

JULIO SAGRERAS A CARLOS VEGA: PALABRAS INÉDITAS DEL COMPOSITOR ACERCA DEL “CIELO” DE SU *RAPSODIA SOBRE MOTIVOS CRIOLLOS* (ca. 1901) PARA GUITARRA

JULIÁN MOSCA

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”

julianezequiemosca@uca.edu.ar

RESUMEN

En su estudio sobre el cielito que forma parte del libro *Las danzas populares argentinas* (Vega, 2019 [1952]), Carlos Vega menciona al guitarrista y compositor argentino Julio Salvador Sagreras (1879-1942) entre los músicos que, a finales del siglo XIX, recogen de la memoria popular la música del cielito como fuente de inspiración para sus composiciones. En su *Rapsodia sobre motivos criollos*, para guitarra (publicada en 1900 o 1901), Sagreras introduce un cielito que, según Vega, habría escuchado “tiempo antes [...], no recordaba dónde” (Vega, 2019 [1952]: 189). En este artículo presentamos la fuente inédita de la que Vega tomó esta información, documento de puño y letra del propio Sagreras obrante en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA); llevamos a cabo un análisis de los puntos más significativos que se desprenden de su lectura, en el contexto de los estudios de Vega sobre el cielito, y ofrecemos una transcripción diplomática del escrito para su conocimiento completo.

Palabras clave: Cielito, Cielo, Julio Sagreras, Carlos Vega, Música argentina para guitarra, Música tradicional rioplatense decimonónica.

JULIO SAGRERAS TO CARLOS VEGA: UNPUBLISHED COMMENTS FROM THE COMPOSER ABOUT THE “CIELO” FROM HIS *RAPSODIA SOBRE MOTIVOS CRIOLLOS* (ca. 1901) FOR GUITAR.

34

ABSTRACT

In his study about the *cielito* present in his book *Las danzas populares argentinas* (Vega, 2019 [1952]), Carlos Vega mentions the Argentine guitarist and composer Julio Salvador Sagreras (1879-1942) amongst the musicians who, during the late 19th century, employed the *cielito*, present in the Argentine popular memory, as a source of inspiration for their compositions. In his *Rapsodia sobre motivos criollos*, for guitar (published in 1900 or 1901), Sagreras introduces a *cielito* that, according to Vega, he had heard “a while back [...], he did not remember where” (Vega, 2019 [1952]: 189). In this article we present the previously unavailable source from which Vega received this information, a handwritten document by Sagreras, available in the Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA); we analyze the most significant points which emerge from its reading in the context of Vega’s studies on the *cielito* and we offer a diplomatic transcription of the text for its complete knowledge.

Keywords: Cielito, Cielo, Julio Sagreras, Carlos Vega, Argentine Music for Guitar, River Plate Region’s Nineteenth-century Traditional Music.

Introducción

En su extenso estudio sobre el *cielito* publicado en el primer tomo de *Las danzas populares argentinas*, Carlos Vega (2019 [1952]: 149-210) menciona una serie de obras musicales escritas en Buenos Aires y en Montevideo entre el final del siglo XIX y la primera mitad del XX que toman como fuente de inspiración la música del *cielito*¹.

¹ El ‘cielito’, o ‘cielo’, es una danza y canción tradicional histórica rioplatense, vigente principalmente en la primera mitad del siglo XIX. Fue cultivada tanto en las áreas rurales como en los ámbitos urbanos del teatro, los salones y la milicia. En la ciudad se manifestó bajo diferentes formas: como contradanza

Cita, así, entre otros, el cielito del compositor uruguayo Dalmiro Costa (1836-1901), compuesto, según Vega, hacia 1880 y publicado en *Caras y Caretas* en 1908; el del compositor argentino Francisco Hargreaves (1849-1900), para piano, también de alrededor de 1880 de acuerdo con Vega; el cielito que corona el pericón del uruguayo Leopoldo Díaz, publicado en Montevideo en 1891 (ver Ayestarán, 23 de mayo de 1948; Mosca, 2020); el *Cielo. Variaciones para guitarra*, del compositor y guitarrista argentino Juan Alais (1844-1914; ver Mosca, 2020); el cielito publicado por el tradicionalista Domingo Vicente Lombardi (1878-1961) en la revista *Nativa* en 1933 (ver Mosca, 2020), y el introducido por el guitarrista y compositor argentino Julio Salvador Sagreras (1879-1942)² en su obra *Rapsodia sobre motivos criollos*, para guitarra, publicada en 1900 o 1901 (ver Mosca, 2020).

