
Música y literatura en Argentina. Las canciones de Gilardi sobre poemas de Lugones

Silvina Luz Mansilla | Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras e Instituto de Artes del Espectáculo | Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras | silman@filo.uba.ar

› RESUMEN

Se estudia un ciclo para voz y piano denominado *Trece canciones argentinas*, con música de Gilardo Gilardi y poemas de Leopoldo Lugones. Realizado en base a los *lieder* que el escritor incluyó en *Romancero* (1924), este grupo de obras resulta de interés para indagar cuestiones culturales, políticas y personales que se conjugaron en el momento de la composición. Con herramientas tomadas de la historia cultural y de la semiótica de la música vocal, se problematiza esta producción artística y se atiende a la posición del compositor en el campo musical de fines de la década de 1920, tensionada por sus lazos de identificación tanto con la corriente del predominante “nacionalismo musical” como con la que propuso revertir esa tendencia, esto es, el Grupo Renovación. Entre los objetivos se busca revisar el interés musical que suscitó el escritor y su poesía; describir el contexto de fervores nacionalistas que predominó en la época; dilucidar ciertas discusiones en torno al uso del idioma español en la música vocal; reconstruir asuntos inherentes a la publicación de las partituras y al estreno de estas canciones y atender a la construcción poético-musical del *Lied de los ojos amados* y del *Lied del secreto dichoso*.

Palabras clave: canción de cámara, modernidad musical, nacionalismos, poesía argentina

Music and Literature in Argentina. Gilardi's Songs about Lugones's Poems by Lugones

› ABSTRACT

We study a cycle for voice and piano called *Thirteen Argentine Songs*, with music by Gilardo Gilardi and poems by Leopoldo Lugones. Based on *lieder* that the writer included in *Romancero* (1924), these works exhibit a great interest to investigate cultural, political, and personal issues that were brought together at the time of composition. We use some tools coming from the cultural history and the semiotics of vocal music to problematize this artistic production and the position of the composer in the musical field of the late 1920s. We find that this position is stressed by his ties of identification with the predominant “musical nationalism” and, at once, with the Grupo Renovación, an entity that intended to reverse that trend. Among the purposes, we review the musical interest that the writer and his poetry aroused; describe the context of nationalist fervors that prevailed at the time; elucidate

certain discussions about the use of the Spanish language in vocal music; reconstruct inherent matters with the publication of scores and the premiere of these songs; and finally, we attend to the poetic and musical construction of the *Lied de los ojos amados* and the *Lied del secreto dichoso*.

Keywords: art song, musical modernity, nationalisms, Argentine poetry

› Introducción

Es notorio que, a lo largo del siglo XX, la música y la literatura se convocaron dentro de la cultura argentina en numerosas oportunidades, lo que ofrece un campo con distintas perspectivas de análisis. En este trabajo, realizado desde la musicología histórica, se ofrece un avance de una investigación referida a la canción de cámara que musicaliza textos de Leopoldo Lugones (1874-1938). Interesa un grupo de poemas que denominó “lieder” en su libro *Romancero* y que fue puesto en música íntegramente por Gilardo Gilardi (1889-1963).¹

El ciclo acusa la recepción en el campo musical de la potente producción literaria de Lugones, figura protagónica de la literatura argentina hacia comienzos de la década de 1920. Tema poco estudiado, registra alguna colaboración personal reciente (Mansilla, 2017; 2018) y una aproximación muy anterior, importante por la cercanía temporal con los hechos: la tesis doctoral de Jorge Oscar Pickenhayn (1943) dedicada a la canción de cámara argentina, verdadera apología del nacionalismo cultural y musical.

En sintonía con una hipótesis mayor que propone la deconstrucción de las condiciones de existencia de los repertorios, se observan algunos aspectos culturales y políticos para analizar cómo confluyeron en los resultados artísticos. Se propone que el ciclo de Gilardi tuvo una divulgación fracturada y dispar, en parte debido a circunstancias relacionadas con la edición de las partituras y también, a causa de la posición ambigua que ocupó el compositor en el campo musical hacia fines de la década de 1920, al haber creado lazos de identificación tanto con la corriente del predominante “nacionalismo musical” como con la que propuso revertir esa tendencia, esto es, el Grupo Renovación.²

Así, con herramientas tomadas de la historia cultural y de la semiótica de la música vocal, que problematizan a la producción musical interpelándola tanto desde el punto de vista de su creación, como desde su circulación y consumo, se trazan objetivos que coadyuvan a un análisis integral del ciclo de canciones.³ Entre ellos, se propone la revisión breve del interés musical que suscitó el escritor y su poesía; la descripción del contexto cultural de “fervor nacionalista” que predominó en la década de

¹ Un acercamiento al tema fue presentado en el III Congreso ARLAC-IMS (Rama de Latinoamérica y El Caribe, *International Musicological Society*), realizado en la Universidad Católica de Santos, Brasil, en agosto de 2017. Agradezco los comentarios de G. Dellmans, K. Mansilla y Carmen Rueda y los aportes documentales de O. Corrado, R. Dezellio y V. Wolkowicz.

² Se trata de poner en jaque la idea hasta ahora no discutida, que supone que Gilardi habría integrado con naturalidad ambas agrupaciones (García Morillo, 1984: 327; Suárez Urtubey, 1995: 60) o habría sido nexo entre ellas (Corrado, 2010: 89).

³ Véase González Martínez (2007), quien evalúa la integración de la música vocal a por lo menos dos sistemas semióticos. También, Dahlhaus y Eggebrecht (2012), en su discusión sobre la capacidad de la música para aludir a lo extramusical, así como los textos compilados en Alonso (2002).

1920; la aproximación a la discusión en torno al uso del idioma español; la recopilación fáctica del tema de la edición de las partituras, el estreno y primera circulación de estas canciones; y, finalmente, la atención detallada a la construcción poético-musical en dos de las canciones: el *Lied de los ojos amados* y el *Lied del secreto dichoso*.

› El interés de los compositores por Lugones

Una fuente insoslayable para nuestra investigación es la tesis que Pickenhayn defendió en 1943 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.⁴ Por él sabemos que José André, compositor argentino nacido en 1882 y fallecido en 1944 (Donozo, 2006: 53), que fue un gran admirador de Lugones, recomendaba desde su cátedra de Composición del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, la utilización de poemas del cordobés, lo que habría generado un corpus abultado de obras vocales en la segunda parte de la década de 1920 y en la siguiente. Asimismo, menciona que André aconsejaba en especial *El libro de los paisajes* y hacía interpretar las piezas en conciertos “por intermedio de alguna cantante de renombre”, generando así que quedaran “asimiladas al acervo de la canción de cámara” (Pickenhayn, 1943: 187). Respecto de otras aproximaciones a esta literatura, resalta que

[...] ya por fuera del Conservatorio Nacional [...] compositores viejos y nuevos [...] eligieron a Lugones, no para cumplir con un requisito, sino simplemente, porque les gustaba más que otros, porque estaban unidos a él por vínculos de amistad o, como en el caso de Julián Aguirre, por lazos familiares. (*ibid*: 186)

En coincidencia con el profesor del Conservatorio Nacional, Pickenhayn afirma que Lugones manifestó directamente su aprecio por la música, lo que se encuentra en su obra poética a través de distintas referencias y alusiones. Sobre los *lieder* de Gilardi, opina que constituyen un “destacable acierto” (1943: 186). Es importante comprender que, en sintonía con las preocupaciones estéticas de las primeras décadas del siglo XX, la existencia de estos trece poemas juntos debe haber estimulado a Gilardi a experimentar con ideas de autoexpresión, ligadas a una construcción de sí mismo como sujeto en relación con la sociedad de su tiempo, algo que lo entronca con la herencia europea de componer ciclos de canciones (Tunbridge, 2016: 19), no tan arraigada entonces entre los compositores argentinos.

