

ACTAS  JORNADAS DE JÓVENES MUSICÓLOGOS
Y ESTUDIANTES DE MUSICOLOGÍA

DIVERSIDAD Y CONFLUENCIAS

JOVEN ASOCIACIÓN DE MUSICOLOGÍA DE ASTURIAS

EDITADO POR:

SHEILA MARTÍNEZ DÍAZ

MARÍA GARCÍA RODRÍGUEZ

VERA FOUTER FOUTER

MARIO GUADA GUTIÉRREZ

DIANA DÍAZ GONZÁLEZ



Editado por:
Sheila Martínez Díaz
María García Rodríguez
Vera Fouter Fouter
Mario Guada Gutiérrez
Diana Díaz González

Coordinación general de: Joven Asociación de Musicología de Asturias
Edición: Junio 2015
ISBN: 978-84-608-4336-8



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada-3.0 Unported

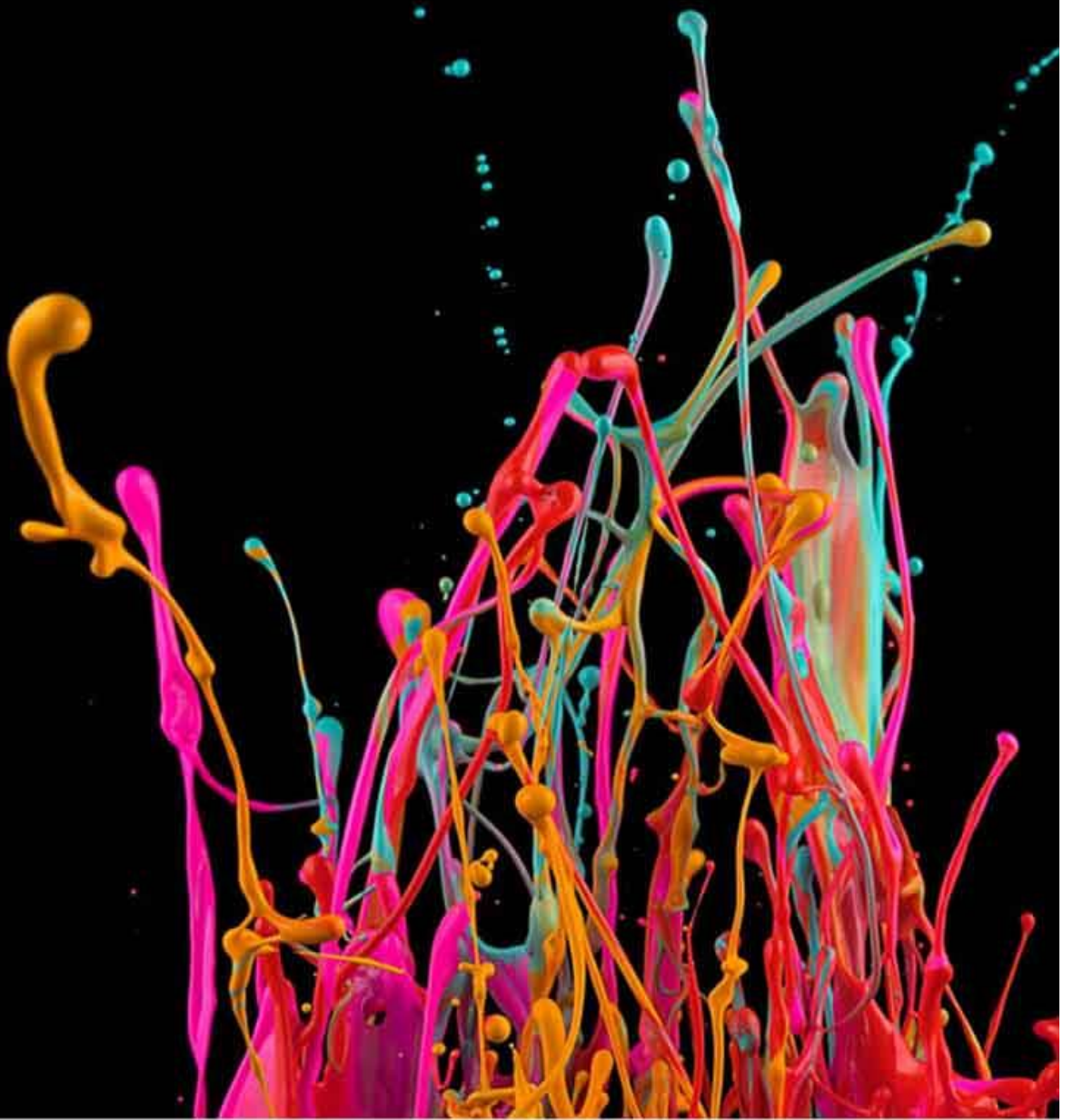


JORNADAS DE JÓVENES MUSICÓLOGOS
Y ESTUDIANTES DE MUSICOLOGÍA

DIVERSIDAD Y CONFLUENCIAS

DEL 3 AL 5 DE ABRIL 2014

AUDITORIO PRÍNCIPE FELIPE DE OVIEDO



Autor: Prince, "Sign '0' the Times", 2011 Ed. 8, 56, Martin Klimas.



www.jamasturias.org



organiza:



financia:



colabora:



ÍNDICE

PRESENTACIÓN JAM ASTURIAS	3
SIGLIND BRUHN Y EL CONCEPTO DE 'ÉCFRISIS MUSICAL' Juan Manuel Abras Contel	5
