

**Revista
de la Sociedad
Venezolana de
Musicología**

12



ACTAS DEL CONGRESO VENEZOLANO DE MUSICOLOGÍA 2007

© SVM 2008

Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología

SOCIEDAD VENEZOLANA DE MUSICOLOGÍA

JUNTA DIRECTIVA

José Peñín

Presidente

Carlos García

Secretario

Filippo Sangiorgi

Primer Vocal

Manuel Antonio Ortíz

Tesorero

Hugo Quintana

Director de Investigación

Fernando Guerrero

Asesor Legal



REVISTA DE LA SOCIEDAD VENEZOLANA DE MUSICOLOGÍA

CONSEJO DE REDACCIÓN

José Peñín

Hugo Quintana

Juan Francisco Sans

Olimpia Sorrentino

Carlos García

Manuel Antonio Ortíz

DIAGRAMACIÓN Y MONTAJE

Aída Lagos

TRADUCCIONES

Beatríz Peñín

DISEÑO GRÁFICO

Vladimir Pérez-Peraza

Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología
2008, No. 12

© 2008 Sociedad Venezolana de Musicología
www.musicologiavenezolana.org

YA VIENE SOPLANDO EL ZONDA
El tránsito de una canción entre espacios socio-musicales
Por Fátima Graciela Musri

Resumen

La cueca como género folclórico tiene una antigua tradición en la música folclórica argentina. En este trabajo analizamos musical y poéticamente la canción *Ya viene soplando el Zonda* (letra de Ofelia Zuccoli, música de Hermes Vieyra, ambos sanjuaninos), inspirada básicamente en la cueca conocida como norteña, con el propósito de dilucidar las resignificaciones operadas en el pasaje de un género tradicional a su circulación urbana mediatizada y más tarde a la interpretación en vivo.

Como música popular, esta canción fue objeto de múltiples arreglos en la interpretación de diversos conjuntos nacionales hasta llegar a las prácticas corales académicas. Es decir que atravesó las fronteras del ámbito radial y entró en el de la música académica de concierto, transitó desde la circulación mediatizada a la interpretación escénica convocando públicos diferentes en cada espacio socio-musical.

INTRODUCCIÓN

Esta ponencia presenta resultados parciales de un proyecto de investigación desarrollado por un equipo de docentes-investigadores en la Universidad Nacional de San Juan (Argentina), el cual fue subsidiado por la misma institución. El proyecto se titula *Música popular y su vinculación con la radiodifusión en San Juan. 1946-1966*, y está dirigido por quien suscribe. La investigación se propone la restitución musicológica y la posterior recreación interpretativa de una producción musical local mediatizada.

Como sabemos, gran importancia detentó la radiodifusión en la transmisión de pautas culturales y de géneros regionales y extranjeros, por lo que en el proyecto localizamos y estudiamos la trayectoria de músicos populares cuya actuación estuvo vinculada a los medios de comunicación masiva. Entre ellos emergió la figura de Hermes Vieyra,¹ compositor, pianista, arreglador y vocalista. Lo consideramos un caso representativo por estar estrechamente vinculado a la formación de elencos radiales desde la década de 1930. El músico fue promotor de grabaciones y de innovaciones estilísticas, estimulado por la entrada mediatizada de nuevos géneros.

En este trabajo estudiamos la canción *Ya viene soplando el Zonda* con música de Hermes Vieyra. Ponemos en evidencia el tránsito de esta canción por diversos espacios socio-musicales de comunicación, en su circulación mediatizada, y, más tarde, en la interpretación escénica, en vivo. En ese tránsito desde la radio al escenario, analizamos las transformaciones operadas en la canción como música popular y luego como música artística de concierto.

Las fuentes principales de estudio fueron la música grabada obtenida en diferentes repositorios y comercios -que transcribimos para su análisis-, partituras manuscritas localizadas en archivos del Centro de Creación Artística Coral de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de nuestra Universidad, el relevamiento periodístico de diarios realizados por miembros del equipo y entrevistas a músicos e informantes claves.

¹ Hermes Américo Vieyra (San Juan, 10-7-1908 – San Juan, 29-5-1994) en su destacada actuación como músico de radio formó varios grupos musicales que se integraron a las emisoras sanjuaninas como elencos estables, entre ellos, dúos con violín o guitarra hawaiana, una orquesta típica, otra de música de cámara y el conjunto *Melody Makers*, con el que interpretaba la llamada “música característica”. Más tarde formó los conjuntos *Allpac Shullca* y *Ariel*, dedicados a la música de raíz folclórica. Con el primero realizó giras por Estados Unidos y con el segundo participó en programas radiales y televisivos locales y grabó el disco *Mi raza huarpe* por el sello *Pegasus* en Buenos Aires.

YA VIENE SOPLANDO EL ZONDA Y SU DIFUSIÓN MEDIATIZADA

La letra es de la poetisa sanjuanina Ofelia Zuccoli de Fidanza, fallecida recientemente en Buenos Aires, y de quien Vieyra musicalizó otras poesías, como *Madre Yuyera*, *Pobrecita la Deolinda* y *Canción para Quinquela Martín*. La letra se estructura en tres estrofas octosilábicas, una sextina y dos cuartetos que se musicalizan. Se suma una estrofa recitada, variable, a elección de los intérpretes: una quintilla de versos octosilábicos o una cuarteta de siete y cinco sílabas alternadas.

