

La colección de canciones de Amancio Alcorta. Una propuesta de estudio

ORGUEIRA, Mariel / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo – marielorgueira@yahoo.com.ar

Tipo de trabajo: ponencia

Palabras clave: edición crítica - canción - música de salón - partituras –

> **Resumen**

El presente trabajo propone una aproximación al estudio sistemático (de índole analítico) de la obra de Amancio Alcorta y toma como objeto de estudio su *Colección de canciones*. Basadas en su mayoría en poesías del propio compositor, se hará una descripción general de la misma antes de abordar una de las dieciséis composiciones de la colección, *El desengaño*, la cual fuera recogida y publicada posteriormente por su nieto, Alberto Williams en una Antología, en 1941. Se realiza una aproximación a una edición crítica de la canción escogida a través de un análisis “descriptivo-comparativo” examinando el tratamiento de la forma, la textura, el ritmo y la armonía. Se dará cuenta de las diferencias que presentan las ediciones correspondientes, a fin de contrastarlas entre sí. Dada la escasa atención académica y artística sobre la labor del compositor, un posible abordaje a la problemática propuesta tiene como objetivo final contribuir al conocimiento de su obra y de su figura.

> **Introducción**

La figura de Amancio Alcorta suele estar asociada, dentro del panorama de la música argentina, a la de un “precursor”.¹ La historiografía musical en general así lo considera,² en parte por haber sido de los primeros compositores nacidos en suelo argentino, y en parte por tratarse de un compositor perteneciente a una suerte de “prehistoria de la nación”, como lo señalara Bernardo Illari (2005: 140). Hasta el momento no hay un trabajo de investigación científica específicamente sobre Amancio Alcorta y su obra. Solo el trabajo de Julián Mosca, que puede considerarse una excepción. En su ponencia (2008) en las *Actas de la Quinta*

¹ Santiago del Estero, 1805- Buenos Aires, 1862. Es Nicolás Avellaneda quien lo señala como uno de los “precursores” de la música argentina. Alcorta, A.-Avellaneda, N. (prologuista), 1910, p. XVI.

² Williams reunió bajo la denominación de “precursores” a Esnaola, Alcorta y Alberdi, en su *Antología de compositores argentinos* (Williams, 1941). El término se impuso en varios trabajos posteriores (Giacobbe, 1984; García Morillo, 1984: 18; Suárez Urtubey, 1988).

Semana de la Música y la Musicología se centra en las transcripciones para banda de obras vocales e instrumentales atribuidas al compositor, intentando arrojar luz sobre su posible autoría para lo cual realiza un análisis técnico-musical de las mismas.³

Una primera aproximación al estilo compositivo de las canciones de Amancio Alcorta muestra la influencia de la música académica europea y permite ubicarlas dentro del contexto social preciso del salón decimonónico. De las canciones, en general, se desprende un tono sentimental, suave y lánguido, con un ritmo regular y afirmativo y una melodía que intenta potenciar expresivamente el texto. Teniendo en cuenta los testimonios, que ubican a Amancio Alcorta desarrollando su actividad social en el contexto de las tertulias y salones de la época, se podría pensar que varias de las canciones fueran ejecutadas en ese marco de sociabilidad.⁴

› **La colección de canciones de Amancio Alcorta. Rasgos generales**

La colección del compositor, obrante en la Biblioteca Nacional, recoge dieciséis canciones. Su portada indica: "Colección de canciones para voces de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo, compuestas en diversas épocas por el Señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina". En el mismo marco se enumera cada una de las canciones que componen la colección: *Mi flor*, *El desengaño*, *La ausencia*, *Los últimos momentos de una amiga*, *La despedida*, *Quejas de un ausente*, *A la memoria de su hijo Amancio Ramón*, *A la memoria de una amiga*, *Recuerdos*, *El desamor*, *Los recuerdos de Flor de María*, *El destino*, *El juramento de amor*, *A una flor*, *La simpatía* (para dúo), *Lamentos de cuatro niñas* (para solista y coro a dos voces). Cerrando el cuadro se consignan los datos de nacimiento y muerte del autor.⁵ La primera página repite datos y diseño de la portada. En el reverso de la primera página se puede leer "Donación Rodolfo Alcorta 1935".⁶ En la página siguiente se puede observar un retrato de Amancio Alcorta, protegido por un calco transparente. A partir de la página 1 comienzan a sucederse las partituras de cada una de las canciones mencionadas, todas las cuales carecen de fecha. En su mayoría, el texto de la primera estrofa está escrito debajo de la línea melódica y el resto de las estrofas al final de la partitura.⁷ En todas ellas puede leerse