La nómina de autores cuyos catálogos musicales incluyen obras vocales sobre Lugones comprende entonces desde compositores de la llamada Generación del 80 (Julián Aguirre, Pascual de Rogatis, Raúl Espoile, Gilardo Gilardi –el compositor de este estudio–, Carlos López Buchardo, Arturo Luzzatti, Juan Bautista Massa, Carlos Pedrell, Celestino Piaggio, Cesare Stiatessi, Floro Ugarte y la compositora Ana Carrique), hasta integrantes de la Generación del 90 (como Montserrat Campmany, Pascual Grisolia, Víctor Pasqués y Honorio Siccardi).⁵ También las hay de otros, correspondientes a generaciones posteriores, entre los que se encuentran Abraham Jurafsky y Elifio Rosáenz. En el conjunto, destaca claro,

⁴ Hemos podido consultarla en la Biblioteca Central de esta casa de estudios. Hasta donde se sabe, sería la primera tesis doctoral UBA dedicada a la música argentina de tradición escrita.

⁵ Aunque con ciertas reservas, refiero a las Generaciones del 80 y del 90 en la música argentina según la comprensión que ofrece la musicóloga Pola Suárez Urtubey en su aporte sobre este período (1988: 101; 1995: 59-60). Todas las referencias “generacionales” que realizo en este artículo competen exclusivamente al campo de la música (y no de la literatura, a pesar de su innegable paralelismo).

el mismo José André, que tomó cinco poemas de los reunidos bajo el título *Elogio de las rosas* –de *Las horas doradas*– para un ciclo de canciones completado en diciembre de 1928.⁶

› Un acercamiento a la poesía de Lugones

Como se sabe, fue en el período posterior a los Centenarios Patrios –que se vivieron en Argentina en la segunda década del siglo XX–, que sucedió “el gran momento de Lugones”, a raíz de la publicación de su libro *El payador*, cuando “comienza a hacer converger su voz poética con la voz de la nación” (Montaldo, 2016: 7). A su vez, su cercanía con el ámbito musical puede verse a través de distintas circunstancias, entre otras, de su pertenencia a la subcomisión de Música –y no de Letras– al crearse la Asociación Amigos del Arte, en 1924 (Corrado, 2010: 88).

Considerado por Pickenhayn como el libro “más vinculado con la actividad musical” (1943: 186), *Romancero*, publicado por Lugones en 1924, contiene los poemas conocidos como *Los trece lieder*. Se trata de trozos breves, de dos a cuatro estrofas, trabajados en su totalidad en cuartetos octosilábicos en las cuales se verifica una rima consonante entre los versos primero-cuarto y segundo-tercero, a diferencia del romance popular que en general tiene rima asonante en los versos pares. Se ha dicho, sin embargo, que estos *lieder* son casi “trovadorescos”, por la raigambre popular que exhiben; también, que el prefacio hace pensar en un retorno a ciertos aspectos presentes en *El libro fiel*, si bien se propone una diversidad de temas (Obligado, 1941: 19).

Romancero, en efecto, continúa a *El libro fiel*, de 1912, y también a *El libro de los paisajes*, de 1917, obras poéticas en las que se fue profundizando el marcado interés de Lugones por buscar un tono que representara un carácter “nacional”. En general, la crítica literaria coincide en que su obra poética exhibe una trayectoria de lo artificioso a lo sencillo que, a medida que avanza su vida, se acerca más y más a las formas de expresión popular. Ese recorrido culminaría en los *Romances del río seco*, de 1938 (Ferguson, 1981: 72), libro en el que conserva “los medios expresivos [...] y las maneras de cuajar una misma situación poética” mediante un estilo deudor de la tradición española, que resulta “insaciable de sentimientos, de metáforas y de barrocas estrofas” (Canedo, 2010: 97).

En cuanto a los títulos de los trece *lieder*, podría pensarse de inmediato que están escritos para derivar en canciones. La poesía de Lugones tiene muchos aspectos musicales, en realidad. Además de registrarse en sus páginas numerosos títulos que refieren directamente a asuntos o a términos técnicos (*Serenata*, *Vidalita*, *Nocturno*, *Romanza sin palabras*, *Scherzo*, entre otros poemas), encontramos expresiones del propio escritor que denotan su interés por una poesía musical.⁷ Por ejemplo, escribió:

⁶ Las de André, se editaron en París en 1931 por Maurice Senart. Esta lista no es exhaustiva. Pickenhayn (1943: 195) menciona que, además de Gilardi, hubo otro compositor que abordó un ciclo entero: Andrés Correa, con *Cantares del mar y de la luz*, de *El libro de los paisajes*. Siccardi, que fue alumno de Gilardi, compuso en 1929 *Tus cuatro romanzas*, que fueron estrenadas para el Grupo Renovación en 1932 (Otero, 1993: 22).

⁷ Algo análogo sucede con la poesía del uruguayo Fernán Silva Valdés, musicalizado hacia fines de la década del 30 por Alberto Ginastera. Su libro *Los romances chúcaros* (1933) contiene una serie de poemas titulados “canciones”, de donde el compositor argentino tomó los textos para su opus 3, que incluiría –como ha sostenido Melanie Plesch– una tercera composición: la *Canción del beso robado*.

La poesía es instinto, emoción y música. El poeta, además de nacer conforme al dicho, tiene que nacer cantor como el pájaro y cantar sin otro motivo que el llamamiento de la Naturaleza. Lo demás es conceptismo, por trascendental que parezca. (Canedo, 2010: 105-106)⁸

› El contexto. Época de nacionalismos

Se ha prescindido ahondar en este artículo en el ya revisado estudio del contexto cultural de la época de los Centenarios, que conduce inevitablemente a la consideración del nacionalismo en sus distintas variantes (Salas, 1999). Con María Teresa Gramuglio (2013: 99), se prefiere hablar de un ideario “en plural” –de nacionalismos–, que distó de ser homogéneo y con una formulación sistemática. La autora destaca que, si bien en algunas circunstancias los nacionalismos contribuyeron a eliminar desigualdades en poblaciones heterogéneas –por ejemplo, con leyes de educación común–, en otras, ese ideario conllevó la noción de superioridad de unos grupos, culturas o naciones sobre otras, por lo cual su lógica, finalmente, fue la de la dominación.

En nuestro país, huelga explicar que la figura de Lugones hoy muy dilucidada por la crítica literaria como el “escritor oficial”, en aquel momento de la historia nacional que confluye con el final de la Primera Guerra Mundial, se combina con su pertenencia a ciertos círculos intelectuales de la Liga Patriótica Argentina, iniciada hacia 1919.⁹ Lugones participó activamente en esa institución proto-fascista (Devoto, 2005: 153). No escapa a este análisis que –además de la coincidencia temporal de *Romancero* con el discurso llamado “La hora de la espada” en 1924– para fines de la década de 1920 e inicios de la de 1930, –cuando se produce, como sabemos, el primer golpe de estado–, una buena parte de la producción musical académica corría en conexión con los otros ámbitos culturales, acompañando, desde su especificidad, la intención “integradora” de la Liga Patriótica.¹⁰ Un interés ya bastante xenófobo, que aspiraba a “argentinar” a una población considerada todavía “heterogénea” por causa del proceso inmigratorio, tuvo su repercusión en distintos modos, en el ámbito musical. No obstante, como dice Gramuglio (2013: 100) siguiendo a Benedict Anderson, en el nacionalismo argentino es necesario distinguir el “nacionalismo oficial” que desde fines del siglo XIX propuso políticas para construir una nación y un estado (proyectos de inmigración, entre otras) y los movimientos nacionalistas que, desde 1910, a veces opuestos o a veces enlazados con el anterior, cuestionaron los resultados de esa construcción. Se transcribe a continuación, una argumentación de Mariano Barrenechea publicada en *La Revista de Música*. El crítico exterioriza su rechazo a las corrientes modernistas que ya circulaban en los repertorios locales quitando identidad a la música y promueve un imperioso regreso al nacionalismo en el que la canción tendrá un rol protagónico:

[...] Es que hoy el arte musical va perdiendo en nacionalismo lo que va ganando en hipertrofia de una técnica avasalladora [...]. Se pierde el sentimiento, que se diluye en la vaporosa abstracción, y así el nacionalismo

⁸ Este pasaje lo toma Canedo del prólogo de Lugones a *El hilo de oro*, de Pedro Miguel Obligado (Canedo, 2010: 106).