El contenido describe poéticamente la acción, frecuentemente devastadora, de un viento característico de la zona. Procedente del Pacífico, el Zonda deja la humedad en su ascenso a la cordillera por el lado chileno para descender sobre Cuyo en ráfagas de muy fuerte intensidad, secas y cálidas, a veces durante varios días. Desciende la presión atmosférica y la población debe protegerse de sus efectos inclementes sobre la salud y las viviendas. Las metáforas “Villicún que se enciende”, “volcán que solloza”, “caliente vino”, producen honda repercusión emocional al subjetivar referentes geográficos y de la producción agraria tradicional. Dos de los pájaros regionales, como las calandrias de cantar matutino y las palomas que sufren la sequía, aparecen como metonimias de la naturaleza toda que se marchita. El Zonda solía correr sobre todo en primavera,² por eso “muere y quema la ternura de las hojas”. La población se da aviso cuando hay pronóstico inminente de Zonda, y “todo San Juan es un grito”. La mención al nativo huarpe remite a la cultura originaria, dominada por los incas hacia fines del siglo XV, y al paisaje desértico de las perdidas lagunas de Guanacache al este del Villicún.

Ya viene soplando el Zonda de Ofelia Zuccoli de Fidanza y Hermes Vieyra

Poesía	Forma poética	Estructura musical	Comp.
<i>Cuando el Villicún se enciende y las calandrias se ahogan,</i>	Sextina octosilábica	Introducción	10 c
		1ª sección	12 c
		Aire de	

² Antes de los últimos cambios climáticos; actualmente el Zonda sopla en cualquier época del año.

Poesía	Forma poética	Estructura musical	Comp.
<p>cuando la sed de la acequia enloquece a las palomas, por el norte, tierra y fuego, ya viene soplando el Zonda.</p> <p>¿Quién ha dejado en el aire ese volcán que solloza? ¿Quién muerde el racimo y quema la ternura de las hojas?</p> <p>Caliente, caliente vino va derramando su boca. Todo San Juan es un grito ¡Uh!...¡Uh!...¡Uh!...¡Uh!... ¡Ya viene soplando el Zonda!</p>	<p>1º cuarteta octosilábica</p> <p>2º cuarteta octosilábica</p> <p>(repite dos veces)</p>	<p>tonada antigua</p> <p>Ritmo de cueca</p> <p>2º sección Ritmo de cueca</p> <p>3º sección Ritmo de cueca</p>	<p>12 c</p> <p>12 c</p>
<p>El álamo se retuerce, las raíces se enroscan. ¡Cielo, tierra, viña, hombre!</p> <p>Todo San Juan es un grito ¡Ya viene soplando el Zonda!</p>	<p>Recitado de estrofa optativa Quintilla</p>	<p>4º sección</p> <p>Cuando el Zonda despierta brama la sierra y la sangre del huarpe llora la acequia.</p>	<p>Cuarteta</p>
<p>Caliente, caliente vino ... ¡Ya viene soplando el Zonda! ¡Ya viene soplando el Zonda!</p>	<p>Repite 2º cuarteta</p>	<p>5º sección Coda</p>	<p>12 c 6 c</p>

Musicalmente, esta canción está enraizada en el ritmo de la cueca, si bien se aleja de la forma coreográfica típica.³ La estructura *ad hoc* se mantiene en

³ La cueca tiene una antigua tradición en la música folclórica argentina, que se remonta a la entrada de la zamacueca desde Chile a Cuyo (región del centro-oeste) y de la cueca desde Bolivia a las provincias del noroeste en el siglo XIX. Es danza de galanteo de parejas sueltas independientes, con figuras de pañuelo en la mano derecha. Tiene dos partes musicalmente iguales, con sendas introducciones de guitarra. Al mediatizarse en la década del 1930, la grabación tendió a normalizar su extensión, en cuarenta compases (16 + 12 + 12) cada parte, o también en treinta y seis. Cada parte tiene dos estrofas y un estribillo de longitud variable. Son cantadas por solista o por dúo en tercetas o sextas. La birritmia es característica de las cuecas. En la melodía el compás básico es de 6/8, pero

todas las versiones: una introducción instrumental o vocalizada, le sigue un canto en estilo cercano a la tonada antigua, una segunda y tercera secciones de una cuarteta cada una, en lo que Vieyra llamó un “aire de cueca”, les sigue una estrofa recitada y repetición de la segunda cuarteta con coda. La canción no tiene una segunda parte como sí la tienen las cuecas. En general se mantiene el perfil melódico en los sucesivos arreglos, aunque varían la instrumentación, ligeramente las armonías y la estrofa recitada.

Su circulación se vio favorecida por la industria cultural, ya que primero se vinculó a la radiodifusión y luego a los circuitos discográficos y editoriales, puesto que Vieyra editó una partitura de *Ya viene soplando el Zonda* por Lagos (Buenos Aires) en 1967, para proteger sus derechos de autor (EdPi: EdLa, [dist.]. Inv. 002210).

La mediatización, la masividad y la modernidad son atributos que definen la música popular urbana.⁴ Se entiende como música “mediatizada” la que se transmite por la radio, el disco, el cine y actualmente por Internet. La mediatización opera en las relaciones entre la música y el músico, cuando este “recibe su arte principalmente a través de grabaciones”⁵ y vincula sus prácticas a la difusión radial; también opera en las relaciones de los músicos con el público a través de la industria cultural y la tecnología. Así, vemos en esta canción cómo los valores de la tradición pudieron mezclarse con la modernidad.