³ *Fantasia para Clarinete en Si bemol*, *Trío en Sol Bemol*, *Trío en Mi bemol*, *Lamentaciones*, *Gradual para el día de San Martín*, *La Agonía*; transcripciones para banda.

⁴ Fuentes consultadas: Alcorta, A.-Avellaneda, N. (prologuista) (1910); García Acevedo (1961), Gesualdo (1961), Massone (2016), Mondolo (2016), Plesch / Mansilla (2009), Salcedo (1997), Suárez Urtubey (1988), Williams (1947), cuyas referencias completas constan al final.

⁵ En el borde superior derecho el número 896 en color azul indica el N° topográfico de la colección.

⁶ Rodolfo Alcorta Martínez: Médico y pintor, nació en Buenos Aires el 9 de diciembre de 1874 y falleció el 26 de Agosto de 1967. Nieto de Amancio Alcorta e hijo de Amancio Mariano Alcorta Palacio (1842-1902) y Manuela Martínez Acuña. Con la excepción del período de la Gran Guerra, residió casi permanentemente en París con su mujer, Rosa Mansilla Ortiz de Rosas y sus cuatro hijos. Recupero estos datos a través del inventario del fondo Amancio Alcorta y sucesores, obrante en el Archivo General de la Nación; fue donado por la hija de Rodolfo Alcorta, Gloria Alcorta Mansilla de Girondo.

⁷ Con excepción de *Mi flor*, *A la memoria de mi hijo Amancio Ramón Alcorta*, *El destino* *A una flor*, y *Lamentos de cuatro niñas*.

debajo del título: “Palabras y música de Amancio Alcorta,⁸ a excepción de *Mi flor* y de *El juramento de amor*, cuyas palabras corresponden a Carnicer.⁹ No se indica qué tesitura de voz corresponde a cada una,¹⁰ siendo todas para solista salvo *La simpatía*, para dúo, y *Lamentos de cuatro niñas*, para cuatro voces. Fueron impresas en París en 1883.¹¹

› **Análisis musical descriptivo-comparativo**

Alberto Williams, en 1941, reeditó buena parte de las obras de Alcorta, entre ellas *A una flor*, *La ausencia* y *El desengaño*, perteneciente a la colección estudiada, para publicarla en su *Antología de compositores argentinos*, de la Academia Nacional de Bellas Artes. Por su parte la Comisión Nacional de Cultura hizo lo suyo contando con la colaboración de sus integrantes quienes accedieron a las fuentes en provincias de la Argentina publicando, entre otras, *La simpatía* y *Quejas de un ausente* también de la nombrada colección.¹²

Si bien el análisis inmanente de cada una de las piezas de la colección puede resultar importante, el presente trabajo se limita, por cuestiones de tiempo, al estudio de *El desengaño*. Propongo, como señalé anteriormente, un análisis de tipo descriptivo-comparativo, que indaga en las características inherentes al lenguaje musical del compositor y la posterior confrontación con la edición de Williams.¹³ Me centraré en señalar en especial las modificaciones, que van desde correcciones menores que podrían resultar errores de imprenta hasta modificaciones sustanciales que estarían en relación con el academicismo musical de Williams.

› **El desengaño**

La canción consta de cuatro estrofas de ocho versos cada una, dividida en dos cuartetos, las cuales dan lugar a dos secciones musicales. La sección A (cc.8-24) se divide, en dos frases de ocho compases (cc.8-16) y (cc.16-24), subdivididas, a su vez, en un antecedente y un consecuente de cuatro compases cada uno. La sección B (cc.24-36) está estructurada por una frase de ocho compases sobre los versos de la segunda

⁸ En el Archivo General de la Nación se encuentra el manuscrito de la canción *La Simpatía*, y tres versos titulados *La ausencia*, *El desengaño*, *Recuerdos*, pero que no coinciden con el texto de las canciones del mismo nombre. (Leg 28. Inventario Alcorta).