⁹ Se trató de una organización nacionalista, sobre todo emparentada con las formas de patriotismo y nacionalismo cultural precedentes (Devoto, 2005: 152).

¹⁰ Con el “Discurso de Ayacucho”, pronunciado en Lima en diciembre de 1924, Lugones propone el quiebre del orden liberal mediante la recuperación del militarismo (Devoto, 2005: 162-163).

sano y necesario desaparece de la música contemporánea, hasta el punto de que casi todos los compositores de la hora presente pueden ser indistintamente de todas partes, pero de ninguna con necesidad y precisión. Aquí la universalidad de la técnica se coloca realmente [...] por encima de todas las fronteras para ahogar a todas las escuelas, es decir a todas las nacionalidades. De este comunismo disolvente solo podrá retornar la música –como ocurre en Buenos Aires– al fecundo nacionalismo, cultivándolo en su esencia elemental: la canción y las danzas populares. (Barrenechea, 1929: 221-222)

› La prédica a favor del idioma español

Datada en octubre de 1929, casi en el momento del estreno de una primera parte de nuestro corpus, la nota de Barrenechea pone en el tapete, junto con la idea de que la nacionalidad podía “disolverse” por lo que resultaba imperiosa una reacción, la posibilidad fuerte de recurrir al género vocal ligado a la cultura popular (al folclore, diríamos) para obliterar ese ahogamiento. Como expresara Carmen García Muñoz, esa época de los años 20 determinó “el encuentro del compositor [argentino] con su idioma verbal y sonoro” (1986: 119), asumiendo que el uso del español y ciertos rasgos del folclore musical se asociaron, aunque no siempre al mismo tiempo, a la tendencia nacionalista, que era la predominante.

A las canciones en francés, italiano e incluso alemán, propias de las etapas formativas de los compositores de la Generación del 80 –a la que pertenece Gilardo Gilardi–, sucedió, no sin marchas y contramarchas, la búsqueda de poesías locales en sintonía con la construcción de una retórica de la argentinidad.¹¹ Ahora bien, esto ocurrió en alguna medida, por una fuerte intervención de la crítica musical presente en la prensa gráfica hegemónica, que en esta época exhibía mayormente un discurso publicitario a favor de dicha retórica. Asimismo, un asunto como el fomento de un repertorio lugoniano a través de una cátedra de composición musical de la institución más oficial del rubro, de haber existido, no dejaría lugar para mayores especulaciones. Por otra parte, bien nos advierte Corrado (2010: 208) sobre la opinión del poeta acerca del idioma, referida en sus *Estudios helénicos*, cuando llega a decir que este, “para el griego, *constituía la patria*, más y mejor que la tierra por él habitada” (Lugones, 1923: 24).

En consecuencia, para las representaciones predilectas de la idea de nación que quería instalarse, los compositores recurrieron a poemas alusivos, asociados al gaucho, la soledad de la pampa y otros tópicos recurrentes del nacionalismo.¹² Según Pickenhayn, ya Ricardo Rojas había dado un “campanazo patriótico” en 1909 con *La restauración nacionalista*, lo que generó que aquel “argentinismo” pasara “de la defensa, al ataque” (Pickenhayn, 1943: 139). Dos décadas después, no cabían dudas sobre la adopción de una actitud militante, al esparcirse por todos los campos de la cultura las ideas de aquel grupo de intelectuales.

¹¹ Sobre la existencia de una retórica en la música argentina, véase Plesch (2008). Suárez Urtubey (1988: 137) explica que fue a medida que los músicos se afirmaron en el dominio de la técnica y de sus formas de expresión que se adoptó el español como lengua, con el añadido de que poesía y música se apoyaban también, coadyuvando así a una adhesión a la estética nacionalista.

¹² Entre los antecedentes más emblemáticos se encuentra la *Canción del carretero*, escrita por Carlos López Buchardo en 1924, sobre poesía de Gustavo Caraballo (Mansilla, 2016) y *Caballito criollo*, de 1928, compuesta por Floro Ugarte con letra de Belisario Roldán (Mansilla, 2011).

En el campo musical, el “campanazo” vino del lado de la crítica periodística, uno de los ámbitos que convalidó toda una modalidad artística. Podría decirse que uno de sus representantes más firmes fue Gastón Talamón, quien escribía en medios muy importantes de la prensa general y especializada.¹³ En nuestro caso puntual, resulta curioso que en por lo menos dos artículos en los que refirió a Gilardi en el diario *La Prensa*, en 1924 y 1929, el crítico lo destacara como uno de los compositores identificados con lo autóctono para, a posteriori, ignorar abiertamente sus creaciones vocales. Escribió en 1924 que Gilardi “sabe conservar en las más atrevidas estilizaciones” el “genuino sabor e inconfundible carácter de la música del pueblo” (citado en Pickenhayn, 1966: 14); y en mayo de 1929, subrayó que la labor de Gilardi:

[...] Se singulariza por su casticismo; cuando trata motivos de danzas pampeanas se empeña, con éxito, en destacar el lado picaresco y socarrón del gaucho; y cuando estiliza motivos nortños, en cambio, cultiva la nota poética y melancólica. [...] Más que al uso directo de temas populares es al uso de un lenguaje sonoro propio, concordante espiritualmente con el pueblo, al que debe irse para crear nuestra música. (*Ibid.*)

A estas expresiones de reconocimiento por su opción a favor de una identidad argentina sigue lo que consideramos una notabilísima ausencia de Gilardi, en otro escrito clave de Talamón, apenas posterior, de enero de 1931. El crítico venía escribiendo artículos relativamente extensos referidos a la canción de cámara. Aparecidos los dos primeros en 1929 y 1930, en *La Revista de Música*, y continuados, al cierre de esa publicación, en *La Quena* –la revista del renombrado compositor Alberto Williams–, los artículos pretendían una historización de ese género vocal hasta arribar al problema del idioma en el ámbito local.¹⁴ Es en el tercero, de inicios de 1931 –el extenso artículo titulado “La canción de cámara argentina con texto en castellano”–, donde el crítico aboga por acabar con el “sarampión francés” que afecta al ambiente local y pasa revista a la casi totalidad de músicos que venían escribiendo canciones, incluidas varias compositoras (Talamón, 1931). Ofrece una serie de argumentos y sugerencias de diversa índole y reconoce a quienes tomaron poemas de Leopoldo Lugones, sin hacer en absoluto mención de las trece canciones de Gilardi, que bien conocía por su reiterada inclusión en las salas de conciertos en esos años, como veremos luego. Lugones es traído a colación cuatro veces al hablar de diferentes compositores coetáneos de Gilardi. Como se observará en breve, las circunstancias de esa omisión se explican por la pertenencia del compositor desde 1929, al Grupo Renovación, entidad liderada por un feroz contrincante verbal del crítico: el compositor Juan Carlos Paz (Corrado, 2010: 60).