Compararemos cinco de las versiones circulantes, en términos poético-musicales, también según los modos de transmisión entre músicos y finalmente según su contexto, lo que nos permitió incluir la perspectiva histórica.

puede alternar con 3/4 produciendo birritmia horizontal. A la vez, puede darse como simultaneidad de dos contra tres y/o tres contra dos, entre melodía y acompañamiento guitarrístico, produciendo una birritmia vertical.

En Cuyo se adopta la modalidad mayor para las cuecas, mientras que en el norte se usa también el modo menor. En cuanto a velocidad, las cuecas norteñas son más rápidas que las cuyanas y el paso al bailarse resulta “saltadito”. Respecto a los instrumentos, la cueca cuyana se acompaña con 1, 2 o 3 guitarras y puede aparecer requinto. En las cuecas norteñas suele agregarse quenás y bombo.

⁴ González, Juan Pablo, 2001

⁵ Ibidem, 38.

LOS ARREGLOS

Intérpretes	Arreglo	Soporte	Fecha aprox. de grabación
Antonio Tormo (voz y 3 guitarras)	Antonio Tormo Para recitales, la radio y el disco Con recitado (quintilla)	Cassette de audio comercial, sello <i>Tennessee</i> Oralidad	Desconocida. Probable 1950-1
Vicente Costanza (violín) y Hermes Vieyra (piano)	Hermes Vieyra Para la radio	Cassette de audio, grab. no profesional, en estudio de LV1 Radio Colón. Sin partitura.	Década del 40
Conjunto Ariel Cuarteto vocal masculino e instr. - Dir. Hermes Vieyra 1° tenor Eduardo Olivera 2° tenor Luis Alberto Tomas Barítono Mario Navarrete Bajo Salvador Costanza	Hermes Vieyra Para recitales y el disco Con recitado, pero diferente estrofa (cuarteta)	Disco 33 1/3 r.p.m. <i>Mi Raza Huarpe</i> . Grabación comercial, Sello <i>Pegasus</i> . Sin partitura	1973
Coro Vocacional FFHA, UNSJ Dir. José D. Petracchini Coro mixto a 4 v., bombo	Salvador E. Costanza Para concierto Con recitado (quintilla)	Cassette de audio Registro de concierto, no profesional. Partitura manuscrita	1985
Coro de Niños y Jóvenes FFHA, UNSJ Dir. Ana María Oro Coro de voces iguales, de 3 a <i>divisi</i> en 5. Percusión	Salvador E. Costanza, idem anterior adaptado Para concierto Con recitado (cuarteta)	1- Video, registro de concierto en Grecia, no profesional 2- Nueva grabación, Auditorium "Ing. J. Victoria", San Juan, 9-11-2007. Partitura no editada	Abril de 1999

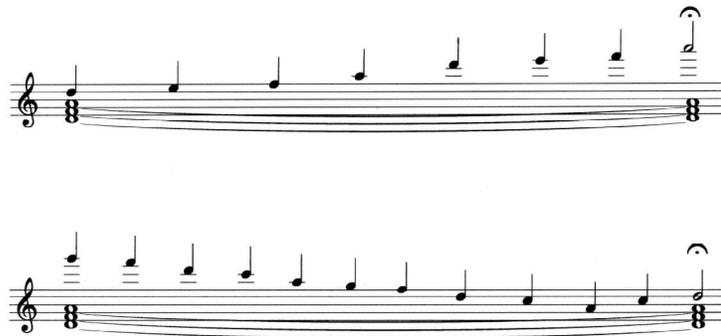
Cuadro comparativo de cinco versiones recopiladas⁶

Primera versión

El cantor mendocino Antonio Tormo (Mendoza, 1913; Buenos Aires, 2003) es otro caso donde la mediatización reguló sus relaciones con la música y con el público. Es muy probable que Tormo incorporara esta canción a su repertorio cuando actuó con Hermes Vieyra en LV1 Radio Colón.⁷ Fueron los años en que vivió en San Juan, entre 1943 y 1945.

Luego sus grabaciones se difundieron a nivel nacional por las transmisiones de radio en cadena, e internacionalmente por la exportación de sus discos. El disco *El Rancho 'e la Cambicha* contiene *Ya viene soplando el Zonda*, su fecha de grabación fue aproximadamente entre 1950 y 1951 en Buenos Aires.

La versión a que nos referimos circula grabada en *cassette* por el sello *Tennessee*, dura tres minutos. Canta Antonio Tormo acompañado por tres guitarras.⁸ Es una de las versiones más apegada al compositor Vieyra. En la introducción empiezan las guitarras, con trémolo en el acorde de re menor, ascenso por el acorde arpegiado y descenso en escala pentatónica, sobre un pedal de tónica:



⁶ Estas versiones se escucharon el día de la lectura del trabajo en el congreso.

⁷ Ver diario local *Tribuna*, XIV / 4077. 9-10-1944, p. 6 c. 5. "Radiotelefonía?"

⁸ En la etiqueta de la grabación no figuran los nombres de los otros guitarristas.