⁹ Hasta el momento no se ha podido establecer de quien se trata.

¹⁰ La vista completa del registro del catálogo de la Biblioteca Nacional indica para cada canción: tesitura de voz media-aguda según corresponda.

¹¹ Al pie de la última página se consignan los datos de la imprenta: París, imp. Thiébaux, rue St. Honoré, 276.

¹² Comisión Nacional de Cultura. Fascículo I.1941.

¹³ Si bien a los fines de esta ponencia, me detengo en los aspectos comparativos, tuve en cuenta para este trabajo las herramientas metodológicas sobre edición crítica que aporta James Grier (2008).

cuarteta y una coda de cuatro compases sobre el último par de versos. La primera cuarteta se canta una vez, la segunda se repite.

Rítmicamente no presenta complejidad alguna. Escrita en compás de 3/4, solo sobre una figuración de negras y corcheas y en la tonalidad de Sib Mayor, el ámbito vocal es de poco más de una octava y abarca desde el Mi3 al Solb4. La agógica indica *Moderato*.

La estructura formal se reduce a: Introducción +A+B://. La introducción de ocho compases presenta un acompañamiento que polariza el bajo y completa la armonía con acordes en el registro central grave. La melodía se sucede en octavas sobre las notas del acorde [Figura 1a].

La versión de Williams varía levemente el esquema armónico de este pasaje. En el compás 6 además, agrega en la mano derecha y sobre el tercer tiempo un acorde de dominante (Do) con novena, sin fundamental. El primer tiempo del compás 7, pareciera estar trocado con respecto a la edición parisina, mientras que la indicación de dinámica también fue modificada [Figura 1b].

Armónicamente, la sección A inicia en la tónica, alternado con la dominante (c. 11) para volver luego a la tónica (c.13) y continuar hasta la introducción del acorde de Do9, de paso, y sin fundamental (V9 s/f/V) en el 3er tiempo del compás 14 (acorde que Williams utilizó en su versión de la introducción, (c.6), Fig. 1b) para ir hacia una semicadencia en la dominante (utiliza la séptima de paso ascendida) (c.15) y V7 (c.16). Se puede observar a su vez, la utilización de sextas en el acompañamiento [Figura2].

La melodía de la sección B se inicia con un intervalo de octava seguido por un descenso por grado conjunto durante el compás 25, la melodía vuelve a ascender y descender un intervalo de sexta en el compás 26. El acompañamiento de esta sección polariza en octavas el bajo, mientras la mano derecha arpeggia en corcheas el acorde [Figura 3a].

Por su parte, la versión de Williams modifica la armonía de este pasaje (cc. 24-27). En primer lugar introduce un Si becuadro en el bajo (c.25) estableciendo un V/II, es decir un Sol con novena disminuida, al agregar el Lab, y amplía la extensión del arpeggio de la mano derecha en los compases siguientes (cc.26, 27) [Figura3b].

A partir del compás 29, el diseño melódico establece una progresión ascendente, que culmina en el compás 32, y repite a partir del compás 33 pero en un registro medio. El plan armónico propuesto por Alcorta culmina en una cadencia evitada sobre un acorde ambiguo, que desde lo auditivo resulta de Solb7, con la 7ma en el bajo (V de Do b, c.32), pero no así desde la escritura ya que el Mi tendría que ser Fab. En este caso se puede inferir que se privilegió el movimiento complementario de las voces, pero planteada la ambigüedad queda abierta la posibilidad de otros análisis.

Debido en parte a la brevedad de la pieza, y lo inesperado de semejante cadencia, esta resulta brusca e inesperada si se tiene en cuenta que la tonalidad de la obra es Sib Mayor.