Confrontando los testimonios que algunas de estas composiciones brindan de la fórmula tradicional de canto del cielito con el más antiguo registro musical escrito de la melodía vocal de un cielito que se conoce hasta el día de hoy —*El Cielito, bayle de Potosí*, pautado por el padre Antonio Pereyra y Ruiz en su obra *Noticia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Arequipa*, de 1816 (Vega, 2019 [1952]: 184; ver Ayestarán, 23 de mayo de 1948; Ayestarán, 1949: 248 y ss.; Mosca, 2020)— Vega concluye que el esquema melódico-rítmico-armónico con el que se entonaron las coplas de cielito durante la primera mitad del siglo XIX habría sobrevivido en la memoria popular hasta aproximadamente la década de 1890 (Vega, 2019 [1952]: 188. Ver. Mosca, 2022). Es a partir de entonces que comienza a ser recogido del recuerdo por compositores y tradicionalistas interesados en las expresiones musicales folclóricas vernáculas, a la sombra de la corriente nacionalista que se abría paso en la creación artística (recordemos que por aquellos mismos años, Alberto Williams emprendía su viaje mítico por la campaña bonaerense en búsqueda de las fuentes genuinas —según él lo entendía— de las que bebería su música de inspiración nacional)³.

Julio Sagreras y el “Cielo” de su *Rapsodia sobre motivos criollos*

Julio Sagreras se halló entre los compositores abocados a la recordación y el cultivo de los aires musicales tradicionales al promediar el siglo XIX. En los nueve breves números que dan forma a su mencionada *Rapsodia sobre motivos criollos*, para guitarra,

cantada, como danza sin intervención vocal, como música de audición y como canción. (Ver Plesch, 1999; Veniard, 2017; Aretz, 2003; Mosca, 2020 y Mosca, 2022).

² Vega (2019 [1952]: 188) consigna como fecha de muerte de Sagreras el año 1943.

³ Ya para 1883, Ventura R. Lynch había recorrido parte de la campaña bonaerense con el fin de recoger expresiones folclóricas, luego registradas en su célebre *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Entre ellas, se encuentra el cielito, del que ofrece una valiosa pautación musical del acompañamiento guitarrístico, aunque no de la melodía vocal (Ver Vega, 2019 [1952]: 186-187; Mosca, 2020).

dedicada al general de brigada Francisco Leyría (1845-1911) y citada por Vega en su estudio sobre el cielito, el autor somete a su fantasía creadora una serie de motivos pertenecientes a diferentes expresiones musicales tradicionales, no solamente de la música rural autóctona, sino también de la urbana en boga en las últimas décadas del siglo. Así, entre habanera, “güeya”⁴, estilo, milonga, triste, pericón, vidalita y un final “atangado”⁵, asoma un “Cielo”, en cuya melodía, Vega —atento a la antigüedad de la obra que lo enmarca— reconocerá un valioso testimonio histórico de la fórmula tradicional de canto de las coplas de cielito (ver Vega, 2019 [1952]: 188-189).

Dice brevemente Vega, a propósito de este cielito de Sagreras, en su estudio citado: “El guitarrista Julio S. Sagreras [...] publicó en 1900 ó 1901 una «Rapsodia sobre motivos criollos» en que aparece el tema del Cielito. Tiempo antes lo había oído, no recordaba dónde” (Vega, 2019 [1952]: 188-189). Pero, ¿de dónde extrajo Vega esta información sobre el cielito invocado por Sagreras y el olvido del compositor de las circunstancias históricas en que lo habría escuchado por primera vez? El musicólogo no brinda mayores datos al respecto en su obra citada. En el año 2022, llevando a cabo tareas de ordenamiento en el Fondo Documental “Carlos Vega”⁶ perteneciente al Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, pudimos dar con la ansiada fuente.