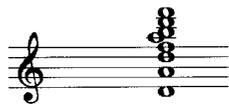
Notas de la introducción guitarrística de la versión de Antonio Tormo⁹:

Hay una intención de dar color “andino” a fragmentos de la canción con el uso de esta escala, como identificándolos con “lo incaico”. Vieyra hablaba de que quería representar “lo incaico” en sus armonías. Esta construcción musical de “lo incaico” provenía más de la música folclórica norteña que de la típicamente cuyana. Y es en este punto donde tropezamos con la primera fisura entre la tradición y la creatividad personal de Vieyra, entre la “cuyanidad” de la letra con el “exotismo” de la música.

No obstante, hay que destacar la fidelidad del intérprete al estilo cuyano de canto y ejecución guitarrística: punteos con ornamentaciones melódicas que recuerdan las tonadas cuyanas más antiguas, con rasguidos de estilo pampeano, en la introducción.¹⁰ Los portamentos vocales, la dicción e impostación son típicos del canto folclórico de la época, nasalizado, al estilo de la interpretación de Hilario Cuadros en un registro agudo de tenor.

El “grito” de San Juan se enfatiza con el ascenso del 6° grado en la tonalidad menor. En la advertencia de “ya viene soplando el Zonda” Tormo cambia la colocación de la voz como imitando el aviso en alta voz. En lo rítmico, anticipó una sílaba del tiempo siguiente produciendo síncopas sutiles en la primera corchea de algunos tiempos. Esta es una característica de la cueca cuyana, como apunta Octavio Sánchez en sus análisis de la rítmica en la interpretación popular del género.

El recitado suena sobre el acompañamiento guitarrístico que repite la melodía de la segunda estrofa. Luego se repite la segunda cuarteta, que redunda en repeticiones del último verso, como ocurre en el resto de las versiones. Concluye en giro ascendente y el acorde de tónica en posición de tercera con sexta agregada, no convencional en la cueca tradicional:



Acorde final entre todas las guitarras en la versión de Antonio Tormo:

En el verso “la ternura de las hojas” alterna el 3º grado ascendido y descendido (mayor y menor), creando una melodía bimodal en la misma tonalidad.

Esta versión representa el pasaje de la canción desde la esfera semi-privada a la pública, de los círculos pequeños de las comunidades interpretativas locales convocadas desde la radio, al gran público anónimo, internacional, creado por la comercialización del fonograma.

Segunda versión

Es una versión del propio Hermes Vieyra para violín y piano, que interpretó con Vicente Costanza (Sicilia, 1923- San Juan, 2005), en LV1 Radio Colón, la radioemisora que les daba trabajo habitualmente. Localizamos una grabación tomada en vivo por el técnico en sonido José Laureano Rocha, en el estudio radial en la década de 1940. No se conserva partitura del arreglo. Si hubiera existido alguna vez, es posible que sólo fuera de la parte violinística, y muy escueta, de notas sin indicaciones rítmicas, que era lo máximo que podía anotar su autor.¹¹

El piano introduce un juego entre dos acordes tríadas arpegiados, cuyas fundamentales están a distancia de tercera, do m y Mi b M. Estos arpeggios en 6/8 se despliegan en un amplio registro pianístico, al modo en que los usaron los compositores nacionalistas Floro Ugarte y Julián Aguirre en sus *Tristes* para piano. Vieyra conoció e interpretó la música de Julián Aguirre, Carlos López Buchardo y Carlos Guastavino, entre otros compositores argentinos, en arreglos para su *Conjunto de Música Nativa Argentina*, según quedó registrado en el diario local *Tribuna*.¹²

El violín lleva la melodía, por momentos la dobla en cuartas y quintas paralelas apelando al recurso de cuerdas dobles, aludiendo a “lo andino, lo incaico”, gesto en que redunda la cadencia final a cargo del piano. Lo mismo ocurre en la armonización entre los acordes sucesivos de Mib M, Fa M, Mib M, 5º disminuida sobre Si natural, do m; o bien: Si b M, la m, Sol M, Fa M, Sol M, que dejan oír las quintas paralelas.



¹¹ Según testimonio de Salvador Costanza, hijo del violinista, Vieyra leía música pero tenía grandes dificultades en escribirla.

¹² *Tribuna*, XXIV / 6445, 11-6-1954, p. 3, c. 3-5. “Con un homenaje a su fundador y otros actos conmemorará San Juan su 392º aniversario”.

Ejemplos de armonías llamadas “incaicas” por Hermes Vieyra. Versión para violín y piano:

Hay una apropiación de “lo incaico” a efectos de representar “lo propio andino”. Es evidente la contradicción entre la intención y la pertenencia cultural de los intérpretes, por cuanto ambos pertenecían a familias de inmigrantes europeos, ubicadas en las clases altas de San Juan. Sin embargo, el resultado musical es congruente con la veta del entonces llamado “nativismo”, que se incorporó al nacionalismo musical académico por esa época.

La cadencia final presenta paralelismos de tríadas, de intervalos de cuartas y sextas sobre un pedal doble de tónica y dominante ritmado.

Tercera versión

Vieyra realizó este arreglo para el Conjunto *Ariel*, cuarteto de voces masculinas e instrumentos que dirigía el propio compositor, unos treinta años después del anterior. Tampoco lo escribió, salvo algunas notas que perfilan las melodías pero sin indicaciones rítmicas ni de expresión. El testimonio de Salvador E. [Nito] Costanza, integrante del cuarteto vocal, nos informó que el aprendizaje “de oído” se hacía por repetición de las melodías que Vieyra tocaba al piano. El conjunto interpretó la canción por televisión y la grabó en un disco *long play* del sello *Pegasus* (PPE-15011), en Buenos Aires en 1973.