› Gilardi, Lugones y la edición de *Los trece lieder*

Según lo documenta Patricia Espert (2016: 20) a través de una entrevista a Miguel Ángel Gilardi, hijo del compositor, Gilardi y Lugones tenían un trato amistoso y solían compartir sus paseos en el Jardín Botánico de la Ciudad de Buenos Aires, dada su común afición a la observación detallada de la naturaleza en sus diferentes estados. Pickenhayn, por su parte, comenta en su libro dedicado al compositor, la

¹³ Véase Mansilla (2010); Wolkowicz (2018). Entre los principales medios en que escribió están: *La Prensa*, *Nosotros*, *La Revista de Música* (publicada por Ricordi entre 1927 y 1930), *Tárrega*, *Música de América* y *Apolo*.

¹⁴ No podemos dejar de observar este interés de Talamón por la canción de cámara, sin pensar en una posible recepción local del peso de los estudios sobre Franz Schubert generados en torno a la conmemoración del centenario de su fallecimiento en 1928 (Tunbridge, 2016: 148).

costumbre de Gilardi de detenerse en la escucha de ritmos y sonidos naturales, por ejemplo, el croar de las ranas en las tardes de días tormentosos. Afirma también la existencia de un cuaderno de apuntes diarios, en el que “abundan observaciones sobre el color del cielo, la nubosidad, la temperatura, los vientos y la fuerza del sol” (1966: 20). Esta afinidad entre ambos artistas ha hecho pensar que el proyecto músico-poético fue casi simultáneo, si bien como explicaremos a continuación, pasaron varias décadas hasta poder producirse un resultado final acabado, esto es, una partitura integral que hiciera disponibles para su ejecución a las trece canciones. Como dice Laura Tunbridge (2016: 15), el ciclo de canciones históricamente funcionó como un barómetro del papel de la música en la cultura y en la sociedad, por su participación en la formación de identidades individuales y nacionales; y aunque en este caso, esa participación no puede demostrarse por completo, importa igualmente conocer la intención conjunta de los dos creadores.

Título de la canción	Subtítulo
1.- Lied del pájaro y la muerte	Pericón
2.- Lied de la estrella marina	----
3.- Lied del tesoro escondido	----
4.- Lied del amor verdadero	----
5.- Lied de los ojos amados	Vidalita
6.- Lied de las manos amigas	Media caña
7.- Lied del viento y de la fuente	----
8.- Lied de la boca florida	Chacarera
9.- Lied de la gracia triunfante	Zamba
10.- Lied de la ciencia de amar	Firmeza
11.- Lied del misterio gentil	----
12.- Lied de la eterna ventura	----
13.- Lied del secreto dichoso	Vidalita

Figura 1. Trece canciones argentinas, de Gilardi y Lugones (según edición UNLP)¹⁵

Hasta donde se ha podido indagar, es Gilardi el único compositor que musicalizó la totalidad de *Los trece lieder* [Figura 1]. La fecha de escritura es un asunto problemático, por ciertas incongruencias

¹⁵ Además de guardar otro orden, en el catálogo de García Muñoz (1988, 5: 195) se consignan subtítulos que no hemos encontrado en la edición de UNLP: 3. Danza criolla; 4. Triste; 7. Gato; 8. Pericón; 12. Huella. Por su parte, Espert no consigna subtítulos en 1, 6, 10 y 13; e indica 3. Danza criolla; 7. Gato y 12. Huella (2016: 46). Estas discordancias hacen pensar que ambos catálogos no se basaron en las partituras sino en el texto de Pickenhayn (1966: 125), más allá de que la asignación del aire folclórico pueda ser acertada.

presentes en los catálogos disponibles.¹⁶ Como sucede en ocasiones, es probable que la composición haya ido perfilándose progresivamente, lo que se deduce por los estrenos, que se dieron en forma escalonada. Lo cierto es que se tienen como publicadas en vida de Gilardi, solamente dos de las canciones que, no por casualidad, son las más conocidas de las trece: el *Lied de los ojos amados*, dedicado a la soprano María de Pini de Chrestia y publicado por la Casa Editora Calvello; y el *Lied del secreto dichoso*, incluido en 1943 en el Fascículo V de la *Antología de compositores argentinos*, de la Comisión Nacional de Cultura. Aunque una historia de su recepción excede el alcance de este trabajo, la perduración de estas dos canciones podría relacionarse con su ingreso en una suerte de canon pedagógico vocal de la música argentina.

Las partituras del resto de las canciones, por una cuestión completamente lateral, fueron publicadas mucho después. Al parecer, se produjo el extravío de una autorización firmada por Lugones, que hubo que volver a gestionar luego de su trágica muerte (Pickenhayn, 1966: 124). Miguel Gilardi confirmó esta circunstancia, explicando que su madre logró que el hijo de Leopoldo Lugones cediera los derechos, el 22 de noviembre de 1963.¹⁷ Así, la partitura integral fue editada por la Universidad Nacional de La Plata, en una forma póstuma –Gilardi había fallecido el 16 de enero de 1963– bajo el título *Trece canciones argentinas*, en 1969.¹⁸ En este sentido, resulta dudosa la fecha de composición indicada hasta ahora en los catálogos, que las sitúa apenas aparecido el libro de Lugones –a partir de la indicación presente en la portada de las *Trece...*, que dice “agosto-noviembre de 1924”–, considerándose más factible que las canciones hayan ido surgiendo a lo largo de varios años, entre 1924 y 1929.¹⁹ Puede afirmarse por tanto que, en parte, la circulación de las canciones pudo estar condicionada, en una primera época, por suceder en formato de manuscritos individuales y no como un conjunto totalmente acabado.

› Estreno y circulación del corpus

Sobre los estrenos de las canciones lugonianas de Gilardi, la información es algo difusa y arroja siempre datos parciales, de interpretaciones incompletas y no como ciclo integral.²⁰ Pickenhayn menciona un concierto en el Club Español de la Ciudad de Buenos Aires en el que se habrían interpretado el *Lied de los ojos amados* y el *Lied de la gracia triunfante*, el 15 de agosto de 1928, a cargo del tenor Antonio Lipiz y con Lita Spina al piano (Pickenhayn, 1966: 125). No obstante, inmediatamente nos dice que fue un hecho intrascendente y que podría considerarse como fecha de estreno, el concierto ocurrido a mediados

¹⁶ Al temprano catálogo publicado en la serie *Composer of the Americas* de la OEA (1966), se agrega el realizado por García Muñoz para la Academia Nacional de Bellas Artes (1988), el incluido en la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (1999) de la misma musicóloga (muy similar al anterior) y el ofrecido por Espert (2016).

¹⁷ La fecha coincidió con el asesinato de John F. Kennedy, de ahí la memoria de la fecha exacta por parte del hijo del compositor (Miguel Gilardi, comunicación personal, 22-07-2017). El 21 de octubre de 1963, una audición con el ciclo completo de trece canciones tuvo lugar a cargo de Amalia Bazán, acompañada al piano por Jascha Galperin (Pickenhayn, 1966: 124).

¹⁸ Deducimos esta fecha del pie de imprenta de la partitura que indica 04 de junio de 1969.

¹⁹ Resultan inconsistentes los datos que ofrece García Muñoz (1999: 613), que menciona una edición de Ricordi en 1924, así como los de Espert, que subsume la composición y la edición a 1924 (2016: 46), atribuyendo este año a la edición UNLP. También salvo aquí mi yerro respecto del año de composición (Mansilla, 2006: 333), lamentablemente reproducido por Irurzun (2014: 44), quien además menciona a Gilardi como un “músico de formación wagneriana” atribuyéndome esa aseveración sin fundamento alguno.