LA INTERPRETACIÓN CAMERÍSTICA EN LA PROVINCIA DE PONTEVEDRA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX A TRAVÉS DE LAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Tamar Adán García	17
DISTRIBUCIÓN Y VENTAS DE LOS GREATEST HITS EN ESPAÑA: HACIA UNA SEMIÓTICA MUSICAL EN EL ESTATUS DE LA MÚSICA POPULAR Pedro Buil Tercero	31
UNA HISTORIA (POSTERGADA) DE LA MÚSICA ESPAÑOLA. PRESUPUESTOS Y PREJUICIOS DE ADOLFO SALAZAR Diego Civilotti García	41
LA ESTÉTICA PROTEICA DE ENRIQUE BUNBURY Aitor Durán Pinel	51
LOS CUARTETOS DE CUERDA DE CONRADO DEL CAMPO EN EL PANORAMA MUSICAL DE COMIENZOS DEL SIGLO XX. FONDOS Y NUEVAS FUENTES Garazi Echeandia	59
ORIENTE COMO INSPIRACIÓN EN LA MÚSICA DE SATIE Y CAGE Ana María Fernández Rodríguez	71
LA RELACIÓN DE VICENTE MARTÍN Y SOLER CON EL MAESTRO DE BAILE CHARLES LE PICQ A TRAVÉS DE LOS BALLETS <i>LA BELLA ARSENE</i> (1795) Y <i>AMOUR ET PSYCHE</i> (1793) Vera Fouter Fouter	83
EL ESTILO Y LO NACIONAL. MÚSICA ESPAÑOLA Y ARGENTINA EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE ISIDRO B. MAIZTEGUI PEREIRO María Fouz Moreno	97
LA ZARZUELA CÓMICA <i>EL BARBERO DE SEVILLA</i> (1901) Y LA PARODIA OPERÍSTICA EN EL GÉNERO CHICO Andrea García Torres	109