El arreglo polifónico a cuatro voces masculinas se acompaña con un conjunto *ad hoc* de instrumentos, que fueron guitarras, platillo, bombo y órgano eléctrico, este último tocado por el propio compositor y director del conjunto. Las guitarras introducen la canción con acordes disonantes, sigue la introducción vocal, más breve que en otras versiones. Un tenor canta la melodía con acompañamiento de las 3 voces restantes. El recitado elige la cuarteta de 7 y 5 sílabas alternadas. Guitarras y órgano acompañan repitiendo las melodías de la 1° cuarteta.

Esta versión tiene diferencias rítmicas con la de Antonio Tormo, porque se escucha la birritmia en “la ternura de las hojas” y la vocalización (cambios sucesivos de 6/8 a 3/4), pero no en el verso “va derramando su boca” que mantiene el 6/8. Igual que en la versión de Tormo, repite la segunda cuarteta, concluyendo con paralelismos de cuartas en el órgano y guitarra al unísono. Estas intenciones poéticas de representación de “lo incaico” son llamativas en relación con el nacionalismo musical por su vigencia aún a

comienzos de los setenta.

La armonización a 4 y la instrumentación alejaron aún más esta versión de la ortodoxia del folclore oral, acercándola al gusto del consumo masivo que se alentaba desde los medios. Justamente por esos cambios musicales, el arreglo se propuso a sectores del público sanjuanino capaces de aceptarlo como innovación artística. Es probable que su recepción estuviera mediada, además, por el éxito alcanzado en esos años por otros grupos vocales, de raíz folclórica pero “modernizantes”, como el Cuarteto Zupay por ejemplo.

Versiones corales. Cruce de fronteras

Esta canción fue objeto de múltiples arreglos para la interpretación de diversos conjuntos nacionales, como *Las Voces Blancas*, hasta llegar a las prácticas corales académicas. Es decir que atravesó las fronteras del ámbito popular y entró en el ámbito de la música académica de concierto, como había deseado y manifestado Vieyra. Salvador “Nito” Costanza nos informó sobre el pedido que recibió de Vieyra para hacer este arreglo coral, puesto que el compositor no sabía escribir música; sin embargo manifestó claramente su intención de hacer llegar la canción a los escenarios de música de concierto.

La elección de “Nito” Costanza como arreglador se debió a que este vocalista de *Ariel* se había formado musicalmente en el Instituto Superior de Artes de la Universidad Provincial “D. F. Sarmiento”,¹³ como cantante y director de coros. También integraba coros universitarios. Actualmente se desempeña en el ámbito de la academia como profesor de canto lírico y fuera de ella como director coral.

Asimismo Vieyra sugirió a Costanza mantener los caracteres que consideraba “incaicos”, es decir, giros pentatónicos, intervalos de cuartas y quintas paralelas, armonías triádicas a distancias de terceras. A este carácter “andino” Costanza sumó un segundo elemento relacionado con la música del noroeste del país, que fue la percusión del bombo en el ritmo de cueca, instrumento de percusión que no corresponde al uso corriente del folclore cuyano.

¹³ Antecedente institucional del actual Departamento de Música de la Universidad Nacional de San Juan.

Lento

SOPRANO
Uh Uh Uh Uh Uh Uh

ALTO
Uh Uh Uh Uh Uh Uh

TENOR
Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh Oh

BAJO
Oh Oh

Percusión

Ya viene soplando el Zonda, versión de Nito Costanza para voces mixtas.
Introducción, paralelismo de intervalos en voces femeninas enmarcado en un triple pedal, doble de tónica-dominante en el bajo y de tónica superior en un *divisi* de soprano

rápido **pp** **rápido**

S.
Uh! a uh! Cuando-do el Vi-li-cum se en-cien-de y las ca-lan-drias se a-ho-gan, cuan-do la sed de la a

A.
Uh! a uh! uh! uh! oh y las ca-lan-drias se a-ho-gan, cuan-do la sed de la a

T.
Uh! a uh! uh! uh! oh y las ca-lan-drias se a-ho-gan, cuan-do la sed de la a

B.
uh! uh! oh y las ca-lan-drias se a-ho-gan, cuan-do la sed de la a

Lento **rápido** **Lento** **Vivo**

S.
ce-quia en-lo-que-ce a las pa-lo-mas, por el nor-te, tie-rra y fue-go, ¡ya vie-ne so-plan-do el Zon-

A.
ce-quia en-lo-que-ce a las pa-lo-mas, por el nor-te, tie-rra y fue-go, ¡ya vie-ne so-plan-do el Zon-

T.
ce-quia en-lo-que-ce a las pa-lo-mas, por el nor-te, tie-rra y fue-go, Ah Ah

B.
ce-quia en-lo-que-ce a las pa-lo-mas, por el nor-te, tie-rra y fue-go, Oh

Ya viene soplando el Zonda, versión de Nito Costanza para voces mixtas.
Sextina introducida por canto en estilo “recitativo”, cercano a la tonada cuyana más antigua

La forma quedó así:

- Introducción. do menor, 2/4, Lento, 10 compases sobre pedal de tónica y dominante en bajo y tenor, con intervalos paralelos en voces femeninas intermedias. Los 8 primeros compases tienen acompañamiento de bombo percutiendo un ritmo de negra - 2 corcheas que remite a las figuraciones de huaynos, y la soprano hace *divisi* a 2.
- La primera estrofa introduce un “Canto *a piacere*”, en 6/8, con cambios de *tempi*, de lento a rápido, de lento a vivo; armonías triádicas a distancia de terceras produciendo ambigüedad tonal. 12 compases.
- Ritmo de cueca “A tempo”, 6/8, en do menor. La contralto lleva la melodía, las tres voces restantes imitan la percusión. 24 compases más la coda de 6 compases con las dos repeticiones del último verso). Mantiene la síncopa de compás y de tiempo característica en la cueca tradicional.
- El recitado declama la cuarteta octosilábica sobre el acompañamiento de voces femeninas.