²⁰ Para comenzar, Pickenhayn (1966: 26) afirma que Rosita Moreno, la actriz y cancionista, habría cantado el *Lied de los ojos amados*, en el Teatro Tamagni de San Fernando (Buenos Aires), el 21 de septiembre de 1927, dato que no se ha podido confrontar pero que crea sospecha por la iniciación de la soprano, ese mismo año, en el mundo artístico norteamericano.

del año siguiente. Efectivamente, el 21 de julio de 1929 tuvo lugar una presentación de María de Pini de Chrestia y Herberto Paz, en la que hicieron seis de las trece canciones: el *Lied del tesoro escondido*, *el del amor verdadero*, *el de los ojos amados*, *el del viento y de la fuente*, *el de la boca florida* y *el de la eterna ventura*.²¹ Realizado en la Asociación Camuati –que según la revista *Nosotros*, se constituyó en diciembre de 1928–, este concierto vocal dio brillo a esa agrupación integrada por músicos, escritores, directores, redactores. Camuati se había formado para “la celebración de exposiciones, audiciones, representaciones teatrales, conferencias” y tenía entre sus fines “la edición de libros y revistas; la organización de bibliotecas; la rendición de homenajes”.²²

En los últimos meses de ese mismo año ocurrieron nuevas interpretaciones. Jane Bathori, la célebre cantante francesa que tanto influyó en la difusión de la modernidad musical en Buenos Aires,²³ con Raúl Spivak al piano, presentó en los conciertos inaugurales del Grupo Renovación realizados en el Salón Amigos del Arte y en la Sala de la Wagneriana, el *Lied del pájaro y la muerte*, *el del tesoro escondido*, *el de las manos amigas* y *el de la boca florida*.²⁴ Hina Spani por su parte, difundió en la Asociación Wagneriana de Buenos Aires, el *Lied del amor verdadero* y *el de la boca florida*.²⁵ Al año siguiente, en 1930, Chrestia y Spivak repitieron el *Lied de los ojos amados* y estrenaron *El de la estrella marina*, *El de la ciencia de amar* y *El del secreto dichoso*, en sendos conciertos del Grupo Renovación.²⁶ Casi en simultáneo, en el Teatro Astral, la misma cantante ofreció una versión con orquesta del *Lied de los ojos amados*, acompañada por la orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires bajo la dirección de Alfredo Schiuma.²⁷ Por consiguiente, en un lapso de aproximadamente dos años se sucedió una serie de doce estrenos (ocurridos entre los inviernos de 1928 y 1930), a cargo de tres cantantes destacadas y con carreras artísticas ascendentes tanto en el ámbito de la lírica como en el de la canción de cámara, como lo fueron María de Pini de Chrestia, Hina Spani y Jane Bathori. Se destaca, además, la incursión en el mundo sinfónico de una de las canciones que, en definitiva, sería la más emblemática.

No sorprende entonces, por los cuatro conciertos iniciales del Grupo Renovación que incluyeron ocho de estas canciones (Scarabino, 2000: 178-179), que el crítico Talamón omitiera a Gilardi en su revisión de los autores de canciones, a comienzos de 1931. Corrado ha mencionado que al menos durante la primera parte de la década de 1930, Grupo Renovación y Sociedad Nacional de Música constituyeron dos espacios diferenciados, aún a pesar de su convergencia en algunos aspectos (2010: 89). Talamón, como es sabido, estaba enfrentado con Juan Carlos Paz, el integrante del Grupo Renovación quizá con mayor exposición pública en el ámbito de la prensa. Por otra parte, los primeros conciertos del Grupo

²¹ El autor no menciona al *Lied de la gracia triunfante*, por lo que en este caso sí podría darse por estrenado en la fecha anterior (Pickenhayn, 1966: 125).

²² Como su similar La Peña, que funcionaba en el Café Tortoni, Camuati estaba situada en el Café Yokohama (también en Avenida de Mayo) y contaba entre sus organizadores a Enrique Lavalle, Gastón Talamón, Raúl Mazza, Atilio García Mellid y Carlos Vega. Véase “Agrupación de Artistas, Camuati”, en *Nosotros*, XXII (235), diciembre de 1928, p. 422.

²³ Radicada en 1926, realizó numerosos recitales de canto, de compositores franceses y locales, compartió audiciones de poesía y canto con Victoria Ocampo y fue maestra de otras destacadas intérpretes (Corrado, 2010: 97).

²⁴ Según Scarabino (2000: 104) y Dillon (2007: 149), tuvieron lugar el 22 de octubre de 1929 y el 9 de diciembre de 1929. Esta información difiere con Pickenhayn (1966: 125), quien habla solo del 22 de octubre y de dos canciones: el *Lied del pájaro y la muerte* y *el de las manos amigas*.

²⁵ Acompañada por Aldo Romaniello, tuvo lugar el 23 de noviembre de 1929 (Pickenhayn, 1966: 125). Dillon coincide en fecha y lugar, aunque consigna solo el *Lied del amor verdadero* (2007: 149).

²⁶ Los conciertos tuvieron lugar el 21 de julio y el 8 de agosto de 1930 (Pickenhayn, 1966: 125-126; Scarabino, 2000: 112).

²⁷ Fue el 27 de julio de 1930 (Pickenhayn, 1966: 126).

recibieron una crítica dispar mencionándose por ejemplo en la aguda revista *Disonancias*, que el público demostraba escaso entusiasmo por la programación elegida, aunque debía admitirse que “los *lieder* de Gilardo Gilardi fueron aplaudidos, y con toda justicia”.²⁸ Importa señalar que Gilardi pidió su ingreso a la Sociedad Nacional de Música a fines de 1932, según hemos podido documentarlo,²⁹ lo que nos hace acordar con lo afirmado por Pickenhayn y Corrado en cuanto a la fecha de salida del Grupo Renovación en 1932, y no en 1933 como sostienen otros investigadores.³⁰ Luego de esa partida, su posición seguiría siendo de incomodidad en determinados círculos, al punto que habiendo su ópera *La leyenda del uru-taú* sido premiada para su estreno en el Teatro Colón en la temporada de 1933, el compositor decidió retirarla.³¹ Su casi inmediata admisión en la Sociedad Nacional de Música, seguida de las francas disidencias en 1933 entre esta institución y la política de programación implementada en el primer coliseo, lo alejaría —en algún caso casi definitivamente— de sus anteriores colegas cercanos.³² Juan Carlos Paz, de hecho, mencionaría en sus memorias que su inclusión en el Grupo Renovación fue “un lamentable error” puesto que “su tendencia hacia los temas populares y folclóricos, tratados escolásticamente según los preceptos del método de Jadassohn, y dentro de un sentimentalismo de *canzonetta*, lo convertían automáticamente en aspirante inconfeso a miembro activo de la SNM” (Paz, 1987: 26).

