

# REVISTA

## del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"



Balcazar  
Baña  
Botella Nicolás  
Carrizo Rueda  
Dariozzi  
Di Liscia  
Díaz  
Diederle  
Fernández Calvo  
Fernández Maximiano  
Fernández Walker  
Fornaro Bordolli  
Gardes de Fernández  
González  
Kieffer  
Malbrán  
Pauta Ortíz  
Portillo  
Ramos Fuentes  
Torres Cardona  
Veniard  
Vineis



Instituto de Investigación  
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA**  
**SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**  
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

**FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES**  
Decana: Dra. Diana Fernández Calvo

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA**  
**“CARLOS VEGA”**  
Directora: Lic. Nilda G. Vineis

**Editoras:**

Dra. Diana Fernández Calvo - Lic. Nilda G. Vineis

**Comité editorial:**

Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor Goyena (Argentina), Dr. Rubén López Cano, Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina)

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

**Diseño:** Julián Mosca

**Imagen de tapa:**

“Danza de conejos”. Códice del Obispo Baltasar Jaime Martínez Compañón. Fondo Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la FACM-UCA

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones .The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veroeffentlichungen interessiert. L'Institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 1515-050X

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina – Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ♦ E-mail: [iim@uca.edu.ar](mailto:iim@uca.edu.ar)

[www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv](http://www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iiimecv)

## EL ORIGEN DEL VALS CAMPERO PAMPEANO Y DEL "VALS CRIOLLO" NACIONAL

**JUAN MARÍA VENIARD**

---

### **Resumen**

El trabajo está realizado partiendo del conocimiento previo de los extremos del problema planteado: el llamado "vals criollo" producido en el siglo XX por la industria editorial, a partir de la década de los años veinte, y la variedad y riqueza que el vals presentó a lo largo del siglo XIX, lo que permitió considerar la primera hipótesis: aquel no podría provenir de un vals genérico sino de un tipo determinado que pasó del salón a la campaña en un momento también determinado. Esta búsqueda del vals de salón que se difundió en la campaña y constituyó el vals campero, y que más adelante fue el tan divulgado "vals criollo", con las posteriores hipótesis y comprobaciones presentadas, forman el presente estudio.

**Palabras clave:** danza tradicional - Argentina - análisis

### **Abstract**

This work parts of the previous knowledge of the particular points of the issue: the so-called "vals criollo" ("creole waltz"), produced by the publishing industry from de 1920s decade, and the variety and richness that presented along the nineteenth century. This allowed us to consider the first hypothesis: the "vals criollo" couldn't proceed from the generic waltz but from a determined type of it. This research of the salon waltz that spread in the countryside and constituted the "vals campero" ("campestral waltz"), and which would be later the widely divulgated "vals criollo", along with the posterior hypothesis and presented verifications constitute the present study.

**Key words:** traditional dance - Argentina – analysis

\* \* \*

El vals ha sido la danza que en los últimos siglos se ha mantenido vigente durante mayor tiempo en los salones del mundo occidental. En importancia puede competir con ella el minué, que una vez que fue danza aristocrática nunca se bajó de sus alturas y se hizo presente, de la mano de los más eximios talentos del arte, en todas las formas musicales. Pero el vals también mereció la cita y el desarrollo, así en la música sinfónica, de cámara, como en la de escena. Mas, popular como siempre fue, corrió por las poblaciones rurales de todas las naciones de Europa y América y aún tiene vigencia en muchos de esos sitios y como danza de ceremonia en centros urbanos. De modo que, más que bicentenario, mantiene mucho de aquella lozanía de su época de aparición.

Otras danzas de salón tuvieron la importancia del vals, como la contradanza en primer lugar, la mazurca, la polca y el schottisch, entrando ellas en la música académica y divulgándose en la campaña e incluso haciéndose tradicionales en muchos pueblos, donde aún figuran. Pero no han tenido ni la difusión universal del vals ni su actual vigencia.

En el Río de la Plata, donde estuvieron presente todas las danzas de salón o de espectáculo aparecidas en Europa, siquiera de manera fugaz durante los últimos siglos, el vals, como las otras danzas nombradas, prendieron también no sólo en el salón sino en la campaña. La gran divulgación que de ellas hubo ha sido, sin lugar a dudas, la causa principal de este acontecimiento. Algunas de ellas produjeron especímenes locales, con ciertas diferencias más en el aspecto coreográfico que en el musical. También aparecieron híbridos, debido a la combinación de dos danzas en el antiguo estilo de la oposición de tiempos *grave-vivo*.

Salvo en el caso de las contradanzas criollas, que produjeron las conocidas como *cielito*, *pericón* y *media caña*, las otras danzas nombradas, y también la habanera, mantuvieron su identidad, aun cuando vinieron a formar los híbridos señalados (minué con vals en *el montonero*, gavota con vals en *el federal*, etc.). De modo que el vals fue aquí, como en todas partes, esa danza así distinguida con distintas grafías e idéntica pronunciación, reconocible sin lugar a dudas.

En el Plata el vals se conoció para 1800, según lo señalan los que estuvieron en Buenos Aires durante los primeros años del siglo XIX. Estaba difundido en las casas de familia y se lo bailaba de modo semejante al de los salones europeos.

Todas las danzas de salón realizaron el mismo recorrido. Adoptadas por el salón y la sala familiar, bien pronto pasaron a la sala de campaña y de ésta a la fiesta rural. Danzas ceremoniosas como el minué o la gavota, no

tuvieron lugar en el patio o el rancho, de suelo de tierra apisonada, aunque algunas hayan participado –del modo que señalamos– integrando danzas tradicionales urbanas. Sí el resto, sobre todo las danzas de pareja independiente, que andando el tiempo vinieron a desalojar a las danzas criollas tradicionales *de dos* y de conjunto. Estas danzas europeas de pareja independiente y enlazada, se difundieron primero en la campaña bonaerense y más tarde fueron entrando en distintas regiones del país.