El *Coro Vocacional* del Centro de Creación Artística Coral de la Universidad Nacional de San Juan, dirigido por José Domingo Petracchini, interpretó el arreglo coral a cuatro voces mixtas de Nito Costanza, en la fiesta patriótica del 25 de mayo de 1985 en el Auditorio “Ing. Juan Victoria”.¹⁴ A partir de entonces, la interpretación escénica en estos nuevos espacios socio-musicales convocó a un público diferente. Ya no se trataba de un público masivo e indiscriminado, sino del aficionado al repertorio coral e, incluso, especializado.

Para el *Coro de Niños y Jóvenes* Costanza adaptó el arreglo coral anterior, esta vez para voces iguales.

Un testimonio vertido por la directora del coro de niños informó sobre la aceptación de la canción por parte de los niños, así como de públicos europeos (Grecia y España), puesto que integró el repertorio que el Coro interpretó en el *3º International Music's Festival of Rhodes* (Grecia), con el cual

¹⁴ Ver programa de la “Función Oficial en conmemoración del 175º aniversario de la gesta de Mayo”. Participaron también el resto de los coros del Centro: Universitario y Gaudeamus, dirigidos por Juan A. Petracchini, Preuniversitario, dirigido por Zulma Lucía Corzo. San Juan, 24-5-1985.

obtuvo el primer premio y medalla de oro en la competición coral.¹⁵

36

S. lien - te, ca - lien - te vi - no — va de - rra - man - do su bo - ca. To - do San Juan es un gri - to

Mz. lien - te, ca - lien - te vi - no — pa pa pa To - do San Juan es un gri - to

A. lien - te, ca - lien - te vi - no — pa pa pa To - do San Juan es un gri - to

Ya viene soplando el Zonda, versión de Nito Costanza para voces iguales.
Ej. de sincopa, comp. 36-37. Ej. de birritmia vertical, comp. 37-38

En esta versión se mantienen las características rítmicas de la anterior. Se evidencian armonías bimodales en dos sentidos, alternando do m con Do M y también con su relativo mayor, Mi b M. Al comenzar la cueca usa do m con el 6° grado ascendido, apoyaturas cromáticas y cierta ambigüedad tonal. Este arreglo es *a capella*, se omite el acompañamiento del bombo; pero la directora del coro agregó por su cuenta sonajas “que imitan el sonido de hojas secas”, según sus propias palabras. La cadencia final agrega una sexta mayor al acorde de tónica que no está en la versión coral para voces mixtas.

La quintilla del recitado coincide con la elección de *Ariel* y no del *Coro Vocacional*. Si bien conserva las figuraciones rítmicas, la birritmia, el carácter y *tempo* de la cueca tradicional, estrictamente no mantiene su forma poética, musical ni coreográfica. Ana María Oro consideró el arreglo como “artístico”, propio de la música coral de concierto.

Por otro lado, tanto la directora como otros músicos académicos consultados expresaron que la canción se identifica como “muy sanjuanina”, tal vez por la permanencia de la canción en el repertorio de intérpretes cuyanos.

Estas características parecen connotar identidad pero no adherencias políticas, ya que las relaciones entre la pieza musical y las políticas culturales, sortearon los vaivenes y ambigüedades de la política nacional. Más bien tuvieron como efecto que se la declarara “canción oficial” del Municipio de San Juan. La Resolución N° 154 con fecha 11 de mayo de 1988, efemérides del Himno Nacional Argentino, indica que debería cantarse en “todo acto de carácter musical organizado por el mismo [municipio]”. Y en 1995, bajo

¹⁵ Organizada por Polifonia Athenaeum Cultural Organization of Rodhes Municipality, 13 a 17 de abril de 1999.

un gobierno nominalmente justicialista, se sancionó la Ley provincial N° 6.652 que dice:

“LA CAMARA DE DIPUTADOS DE LA PROVINCIA
DE SAN JUAN SANCIONA CON FUERZA DE LEY:

ARTICULO 1°.- Conforme a lo establecido en el Artículo 150°, Inciso 11), de la Constitución de la Provincia, reconócese los importantes servicios prestados a la Provincia por HERMES AMERICO VIEYRA, L.E. N° 03.123.663, fallecido el 29 de mayo de 1994, como creador, promotor y contribuyente de la Cultura Sanjuanina.-

ARTICULO 2°.- En todos los establecimientos escolares de la Provincia, se recordará la memoria del ilustre ciudadano el día diez (10) de julio de cada año, propalando música de su creación, en particular la composición denominada "YA VIENE SOPLANDO EL ZONDA".-