UN HALLAZGO, UNA NUEVA ATRIBUCIÓN, UN TRÍO ASTURIANO Andrea García Alcantarilla	121
NUEVOS INDICIOS DE INTERTEXTUALIDAD EN LAS <i>BALLADES</i> DE FILIPPOTTO DA CASERTA Andrés Locatelli	131
JERARQUÍAS EN LA MÚSICA Y EN EL DERECHO: ANÁLISIS SCHENKERIANO Y LOS PRINCIPIOS GENERALES DEL DERECHO Flavia Marisi	145
LA MÚSICA TRADICIONAL VIENESA: DESDE LAS TABERNAS A LOS FESTIVALES Y SALAS DE CONCIERTOS Rossella Marisi	157
LA DOCUMENTACIÓN – ¿PERDIDA?– DE TORNER EN LA BIBLIOTECA TOMÁS NAVARRO TOMÁS DEL CSIC Cristina Martí-Martínez	165
DE LA RETINIZACIÓN DE LA AUDICIÓN A LA TIMPANIZACIÓN DEL CUERPO: ESCUCHA, TIEMPO Y PERFORMATIVIDAD EN EL ARTE SONORO Eloy V. Palazón	177
MÚSICA PARA NIÑOS DE KURT SCHINDLER: METODOLOGÍAS MUSICALES ACTIVAS APLICADAS A <i>ST. STEPHEN DAY GAME SONG</i> Sonsoles Ramos Ahijado	185
“LAS NACIONES” Y “LAS PROVINCIAS ESPAÑOLAS”: UN TEMA RECURRENTE EN EL TEATRO BREVE DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII Cristina Roldán Fidalgo	197
INFLUENCIA DE LA TECNOLOGÍA EN LA MÚSICA DEL SIGLO XX. RECORRIDO HISTÓRICO Y ÚLTIMAS APORTACIONES Yerai Rubio Rivas	207
MARAVILLOSAS RAREZAS: AUTORRETRATOS DE PINTORAS PRACTICANDO MÚSICA Laura Ventura Nieto	217
DO FA RADIO, LA RADIO DE MUSICOLOGÍA DE LA UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID Enrique Oromendía de la Fuente, Julián Ionut Abagiu, Ana Luisa Espinosa	225

PRESENTACIÓN

Estas actas son el resultado de las comunicaciones presentadas durante la celebración de las **VII Jornadas de Jóvenes Musicólogos y Estudiantes de Musicología: Diversidad y Confluencias**, en el Auditorio Príncipe Felipe de Oviedo, entre los días 3 y 5 de Abril de 2014.

La presencia de Cristina Valdés, Decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Oviedo; Ramón Sobrino, director de dicho departamento, junto a nuestra presidenta, María García, dio el pistoletazo de salida a tres días intensos, de la mejor manera posible, mostrando una complicidad entre los tres ámbitos, que creemos es fundamental, y la implicación de prácticamente todo el departamento de Musicología de la Universidad de Oviedo.

Más de cien participantes en total pasaron por estas VII Jornadas, las segundas organizadas en Oviedo por la JAM Asturias, en las que hubo más de cincuenta comunicaciones repartidas en trece mesas realmente diversas. Se sucedieron más de veinte horas de comunicaciones y de actividades complementarias como fueron las dos magistrales conferencias –inaugural a cargo de Ángel Medina, y la segunda jornada a cargo de Víctor Fernández; la visita a la Catedral, guiados por Aida Villa Varela; el concierto de María Espada y Forma Antiqua, dentro del ciclo «Primavera barroca»; nuestra cena-espicha de hermanamiento, en la que disfrutamos y unimos lazos; así como la mesa redonda que cerró las jornadas, en la que cinco doctores en Musicología de la Universidad de Oviedo transitaron por la reflexión sobre el presente y futuro de la disciplina en España.

En estas actas encontraremos parte de lo que fue nuestra contribución a la reflexión, a la puesta en común y a la divulgación del trabajo de los jóvenes musicólogos. Como profesionales es nuestra función acercar a la sociedad nuestro trabajo en forma de libros, artículos, ediciones, trabajos de campo, jornadas, ciclos, además de promover iniciativas para el mejor conocimiento de las músicas que son objeto de nuestros estudios, ya sean históricas, modernas, populares, tradicionales, etc. Por eso, animamos a todos los jóvenes musicólogos a seguir sumando y divulgando con la pasión y la fuerza que otorga la juventud. Ese seguirá siendo nuestro camino.