El documento en cuestión se encontraba guardado en una carpeta que reunía diferentes materiales recopilados por Vega durante los años de sus investigaciones sobre el cielito. Entre recortes de diarios, documentos musicales y facsímiles en papel fotográfico, encontramos una simple hoja pentagramada profusamente escrita en tinta negra por sus dos caras, con texto verbal y musical, perteneciente a la mano del mismísimo Julio Sagreras. A la manera de una carta, mostraba en su encabezamiento hallarse expresamente dirigida al “distinguido musicólogo D[on] Carlos Vega”. Al final del documento, debajo de su firma, el compositor consignaba la fecha de marzo de 1939.

Desconocemos cómo este papel llegó a Carlos Vega. Creemos que no fue enviado por su autor a través del correo postal; por lo menos, no en un sobre estándar del tipo conocido como ‘oficio inglés’. La hoja pentagramada — del tipo y tamaño de las diseñadas comercialmente para carpetas de ganchos “número 3”, con dos perforaciones perpendiculares al sentido de los pentagramas sobre su margen

⁴ *Sic*, por ‘hueya’.

⁵ Es decir, con aire y ritmo de tango. La expresión consta en la partitura y pertenece al propio compositor.

⁶ El Fondo Documental “Carlos Vega” del IIMCV alberga documentos que pertenecieron al musicólogo (cartas, manuscritos y borradores de sus trabajos; fichas; material fotográfico y documentación personal, entre otros), legados al IIMCV por disposición testamentaria. Una gran parte de los mismos fue digitalizada y puede consultarse desde el sitio web oficial del IIMCV: www.iimcv.org

izquierdo— no presenta las dobladuras que forzosamente hubiera causado, en su espeso gramaje, su adecuación al tamaño de un sobre. El documento pudo haber sido entregado en mano a Vega en su despacho por un enviado del propio compositor, o bien, por un contacto en común que ofició de conducto entre ambos.

Lo que sí es seguro, es que el documento no fue redactado por Sagreras *motu proprio*, sino a pedido de Vega. El musicólogo, quizás a finales de 1938 o a comienzos de 1939, solicitó al compositor información sobre la fuente del cielito de su *Rapsodia* y éste respondió redactando el documento de marras.

37

No obstante, no son muchos los datos que logra aportar Sagreras sobre el origen del cielito invocado en su *Rapsodia*, en esta comunicación. Tal como reproduce Vega en su estudio, el compositor declara no recordar cuándo ni dónde lo escuchó por vez primera. Pero introduce Sagreras, en este escrito de su puño, un dato que no es de poca importancia: afirma que este cielito es diferente de los que le oyera ejecutar “al viejo Alais” (Juan Alais, *vid. supra*)... Efectivamente, el *Cielo* que conocemos de Alais no responde al tipo cantabile —es decir, no presenta una melodía cantable definida, propiamente dicha, como el recopilado por Sagreras—, sino que se identifica, claramente, con el cielito de tipo variado⁷:

I. [Tema]



II.



Imagen 1. *Cielo. Variaciones para guitarra*, op. 2 de Juan Alais. Buenos Aires: F. Núñez y Cia (s/f). El breve tema y las dos primeras variaciones (ver Mosca, 2020). Continúa en página siguiente

⁷ Esta clasificación del cielito fue presentada por nosotros en Mosca (2020).

III.



38

Imagen 1 (viene de la página siguiente). *Cielo. Variaciones para guitarra*, op. 2 de Juan Alais. Buenos Aires: F. Núñez y Cia (s/f)

Si bien, como acabamos de decir, este cielito que aquí reproducimos fragmentariamente es el único que conocemos de Alais, resulta interesante que Sagreras mencione no uno, sino *varios* cielitos oídos a aquél, pues esto lo posiciona a Alais como un importante agente en la difusión del cielito en la segunda mitad del siglo XIX; más precisamente, del cielito de tipo variado.