ARTICULO 3°.- Otórgase a la señora Nélica Vieyra, L.C. N° 08.066.181, heredera de Hermes Américo Vieyra, nacida el 12 de junio de 1919, en concepto de recompensa de estímulo, una pensión vitalicia equivalente a la remuneración de la categoría 23, del Escalafón de la Administración Pública Provincial.-

ARTICULO 4°.- Comuníquese al Poder Ejecutivo.-

-----o-----

Sala de Sesiones de la Cámara de Diputados, a los dos días del mes de noviembre del año mil novecientos noventa y cinco.-”

ÚLTIMAS CONSIDERACIONES Y CONCLUSIONES

En el tránsito desde la oralidad al escenario de la música académica, la canción atravesó diferentes espacios socio-musicales de comunicación y de consagración: desde el ámbito radiofónico se popularizó entre diferentes grupos del país, se oficializó en el municipio capitalino, entró en los circuitos discográficos accediendo a la circulación comercial mediatizada y, en los últimos años, penetró las fronteras nacionales e internacionales de la música de concierto. Aún cuando las primeras grabaciones que conservamos son de la década de 1940, la canción permanece vigente.

En este recorrido hemos definido las permanencias y similitudes entre las versiones, donde se identifica la canción como la misma, pero se evidencian los “desvíos” de la cueca tradicional y los cambios que alejan los arreglos entre sí, dándoles valor estético diferenciado y autonomía en sí mismos.

En esta travesía desde lo folclórico a lo artístico, diferentes grupos nacionales se apropian de la canción ya independizada de sus autores, y por

lo mismo, se enriquece con nuevas significaciones atribuidas por sus cultores. Se mantienen las marcas que identifican las canciones de Vieyra y que denotan sus preferencias estilísticas, entre ellas, su reiteración del descentramiento. Como ejemplo, remitimos al descentramiento entre letra y elección del género musical: la poesía tiene una fuerte referencialidad local pero el género de base se acerca más a la cueca norteña que a la cuyana.

Los elementos musicales que ligan la canción al folclore norteño, a pesar de las alusiones a la tonada-estilo cuyana en la versión de Tormo, son el modo menor, las alusiones a los ritmos de huayno en las introducciones vocalizadas de los coros, la presencia de la pentatonía que el compositor llamaba “el elemento incaico” y la instrumentación. A veces el bombo se agrega como refuerzo rítmico, otras se suman sonajas o platillo como ornamentaciones tímbricas o descriptivas, finalmente el órgano eléctrico como el más innovador en las armonizaciones. Los recursos de pentatonía e instrumentación se usaron como estrategias de producción de nuevos significados, enriqueciendo la letra.

El conjunto de intérpretes que la abordó es heterogéneo. Todos ellos son o fueron cuyanos, salvo Vicente Costanza, quien, si bien nació en Sicilia, vivió en San Juan desde los 4 años. Encontramos a un solista acompañándose con tres guitarras, un dúo instrumental, un cuarteto vocal masculino con conjunto instrumental *ad hoc* y dos coros, uno mixto de adultos y otro de voces iguales juvenil. De todos, Antonio Tormo fue el más genuinamente popular, su canto se movió en el terreno de la pura oralidad; en el caso del dúo violín-piano ambos instrumentistas participaron en conjuntos populares y cultos, y ambos se desempeñaron como músicos de radio; los integrantes del Conjunto *Ariel* tuvieron formaciones diferentes, pues su director fue Vieyra quien leía pero no escribía música, mientras que uno de los vocalistas, Nito Costanza, fue elegido luego como arreglador de las versiones corales en vistas a su estudios académicos de música; los coros son vocacionales, salvo los directores que son profesionales rentados por la Universidad, los coreutas no leen música en su mayoría.

Variaron los modos de transmisión entre músicos y de comunicación al público, ya que la versión para violín y piano del propio compositor se hizo para la radio, dos circularon en grabaciones -la de Tormo y la de Vieyra para el Conjunto *Ariel*- y las corales fueron únicas versiones escritas para su interpretación en vivo.

Al seguir la ruta de los arreglos sucesivos, ponemos en evidencia la ductilidad de la música popular para admitir transformaciones internas (poético-musicales) y externas (sentidos y categorización socio-musical diferenciadas en cada ámbito). Las variaciones fueron mediadas por las

prácticas cotidianas y recreadoras de los músicos locales, sus actuaciones radiales, su formación académica o los géneros circulantes a través del disco y las emisiones en cadena nacional.

En estos circuitos de comunicación, la canción transitó el pasaje del contexto provinciano al nacional, primero develando a un sujeto individual construido en la esfera privada, luego logrando vínculos con otros músicos y otros medios. Vieyra comenzó practicando su música en la cotidianeidad, al trasladarse a la radio se potenció, transformándose en un sujeto público que creó una “comunidad interpretativa” capaz de re-significar sus canciones. En esta dirección, los valores de la “tradicición” se mezclaron con los de la “modernidad”.

Su revestimiento con armonías pretendidamente “incaicas” iría en sintonía con la faceta del nacionalismo musical argentino que, desde fines del siglo XIX, prestó atención al imaginario sonoro referido al altiplano. De allí el empleo de giros pentatónicos y portamentos en la música culta, los que recuerdan los requiebros vocales de los géneros de esa región del noroeste argentino.