El vals, dada la amplia vigencia que tuvo, no pudo ser uno, en forma y carácter, durante los ciento cincuenta años de su mayor vitalidad. No sólo tuvo variaciones de *tempi*, lo más notable, sino de forma también. Es lógico suponer que si no variaba, al fin perdería esa vigencia tan dilatada que presentó. Hemos estudiado el vals en nuestro trabajo sobre la música de salón en el Río de la Plata, que permanece inédito, y allí establecimos diferentes tipos formales que se dieron desde comienzos del siglo XIX hasta comienzos del siglo siguiente. Permítasenos señalar que hay muchos tipos de vals, incluyendo coreografía, aun en el salón. De modo que aquel adoptado en la campaña, origen del "vals criollo", siendo él un tipo de vals único y reconocible, debe necesariamente provenir de un tipo de vals de salón determinado y no del vals genérico, tan variado como señalamos.

De este mismo modo, los ejemplos de vales que aparecen en la música de arte mayor no provienen del vals genérico, sino también de un determinado tipo de vals en cada caso. Esto, estudiando, puede ser muy bien determinado. Nadie que conozca puede dudar que los vales de Franz Schubert no son lo mismo que los de Tchaikovsky. Es así que, en rigor, no puede decirse que el vals campero sea un vals acriollado del proveniente de Europa, sin más.

No es posible imaginarse una síntesis así producida entre perdidos ranchitos de la llanura. Contrariamente, sería necesario buscarlo en aquella variedad que haya sido la más difundida, en los ámbitos urbanos, en el momento en que aparece popularizado en la campaña. Y ha tenido que ser una difusión intensiva, sobre todo considerando la historia del vals, una danza que se ha bailado por varias generaciones. Esto no es sólo válido para nuestra zona pampeana, sino para la difusión del vals "criollo" en toda América hispana. En nuestro caso sería completo el trabajo si se constatare, además, la existencia de un ejemplar determinado que haya sido el impulsor –como muchas veces ocurre en estos procesos– de la difusión de la especie en aquel ámbito.

Es así que planteamos nuestra hipótesis: el vals campero pampeano, origen del denominado "vals criollo", siendo de forma tan regular y características tan peculiares, no pudo provenir del vals genérico, que ha sido de forma y contenido variado, sino de uno en especial y determinado. Éste ha debido ser, necesariamente, un tipo de vals difundido suficientemente en el salón, en un momento preciso, a fin de poder seguir el camino que hicieron para popularizarse, todas las especies de danza.

A partir de esta propuesta, sólo queda por determinar cuál ha sido ese tipo de vals que pasó a la campaña. Para encarar el trabajo hay que simplificar. No pudo ser ninguno aparecido en el siglo XX, porque ya estaba allí a fines del siglo XIX. Tampoco en las primeras décadas del XIX porque, al menos, no se lo registra como danza independiente y nada tiene que ver el vals de salón de entonces con el que luego se recrearía en la campaña y el conocido como *vals criollo*. Es el punto de señalar, por lo estudiado, que su difusión en ella parece coincidir con la que allí tuvieron las otras danzas de salón de pareja independiente, las que llegaron al Plata con posterioridad al vals y debieron gastar un tiempo de aclimatación y divulgación suficiente. De modo que su difusión en la campaña aparece, junto a aquellas, después de la época del gobierno de Rosas en que se abandonó paulatinamente, al menos en la Provincia de Buenos Aires y en todos los niveles, el cultivo de géneros y especies criollas tradicionales. Tenemos ya un campo acotado a cuarenta años. En los géneros de vals vigentes en esta época, debe buscarse el antecedente del vals campero.

De la gran producción de valeses de estos cuarenta años de la segunda mitad del siglo XIX, deben descartarse los valeses compuestos como piezas de carácter y de fantasía, valeses de concierto, de bravura, etc., porque nunca hallaron medio de alcanzar la campaña. Quedan entonces los valeses piezas de danza. Esto es: las composiciones que se hicieron para danzar.

¿Cuáles eran estos tipos de valeses danzables vigentes entre los cuarenta años que corren desde 1852? Sin entrar en determinar géneros, podemos decir que imperaban el vals vienés y el vals francés. En el salón tenía mayor vigencia este último. Ciertamente que el vals vienés, bailado elegantemente en tres pasos, en giro rápido y en ronda con otras parejas, no se ve muy para el piso de ladrillo o de tierra apisonada de las habitaciones de campaña y ciertamente no es ni del carácter ni del espíritu del paisanaje bonaerense, ni de lo que fue el "vals criollo" según pueden asegurarlo quienes lo conocen. De modo que aquél queda eliminado. Queda el francés.

Este vals, bailado en dos pasos, sería el origen del vals recreado en el campo y del "vals criollo".

No puede hallarse otra presencia del vals en la campaña bonaerense, durante las primeras décadas de esta segunda mitad del siglo XIX, que no fuera como tiempo alegre en danzas grave-vivas o formando parte de alguna contradanza que todavía se hiciera (cielito o pericón). Ventura Lynch, en su tan conocido trabajo *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República*, que data de 1883, señala y describe las especies musicales populares y no menciona el vals. Así la búsqueda habrá de ceñirse a pocos años: desde mediados de los años ochenta hasta comienzos de los noventa.