Joven Asociación de Musicología de Asturias

EL ESTILO Y LO NACIONAL. MÚSICA ESPAÑOLA Y ARGENTINA EN LA PRODUCCIÓN MUSICAL DE ISIDRO B. MAIZTEGUI PEREIRO¹

María Fouz Moreno
Universidad de Oviedo

Resumen

Isidro B. Maiztegui Pereiro (Guaaleguay, 1905 - Mar del Plata, 1996) fue un compositor argentino, descendiente de emigrantes españoles, que desarrolló una extensa actividad musical entre Argentina y España. Su amplia producción musical, que abarca música de cine, teatro y de concierto, destaca por el continuo trasvase de valores músico-culturales e identitarios entre Argentina y España. En este sentido, en el presente artículo estudiaremos la relación ideológica que el compositor establece con estos espacios geográfico-culturales, teniendo en cuenta los diferentes enfoques teóricos de las identidades regionales, nacionales, supranacionales y transnacionales. Por otra parte, analizaremos las características estilísticas globales de sus composiciones y su relación con el entorno musical de su época, así como la forma en que inserta las alusiones a las tradiciones musicales argentina, española y gallega en su estilo compositivo.

Palabras clave: Isidro B. Maiztegui, Música e identidad, Música argentina del siglo XX, Música española del siglo XX.

La producción musical de Isidro B. Maiztegui es fruto de los procesos de diálogo que se producen entre España y Latinoamérica en el panorama musical del siglo XX. El compositor mantiene una estrecha relación con los diferentes espacios geográfico-culturales en los que

¹ El presente artículo está inscrito en el proyecto de investigación “Música y cultura en España en el siglo XX: Discursos Sonoros y diálogos con Latinoamérica” (HAR2012-33414), coordinado por la Universidad de Oviedo. Forma parte, asimismo, del Programa Severo Ochoa de Ayudas Predoctorales para la formación en investigación y docencia del Principado de Asturias, del que es beneficiaria su autora.

desarrolla su actividad profesional, tanto en Argentina como en España, aspecto que se refleja en su ideología y que pone de manifiesto en sus obras. En algunas de sus composiciones emplea referencias a la música argentina (*Zamba, Suite Argentina*, entre otras), española (*Canciones españolas. Al estilo del Romancero* u *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XI*, entre otras) y gallega (*Preludios gallegos op.28* o *Macías o Namorado*, entre otras). Estas obras permiten abordar la problemática existente entre el estilo y lo nacional en música.

Isidro B. Maiztegui Pereiro es un compositor argentino, descendiente de emigrantes españoles (su madre era gallega y su padre vasco), que desarrolla una dilatada carrera musical entre Argentina y España. Comienza sus estudios musicales en el Conservatorio Beethoven de su ciudad natal y en 1930 ingresa en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de Buenos Aires, donde estudia con Athos Palma (Armonía), José Gil (Contrapunto) y José André (Composición).

Desempeña diferentes trabajos en el panorama musical bonaerense, como el de Maestro Sustituto del Teatro Colón (entre 1931 y 1938), miembro de la Comisión de Folklore y Discoteca del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública (1936 y 1938), profesor de Música del Colegio Nacional “B. Rivadavia” de Buenos Aires y director de coros de la Asociación “Juan B. Justo”².

Su vínculo con España comienza en la década de 1930, formando parte de los intelectuales de su país que se relacionan con el movimiento republicano y, posteriormente, con los intelectuales españoles y galleguistas exiliados en Argentina. En este periodo establece una estrecha relación con el mundo de la emigración gallega a través de su importante labor como director de los coros gallegos “Ultreya”, “Os Rumorosos” y del Coro Gallego del Centro Orensano “Terra Nosa”³.

De 1940 a 1944 es Vice-Director del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico de la Universidad de Cuyo, donde trabaja como director de Coros de Niños y Adultos y como profesor de Armonía e Historia de la Música. Al mismo tiempo, ejerce de Inspector de Música de los Institutos dependientes de la Universidad de Cuyo y de Inspector General de

² Teodoro Campos: “Entrevista con el Maestro Maiztegui”, *Mundo Galego: Revista de Galicia en América (ed. Facs.)*, 1, 1940, p.40.

³ Currículum personal de Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro, conservado en el archivo personal de la profesora D^a Margarita Viso Soto.

Enseñanza del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública⁴. En el período de 1945 a 1952 dirige los Coros de Adultos del Consejo Nacional de Educación y del Instituto Nacional de Educación Física (organizados por el Maestro Felipe Boero).