Podría interpretarse entonces que en Vieyra existió esa intención nacionalista que construyó imágenes musicales desde y para las ciudades, acudiendo a elementos del folclore musical, para representar, en algunos casos, lo que tales músicos entendieron como “música indoamericana”.

REFERENCIAS

Fuentes musicales

Buenaventura Luna. Guillermo Sacchi (producción, pasterización, Estudio del Auditorium “Ing. Juan Victoria”), José Luis Moreno (edición en cassette), San Juan, 1993.

Música tradicional de la Provincia de San Juan (Argentina). Selección musical y textos de Héctor Goyena y Alicia Giuliani, en CD. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1999.

Ya viene soplando el Zonda, en álbum *El Rancho e'la Cambicha*, versión de Antonio Tormo en canto y guitarras. Cassette analógico del Sello Tennessee n° 45.915, editado por American Recording, s/f.

Ya viene soplando el Zonda, en álbum *Mi Raza Huarpe*. Conjunto *Ariel*, director y arreglador Hermes Vieyra. Disco 33 1/3 r.p.m, Buenos Aires, sello Pegassus, 1973.

Ya viene soplando el Zonda. Versión para violín y piano, registro en estudio de LV1 Radio Graffigna por José Laureano Rocha, cedido por Vicente Costanza. Intérpretes: Vicente Costanza, violín, Hermes Vieyra, piano, c. 1940-1.

Ya viene soplando el Zonda. Letra de Ofelia Zuccoli de Fianza, música de Hermes Vieyra. Partituras, vers. corales de Salvador Costanza, a 4 voces mixtas y adaptación para voces iguales. Archivo CCAC-FFHA.

Fuentes hemerográficas

Diario de Cuyo. San Juan. 10-7-1999, p. 26. Foto de Hermes Vieyra en 1939.

Tribuna. San Juan. 1940-1955. Archivo Histórico de la Provincia de San Juan.

La Reforma. San Juan. 1929-1944. B. B. Franklin. Colecciones microfilmadas de diarios.

Fuentes orales

Vicente Costanza, violinista italiano, residente en San Juan / Salvador Costanza, cantante, arreglador / Ana María Oro, directora del Coro de Niños del CCAC, FFHA, UNSJ / José Domingo Petracchini, director del Coro Vocacional del CCAC, FFHA, UNSJ.

Fuentes bibliográficas

BASUALDO MIRANDA, Hugo, Graciela GÓMEZ et alter. *El testimonio oral: teoría y práctica. Hitos y procesos en la historia contemporánea de San Juan 1944-1977*. EFFHA, Universidad Nacional de San Juan, 2000.

CHARTIER, Roger. “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”. En Revista *Punto de Vista*. Buenos Aires.

FOLGUERA, Pilar. *Cómo se hace historia oral*. Madrid, Eudema, 1997.

GIULIANI, Alicia. “Algunas reflexiones, resultados y preocupaciones al cabo de diez años de bucear en la memoria oral. La música folclórica en San Juan”, en Maíz, Claudio (comp.) *La Memoria. Conflicto y perspectiva de un objeto múltiple*, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana, año 3, n° 4-5, 2003, 221-228.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”. En *Revista Musical Chilena*, v. 54 n° 194, Santiago, Universidad de Chile, 2000.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, en *Revista Musical Chilena*, año LV n° 195, Santiago de Chile, enero-junio de 2001, p. 38-64

JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris, Gallimard. 1978.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Santafé de Bogotá, Convenio Andrés Bello, 1998.

MUSRI, Fátima Graciela (dir.) et alii. *Reconstrucción de los espacios socio-musicales en San Juan, 1944 – 1970*. San Juan, EFFHA, 2007.

ROLLE, Claudio y GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2004.

SÁNCHEZ, Octavio José. *La Cueca Cuyana Contemporánea. Identidades sonora y sociocultural*. Tesis de Maestría, Fac. de Artes y Diseño, Universidad Nac. de Cuyo, inédita.

TORRES, Rodrigo (editor). *Música popular en América Latina*. Actas del II Congreso Latinoamericano de International Association for the Study of Popular Music (IASPM). Santiago de Chile, Dolmen, 1999.

VEGA, Carlos. *El origen de las danzas folclóricas*. Buenos Aires, Ricordi, 1987 [1° ed. 1956].



Graciela Musri

Profesora de Música especializada en Teorías Musicales (Univ. Nac. de Cuyo) y Magister en Historia (Univ. Nac. de San Juan, UNSJ). Es Profesora Titular Efectiva de Historia de la Música y Artes Contemporáneas en el Departamento de Música de la UNSJ.

Dictó conferencias, cursos de extensión y de posgrado. Participó en congresos nacionales e internacionales de la especialidad.

Dirige proyectos musicológicos (UNSJ) desde 1994. Forma recursos humanos en docencia e investigación.

Fue jurado en concursos universitarios, de becarios, categorizaciones, proyectos de extensión, investigación y creación artística en el Programa Nacional de Incentivos del Ministerio de Cultura y Educación desde 1996.

Ha publicado artículos de historia de la música local y organología en revistas universitarias especializadas. Editó su tesis *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical en San Juan. 1880 – 1910*, avalada por la Editorial de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes (UNSJ).

Es Directora del Programa de Investigación y Creación del *Gabinete de Estudios Musicales* (UNSJ) e integrante de la *Asociación Argentina de Musicología*. Ha sido designada co-editora del séptimo número de la *Revista Argentina de Musicología*.