A juzgar por el texto, iniciado en el compás 24 “La pena que hiere a un corazón sano cual roedor gusano le consumirá” y por la utilización de una cadencia evitada, este pasaje (cc.29-32), coronado por un calderón, podría ser el de mayor tensión. Se podría inferir que Alcorta intentó imprimirle un dramatismo que termina tropezando con la falta de recursos e instrucción para llevarlo a cabo y otorgarle continuidad. El carácter dramático entonces, es reforzado desde el acompañamiento a través del descenso por grado conjunto del bajo iniciado por el V2 (7ma en el bajo), la expansión de la melodía a través de un diseño repetido y por la utilización de un calderón y el *crescendo* indicado en el c.29 [Figura4a].

Por su parte, la versión de Williams se limita a cambiar el re por el fa (c.31) y agrega el reb (c.32), quizá como forma de lograr una coherencia y equilibrio armónico que eche luz sobre la ambigüedad de la edición parisina. Agrega ligaduras y contrastes de dinámica [Figura4b].

Luego del clímax alcanzado, la frase final que propone Alcorta se desarrolla armónicamente sobre un diseño arpegiado que alterna el I-IV-V, antes de repercutir sobre el I grado y cerrar la obra [Figura 5a].

Williams, por su parte, tal vez como una forma de sostener el carácter dramático producido por la cadencia evitada, introduce un pedal sobre la dominante (Fa), que va a mantener hasta el compás 35. Sobre él dispone un V9s/f/V (DoM s/fund. del Fa) (c.34) que se continúa en un V7 (c. 35) donde vuelve a ser fiel a la versión original. La indicación de dinámica la establece sobre el sol, a diferencia de la edición parisina que lo hace sobre el fa. En el compás 36 agrega un puntillo a la blanca del bajo, y se podría pensar que por un error de imprenta no se omitió el silencio de negra (c.36) [Figura 5b].

Como ya se ha dicho, es posible que las modificaciones introducidas por Williams intentaran suavizar y estilizar lo rudimentario de la composición, quedando de manifiesto un dominio de la técnica compositiva. Recurrió a giros propios del romanticismo, como el uso del pedal, la introducción de novenas, la supresión de la fundamental del acorde y la utilización del II grado como V/V.

Sobre la pieza, así se refería Williams (1947: 297) en uno de sus escritos: “[...] y de rara sugestión técnica como “El desengaño”, que tiene la forma de la melodía infinita, así llamada porque se desarrolla sin la repetición del tema [...]”

› **Para concluir**

La investigación realizada pone de manifiesto la participación de Alcorta en la vida musical del Buenos Aires decimonónico, su vinculación con los fenómenos desarrollados en el ámbito de la sociabilidad y sus aportes como compositor. Implicado e influido por las corrientes estéticas del momento inscribió su obra dentro de las mismas con los recursos y el oficio a su alcance, enriqueciendo y contribuyendo al repertorio nacional.

Seguir la pista de su biografía y obra en variados géneros de la composición musical abre puertas a investigaciones más detalladas sobre las que será interesante poder profundizar en el futuro. Aún con las modificaciones introducidas por Williams en las ediciones del siglo XX, las composiciones de Amancio Alcorta llegan hasta el presente como una parte significativa del patrimonio nacional argentino que merece la pena recuperarse.

Para concluir, se puede decir que la canción analizada resulta simple y algo rudimentaria, en gran parte por la sencillez de medios compositivos. Los pocos giros del romanticismo que Alcorta utiliza parecieran estar insertos de manera caprichosa pero sin una conciencia de su funcionamiento en el equilibrio de la obra. Por su parte, la edición de Williams, incorpora agregados varios: de pedal, de respiración, de digitación, de tempo, de dinámica, de articulación, de grafía (utiliza el silencio de negra según las convenciones del siglo XX), de género de la pieza. Modifica la inscripción “palabras y música” por “letra y música” e introduce cambios por medio de la utilización de recursos que denotan un conocimiento de los procesos compositivos.