En 1952, Maiztegui traslada su residencia a España, donde permanece hasta 1969. Se asienta en Madrid y durante esta etapa desarrolla una prolífica actividad como compositor de música cinematográfica para películas de reconocidos directores, como Juan Antonio Bardem, Mur Oti, José María Forqué o Nieves Conde, entre otros. En este periodo se pone en contacto con los intelectuales galleguistas que habían permanecido en España⁵ y con los músicos españoles que participan en las actividades del Aula de Música del Ateneo de Madrid⁶.

En diciembre de 1969 vuelve definitivamente a Argentina y al año siguiente es nombrado profesor de “Educación Sinfónica” del Instituto Profesional de Arte Lírico (I.P.A.L.) de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires. De 1973 a 1978 desempeña el puesto de Director y Organizador del Archivo Musical del Teatro Colón de Buenos Aires.

Las diferentes oleadas migratorias que se producen desde Europa hacia América a lo largo de la historia, se incrementan significativamente a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Argentina se convierte en un país receptor de emigrantes de diferentes nacionalidades, provenientes principalmente de Italia y España, pero también de Francia, Inglaterra, Alemania, etc., esta circunstancia favorece la creación de un contexto multicultural en Argentina. El fenómeno de la emigración, unido al proceso de modernización, trajo consigo una intensificación de las relaciones culturales entre Argentina y España.

Isidro B. Maiztegui, tal y como indicamos anteriormente, mantiene una estrecha relación con los diferentes espacios geográfico-culturales en los que desarrolla su actividad profesional (Argentina - España), aspecto que se refleja en su ideología y que plasma en sus composiciones. En este sentido, y teniendo en cuenta los diferentes enfoques teóricos sobre las identidades regionales, nacionales, transnacionales y supranacionales, consideramos que la teoría social

⁴ T. Campos, Entrevista con..., p. 40.

⁵ Isaac Díaz Pardo: “Macías o Namorado, de Maiztegui, en Música en Compostela”, *La Voz de Galicia*, 20 de septiembre de 1964.

⁶ Ángel Medina: “Primeras oleadas vanguardistas en el área de Madrid”, *Congreso internacional “España en la Música de Occidente” (1985, Salamanca) vol.II*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas, 1987, pp. 369-397.

del transnacionalismo es la que mejor refleja la relación ideológica que el compositor establece con estos espacios.

Podemos definir transnacionalismo como “los procesos por los cuales los inmigrantes forjan y sostienen relaciones sociales multidimensionales (*multi-stranded*), que vinculan (*Link together*) sus sociedades de origen y asentamiento”⁷. De esta forma, consideramos a Isidro B. Maiztegui como un *transmigrante*⁸, cuya ideología está influenciada por los códigos culturales de los espacios sociales con los que se relaciona: Argentina (asume como propios elementos culturales de su país de nacimiento) y España-Galicia (por su condición de hijo de emigrantes españoles y sus propias inquietudes culturales establece importantes vínculos con la intelectualidad española y gallega, tanto en Argentina como en España). Todas estas experiencias influyen en la creación de su propia identidad transnacional e híbrida, que se verá reflejada en su labor compositiva.

El contexto musical de principios del siglo XX de Argentina también se ve afectado por el fenómeno de la emigración. Como indica Mirta Marcela González Barroso, en su artículo “Músicos españoles en Argentina: emigración y profesionalización del arte musical entre los siglos XIX y XX”, este movimiento migratorio provoca el “traslado provisional o permanente de artistas e intérpretes”, quienes aportan “nuevas perspectivas musicales a una nación como la Argentina, que estaba en pleno proceso de formación”, y que se manifiestan en la praxis musical de los músicos de la época⁹.

Isidro B. Maiztegui no se adscribe a ningún grupo concreto de intelectuales argentinos, sin embargo, su trayectoria musical entronca con la propuesta del Grupo Renovación, cuyo objetivo es la modernización del discurso musical mediante la “sincronía entre la producción local y la europea”¹⁰. En este sentido, como afirma Julio Ogas en *La música para piano en Argen-*

⁷ L. Basch, N.G. Schiler, y C.S. Blanc: *Nations unbound, Transnational projects, postcolonial predicaments and deterritorialized nation-states*, Luxembourg, Gordon and Breach, 1995.

⁸ L. Basch, N.G. Schiler, y C.S. Blanc, *Nations unbound...*, p. 7.