“Esta obra como antes he dicho, yo la publiqué el año 1900 ó 1901 y con referencia al motivo del cielito, no puedo asegurar donde [*sic*] ni cuando [*sic*] lo oí por primera vez, pero difiere fundamentalmente de los [*sic*] que le oí tocar al viejo Alais, que los escribió (creo que fueron varios) en 3 por ocho sin variar de compás”. (Sagreras, 1939).

El cielito de la *Rapsodia* de Sagreras, a diferencia de otros cielitos del siglo XIX que conocemos, posee la peculiaridad de alternar en su escritura los compases de 6/8 y 3/4; rasgo que demuestra cierto preciosismo por parte del compositor a la hora de pensar y plasmar el ritmo del cielito. Transcribimos, como ejemplo, los primeros compases del número, según la edición de F. Núñez:



Imagen 2. Los cuatro compases iniciales del “Cielo” de la *Rapsodia sobre motivos criollos*, de Julio Sagreras, según la edición de F. Núñez

No hemos detectado un abordaje semejante de la escritura rítmica del cielito, anterior a Sagreras. Sin embargo, en su comunicación a Vega, casi cuarenta años después de la publicación de la *Rapsodia*, el compositor revela su disconformidad

para con este método; pues la aplicación del compás de 6/8 al primer inciso de la primera frase provoca, según explica, que la séptima semicorchea del primer compás reciba un acento que, a su juicio, “es inaceptable”. Y afirma que piensa escribir un nuevo cielito empleando solamente el compás de 3/4:

“En la obra nueva que yo he compuesto, pienso cambiar la forma de escritura, haciéndolo en tres por cuatro [...] pues en la forma que lo escribí antes, el quinto “mi” del primer compás, o sea el que señalo con una cruz [sic], queda transformado en tiempo fuerte, lo que a mi modo de ver es inaceptable”. (Sagreras, 1939)⁸

39

Desconocemos, hasta el momento, el destino de aquel nuevo cielito que dice Sagreras hallarse componiendo al momento de redactar el documento, si fue finalmente publicado o no.

Este comentario de Sagreras sobre su forma de escribir el ritmo del cielito en los albores del siglo XX, le brinda la oportunidad de transcribir por completo, en su comunicación, los primeros doce compases del “Cielo” de su *Rapsodia* (el cielito en sí mismo)⁹.

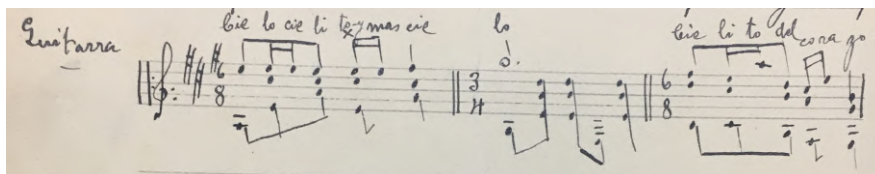


Imagen 3. Primer renglón de la transcripción de Sagreras de los doce compases iniciales del “Cielo” de su *Rapsodia*, en la comunicación a Vega

Sobre el margen derecho del segundo renglón de la transcripción musical, se aprecia, anotada en lápiz por la mano de Vega, la leyenda “Fichado/ copiado”.

⁸ Ver transcripción completa del documento en el Apéndice del presente artículo.

⁹ Tal como indica el propio Sagreras en su comunicación, los compases que siguen a esos doce iniciales son fruto de su inventiva (ver transcripción del documento en Apéndice).