Debe enfocarse el estudio en la producción local de los compositores de danzas de salón de fines de la década del ochenta. Es interesante observar un catálogo de la casa Hartmann –la editora más importante entonces en Buenos Aires– que data de finales del año 1885, donde en el rubro *Valses* abundan los de J. Strauss y E. Waldteufel, no faltando los de Metra, Lamothe y otros, muchos de ellos sobre temas de operetas. Mas son contados los de autores locales, sólo siete vales que pertenecen a Bemberg, Casanova, Diez, Nannetti, Rolandone. De estos –todos músicos profesionales– dos o tres vales de la lista, que no conocemos, podrían tener algo de carácter popular. Debe señalarse que de los músicos locales figura, en el catálogo, una mayor producción en mazurcas y habaneras – algunas por aficionados– que tuvieron siempre carácter más popular que los vales.

Los compositores locales de música de danza eran, en general, autores de música de zarzuela, sainete y demás piezas de espectáculo del género chico, con producción creciente en los años noventa. Autores, algunos de ellos aficionados, que compusieron todas las especies vigentes de danzas de salón más algunas piezas criollas como vidalitas o pericones y algún tango o milonga. Es así que muchas de sus producciones de salón tienen la simpleza y facilidad como para popularizarse en medios ignorantes de la grafía musical. Aquí habría que pescar pero vayamos a buscar un tipo de vals que haya alcanzado entonces la difusión y popularidad intensiva que consideremos necesaria.

Un tipo de vals novedoso, que hace su aparición a fines de la década del ochenta y revitaliza la vieja danza en los salones, que fue especialmente frecuentado por estos compositores locales señalados, es el vals "boston" o "de género boston", como se lo denominaba. El origen del *Boston-valse* no lo hemos podido establecer. Ciertamente dudamos de que se haya creado en

Boston. A lo sumo, de esta ciudad habría partido el "paso de boston" (lento, deslizado, en movimiento de dos pasos), con que se bailó este tipo de vals lento y todas las demás danzas a partir de 1890. Entre nosotros parece ser el difusor Hilarión Moreno, un diplomático argentino llegado en esta fecha a Montevideo, proveniente de su destino anterior en México. Sus primeros tres vals "boston", editados bajo el seudónimo *H. D. Ramenti*, fueron compuestos entre 1890 y 1891 y orquestado; fueron piezas de baile frecuentadísimas en los salones. Estos coinciden con la aparición de un vals titulado *Boston* del alsaciano, radicado en Buenos Aires, Gustavo Nessler, que pareciera estar dentro del nuevo género. Hilarión Moreno, que produjo más de veinte de estos vals, dio a conocer el cuarto, así numerado, en 1892 y el quinto al año siguiente.

A mediados de 1892 se edita en Buenos Aires, por la casa Hartmann, el vals lento *Sobre las olas* –ya con este nombre– del mexicano Juventino Rosas, que había ido adquiriendo fama desde su composición en México en 1885 y su posterior difusión internacional a partir de 1888. Hemos encontrado los comentarios periodísticos de esta primera edición local, que lo señala como "pequeño vals" para piano y de la segunda, en diciembre de 1894, que ya marca su difusión. Las ediciones de entonces lo presentan sin la introducción con que luego se lo conoció y sin letra. No se trata de un vals boston pero tiene algunos de sus elementos, como la síncopa de compás, el bajo y el acompañamiento muy marcados, y la melodía tenida en nota larga. Sin duda este vals y otros semejantes del mismo tipo, han debido ser conocidos por Hilarión Moreno en su estada mexicana. Entre nosotros este vals tuvo una enorme difusión, tanto en la ciudad como luego en la campaña, por la acción de los músicos populares. Merece destacarse su aparición, como elemento de difusión del vals lento que habría de llegar al ambiente rural.

La moda del vals boston y sin duda el éxito de los de Ramenti, hizo que se iniciara una producción local de vals que habría de durar muchos años. Si bien en primera fila estuvieron los profesionales, bien pronto avanzaron los aficionados. De los primeros días de 1895 es un comentario periodístico que revela que "...ha entrado de moda componer vals, es entre los jóvenes la expresión más acabada del *chic*; sabemos de varios que tienen en germen elucubraciones [de] este género y que pronto verán la luz."<sup>1</sup>. La

---

<sup>1</sup> *El Diario*, 7 de enero de 1895, p. 2.

*jeneusse dorée* se lanzó a la composición de valsos boston y valsos lentos sentimentales, tanto los jóvenes estudiantes como las niñas distinguidas de la sociedad. Así nacieron gran cantidad de valsos de estructura similar, con simpleza de forma e idéntica textura. Sin duda esto facilitaba su composición, además porque se encontraba en la retentiva de todo aquel que quisiera intentarla. Estos valsos se escuchaban con éxito ejecutados por las orquestas de salón, cuyos directores sin duda los hermosteaban, porque las ediciones que existen para piano de ellos los presentan muy simples y elementales. Estos jóvenes, con la práctica obtenida, bien pronto habrán de lanzarse a componer tangos.

Los profesionales y los aficionados de mayor envergadura dieron a conocer por entonces una buena cantidad de valsos boston: José Strigelli, a partir de 1892; Miguel Tornquist, a partir de 1895; Emilio Scanavino, en 1895; Gerardo Metallo, que en 1913 ya iba por su vals boston número 46. Ya en el siglo XX: César Freire, que en 1910 tenía compuesto diecisiete valsos boston; Enrique Caviglia, Alberto S. Poggi, Osmán Pérez Freire, que para 1910 iba por el 14°. *vals boston*, y muchos más. La cantidad se vio acrecentada con la producción de aquellos pertenecientes a autores franceses, impresa en el país, que dieron abundante literatura musical al género.