Bibliografía

- García Acevedo, M. (1961). *La música argentina durante el período de la Organización Nacional*. Buenos Aires. ECA.
- García Morillo, R. (1984). *Estudios sobre música argentina*. Buenos Aires, ECA.
- Gesualdo, V. (1961). *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Beta.
- Giacobbe, J. F. (1984). "Los precursores de nuestra música y su época". En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina*, III, pp.11-48. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Grier, J. (2008). *La edición crítica de música. Historia, método y práctica*. Madrid, Akal.
- Illari, B. (2005). "Ética, estética, nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". En *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 10, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- Massone M. / Celentano, M. (2016). *Generaciones olvidadas*. Buenos Aires, EDAMus, Universidad Nacional de las Artes.
- Mondolo, A. M. (2016). "Amancio Alcorta". En línea: <http://www.musicaclassicaargentina.com/alcorta/index.htm> (consulta: 08-11-2016).
- Mosca, J. (2008). "Una aproximación a la obra para banda de Amancio Alcorta". En Mansilla, S. L. (ed.). *Actas de la Quinta Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación Artística y Musicológica*, pp. 211-222. Buenos Aires, Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" (UCA).
- Plesch, M. / Mansilla, S.L. (coords.) (2009). *Nuevos estudios sobre música argentina. Algunos aportes desde la cátedra "Redacción monográfica"*. Buenos Aires, Educa.
- Salcedo, J. (1997). *Alcorta, la elite y la herencia recibida*. Buenos Aires, [s. ed], 2da ed.
- Suárez Urtubey, P. (1988). "La creación musical". En AAVV. *Historia general del arte en la Argentina*. V, pp.91-173. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.
- Williams, A. (1941). *Antología de compositores argentinos, Cuaderno I* (único publicado): *Los precursores*. Alcorta, Alberdi, Esnaola. Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes.

_____ (1947). *Literatura y Estéticas musicales. Obras Completas. Tomo III. Alocuciones, discursos y conferencias.* Buenos Aires, Editorial La Quena.

Fuentes primarias

Colección de canciones para voces de soprano, contralto, tenor, barítono y bajo compuestas en diversas épocas, por el Señor Don Amancio Alcorta de la República Argentina; Imp. Thiebaut, París, [1883].

Fondo Amancio Alcorta y sucesores. (1996). Buenos Aires, Archivo General de la Nación.

Anexo

Figura 1a: Alcorta, *El desengaño*, edición parisina, cc.4-8

Musical score for Figure 1a, showing measures 4 through 8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The piano part features chords II, I₄⁶, I, V, and V7. Dynamics include *f* and *ff*.

Figura 1b: Alcorta, *El desengaño*, versión Williams, cc.4-8

Musical score for Figure 1b, showing measures 4 through 8. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. The piano part features chords II, I₄⁶, I₄⁶, V, and V7. Dynamics include *f*. A Pedal marking is present at the bottom.

Figura 2: Alcorta, *El desengaño*, sección A, cc.11-16

11

ca - sio - ne ol - vi - do que a - quel que ha su - fri - do nun - ca ol - vi - da - rá la

V I V9/V V_3^4 V/V V7

Figura 3a: Alcorta, *El desengaño*, edición parisina, cc.24-27

24

rá la pe - na que hie - re a un co - ra - zon

I I II6 II6

Figura 3b: Alcorta, *El desengaño*, versión Williams, cc.24-27

24

rá La pe - na que hie - re A un co - ra - zon

I V/II II II6

Figura 4a: Alcorta, *El desengaño*, edición parisina, cc.29-32

29 *cresc.*
 roe - dor gu - za - no le con - su - mi - rá *f* *p* cual

cresc.

V₂/IV IV V/IV (V7)

Figura 4b: Alcorta, *El desengaño*, versión Williams, cc. 29-32

29 *cresc.*
 roe - dor gu - za - no le con - su - mi - rá *f* *p* Cual

cresc.

V₂/IV IV V/IV (V7)

Figura 5a: Alcorta, *El desengaño*, versión Williams, cc.33-38

33 *p* *ritardando.* 1. 2.

roe - dor gu - - za - no le con - su - mi - - rá - rá.

p *ritardando.* *p* *D.C. al §* *per finire.*

IV V7

Figura 5b: Alcorta, *El desengaño*, versión Williams, cc.33-38

33 *rit.* *pp*

roe - dor gu - sa - no Le con - su - mi - rá

p *rit.* *pp*

V9/V V7