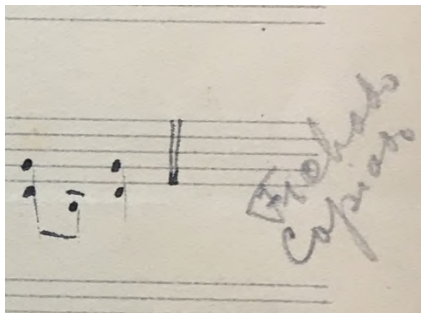


Imagen 4. Detalle de la anotación de Vega, en lápiz, sobre el margen derecho del segundo renglón de la transcripción musical de Sagreras, en la que se lee: “Fichado/ copiado”

De la confrontación de esta transcripción con la partitura editada por F. Núñez, saltan a la vista algunas diferencias. En primer lugar, y tal como ya habíamos supuesto en nuestro estudio para la edición del *Capricho para pianoforte en forma de cielito* de Esnaola (Mosca, 2020: xxxiv-xxxv, nota al pie 109), la negra que cierra el primer compás del cielito se presenta en la edición de Núñez como un erróneo mi; mientras que la transcripción de Sagreras la muestra como fa#:

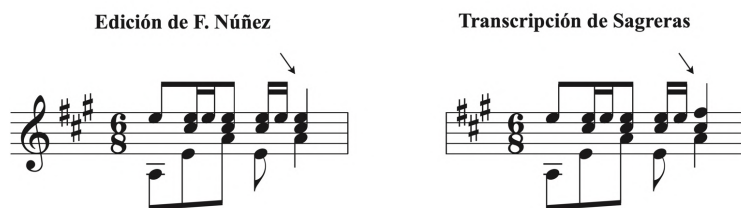


Imagen 5. Confrontación del compás inicial del “Cielo”, según la edición de F. Núñez y la transcripción de Sagreras en su comunicación a Vega

En segundo lugar, en la escritura de las voces armónicas de relleno también se observa alguna inconsistencia: en el primer compás de la segunda frase del cielito, la edición de Núñez omite la segunda voz de la tercera corchea (la):

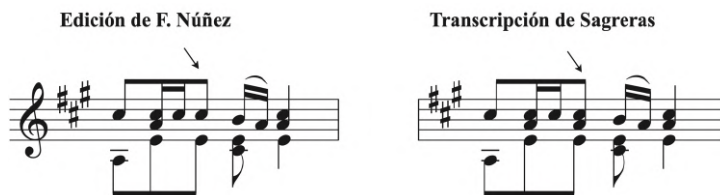


Imagen 6. Confrontación del compás inicial de la segunda frase del “Cielo”, según la edición de F. Núñez y la transcripción de Sagreras en su comunicación a Vega

Claramente, estas diferencias que presenta la edición de F. Núñez con respecto a la versión transcrita por el propio Sagreras en su comunicación, no parecen ser otra cosa que meros errores de grabado de la partitura impresa, y un estudio mínimamente atento de la misma posibilita apreciarlas como tales. El conocimiento de la transcripción de puño y letra de Sagreras nos ayuda a disipar toda duda al respecto.

Otro aspecto interesante de la transcripción musical de Sagreras del cielito invocado en su *Rapsodia*, en su comunicación, es la inclusión de los versos para el canto. Desconciendo el origen de estos versos, nos preguntamos si acaso fueron los mismos con los que el compositor oyó cantar este cielito por primera vez; o, si simplemente, con el fin de ilustrar de manera más clara el inconveniente prosódico-musical que genera el empleo del compás de 6/8, arriba mencionado, añadió a la melodía, *ad hoc*, una estrofa al estilo tradicional. La estrofa consignada por Sagreras en su escrito es la siguiente:

Cielo, cielito y más cielo
cielito del corazón
todas las penas habidas
me atropellan en montón.

Podríamos interrogarnos, a su vez, por qué Vega no mencionó estos versos en su estudio; pero hemos constatado que la misma omisión cometió con las letras de los otros dos cielitos que dispuso en cotejo para el análisis de la fórmula tradicional de canto del cielito (el de Díaz y el de Lombardi; ver Vega, 2019 [1952]: 188; Ayestarán, 1948; Mosca, 2020).