Del *Lied de los ojos amados* y del *Lied del secreto dichoso* se registran varias interpretaciones posteriores, en 1935, 1936 y 1947; estos recitales ocurrieron en el ámbito de la Sociedad Nacional de Música (devenida después, como es sabido, en Asociación Argentina de Compositores). Además, luego de participar activamente en esta institución durante 1933, Gilardi pasó a ocupar el cargo de secretario de la Comisión Directiva, entre 1934 y 1936.³³ Así, en 1935, en el Salón Amigos del Arte, se interpretaron *Canción del amor verdadero*, *Canción de la boca florida*, *Canción de la gracia triunfante*, *Canción de los ojos amados* y en estreno, *Canción de la eterna ventura*.³⁴ La intérprete fue Ida Canasi, acompañada al piano por Josefina Prelli.³⁵ Al año siguiente, en el mismo sitio y con la misma entidad organizadora, se realizó la *Canción de los ojos amados*, por Clelia Hebe Troisi, con Alfredo Pinto al piano.³⁶ En 1947, las dos canciones evidentemente más difundidas, se escucharon en programas siempre de la Sociedad Nacional de Música: en el mes de septiembre, en el Instituto Francés de Estudios Superiores, la *Canción de los ojos amados*,

28 “Grupo Renovación”, en *Disonancias*, 3 (20), noviembre de 1929, p. 15.

29 Así consta en el Acta N° 61 de la SNM, de octubre-noviembre de 1932. Dice: “El presidente [se refiere a Athos Palma] manifestó que un pedido verbal de ingreso formulado por el Maestro Gilardo Gilardi lo ponía a votación de los presentes; que, dada la obra realizada por el solicitante, él creía que debía aceptársele lisa y llanamente. La asamblea resolvió por unanimidad la incorporación del Maestro Gilardi, con lo que terminó el acto”. (Firman Raúl Esposito y Athos Palma). Recuérdese que los ingresos exigían un análisis/evaluación de obras presentadas por cada interesado.

30 Suárez Urtubey y Scarabino, en sus aportes mencionados.

31 Esto sucede cuando Juan José Castro, integrante del GR, es Director General del Teatro Colón. Hoy sabemos que el premio se otorgó por mayoría, con la disidencia de uno de los jurados, que quería declararlo desierto: Julio Perceval, en ese momento también integrante del GR. (Corrado, 2010: 169).

32 Consta en el Acta N° 63, del 03 de mayo de 1933, el interés de la mesa directiva de la SNM en conformar un “frente único para la defensa de los intereses de los músicos argentinos” en materia de repertorio lírico, instando a hacer cumplir la ordenanza que mandaba estrenar o reprisar hasta tres óperas argentinas en cada temporada, ante “los propósitos del Director General del Colón [o sea, Juan José Castro], tan manifiestamente hostil a la Sociedad Nacional de Música y a la obra de sus componentes”.

33 Pudimos corroborar esta afirmación de Pickenhayn (1966: 58) con los libros de acta de la institución mencionada.

34 Podría interpretarse que la denominación de las obras en español (y no en alemán), en los programas de mano de los conciertos de la Sociedad Nacional de Música, constituya una clave más de la intención nacionalista.

35 Fue la Audición N° 153 de la Sociedad Nacional de Música, realizada el 25 de noviembre de 1935. Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA), Programas de mano de la SNM.

36 Audición N° 155 de la SNM, realizada el 14 de julio de 1936. *Ibid.*

por Marta Benegas y el pianista Roberto Caamaño; en octubre, en el Auditorio de LRA Radio del Estado y con transmisión directa, *Canción del secreto dichoso*, por Lydia Benchetrit y al piano Adolfo Fasoli.³⁷

› La construcción poético-musical en dos de las canciones

En la partitura publicada por la Universidad Nacional de La Plata –recuérdese que Gilardi fue docente primero y luego vicedirector (1939-1942) y director (1943-1946) de la Escuela Superior de Bellas Artes de esa universidad (Pickenhayn, 1966: 35)–, se ha conservado el mismo orden que los poemas presentan en el libro. No dudamos en denominar ciclo a este conjunto de trece canciones porque corresponden exactamente a trece poemas que fueron concebidos por el escritor, desde su inicio, como una unidad. Por el énfasis en el “yo lírico”, heredado del romanticismo alemán (Tunbridge, 2016: 16), abunda en estos trece poemas la expresión personal. Lleva como subtítulo “Estilizaciones de canciones y danzas autóctonas” y, efectivamente, pueden encontrarse algunas deudas con el folclore argentino [Figura 1], aunque no todas las indicadas en las partituras sean completamente ajustadas a la música vernácula.

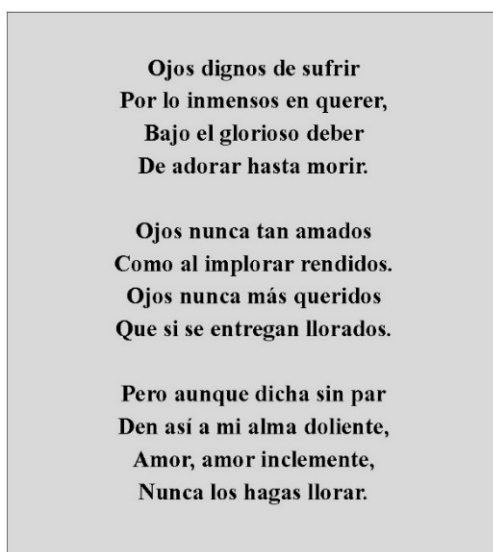


Figura 2. Lied de los ojos amados, poema de Lugones

Junto con *Canción de cuna india*, el *Lied de los ojos amados* quizá sea de las canciones más canónicas de Gilardi. Presenta tres cuartetas octosilábicas con rima entre los versos primero-cuarto y segundo-tercero [Figura 2]. Gilardi ha querido realzar el contenido del poema recurriendo a una distribución simétrica en la que a cada verso corresponden dos compases. El ajuste músico-textual es mayormente silábico, obteniendo

³⁷ La primera fue la Audición N° 260, del 3 de septiembre de 1947. La segunda, la Audición N° 263, del 13 de octubre de 1947. *Ibid.*

así una proporción ajustada de las frases. Podría decirse que la estructura formal es de dos secciones que se conectan por un breve interludio del piano, de cuatro compases. La sección inicial, precedida de un pequeñísimo introito pianístico, suspensivo y de tres compases,³⁸ incluye dos estrofas y tiene una extensión de dieciséis compases. La segunda sección, que alcanza el momento climático casi en proporción áurea, musicaliza la tercera estrofa del poema, que lleva repetidos los dos últimos versos: esto hace que totalice doce compases, contra dieciséis que tiene la sección anterior. Sin embargo, el interludio ya mencionado y la coda del piano solo, que tiene dos compases, compensan el equilibrio general de la canción. Un patrón rítmico de la vidalita, persistente puesto que aparece en la línea vocal y se replica en el piano, otorga continuidad y contundencia “folclórica” a la obra.³⁹ [Figura 3]. Es bien probable que sea este aspecto el que haya tenido influencia en su desciframiento como símbolo musical argentino y lo que colaborara estrechamente para su permanencia en el canon. La pieza está en Re Mayor, realizando armonías de tónica, dominante y subdominante, que están enriquecidas con acordes con séptima (a veces séptima mayor, como en el acorde final y en el brevísimo preámbulo). No se observan modulaciones sino pequeñas expectativas hacia las semicadencias, que se generan en base a un ingenioso uso de apoyaturas y otros adornos.⁴⁰

Tiempo de vidalita

Canto

p O - jos dig - nos de su - frir por lo in - men - sos en que - rer

Piano

p

ba - jo el glo - rio - so de - ber de a - do - rar has - ta mo - rir.

Figura 3. Gilardi. Lied de los ojos amados, cp. 4-11.⁴¹

³⁸ Esto aparece en la edición póstuma. En la de Calvello comienza directamente con la entrada de la voz y el piano.

³⁹ Se trata del patrón básico en métrica ternaria, consistente en una corchea con puntillo seguida de una semicorchea y luego dos corcheas y una negra.

⁴⁰ Hay referentes auditivos disponibles en varias plataformas de internet, con carácter libre.

