

Cielito instrumental

El cielito especie coreográfica se presenta dentro de dos expresiones musicales: como una página breve, instrumental, o constituyendo una danza de conjunto. Ambos recibieron la denominación *cielito*. El primero es el que hemos llamado "cielito instrumental" por no poseer parte vocal y, por lo tanto, no ser entonado. Nos ocuparemos de él en primer lugar por presentar menos elementos y no estar hoy vigente, pero esto no significa que haya sido antecedente del "cielito danza".

235

Distinguimos al cielito instrumental con esta denominación por no haberle hallado otra designación más apropiada. Se trata de una página instrumental que aparece escrita en forma independiente –aparentemente– de la danza y de las coplas entonadas, y que ha servido para integrarse en alguna otra danza. No podemos precisar un origen. Quizás haya sido el primero de los tres en aparecer en el Río de la Plata y los otros ser aplicaciones de éste. Lo que conocemos de él son los ejemplos musicales que han quedado y que nos muestran una pequeña pieza, de estructura simple (monopartita), en compás o tiempos ternarios, formado por dos frases musicales.

El cielito instrumental está constituido por dos frases de ocho compases, en relación de antecedente y consecuente, repetidas ambas, estructuradas como ya hemos visto por incisivos y con semicadencias y cadencias conclusivas al final de las semifrases, según fuese su ubicación en las frases. Esta relación de antecedente-consecuente se presenta por medio de una segunda frase, variante de la primera (a - a'), o por dos frases diferentes que, en ocasiones, presentan elementos comunes pero que se complementan (a - b). En ambos casos siempre completando el discurso musical.

Este cielito, música de salón, pudo muy bien servir para la pura audición de los aficionados, que del mismo modo ejecutaban otras piezas de baile por el deleite de la audición. Pero lo importante es que aparece incluido en otras danzas. De este modo pasó a integrar, como movimiento *allegro*, otras danzas que hoy tenemos como tradicionales, siendo parte constitutiva de ellas. En el estudio que hemos expuesto sobre la media caña,⁶ lo hemos visto formando parte en alguno de sus ejemplos. De modo que al integrarse a otra danza no es más que un tiempo *allegro* y así se indica: "Allegro", "Alegre", "Cielo", "Cielito" o "Vals" (o nada, también). De donde surge preguntarse el por qué se denomina "cielito". Las otras expresiones anotadas quedan justificadas, inclusive porque se presenta como vals y se "valseaba". Hemos pensado siempre que "cielito" o "Cielo", en danza, refiere a un *tempo* musical alegre, en compás o tiempos ternarios (danza ternaria) y que ha de bailarse por pareja independiente según se presenta en las figuras de la danza cielito, de donde podría provenir al menos la coreografía. De todos

⁶ Veniard, J.M, 2016 : 183-201.

modos, su forma es semejante a la del cielito canción en su estructura base: dos frases repetidas ambas.

La más importante inclusión de cielitos, como tiempos alegres en otras danzas, se encuentra en el minué montonero o federal, que ya hemos estudiado especialmente y remitimos a ello.⁷ Es importante esta inclusión allí, porque ha significado el que se conservaran muchos de ellos. Aunque hay ejemplos de estas danzas con un solo cielito, los hay con dos y tres que son diferentes entre sí, interpolados en un tiempo de minué. Hemos señalado, en aquel estudio, que su estructura debe considerarse en su forma máxima, que es de tres cielitos, teniendo en cuenta la posibilidad de que aquel que presente menos pudiera haber sufrido un extravío de partes, dada la precariedad del material en los documentos conservados.

236

Respecto de ese *corpus* puede hacerse alguna observación. En primer lugar, que su escritura es instrumental pero de danza. También hemos encontrado un cierto cambio de carácter entre las frases de antecedente y consecuente, las que repetidas cada una (dieciséis compases) totalizan treinta y dos para la página, porque no es forma *da capo*. Pero hay ejemplos con frases de dieciséis compases y alguno hemos hallado de veinticuatro compases (múltiplo de ocho), que da por resultado un número de compases mayor. En general, la primera frase manifiesta, por su escritura, ser en tiempo más pausado que la segunda. Considerando que iban juntas interpoladas entre tiempos de minué bailados como corresponden, esto nos ha hecho imaginar que en la primera había un movimiento de balanceo con castañetas –de las que hablan las crónicas– y, en la segunda, tiempo más vivo, un desplazamiento por parejas enlazadas, en giro.