A manera de conclusión

42

Testimonios como el que en el presente trabajo traemos a la luz por fortuito hallazgo —que, desde una mirada general, revelan aspectos ocultos o íntimos del proceso creativo de una obra musical llevado adelante por un autor— no abundan, lamentablemente, en torno a la producción de los compositores argentinos del siglo XIX y comienzos del XX. En lo que respecta propiamente al estudio del cielito, estas palabras de Sagreras a Carlos Vega guardan sumo valor para nosotros, pues, por un lado, confirman y amplían con sustento documental las lacónicas referencias de Vega a la historia del cielito introducido por el compositor en su *Rapsodia*, y por el otro, nos permiten sorprendernos ante un Sagreras aquejado por hondas preocupaciones —casi de índole musicológica— sobre el modo más conveniente de abordarse la escritura del ritmo del cielito. Curiosamente, estas preocupaciones del compositor no hacen más que alimentar la hipótesis de Vega acerca de las dificultades que para los músicos letrados presentara, a lo largo del siglo XIX, la pautación del cielito, dada la polirritmia establecida entre su canto y su acompañamiento: “[...] un canto *binario* marchaba sobre un acompañamiento *ternario*. Este contraste rítmico confundió a los músicos de tal modo, que nunca fué el Cielito satisfactoriamente escrito” (Vega, 2019 [1952]: 183-184).

No nos ha sido posible hallar, aún, una respuesta escrita por Vega a Sagreras. Esto abona nuestra sospecha sobre la existencia de un contacto más directo y cercano entre ambos, en el que pudo no haber mediado necesidad alguna de intercambio epistolar. Tampoco deberíamos descartar la posibilidad de que la comunicación de Sagreras haya decepcionado a un Vega ansioso por conseguir un mayor volumen de datos acerca de las circunstancias históricas que rodearon la escucha primera de aquel cielito en cuestión. El proceso etnográfico parece haber sido mucho más fructífero, en cambio, con Domingo Vicente Lombardi, de quien Vega logró recabar datos históricos más precisos, así como que le cantara el mismo cielito por aquél publicado en la revista *Nativa* en 1933, para pautarlo y cotejarlo, luego, con la versión editada del propio informante:

“El tradicionalista Domingo V. Lombardi, por su lado, oyó el Cielito a la Banda del Batallón N° 10 de Infantería de Línea que dirigía el maestro Ríspoli, en el viejo parque de la plaza Lavalle, corriente el año 1895, y lo publicó en la revista *Nativa* en 1933. Además, me lo cantó a mí, y de su propio canto anoté la versión que verá el lector, casi hasta en los detalles coincidente con la publicada por él, excepto en las líneas divisorias”. (Vega, 2019 [1952]: 188)

No en vano el propio Sagreras, temiendo no haber llegado a cubrir del todo las expectativas de Vega, finaliza humildemente su escrito expresando:

“Dado lo que acabo de escribir, sé perfectamente que no le servirá de nada, pues nada vale para aclarar el origen obscuro del baile “El Cielito” — pero como lo prometido es deuda, pago”. (Sagreras, 1939)

Más allá de la imposibilidad de extraer mayores datos históricos de la comunicación de Sagreras, lo cierto es que Vega terminó incluyendo el cielito de la *Rapsodia* entre los testimonios elegidos para representar la fórmula tradicional histórica del canto de las coplas de cielito anteriores a 1900.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aretz, I. (29 de abril de 1951). La música del cielito. *La Nación*.

_____. (2003). *Música y baile en las en la[s] campañas de los libertadores*. Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). Consultado en: <http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/musica-y-bailes-en-la-campana-de-los-libertadores:dc>].

Alais, J. (s/f). *Cielo, variaciones para guitarra op. 2*. Buenos Aires. F. Núñez y cia.

Ayestarán, L. (23 de mayo de 1948). El cielito. *El Día*, año XVII, No 801, Supl. dominical.

_____. (1949). La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851). *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Año 1, N° 1. Montevideo. El siglo ilustrado, 201-432.

Lynch, V. R. (1925). *Cancionero bonaerense*. Reimpresión de *La Provincia de Buenos Aires hasta la la definición de la cuestión capital de la República*. Con introducción de Vicente Forte. Buenos Aires. Imprenta de la Universidad.