⁹ Mirta Marcela González Barroso: “Músicos españoles en Argentina: emigración y profesionalización del arte musical entre los siglos XIX y XX”, *Delantera del paraíso-Homenaje a Luis Iberní*, Celsa Alonso, Carmen J. Gutiérrez y Javier Suárez Pajares (eds.), Madrid, ICCMU, 2008, pp. 281-293.

¹⁰ Julio Ogas: “La revista *Sur* y la renovación musical argentina”, *Selcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano, Vol.2*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2004, p. 1012.

tina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades, a la hora de estudiar la música académica argentina del siglo XX hay que tener en cuenta cómo los compositores interpretan el pasado y lo modernizan, a través de la selección, apropiación y reelaboración de fuentes de patrimonio musical de cada región, procedentes tanto de la música popular como de la académica internacional¹¹. No obstante, esta práctica no es exclusiva de Argentina. A partir de la década de 1920 surgen también en España voces como la de Adolfo Salazar, que abogan por mirar al pasado y a la tradición para buscar el sustrato *español* (asimilando los rasgos del repertorio popular “en un plano más profundo”) y combinarlo con las últimas vanguardias europeas¹². Compositores como Albéniz, Falla o Esplá ponen en práctica estas ideas en sus obras.

Isidro B. Maiztegui realiza una selección y reinterpretación de fragmentos del patrimonio musical tanto de su país natal como del de sus antepasados; es decir, en algunas de sus composiciones encontramos elementos que aluden a la música hispana y al folclore argentino y gallego, lo que pone de manifiesto la identidad transnacional de este compositor. Para Maiztegui:

“el artista y todo creador, por más genial que sea, ha necesitado y necesitará siempre alimentarse en las bases de la tradición, pues nada surge por generación espontánea; tradición que da los cimientos para elevar, con la facultad de su estilo personal, los valores de las manifestaciones artísticas de su pueblo a través de leyendas, literatura, canciones, danzas, etc”¹³.

El caso de Maiztegui no es algo único, ya que, como indica Julio Ogas en su artículo “Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939-1949)”, son muchos los compositores que incorporan a sus obras “alusiones musicales, programáticas o poéticas a la cultura española”¹⁴, como por ejemplo, Julián Bautista, Roberto Caamaño, Juan José Castro o

¹¹ Julio Ogas: *La música para piano en Argentina (1929-1983). Mitos, tradiciones y modernidades*, Madrid, ICCMU, 2010.

¹² Elena Torres Clemente: “El Nacionalismo de las esencias: ¿una categoría estética o ética?”, *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*, Pilar Ramos López (ed.), Logroño, Universidad de la Rioja Servicio de Publicaciones, 2012, pp. 27- 51.

¹³ Isidro B. Maiztegui Pereiro: “Tradición y Cultura Musical”, *Polifonía*, año 31, 151-154, diciembre 1976. Reproducido en www.musicaclasicaargentina.com [consultada 1 de marzo de 2014]

¹⁴ Julio Ogas: “Primera década de la tendencia hispanista en la música argentina (1939-1949)”, *Joaquín Rodrigo y la música española de los años cuarenta*, Javier Suárez-Pajares (ed.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005, p. 92.

Andrés Gaos. Entre los factores que influyeron en los compositores argentinos, a la hora de llevar a cabo esta práctica, sobresale la influencia de su ascendencia familiar, la afinidad estética a ciertos compositores españoles, la simpatía política hacia el bando de los vencidos en la Guerra Civil Española y el “reconocimiento, motivado por esa simpatía hacia los republicanos, de los valores intelectuales de los poetas exiliados, apresados o muertos por el régimen franquista”¹⁵.

La producción musical de Isidro B. Maiztegui se puede analizar desde el punto de vista de su pertenencia a las “culturas híbridas” que diferencia García Canclini en su libro *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*¹⁶, con el objetivo de identificar “unidades significantes”, es decir, “la expresión sonora de la apropiación de valores culturales de diferentes procedencias, que se da en el seno de la música culta latinoamericana del siglo XX”¹⁷.