En este punto parece quedar puesto de manifiesto que, en estos casos, el cielito instrumental es un "cielito danza", pero no se trata más que el caso de que este cielito danzable, se danzara. Ya veremos el "cielito danza" que queremos distinguir de éste aunque, como todo en música, no existan fronteras infranqueables.

Las métricas en que aparecen escritos –en forma indistinta– son en compás ternario de subdivisión binaria (3/4, 3/8) con clara escritura de vals, o binario con subdivisión ternaria (6/8), con idéntico resultado en la coreografía (los pasos que se hacen en dos compases de 3/8, ocupan un compás de 6/8). La tonalidad en que se presentan es siempre *mayor*.

Se impone establecer relación con el cielito canción. No parece tenerla en cuanto carácter, pero sí en la estructura de su frase musical, que es idéntica a las de aquel, aunque

⁷ Veniard, J.M., 1992 : 195-212.

tampoco le es privativa. Otra semejanza es que está constituido por dos frases musicales, con una peculiaridad en el cielito instrumental, que es que siempre presenta frases diferentes en la relación antecedente-consecuente.

Debe señalarse que en la segunda mitad del siglo XIX aparecieron algunas piezas de fantasía realizadas sobre el cielito. Están inscriptas dentro de la corriente musical del nacionalismo, en lo que hemos definido, para nuestra cultura, como "primera ola" y "segunda ola", que se dan entre 1875 y 1890. Estas piezas toman como sujeto especies populares o tradicionales, en la intención de dar carácter local a la composición. Sobre las obras que toman el cielito, que en principio tratábamos aquí y que presentan características peculiares, incluiremos su análisis en trabajo aparte que abarque el tema, por no hacer demasiado extenso el presente estudio.

237

Cielito danza

Se trata de la danza cielito, de la que también habla la Historia nacional, con referencias que indican su aparición para 1810 en el salón rioplatense, con proveniencia de la campaña donde habría sido una contradanza tradicional y que, en su letra, el carácter del "cielo" varió de una intención amorosa a la intención patriótica. No nos ocuparemos de esto, sino de su aspecto musical y su relación con el presente. Como toda danza tradicional de la época, tenía alguna copla o estribillo entonado y en ellos figuraba la palabra que la distinguía, en el caso "cielo" o "cielito". Se bailaba por varias parejas, era danza de conjunto y como danza de conjunto se desarrollaba en ella variadas figuras. En el salón se acompañaba de piano.

Bartolomé Muñoz, en su *Cielito de la Independencia*, compuesto y publicado en Buenos Aires en 1816 con motivo de la jura pública de la independencia nacional,⁸ expresa: "...el cielo ha de ser el baile / de los pueblos de la Unión...". Ya tenemos para entonces ubicado el cielito danza y su carácter patriótico, en el estribillo de un cielo canción.

En este punto debemos hacer una aclaración necesaria. Sobre la danza cielito estudió mucho y publicó, Carlos Vega. En su libro *Las danzas populares argentinas* le dedica un largo capítulo en el cual historia la danza, informa sobre su música, coreografía y cómo ha debido ser.⁹ De manera que, estando este completo trabajo, remitimos a él a quien desee informarse sobre estos aspectos. Nosotros, aparte de distinguir los otros tipos de cielito, queremos hacerlo con la música que hoy conocemos. Vega informa cómo debió haber sido esa música de la danza en el pasado, nosotros nos enfocamos –como hemos hecho en los anteriores trabajos similares– en la música que hoy poseemos, para

⁸ El tema de la autoría de este famoso cielito fue estudiado por Breda, E, 1974 : 297-330.

⁹ Vega, C: 1986 : 149-210

advertir, estudiándola con los antecedentes que hubiera, respecto de su carácter tradicional o no. Esto nació, tiempo hace, cuando como profesor de la materia Folklore Musical Argentino en la entonces Escuela Nacional de Danzas, debíamos explicar al alumnado y hasta algún profesor, que mucho de lo que bailaban con tanto interés era muypreciado pero no era antiguo ni tradicional, por lo menos así como lo hacían. Esta búsqueda de lo antiguo y de lo auténtico en lo conocido contemporáneo, nos llevó a la presentación de estas monografías, que ofrecemos en forma de serie en esta publicación.

238

Si en algún caso, como en el trabajo dedicado a la media caña, realizamos la presentación del resultado de esa búsqueda de antecedentes, fue porque faltaba y de ello hicimos advertencia. De todos modos, acá vamos a analizar la música del cielito danza desde un punto de vista diferente del de Vega y sin entrar en conflicto con él, porque dos análisis del mismo sujeto pueden desarrollarse correctamente, enfocados de forma diversa.