⁴¹ Dado que ambas canciones analizadas cuentan con dos ediciones, hemos realizado para estos ejemplos musicales una comparación de ambas encontrando diferencias mínimas.

En cuanto al *Lied del secreto dichoso*, publicado por la Comisión Nacional de Cultura, inicia sin introducción pianística. Desde el punto de vista rítmico-métrico, más allá de la indicación “tiempo de vidalita”, prevalece el acompañamiento inconfundible del triste-estilo, tópico recurrente en la música argentina según lo ha estudiado Melanie Plesch (2008). Es cierto que comparte la métrica ternaria con la vidalita y algunas variantes rítmicas; sin embargo, podría decirse que la presencia de las semicorcheas en las fracciones débiles de los tiempos primero y segundo, lo asimilan al triste-estilo.

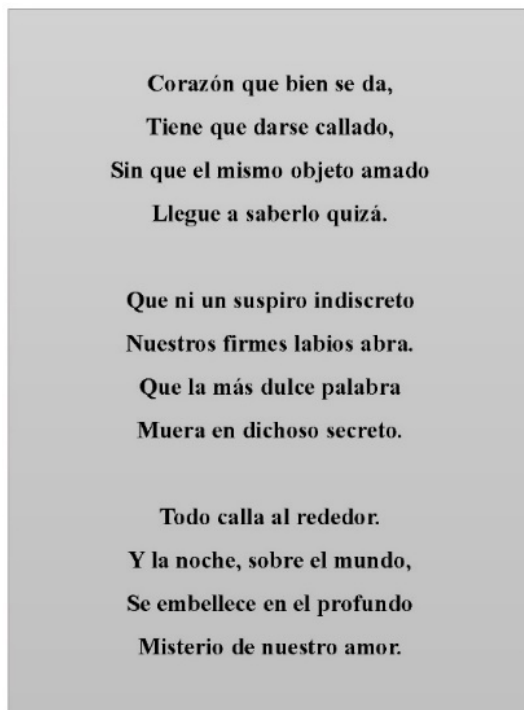


Figura 4. Lied del secreto dichoso, poema de Lugones

El poema se compone de tres cuartetos octosilábicos [Figura 4] con rima, al igual que en la canción anterior, entre los versos primero-cuarto y segundo-tercero. El ajuste es también mayormente silábico y se destinan dos compases para cada verso. Hay sin embargo en esta canción, una forma menos convencional de resolver la forma musical y el aspecto armónico, puesto que los fragmentos son diferentes para cada una de las estrofas, agrupándose la primera y segunda en un segmento inicial, al que luego de un interludio pianístico de cinco compases continúa la segunda sección en la que se escucha la tercera y última estrofa. Escrita en modo menor, Gilardi ha tratado de referir el misterioso secreto de este amor creando un clima expectante, casi dramático, en la parte final. Su propuesta ha sido, en la segunda sección, el recurso a líneas melódicas en las que la voz queda en suspenso, por momentos con frases monocordes. Hay una notable presencia de armonías disonantes, expresadas en acordes con séptima y novena.

Tiempo de Vidalita ♩ = 80
mf

Canto

Piano

Co - ra zón que bien se dá

tie - ne que dar - se ca - lla - do sin que el mis - mo ob - je - to a -

ma - do lle - gue a sa - ber - lo qui - zá.

Figura 5. Gilardi. Lied del secreto dichoso, cp. 1-8

› Conclusiones

Resulta evidente que la obra poética de Leopoldo Lugones no pasó desapercibida para los compositores argentinos coetáneos, varios de ellos embarcados con igual énfasis en una suerte de cruzada a favor de un arte distintivo, que identificara a los habitantes de esta nación. También es elocuente, como

hemos señalado, la posición de algunos críticos, en su momento muy influyentes en el ámbito musical, respecto de la importancia asignada a la canción y, en particular, a la canción en idioma español.

En nuestro intento por deconstruir las condiciones de existencia del ciclo *Trece canciones argentinas*, de Gilardo Gilardi, pudimos identificar y describir circunstancias políticas, sociales y personales de diversa índole que se asocian a la obra en forma fortuita en algún caso, o en forma meditada, en otros. Nuestra propuesta de análisis del único repertorio del compositor estrenado en los cuatro conciertos iniciales del Grupo Renovación muestra un momento histórico más tensionado respecto de lo que hasta ahora se suponía. La tarea historiográfica no resulta fácil, habida cuenta de ciertas omisiones, vacíos documentales y fechas que no se han podido establecer fehacientemente. Sin embargo, en una lectura que intenta matizar las visiones hasta ahora aceptadas, nos inclinamos por considerar que la posición del músico en aquel momento conflictivo del cambio de década, de explosión de la modernidad musical, haya sido ciertamente exploratoria y quizá, no sin conflictos internos a superar. Salirse en 1932, luego de casi tres años de pertenencia, de una entidad como el Grupo Renovación, del que había sido integrante fundador, debió haber significado un paso importante (si bien su alejamiento precedería al de varios integrantes más).⁴² Su afiliación inmediata a la Sociedad Nacional de Música debió generar cierto malestar entre sus anteriores colegas cercanos de grupo, sobre todo cuando decidió en 1933 no estrenar en el Teatro Colón su ópera premiada.

Asimismo, la falta de una edición integral de los trece *lieder* condicionó una escasa circulación, destacando los dos que se publicaron en vida del compositor, en formato individual, por encima del resto. El idioma español, la importancia del escritor elegido, la temática de los poemas y los elementos del folclore convocados en algunos de estos trozos, fueron elementos conjugados en función de la búsqueda de una integración al canon del llamado nacionalismo musical argentino. La efectividad de esa conjunción en los casos analizados los hace diferentes del resto del corpus, comprendiéndose por qué fueron esos dos –el *Lied de los ojos amados* y el *Del secreto dichoso*– los adaptados para orquesta y los preeminentes en los programas de los recitales que se han podido relevar.

Sin Premio Europa ni educación extranjera que exhibir –Gilardi se había formado en Buenos Aires con el sanjuanino Pablo Beruti–, el autor de las *Trece canciones argentinas* parece haber intentado abrirse paso entre sus contemporáneos merced a la confianza en su propia fuerza de trabajo. Más allá de la escasa documentación referida a su alejamiento del Grupo Renovación en 1932, es llamativo que estas canciones, estrenadas precisamente en los primeros conciertos de esa entidad, tuvieran las dificultades de circulación que hemos comentado. Resulta evidente que la caída en desgracia del poeta, combinada con la casi nula existencia de registros fonográficos y un lenguaje musical con presencia de disonancias y no muy accesible si no se cuenta con intérpretes avezados, contribuyeron al desconocimiento tan prolongado que se tiene de esta producción. Esperamos que este aporte colabore en un sentido contrario.⁴³

⁴² Son conocidas, claro, las opiniones negativas y, a la vez, ambiguas, de Juan Carlos Paz sobre Gilardi, cuando por un lado lo critica por su lenguaje ligado a un “criollismo verista italiano” y por otro, lo reconoce como parte del grupo fundador del GR que “abrió el camino al conocimiento y cultivo de nuevas tendencias” (Paz, 1971: 490, 492).

⁴³ Una puesta en valor tuvo lugar en época reciente. Se presentó la integral a cargo de la soprano Gabriela Guzzo y el pianista Diego Licciardi, en conciertos realizados en Buenos Aires en 2010 y 2013. Asimismo, con orquestación de Licciardi, los *lieder* aquí analizados sonaron en Francia, Brasil y en las provincias de Tucumán, Santiago del Estero y Salta, bajo la dirección del hijo del compositor (Miguel Gilardi, comunicación personal, 20 de julio de 2017).