Mosca, J. (2020). Comentarios sobre el *Capricho para piano en forma de cielito* de Juan Pedro Esnaola y algunas reflexiones en torno a la música del cielito en la primera mitad del siglo XIX. En Juan Pedro Esnaola, *Capricho para piano en forma de cielito*. Edición, comentarios y notas: Julián Mosca, (ix-lvii). Buenos Aires. Educa.

_____. (2022). Consideraciones sobre la identidad musical del cielito en los salones del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX. *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*, 3. <http://arsmusica.iimcv.org/articulo/consideraciones-sobre-la-identidad->

musical-del-cielito-en-los-salones-del-buenos-aires-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix/

Sagreras, J. A. s/f. *Rapsodia sobre motivos criollos*. Buenos Aires: F. Núñez.

44 _____ (1939). “Para el distinguido musicólogo D. Carlos Vega”. Manuscrito autógrafo obrante en el Fondo Documental “Carlos Vega” del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

Vega, C. (2019 [1952]). *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, t. I.

Veniard, J. M. (2017). El complejo cielito: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 31*, 229-255.

■
Apéndice: Transcripción diplomática del documento

Para el distinguido musicólogo / D. Carlos Vega /

Forma en que escribí yo el “Cielito” cuando publiqué / en 1901 mi obra “Rapsodia sobre motivos criollos” (a la que debía haber titulado “Pot-pourri” y no Rapsodia) /


Cie - lo cie - li - to y más cie - lo Cie - li - to del co - ra - zó -

Guitarra


on To - das las pen - nas ha - bi - das

The image shows a musical transcription for guitar. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The lyrics 'Cie - lo cie - li - to y más cie - lo' are written above the notes. The second staff continues the melody with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, and G5. The lyrics 'Cie - li - to del co - ra - zó -' are written above. The second staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5. The lyrics 'on' are written above. The second staff continues the melody with a quarter note D5, followed by eighth notes E5, F#5, and G5. The lyrics 'To - das las pen - nas ha - bi - das' are written above.

Me_a-tro-pe-llan en mon-tó - on To-das las pe-nas ha-bi - das



Me_a - tro-pe-llan en mon-tó - on



A continuacion [sic] siguen unas / variantes que no hacen al caso, pues son el producto de la mente del que esto escribe. /

Esta obra como antes he dicho, yo la publiqué [fol. v.] el año 1900 ó 1901 y con referencia al motivo / del cielito, no puedo asegurar donde [sic] ni cuando [sic] / lo oí por primera véz, pero difiere fundamental- [corte de palabra al final de renglón] / mente delos [sic] que le oí tocar al viejo Alais, que los / escribió (creo que fueron varios) en 3 por ocho, / sin variar de compás. /

En la obra nueva que yo he compuesto, pien- [corte de palabra al final de renglón] / so cambiar la forma de escritura, haciéndolo / en tres por cuatro, o sea: /



etc, pues / en la forma que lo escribí antes, el quinto “mi” del primer compás, o sea el que señalo con una cruz [sic], queda transformado en tiempo fuerte, lo que a mi modo de ver es inaceptable.

Dado lo que acabo de escribir, sé perfecta- [corte de palabra al final de renglón] / mente que no le servirá de nada, pues nada / vale para aclarar el origen obscuro del baile / “El Cielito” — pero como lo prometido es deuda, / pago.

[Firma:] Julio S. Sagreras.

JULIÁN MOSCA

Revista del IIMCV Vol. 36, N°2, Año 36 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article



JULIÁN MOSCA

46

Doctor en Música (área Musicología) y Licenciado en Composición, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Es autor de artículos y colaboraciones en libros de su especialidad, sobre música catedralicia en el Virreinato del Perú (siglos XVII y XVIII) y música militar y de salón en Buenos Aires en el siglo XIX. Actualmente dirige el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de dicha Universidad y alterna su labor de investigador con la docencia universitaria.