El boston es un vals de frase cuadrada y estructura simple. En nuestro estudio realizado hemos hallado dos tipos, como en otras danzas, uno pequeño y otro más desarrollado, ambos siempre con *trío*. Otra característica que hemos precisado es el uso frecuente del modo menor, lo que viene a realzar el carácter lento y lánguido de la danza. Tiene en su métrica los tres tiempos bien marcados en el bajo y el acompañamiento, con la peculiaridad de hacerlos escuchar sin diseño melódico en la voz cantante –que era particularidad del vals ser melodía acompañada. De modo que la parte melódica ha de presentar valores largos mientras se escucha el acompañamiento, así en inicios como en finales de frases o semifrases. Además presenta frecuentemente y como característica, síncope de compás en la voz superior, quedando destacado el bajo. Por medio de estos procedimientos, el bajo y el acompañamiento se escuchan de manera muy clara y machacona.

Otra peculiaridad del boston son los finales de frases con arpeggio descendente y los finales de semifrases donde suele aparecer un bajo que procede por grado conjunto descendente, que se destaca porque tiene silencio en la voz superior. Estos finales descendentes, en tono menor y

tiempo pausado, que coinciden con los cierres cadenciales del *estilo* y la *cifra*, han sido otro elemento de acercamiento entre este vals y la música criolla tradicional pampeana vigente entonces. Estos elementos le dan un carácter lánguido que fácilmente se asociaría luego con el del paisano de nuestro campo aunque, ciertamente, el criollo solía ser divertido y picaresco, pero el nativismo, desde el *Juan Moreira*, lo quiso vestido de gaucho viudo y lamentoso.

El trío es de importancia fundamental en el boston. Diferenciado del vals por todo aquello que hace al trío ser lo que es, en este caso generalmente en tonalidad mayor, es una sección destacada de la pieza. Aun en los vales más elementales debe distinguirse el trío por la buena inspiración del compositor. Nos permitimos copiar lo que consignamos en el estudio sobre él en nuestro trabajo sobre las danzas de salón: "Un boston sin un trío de melodía agradable y atractiva, lírica y sentimental, es un fracaso dentro del género. Por lo menos creemos que así ha debido considerarse en su época."

El boston adquirió tanta preponderancia a partir de 1890, que no sólo revitalizó al vals, sino que desalojó al vienés en el favor de los bailarines de salón. De modo que lo que pudo llegar a la campaña a partir de entonces sólo pudo ser el vals boston y el *valse lente* francés, que también se difundía entonces quizás por el impulso del boston y que, aun poseyendo muchos puntos en común entre ellos diferían, como por ejemplo en ser el *vals lente* más elaborado, con forma más extendida, forma que no se ve reflejada en el "vals criollo" como luego se conoció. La producción intensiva de vals boston local llega hasta poco antes de 1910, pero siguen apareciendo nuevos boston regularmente a lo largo de la segunda década del siglo.

Pero aun así la popularización en la campaña no se produjo por la llegada del vals boston genérico, con ejemplares franceses o rioplatenses, sino que se necesitó –como sucede en los procesos de popularización– que llegase un ejemplar en particular. Un vals boston determinado, sin duda con las características necesarias para "engranar" en la cultura de la campaña en ese momento. Debió ser éste el que alcanzara la popularidad, aunque de alguna manera la especie ya fuera conocida, para que por su medio ésta tuviera la necesaria difusión para popularizarse y, con el tiempo, llegar a hacerse tradicional.

Es el momento de aportar documentación de la época en la que el vals ha llegado a difundirse en la campaña. Volvemos nuevamente a la

personalidad de Hilarión Moreno (*H. D. Ramenti*), también él autor de alguna pieza musical del género chico, y señalado como el introductor del boston en Buenos Aires. Una crónica periodística de fines de 1893 nos da noticias sobre sus vals boston, de los que ya tenía compuestos seis, y la fama que adquirieron:

“*H. D. Ramenti*. Sin mencionar a los buenos compositores líricos que constituyen la minoría, en Buenos Aires se encuentran por docenas los poco o nada afortunados en la música especial de baile, [...]. Los almacenes y casas editoras de ese género de composiciones, imprimen a montones vals, polkas, mazurkas y hasta polonesas, que figuran un día en los escaparates con sus carátulas chillonas y van después a acumular polvo en los estantes abarrotados, cuando no consiguen un asilo en alguna sociedad de danza mensual reglamentaria.

En una palabra, sobran las tentativas, pero escasean los éxitos.

*Ramenti* es una excepción, un éxito sostenido, tal vez por no ser maestro ni gastar ínfulas de tal.

[...] Un buen día compuso *Ramenti* un vals-Boston y lo cedió a una casa editora sin preocuparse del resultado, poco después Furlotti, que anda siempre a la pesca de novedades para su excelente orquesta, incluyó ese vals número 1 en sus programas, hizo lo mismo con el número 2, y como agradaban por su corte novedoso y elegante, estimuló al autor y nació el número 3, el más popular de todos hasta ahora.”

Creemos estar en presencia del vals boston que hizo fama e impuso el género. La crónica, que encontramos hace muchos años (1981) y copiamos, continúa con una noticia que siempre hemos tenido en cuenta, aplicándole la prueba de los años:

“Lo que ha pasado con ese vals-Boston número 3 es toda una curiosidad. Fue el preferido en los bailes de buen tono, porque entusiasmo y arrebató: fue ejecutado en los *promenade-concert*, siempre con agrado de los oyentes [...]; más tarde pasó a las casas de familia, salió de Buenos Aires, llegó a los pueblos de campaña, a todas partes, como la *Siciliana* de Cavallería y hasta mereció los honores del organito callejero, que no perdona desde el mítico vals del "Fausto", hasta el Ave-María del "Otello" de Verdi.

Tal popularidad es digna de mención, pues el Boston número 3 lleva más de veinte ediciones y no será extraño que suceda lo que a los libros de Martín Fierro, que de todas partes eran pedidos con las mismas listas de comestibles.