El estudio de estas “unidades” nos permite “acercarnos a una visión policéntrica de las construcciones identitarias generadas desde los diversos núcleos culturales”¹⁸, con un claro objetivo de renovación. En este sentido, se generan procesos de modernización que surgen de la combinación de “las tradiciones indígenas, negras o afro, hispanas y lusas, criollas, europeas (no ibéricas), estadounidenses, de la creación musical latinoamericana del XIX y de las influencias de corrientes europeas del XX”¹⁹. La incorporación de las características musicales de cada una de ellas origina símbolos diversos en los repertorios y contribuyen a la construcción de identidades. Como veremos a continuación, en la producción musical de Isidro Maiztegui podemos encontrar “unidades significantes” que, por un lado, simbolizan lo argentino y, por otro, la ascendencia ibérica (música hispana y gallega).

A pesar de la diversidad cultural que Maiztegui evoca en este grupo de composiciones y que pone de manifiesto su identidad transcultural, en todas ellas encontramos un método compositivo básico. Dentro de los recursos musicales empleados que conforman su estilo y que

¹⁵ J. Ogas, Primera década..., p. 92.

¹⁶ Néstor García Canclini: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Paidós, 2011.

¹⁷ Julio Ogas: “Identidad, hibridación y policentrismo. Una propuesta de análisis semiótico desde la música latinoamericana del siglo XX”, *Revista de Musicología*, XXVIII, 1, 2005, p. 809.

¹⁸ J. Ogas, Identidad, hibridación..., p. 809.

¹⁹ J. Ogas, Identidad, hibridación..., p. 810.

buscan la modernización de la tradición, cabe destacar: el empleo de la tonalidad tradicional (sin renunciar a ciertos pasajes de indefinición tonal), melodías modales, tratamiento armónico (acordes no tradicionales y disonancias), pasajes cromáticos, arcaísmos (pasajes de terceras y quintas paralelas), fragmentos contrapuntísticos o la utilización de texturas y registros que evocan sonoridades características de ciertos instrumentos (ej. imitación del rasgueo de la guitarra con el piano o de la sonoridad de la gaita con instrumentos de viento).

La influencia del folclore musical argentino se pone de manifiesto en numerosas obras, como las obras para piano *Zamba*, *Cardo en Flor (Canción Criolla)*, *Hojas de Otoño (Tango)*, *Escarceo Criollo: pequeña fantasía para piano*, *Reminiscencias criollas* o la *Suite Argentina para guitarra*, entre otras. Isidro Maiztegui selecciona y reinterpreta elementos del patrimonio popular de procedencia rural (especies líricas como la vidala, el estilo, la tonada o la milonga, o de especies coreográficas como la zamba y la hueya) y de origen urbano (tango). Por ejemplo, dentro de este grupo de obras destaca la *Suite Argentina para guitarra*, dedicada al guitarrista español Jorge Fresno, formada por cuatro movimientos, en cuyos títulos, Maiztegui hace una referencia directa al folclore argentino.

En el primer movimiento, “Tango” (ejemplo 1), emplea elementos característicos de este género sobre todo en el ritmo, cuyo diseño está marcado por las acentuaciones y por las interrupciones de silencios²⁰. Por otra parte incorpora la fórmula rítmica de semicorchea-corchea-semicorchea propia de la milonga o del tango-milonga, así como de otros géneros populares latinoamericanos, entre los que destaca la habanera.

The image shows a musical score for a piece titled "Tango". It consists of two staves of music. The top staff is marked "Moderato" with a tempo of 50 beats per minute and "molto marcato". The bottom staff is marked "molto legato", "marcato", and "Rasg." (rasgueo). The score includes various dynamic markings such as *f*, *mf*, and *ff*. The music features a complex rhythmic pattern with many accents and rests, characteristic of the tango or milonga style mentioned in the text.

²⁰ “Tango”, *Diccionario Harvard de la Música*, Don Michael Randel (ed.), Madrid, Alianza Editorial, 2009, pp. 1085-1086.

Ejemplo 1: *Suite Argentina para guitarra*, I. “Tango”, cc. 1-7²¹.

