pormenores, a propósito de la Vidala, véase mi respectivo estudio en el *Boletín Latino Americano de Música*, Montevideo, 1941, Tomo V, págs. 568 y ss.

nunciadamente para darlo así a entender, con tanta mayor razón cuanto que fué uno de los moldes métricos en que con mayor frecuencia se vaciaron las tonadillas de la época⁽¹⁵⁾.

Al generalizarse entre nosotros el compás de tres cuartos, las genuinas expresiones hispanas de tres octavos, que perduraban en nuestros Cielitos, Valeses de Esnaola, *Valzas* de Alberdi y hasta en los típicos *Valsesitos* criollos de las alboradas campesinas que remataban las fiestas familiares al llegar la madrugada, comenzaron a cambiar de aspecto. El dáctilo cíclico imperaba como ritmo logaédico por antonomasia desde los tiempos de la dulce Safo. Su expresión gráfica atravesó triunfalmente toda la métrica grecorromana, encontrando, a la postre, eterno reposo cuando la Iglesia cristiana lo cobijó bajo su manto y la liturgia católica lo hospedó en su métrica.

En cambio, el *logaedo B*, bastardo de una familia genérica, sin nombre propio que lo defina, es un intruso dentro de las expresiones puras de la música autóctona argentina. Implantado en las Vidalas, permite determinar con un margen de aproximación el ciclo evolutivo de la forma-tipo a que ellas pertenecen.

Cuatro son las etapas de ese ciclo. Su lineamiento general admite la siguiente clasificación por épocas que ayudan a precisar el período de sus transformaciones:

ETAPA I

Forma-tipo A

Género ternario.

Orden tético.

Pié troqueo puro.

Frase tetrápoda.

Período dimetro.

Forma-tipo B

Varia de la anterior por la descomposición del pié troqueo en pié moloso mayor, con el cual se yuxtapone para la estructura del período.

⁽¹⁵⁾ SUBIRÁ, J. — *La Tonadilla Escénica*, Ed. Tipografía de Archivos, Madrid, 1929, Tomo II, págs. 468 a 471.

ETAPA II

(ciclo evolutivo)

Género ternario.
Orden tético.
Pié troqueo.
Frase tripódica.
Periodo trimetro.
Estríbillo tetrápodo (dimetro).

ETAPA III

Forma híbrida

Introducción:	{ Frase tetrápoda Periodo tetrámetro.
Género ternario.
Orden tético.
Pié troqueos y dáclicos cíclicos.

Frase:	{ tripódicas. o tetrapódicas
Periodo:	{ trimetro o tetrámetro
Estríbillo:	tetrapédico.

ETAPA IV

Forma espuria a

Introducción:	{ Frase: tripódica Periodo: trimetro.
Género:	ternario.
Orden:	{ ársico. o tético
Pié:	troqueos, dáclicos cíclicos, logaedos B

Frase:	{ tripódica o tetrapódica.
Periodo:	{ trimetro o tetrámetro.
Estríbillo:	tetrámetro.

Forma espuria b

Variada disposición de las anteriores expresiones.

CON respecto a la tradicional interpolación de la introducción en nuestras formas cantadas o cantadas-danzadas, recordemos que el procedimiento obedece al propósito de dar breve descanso al cantor que, en un tiempo, era a la vez ejecutante. Los maestros de la antigüedad lo practicaron en su lírica coral, intercalando un *ritornelo* instrumental; los organistas protestantes lo hacen entre cada verso del coral, procedimiento tomado —según Gevaert—, a los *Cantori al liuto* del Renacimiento quienes, a su vez, lo habían adquirido de los juglares medievales, sucesores inmediatos de los citaredos romanos⁽¹⁶⁾.

En la tonadilla hispana de fines del siglo XVIII, al preámbulo instrumental se le denominaba comúnmente *ritornelo*, dice Subirá⁽¹⁷⁾, y *preparaba la entrada de la voz al comenzar toda tonadilla*. Pero, fuera o no *ritornelo*, se le llamó, asimismo, preludeo o introducción, vocablo este último que adoptaron nuestros intuitivos para la mayor parte de las composiciones nativas que hoy conocemos y descontando, por supuesto, a la que precede al estilo denominada, como sabemos, *el alegre*.

Nada más nos resta por decir, como no sea expresar cuán sensible es que nuestra venerable y venerada Virgen Generala, Patrona de nuestro glorioso ejército, no haya tenido su propio cantar, como manifestación del sentimiento íntimo de los hombres a quienes amparara en sus tribulaciones y llevaba a la victoria en la batalla. De haber sido así, la tinta en vano aquí vertida, habría corrido en su loa.

(16) GEVAERT, F. A. — *La Mélodie Antique dans le Chant de l'Eglise Latine*, Gand, 1895, pág. 136, nota 1.

(17) Obr. cit., pág. 416.

APENDICE

CIELITO FEDERAL

Letra de Miguel Di Carlo Música de J. T. Wilkes (op. 39)

ENTRADA
Tranquilo (♩ = 66)

p Con gracia y sencillez

CIELITO

No hay no-che como es-ta no - che Ni cie-lo más fe - de - -
Mi pren-da lle-va en el pe - lo La cin-ta co-lor pun - -

reten. *a lpo.*

ral Ven-ga cie-loy va-ya cie-lo Que he-mos to-dos
zó Y con e-lla he - mos a - - ta-do co-ra-zón con

1. 2.

de bai-lar Ven-ga Las gui-ta-ras co-lo-ra-das
co-ra-zón Y con Ven-ga cie-loy va-ya cie-lo

Sus cuer-das tem-plen al son De un cie-li-to
¡No a-flo - - je, mi cie-lo, no! Que al com-pás y

1.

pa-ra nues-tro I-lus-tre Res-tau-ra-dor
ta - - co-nean-do Can-tan-do le dí mija -

2.

- De un cie-mor.

pp *diminuendo* *pp*

LA CAUTIVA

Intermedio

Cielito

Con alegre expansión

Musical score for 'LA CAUTIVA' Intermedio Cielito. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Con alegre expansión'. The second system ends with 'etc.'.

VIDALA

Tranquilo

Musical score for VIDALA. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Tranquilo' and 'p'. The second and third systems include first and second endings. The third system ends with 'D.C. al §' and 'Para concluir'.