Apareció después "La Valse de Vénus", Boston n. 4, precioso, con un ligero tinte sentimental, elegantísimo, [...] pero que por su carácter no ha de vulgarizarse como el anterior. [...]"<sup>2</sup>

De la crónica se destaca que el éxito parece ser debido a que Hilarión Moreno era un compositor intuitivo (se señala en otro párrafo que "no conoce el tecnicismo musical, no ha hecho estudios académicos, no ha pisado un conservatorio") y que sí conoce la danza pues una crónica lo señala como eximio bailarín, aspectos estos que lo acercan a la cultura de transmisión oral. Además, logró el éxito popular con un vals que no era "ligero" y "elegantísimo" como se describe al que le siguió, que no habría de vulgarizarse sin duda por esto mismo.

Otra crónica periodística nos lleva a febrero de 1895, donde un grupo de jóvenes de San Isidro realiza una excursión al pueblo de Morón. Van en coche y cuando parten hacen sonar "trompas y clarines", como para no pasar desapercibidos. Conocemos los pormenores del paseo por la crónica realizada por uno de los excursionistas. Se evidencia que este tipo de paseos no era para nada habitual. Llegados a destino, en Morón, almuerzan en el patio del hotel: "dos payadores los esperaban y se ofrecieron galantemente para amenizar el almuerzo". Describe la crónica: "Se sirvió un *menú* criollo muy bueno, pero por su pesadez y cantidad [,] capaz de hacer resucitar a un muerto, mientras los payadores ejecutaban su extenso repertorio y cantaban como su voz le permitía." Y sigue la crónica: "Estos dedicaban a los comensales cantos especiales improvisados. Los músicos ambulantes ejecutaban el tercer boston de Ramenti" y, como era a los postres, "al son de guitarra" sonó "durante largo tiempo." Al regreso:

"A mitad del camino en la chacra del Sr. Lynch, en Caseros[,], ahora deshabitada, se hizo una estación, donde algunos durmieron siesta, se jugó al blanco, se hicieron carreras a pie y a caballo y finalmente fueron

---

<sup>2</sup> *El Diario*, 13 de diciembre de 1893, p. 2. Nota: El 3ème. Valse Boston lo hemos hallado en ejecución orquestal, en conjuntos de salón, en varias notas periodísticas de la década del noventa.

obsequiados con té y refrescos mientras un paisano hacía oír las notas de su acordeón ejecutando vidalitas, tangos[,] milongas y hasta valeses.”<sup>3</sup>

Los músicos populares –"payadores" y "músicos ambulantes", para el cronista– ejecutaban, en guitarra y acordeón, vidalitas, tangos, milongas y valeses, entre ellos el *3ème. Valse Boston* de Ramenti, único identificado por el oyente cronista. Éste era el repertorio de los músicos en la campaña cercana a Buenos Aires, el campo porteño, en aquellos años de la primera mitad de la década del noventa.

Tenemos un vals en la campaña así designado –la denominación "vals criollo" es posterior–, que es el vals lento de género boston, apto para ser adoptado por los músicos populares. Se trata de una danza que encuentra su instrumento más apto en el acordeón, el que favorecía la audición de piezas musicales de melodía acompañada, con un canto destacado y un acompañamiento que podía hacerse expresivo. Además, era el instrumento musical más difundido en la campaña bonaerense de entonces, en manos de aquellos que daban música en los bailes multitudinarios, así fueran al aire libre. Debe señalarse que, con posterioridad, fue apareciendo el acordeón a piano, instrumento más costoso y de ejecución más complicada pero con el que se obtenían mejores resultados. También se emplearon el bandoneón, la bandónica (mezcla de acordeón y bandoneón) y la concertina grande de veinte teclas y cuarenta voces. En los bailes solía ejecutarse el acordeón junto con una guitarra o, a falta de aquel, la armónica de boca (llamada en el campo "flauta") acompañada de dos guitarras: una hacía el "punteo" y la otra el acompañamiento. Estos valeses no se entonaban. No tenían letra para cantar. Un dicho popular del campo, que hemos registrado en una crónica de comienzos del siglo, decía: "...es lo mismo que cantar con acordeón, por lo *desafinao*...", para indicar aquello que no hermanaba.

Rápidamente se fueron imponiendo las danzas de pareja enlazada en los bailes de campo: mazurca, vals, polca y schottisch. Hay una escena de este tipo en un cuento de Alfredo Hudson publicado en *Caras y Caretas* a mediados de 1904, en donde un paisano "hombre guapo" interrumpe la danza de una mazurca bostoneada que bailan la mujer que él pretende y un festejante pueblerino, en el momento culminante del relato. Los separa y le dice a ella: "–¿Quiere que bailemos un *baile de dos*?" Y ella le contesta: "–

---

<sup>3</sup> Ídem ant., 11 de febrero de 1895, p. 2.

¿Baile de dos?". "–Sí", responde el hombre. Y la respuesta hiriente: "–¿Por qué no aprende a bailar estos bailes? Lo que es gato, ya no lo bailo más."<sup>4</sup> Es una ficción pero, relato realista y costumbrista obligado en la época, y dado el medio en que está presentado, revela una realidad.

Veamos el *3ème. Valse Boston* de Ramenti. Hacemos la salvedad que presentamos una reducción de escritura pianística a dos manos, de la única edición que hemos conocido (de Hartmann) que era para cuatro manos, realizada por Francisco Amavet. Es así que debe haber una edición que difiera con nuestra versión. Damos la primera frase completa:

[Ejemplo n° 1]

Moderato

*f* *molto marcato y dispoato* *p* *leggero*

Hartmann, ed. s/f. versión para cuatro manos, reducida.