› Bibliografía

- › Alonso, S. (Comp.). (2002). *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Arco Libros.
- › André, J. (1931). *Elogio de las rosas (partituras para canto y piano sobre poemas de Leopoldo Lugones)*. Maurice Senart.
- › Antología de Compositores Argentinos. (1943). *Fascículo V. Compositores contemporáneos. (textos y partituras)*. Comisión Nacional de Cultura.
- › Barrenechea, M. (1929, octubre). Nacionalismo musical. *La Revista de Música*, III (4), pp. 214-222.
- › Canedo, A. (2010). *Arte poético de Leopoldo Lugones*. De los Cuatro Vientos.
- › Catálogo de Gilardo Gilardi. (1966). *Compositores de América / Composers of the Americas*, XII. Pan-American Union, División Música.
- › Corrado, O. (2010). *Música y modernidad en Buenos Aires (1920-1940)*. Gourmet Musical.
- › Dahlhaus, C. y H. Eggebrecht. (2012 [2001]). *¿Qué es la música?* Acanilado.
- › Devoto, F. (2005). *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna: Una historia*. Siglo Veintiuno.
- › Dillon, C. (2007). *La Asociación Wagneriana de Buenos Aires (1912-2002): Historia y cronología*. Dunken.
- › Donozo, L. (2006). *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en la Argentina)*. Gourmet Musical.
- › Espert, P. (2016). *La música para piano de Gilardo Gilardi*. Trémolo.
- › Ferguson, R. (1981). *Laforgue y Lugones: Dos poetas de la luna*. Tamesis Books.
- › García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Ediciones Culturales Argentinas.
- › García Muñoz, C. (1986). Apuntes para una historia de la música argentina. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, VII (7), pp. 109-136.
- › García Muñoz, C. (1988). Índice de compositores nacidos entre 1860 y 1890. En AAVV, *Historia general del arte en la Argentina* (pp. 193-205). Tomo V. Academia Nacional de Bellas Artes.
- › García Muñoz, C. (1999). Gilardi, Gilardo. En E. Casares Rodicio (Dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (pp. 610-613). Vol. 5. SGAE.
- › Gilardi, G. (s.f.). *La canción de los ojos amados (partitura)*. M. Calvello.
- › Gilardi, G. (1969). *Trece canciones argentinas (partituras)*. Universidad Nacional de La Plata.
- › González Martínez, J. M. (2007). *Semiótica de la música vocal*. Universidad de Murcia.
- › Gramuglio, M. T. (2013). *Nacionalismo y cosmopolitismo en la literatura argentina*. Editorial Municipal de Rosario.
- › Irurzun, J. (2014). La Asociación Wagneriana de Buenos Aires a inicios del siglo XX: ¿Un nacionalismo cultural de derecha? En E. Bohoslavsky & O. Echeverría (Eds.), *Las derechas en el Cono Sur, siglo XX: Actas del Quinto Taller de Discusión* (pp. 31-50). Universidad Nacional de General Sarmiento.
- › López, M. P. (2004). *Lugones: Entre la aventura y la cruzada*. Colihue.
- › Lugones, L. (1923). *Estudios helénicos*. Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias.
- › Lugones, L. (1924). *Romancero*. Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias.

- › Mansilla, S. L. (2006). El nacionalismo musical en Buenos Aires durante los días de Marcelo Torcuato de Alvear: Un análisis sociocultural sobre sus representantes, obras e instituciones. En A. Leiva (Ed.), *Los días de Marcelo T. de Alvear* (pp. 313-344), Tomo I. Academia Provincial de Ciencias y Artes de San Isidro.
- › Mansilla, S. L. (2010). El discurso periodístico de Gastón Talamón en torno al 'nacionalismo musical argentino': Dos escritos publicados en la revista *Tárrega. Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, 7, pp. 67-74.
- › Mansilla, S. L. (2011). Paradojas de un homenaje musical de Floro Ugarte a la gesta sanmartiniana: Apuntes sobre el nacionalismo y la canción de cámara en la Argentina. *Música e Investigación*, 18-19, pp. 19-39.
- › Mansilla, S. L. (2016). La cambiante biografía de una canónica canción argentina del siglo XX: El *Carretero* de López Buchardo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 30, pp. 101-128.
- › Mansilla, S. L. (2017). Cinco canciones lugonianas de López Buchardo en la década de 1920: Avance de una investigación en curso. En *Actas de las Primeras Jornadas de Investigación del IAE*. Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL, UBA).
- › Mansilla, S. L. (2018). El exotismo modernista en *Rosas orientales*, canción de Julián Aguirre y Leopoldo Lugones. En F. G. Musri (Ed.), *Actas de las IV Jornadas de Comunicación de Proyectos de Investigación y Creación del Gabinete de Estudios Musicales* (pp. 65-74). Universidad Nacional de San Juan.
- › Montaldo, G. (2016). Un poeta en el país de los desacuerdos. En AAVV. *Lugones. Diez poemas comentados* (pp. 7-12). EUFyL (UBA).
- › Obligado, C. (1941). Prólogo. En L. Lugones, *Antología poética*. Espasa Calpe.
- › Otero, A. M. (1993). *Catálogo general de obras de Honorio Siccardi (1897-1963)*. La autora.
- › Paz, J. C. (1971). *Introducción a la música de nuestro tiempo*. Sudamericana.
- › Paz, J. C. (1987). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades (Memorias II)*. De la Flor.
- › Pickenhayn, J. (1943). *El nacionalismo musical europeo y su influencia sobre la canción de cámara argentina*. Tesis Doctoral inédita. Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- › Pickenhayn, J. (1966). *Gilardo Gilardi*. Ediciones Culturales Argentinas.
- › Plesch, M. (2008). La lógica sonora de la Generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. En P. Bardin et alii, *Los caminos de la música: Europa y Argentina* (pp. 55-110). Universidad Nacional de Jujuy.
- › Salas, H. (1999). Buenos Aires 1910: Capital de la euforia. En M. Gutman & G. Reese (Eds.), *Buenos Aires 1910: El imaginario para una gran capital* (pp. 41-54). EUDEBA.
- › Salazar Anglada, A. (2005). En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938). *Atenea*, 491 (1), pp. 127-156.
- › Scarabino, G. (2000). *El Grupo Renovación (1929-1944) y la nueva música en la Argentina del siglo XX*. Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA).
- › Silva Valdés, F. (1933). *Los romances chúcaros*. Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.
- › Suárez Urtubey, P. (1988). La creación musical. En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina* (pp. 91-174). Tomo V. Academia Nacional de Bellas Artes.
- › Suárez Urtubey, P. (1995). La creación musical en la Generación del Noventa. En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina* (pp. 59-115). Tomo VII. Academia Nacional de Bellas Artes.

- › Talamón, G. (1929, noviembre). Orígenes de la canción de cámara argentina moderna. *La Revista de Música*, III (5), pp. 1-7.
- › Talamón, G. (1930, enero). La canción de cámara argentina con texto en idiomas extranjeros. *La Revista de Música*, IV (8), pp. 140-148.
- › Talamón, G. (1931, enero). La canción de cámara argentina con texto en castellano. *La Quena*, XII (63), pp. 1-4.
- › Tunbridge, L. (2016). *El ciclo de canciones*. Akal.
- › Wolkowicz, V. (2018). En busca de la identidad perdida: Los escritos de Gastón Talamón sobre música académica de y en Argentina en la revista *Nosotros* (1915-1934). En V. Eli Rodríguez & E. Torres Clemente (Eds.), *Música y construcción de identidades: Poéticas, diálogos y utopías en Latinoamérica y España* (pp. 33-44). Sociedad Española de Musicología.