En el segundo movimiento, “Vidalita”, recurre a aspectos musicales propios de esta especie lírica para canto y acompañamiento de guitarra, como por ejemplo la melodía en modo menor (Re menor), compás ternario de subdivisión binaria (3/4) y la fórmula rítmica característica de corchea con punto-semicorchea, dos corcheas y negra²². En el tercer movimiento, “Milonga”, Maiztegui se basa en el estilo de las milongas modernas con coreografía, surgidas a partir del siglo XVIII y en cuyas melodías encontramos elementos de las habaneras, como la fórmula rítmica de semicorchea-corchea-semicorchea anteriormente citada²³. El último movimiento, “Aire de huella”, está basado en la especie coreográfica de la “hueya”, danza de carácter picaresco bailada principalmente por dos parejas con el acompañamiento de guitarra. En el ejemplo 2 podemos apreciar cómo la guitarra alterna pasajes punteados con otros rasgueados y realiza un particular juego de acordes propios de esta danza²⁴.



Ejemplo 2. *Suite Argentina para guitarra*, IV. “Aire de Huella”, cc.1-6²⁵.

Como señalamos anteriormente, otra de las influencias musicales que podemos destacar en las obras de Maiztegui es la música hispana. En este sentido, destaca el *Romancillo Anónimo Español para piano*, las *Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)* o el *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XI para guitarra y orquesta de cuerda*, entre otras.

En *Canciones Españolas (Al estilo del Romancero Español)* para canto y guitarra, Maiztegui pone música a poemas de poetas españoles de diferentes generaciones, como Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Blas de Otero, Ramón de Garcisol o Gabriel Celaya, entre otros. Estas canciones son tonales y en ellas la guitarra tiene un papel secundario como acompañante del canto. Encontramos referencias a la sonoridad de la música hispana en el tratamiento de la

²¹ Isidro B. Maiztegui: *Suite Argentina para Guitarra*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1973.

²² Isabel Aretz: *El Folklore Musical Argentino*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1952.

²³ I. Aretz, *El Folklore...*, pp. 157-159.

²⁴ I. Aretz, *El Folklore...*, pp. 211-214.

²⁵ I. B. Maiztegui: *Suite Argentina...*, p.6.

guitarra (rasgueo combinado con pequeños pasajes punteados), en el empleo de ciertos giros melódicos, pasajes modales y en el uso de la cadencia andaluza.

Otra de las obras destacadas dentro de este grupo es *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI para guitarra y orquesta de cuerdas*. Esta composición está formada por cuatro partes, cada una de ellas dedicada a un vihuelista español: Luis de Milán, Alonso de Mudarra, Enríquez de Valderrábano y Luis de Narváez. Sin embargo, Maiztegui no hace una revisión historicista de la tradición de la música para vihuela del siglo XVI. Esta obra se caracteriza por la combinación de pasajes a solo de guitarra con otros con acompañamiento orquestal. Destaca el empleo de pasajes disonantes y fragmentos orquestales de carácter contrapuntístico, que recuerdan la tradición de la música polifónica hispana (ver ejemplo 3).

The image shows a musical score for guitar and string orchestra. It consists of six staves. The top staff is for the guitar, starting with a complex chordal structure. The second staff is for the first violin, followed by the second violin, the viola, the first cello, and the first double bass. The music is in 6/8 time and features intricate polyphonic textures with various rhythmic patterns and melodic lines across the instruments.

Ejemplo 3: *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI para guitarra y orquesta de cuerdas*, II.
“Alonso de Mudarra”, cc. 40-43²⁶.

Isidro B. Maiztegui considera que la música popular gallega es “un tesoro inapreciable de temas bellísimos para cualquier compositor”²⁷. Según el compositor, su intención no es hacer folclore, sino “expresar la sugestión de la música gallega en sus composiciones”²⁸. Sin em-

²⁶ Isidro Maiztegui: *Homenaje a cuatro vihuelistas españoles del siglo XVI*, Buenos Aires, Editorial Argentina de Música, 1972.

²⁷ Ben-Cho-Shey: “Entrevista con Maiztegui”, *Galicia Emigrante (ed. Facs.)*, 2, 11, 1955, pp.8-9.

²⁸ Carlos Manso: *Conchita Badía en la Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Tres tiempos, 1989.