No puede decirse que este sea un "vals criollo" según lo que se conoció hacia 1930 pero tiene mucho de los elementos que lo caracterizarán. Es un vals sentimental, en tiempo *moderato*, con giros melódicos que dan para el *portamento* del instrumento de cuerda o del canto, con silencios expresivos y las síncopas, que le dan mucho carácter. El acompañamiento es el que habrá de tener el "vals criollo": bajo destacado y acorde cerrado, bien

---

<sup>4</sup> Alfredo Hudson, "Agüería criolla" en: Caras y Caretas, n. 303, 23 de julio de 1904, s/p.

marcado como está señalado y que se destaca por las notas tenidas en la voz superior, ya indicado como característica del vals boston, esto alternado con el bajo modulante. La tonalidad principal es mayor, como buen vals de salón, pero presenta tonalidades introtonales que son menores (*fa m, sol m, do m*), que terminan por brindarle un centro, a la frase, en tono menor, tonalidad preferida en los "vales criollos". Falta la semifrase acéfala ascendente muy recurrida en los vales de los años treinta pero no los cierres cadenciales con dibujo descendente. De modo que casi todo lo que este vals presenta y que quedaría por unas décadas en la campaña, habría de aparecer en el "vals criollo".

Realicemos ahora la comparación analítica entre el vals boston y el "vals criollo", así denominado y ya cristalizado, del modo como fue compuesto y publicado en versiones pianísticas a partir de fines de la década del veinte. Hagamos la salvedad de que si bien todos los vales boston poseen trío, no todos los designados "criollos" lo presentan. También señalamos que existiendo boston de forma pequeña y otros de estructura más desarrollada, los "criollos" son de forma pequeña.

Ambos tipos de vales poseen la misma estructura, basada en la frase de ocho compases, con semifrases de cuatro compases, la primera con cadencia suspensiva, la segunda con cadencia conclusiva, cuadratura necesaria para la danza. Esta frase de ocho compases es antecedente de otra similar que es su consecuente. Ambas se repiten: A(a-b – a-b) ó A(a-b – a-b'). Luego viene otra frase con su consecuente, otros dieciséis compases, que también se repiten: B(a-b – a-b) y se repite *da capo*. Así su forma: A – B – A – B. Si hay trío, que será de forma unitaria con dos frases sin repeticiones, estará ubicado antes del *da capo*. A continuación será nuevamente el vals, también sin repeticiones pero que en la práctica se las hacía para prolongar la danza. Hay ejemplos donde la repetición *da capo*, en las ejecuciones que se han conservado grabadas, tiene carácter codal, por el agregado de adornos, notas agudas, acelerado el tiempo, etc. Hemos hallado, en una edición impresa, la indicación manuscrita del maestro a su alumno: "8ª baja primera vez; al repetir 8ª alta." Esto fue común en los vales de salón y no tenía por qué faltar en estos populares, aunque nunca se presentasen así escritos. Era algo que quedaba a cargo de los ejecutantes, inclusive con apoyaturas, arpegios y agregados de lucimiento. A veces, en la ejecución, aparece esta estructura en la repetición: A'(a-b-b'), la última frase con carácter codal. Tengamos conciencia que estos músicos

populares, aunque no leyeran en el pentagrama, muchos lo eran de profesión y contaban con las habilidades de su oficio.

Hay algo que parece ser distintivo del "vals criollo" y es que muchos de ellos presentan frase o semifrase acéfala (esto es: con un valor de silencio en el tiempo o fracción de tiempo, inicial), lo que produce síncope de tiempo cuando se encadenan, como puede verse en el ejemplo de *Palomita blanca*, que damos más adelante. Esto que quizás se haya producido por imitación de los vales criollos de más fama, que presentan este tipo de frase, ya estaba en los vales boston y en algunos *lentes*.

Las características del vals campero pampeano y del "vals criollo" son similares a las del boston: movimiento lento, bien marcados los tiempos débiles del compás en el acompañamiento, tonalidad principal menor o mucha presencia de modo menor, carácter sentimental, provocador de cierta gravedad en la danza pero con puntillados que permiten una "quebradita" del bailarín, y con los *ritornelli* bien marcados por figuras breves en escala ascendente. A esto se agrega lo ya señalado del empleo de compases en los cuales se destaca el bajo y las figuraciones prolongadas haciendo síncope de compás en la línea melódica, por encadenamiento de frases acéfalas.

Las peculiaridades que presentaba el vals boston han servido para que pudiera "engranar" en la cultura musical de la campaña bonaerense de entonces, ya abierta a las danzas europeas de pareja enlazada e independiente. Estimamos que la primera de este tipo ha sido la habanera, una danza que nunca fue salonesca y que presenta, precisamente, las particularidades de carácter que ahora exhibe este vals.

Es lógico suponer que los músicos que asistían a las ocasiones de baile en la campaña bonaerense ejecutasen todo tipo de vales —aun el *lente* francés y hasta algún vals de Léhar—, como también cualquier tipo de música. Ejemplo de esto que decimos lo encontramos en Andrés Chazarreta. Su vals *Centenario* aparece publicado en su *Primer álbum musical santiagueño de piezas criollas* (1916), en origen un vals de salón para piano compuesto y publicado en 1910 con motivo de los festejos del Centenario patrio. En el segundo álbum (1920) aparece el vals *Santiago del Estero*, composición para piano también de su autoría. No se trata, no obstante estas inclusiones allí y un cierto carácter popular de este último, de aquello que podemos distinguir como el vals campero proveniente del vals boston, ni tienen relación con él ni con lo que hoy conocemos como "vals criollo". Cabe señalar que en ediciones posteriores, Chazarreta quitó estos

vales de sus colecciones, que ahora se publicaban bajo el título general de *Arte Nativo Argentino*. De este modo, algunos recolectores han grabado en el campo ejemplos de vales similares a estos, en guitarra o acordeón, que no son el vals que nos ocupa. Si en cierto momento, dada la gran difusión del vals entre 1890 y 1920, sobre todo en la campaña, hubo presencia del *valse lente* –muy difundido en la primera década del siglo– u otros tipos, por ejemplo valse *tzigane*, valse *americaine*, valse *español*, etc., vales lentos no sólo aquí danzados en los salones y sino también compuestos por músicos locales, no constituirán el decantado vals campero. Indicamos esto porque estamos ante una realidad musical cuya variedad no ignoramos. Debe señalarse que autores de música popular, como Roberto Firpo o Francisco Canaro, compusieron vales lentos alrededor de 1910, vales que nacieron para ser populares por su carácter y destino que habrían de tener, al menos en el ámbito urbano.

Si quedaran dudas de este trasvaso del vals boston al "vals criollo", demos un paso más. El "vals criollo", así considerado, más famoso escrito en el Río de la Plata ha sido *Desde el alma*, de Rosita Melo, que recorrió el mundo. Nacida en Montevideo y criada en Buenos Aires, compuso este vals aquí en 1911 cuando contaba catorce años y ya era aventajada pianista. La pieza era un vals boston y naturalmente fue publicado con esta denominación, según puede verse en las primitivas ediciones. En los años veinte recibió letra de Víctor B. Piuma Vélez ("Yo también desde el alma / te entregué mi cariño..."), con lo que adquirió mayor fama editado como "Valse Boston con letra". En 1948, con nueva letra y como caracterizado "vals criollo", integró la música de la película *Pobre mi madre querida*, dándose a conocer a una nueva generación de argentinos. Así es que se halla hasta el presente en la retentiva popular.

[Ejemplo n° 2]



Otro "vals criollo" de fama fue *El aeroplano*, de Domingo Branda, también un vals boston cabal pero que siempre fue editado con la sola indicación de "vals", como fue su original en tiempos en que la denominación "vals criollo" no existía. Estuvo en el repertorio de todos los acordeonistas de la ciudad y campaña. Paralelamente han aparecido, desde comienzos de siglo, vales lentos del tipo de los boston con títulos criollos y camperos, sin ninguna diferencia con los otros desde el punto de vista musical, que lo justifique, lo que vendría a manifestar si no un deseo de que se divulgaran en la campaña, al menos una relación con ella que revela su difusión allí. Ejemplo de esto es *Lamentos pampeanos*, "Valse para piano" por J. Nirvassed (seudónimo del aficionado J. Dewavrin), un cabal boston en tono mayor con trío en menor, del que conocemos su cuarta edición, de 1908, de la casa Medina, ilustrada la carátula con un gaucho guitarrero, que es todo lo más criollo que tiene.

El vals en el campo no recibió otra denominación que la de la especie, como la mazurca y la polca. La designación "vals criollo" aparece a fines de la década del veinte, quizás por impulso de la novedad de la "ranchera" a partir de 1926, para referirse aquel al vals arraigado en el campo, ejecutado con acordeón y con guitarra. La difusión que la ranchera tuvo en los ambientes nativistas parece haber empujado a la composición y edición de los ahora denominados "vales criollos", una designación creada por los editores para nuevas y viejas piezas salidas a la venta. De modo que vales compuestos anteriormente –así fuesen boston o vales lentos *á deux pas*– al modo popular de la campaña, adquirieron esta designación. En ocasiones, lo que en el interior de las ediciones aparece denominado "vals", por emplearse planchas anteriores, en la carátula de nuevo diseño aparece la de "Vals criollo" o "Valsecito criollo". Muchos incorporaron letra, como las tenían las rancheras que se editaban, porque por entonces es el reinado de la canción, que ha arrastrado también al tango. De modo que cuando en los años treinta se compongan en el ambiente urbano "vales criollos", que luego se harían populares en la campaña, no se trata de otra cosa que el vals boston el cual, por otro lado, había desaparecido de las salas de baile.

Debe hacerse ahora una aclaración importante, porque cualquiera que escuche viejas como nuevas grabaciones de "vales criollos", apreciará que no son vales lentos. El problema es que se aceleró el tiempo, como ya había sucedido en algún momento con el vals en Europa. Algunas grabaciones comerciales cantadas, de antigua data, son en tiempo tan rápido que hacen sospechar un aumento de velocidad luego de grabadas. Debe tenerse en cuenta que por los años veinte y treinta eran célebres las

*chansonnettes* francesas del teatro alegre, que tenían una larga tradición de ser cantadas a gran velocidad y uniendo sílabas, en textos de difícil comprensión. Puede venir de aquí, porque estos vales los cantaban las célebres cancionistas en los cabarets y escenas revisteriles, espectáculos que tenían por modelos a los franceses.

Entre los más célebres "vales criollos" debe recordarse a *Palomita blanca*, letra de F. García Jiménez, música de Anselmo Aieta, grabado en 1929 por Ignacio Corsini, en canto; también por Francisco Canaro y hasta por Aníbal Troilo, que en la suya lo ejecuta a gran velocidad y valores puntillados. Se trata de un típico vals boston, en tono menor, con frases acéfalas, con valores sincopados y acompañamiento siempre bien marcado en todos los tiempos:



Puede observarse en el ejemplo la frase acéfala, con bordadura en nota inferior, similar a la de otros vales que llevan bordadura superior; la síncopa, que va a producir incisos acéfalos, encadenados; el bajo bien marcado y el acompañamiento con acordes cerrados.

Otro, entre los más difundidos, es *Cuando miran tus ojos...*, "Valsecito criollo", letra de E. Cadicamo y música de José Aguilar, con frases de idéntica estructura a las de *Palomita blanca*. También para citar es *Rosas de abril*, letra de Eugenio Cárdenas y música de Rafael Rossi, "Vals criollo para canto", con trío y frases acéfalas, del que hallamos una edición con fecha manuscrita de 1928. Posteriormente lo cantó Sabina Olmos en la película *Historia del 900*. Otro de los vales criollos iniciales fue *Rosita*, de Julio De Caro, con letra de Lito Bayardo. Fue grabado en discos por la orquesta de su autor para 1929 y señalado en las ediciones de Geipel de ese año como "¡El vals criollo del año!". *Una lágrima*, "Vals criollo", letra de Juan Durante y música de José Rebolini, también con trío, fue grabado por

Libertad Lamarque en 1928. Tenía una versión a dos voces paralelas por terceras que, de hacerse así, ha presentar un especial sabor folklórico.

Otros vales que adquirieron fama fueron: *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, letra y música de Francisco Canaro; *Como todas*, “Vals criollo para piano y canto”, letra de Trelles y música de Cherif, grabado por Carlos Gardel y mucho después por Julio Sosa, que lo canta también como vals rápido. También grabado por Carlos Gardel fue *La pena del payador*, letra de Eduardo E. Méndez y música de José y Luis Servidio, “vals criollo” impreso en 1929, grabado además por Agustín Bancalari, Julio Sosa y folkloristas como Argentino Luna. Célebre también ha sido *La loca de amor*, letra de Ricardo Podestá y música de Pablo José Vázquez, con trío, grabado en 1938 por la orquesta de Rodolfo Biaggi, cantando Teófilo Ibáñez.

Muchos de los “vales criollos” de fines de los años veinte hasta los cuarenta se conocieron cantados por los cancionistas de espectáculo y eran grabados en discos fonográficos. La mayoría de sus letras eran de corte sentimental y no hacían referencia a situaciones del campo, por ejemplo *María*, o en *Amor que muere*, vales “criollos” con música de Juan de Dios Filiberto, letras de Juan B. Velich y Arturo Kolhem, respectivamente (“Es María la buena muchacha / que el barrio conoce de tiempo atrás...”). Contrariamente, *La flor de los gauchos*, “vals criollo” con letra de J. Fernández y música de J. Vila, es de los de corte nativista (“Florequilla de las pampas / ensueño de los gauchos...”) en un típico vals boston. Hemos visto también el “Vals criollo sentimental”, por ejemplo *Horas risueñas*, por Carlos Fresco, un vals Boston en tono mayor con trío en menor.

Abundaron en estas décadas los vales cantados. Si estos eran boston, también pasaban a editarse como “Vales criollos”, sin duda como una cuestión de venta, aunque su letra –lo más criollo que pudiera presentar– no lo fuera. Es el caso de *Celia*, letra y música de José M. Di Stefano, señalado “Vals”, editado en la portada como “Vals criollo para piano y canto”, un clásico vals boston con letra que dice: “Aquí estoy / al pie de tu balcón...”, escena muy ciudadana por cierto.

Entre aquello que merece señalarse está el célebre vals *Mantelito Blanco*, del chileno Nicanor Molinare Rencoret –que diera a conocer en Buenos Aires a fines de la década del treinta–, un verdadero “vals criollo” similar a estos citados, lento en su versión pianística original, que hoy pasa por música folklórica chilena, sin duda por su gran difusión en el Plata como en ultra cordillera.

Habría que agregar, a estos citados, una enorme cantidad de vales con sólo esta indicación, o la de “vals muy lento” o “vals sentimental”, siempre con letra, aparecidos en la rica década del treinta. Son estos en todo semejantes a los señalados “criollos”, que se bailaban, en origen, en forma lenta pero que muchas veces fueron acelerados en las versiones grabadas, lo que también significó que se aceleraran en las versiones de los músicos populares. Sus letras, siempre de corte sentimental, presentan indistintamente ubicación en la campaña o el ámbito urbano.

Todos estos son ya el denominado “vals criollo” acrisolado, como fue compuesto y difundido por cancionistas, grabaciones y editores de música (más que ninguno Alfredo Perrotti), desde la segunda mitad de la década del veinte hasta alrededor de 1950 y que alcanzaron difusión continental. Es una expresión ciudadana pero, sin duda, algunos de los más célebres volvieron al campo, donde el género era ya conocido desde antiguo y no debía sufrir ningún proceso de adaptación. No se trata, ciertamente allí, de música tradicional –ni los antiguos valsecitos de campo ni los modernos “vales criollos”. Es el vals boston, música de salón, ubicado en el ámbito de la campaña o en el ámbito popular urbano, difundido en ambos por sus medios usuales. Hoy su música es un recuerdo pero forma parte de nuestro patrimonio cultural.

\* \* \*

**Juan María Veniard** es Licenciado en Música (esp. Composición) y Licenciado en Musicología (UCA) y Doctor en Historia (USAL). Es Investigador de Carrera del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), área de Historia de la Cultura, en el Centro de Investigaciones en Antropología Filosófica y Cultural (CIAFIC), Buenos Aires. Tiene más de media docena de libros publicados en diferentes instituciones: *Los García, los Mansilla y la música; La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina; Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera; Aproximación a la música académica argentina; La temática nacional en los libros de lectura de primera enseñanza; La lírica hispana en el Plata y la primera temporada de ópera española; Música en la iglesia. Las manifestaciones musicales en los templos católicos de Buenos Aires (1536-2000)*. Ha dirigido publicaciones, participado en trabajos editados como coautor y colaborado en variadas publicaciones de la Argentina y del exterior, que abarcan diversos temas relacionados con la historia de la cultura nacional.

\* \* \*