Por primero veamos un cielito en escritura instrumental que podría ser ubicado dentro del cielito danza. Es el más antiguo cuya música conocemos y podemos analizar. Se encuentra, con la indicación al inicio de *Cielito*, en la denominada Colección Ruibal, de manuscritos sin data ubicables en la tercera y cuarta décadas del siglo XIX. Este documento lo situamos hacia 1830 con amplitud. Lo conocemos porque lo trae reproducido en una lámina, en copia facsimilar, Isabel Aretz en su libro *El folklore musical argentino*.¹⁰ Lo tomó de la colección que ella tuvo ocasión de revisar hacia 1950, en la cual figuran otros dos que no conocemos. Lo hemos pasado en grafía de imprenta de la no clara reproducción y aquí lo presentamos en la escritura original para teclado (ver página 11).

El documento ocupa parte de un folio que contiene otra pieza musical, algo habitual para una época donde no abundaba el papel pentagramado. Según se observa allí, pertenece a dos hojas diferentes y un problema que presenta es que podría dudarse de si está completo. La grafía revela una persona hábil en la escritura manuscrita musical, lo que facilita su transcripción aunque a primera vista se vea ininteligible. Si bien se ha dicho que la colección Ruibal debe ser datada en la época de la Independencia nacional, lo que hemos podido observar cuando tuvimos ocasión de conocer un inventario de ella, es que pertenece a épocas diversas o es posterior. En este preciso caso, el ejemplo puede pertenecer a esa primera época porque la especie ya estaba entonces presente, aunque la copia fuese posterior.

Como puede observarse en la transcripción, se trata de una pieza que presenta seis frases con sus respectivas repeticiones, menos en la última, graficadas en forma muy clara. La forma sería: A (a - b - c - d - e - f). Curiosa forma, aun si no estuviera completa,

¹⁰ Aretz, I, s/f. Ilustración VII, e/pág. 194-195.

si no se tratara de una danza. Las frases, de ocho compases formadas por dos semifrasas, que se repiten y dan por resultado dieciséis compases, permiten figuras de coreografía de danza. De modo que aquí tendríamos cinco frases musicales repetidas y la última sin repetición, para una danza con cinco figuras diferentes. Es así que podría bailarse como danza de conjunto y aplicarle figuras de contradanza en dieciséis compases, posibilidad ésta que no la convierte musicalmente en contradanza.

Piano

Imagen 1. *Cielito* anónimo. Colección Ruibal. Fotografiado por I. Aretz (ca.1950), copiado por J. M. Veniard (2016; continúa en página siguiente)



240

Imagen 1 (continuación). *Cielito* anónimo. Colección Ruibal. Fotografiado por I. Aretz (ca.1950), copiado por J. M. Veniard (2016)

Debe precisarse, por consiguiente, que este cielito que tenemos a la vista no presenta la estructura de una contradanza. No está formado por números cerrados sino por frases cerradas. Se observa que no es más que una sucesión de frases, cada una repetida. No hay una relación de antecedente y consecuente entre ninguna de ellas, no hay secciones formadas por pares de ellas, primordial para completar las figuras de contradanza, que las son en los 32 compases (por pares de frases, cada una repetida) y con sentido musical.

El caso es que, aun así, estas frases parecen escritas para un acompañamiento de danza. Algunas de ellas (la *c*) no es más que una fórmula de acompañamiento. Pero, por otro lado, si es un cielito danza, ¿dónde podría ubicarse al menos el estribillo, entonado, que era obligado, donde sólo hay una de sus frases sin compases acéfalos, que conspiran contra los versos que debían entonarse? Una de las frases (la penúltima) es melodía acompañada pero no cabe ahí una copla ni un estribillo de cielito.

Según podemos observar, esta página responde exactamente a aquello que señalaron cronistas de los años veinte de aquel siglo, consignando que en reuniones de salón las parejas danzaban enteramente con pasos de vals lento una danza de conjunto algo similar a la cuadrilla inglesa, sin indicar que hubiera coplas entonadas. De modo que podemos estar en presencia de un cielito danza con posibilidad de ser bailado de esta manera o con figuras no completas de contradanza pero que, aun en este caso, no lo es desde el punto de vista formal musical, porque no presenta la forma correspondiente.

Veamos lo señalado, en años posteriores, por algunos que se refirieron al cielito danza, de acuerdo con aquello que conocieron de él en ambientes populares. Arturo Berutti,

en su ya citado *Aires nacionales*,¹¹ indica muy poco, sin duda porque no le reconoce mayor entidad, ni musical ni coreográfica, aunque señala su popularidad. Dice así: "Este baile es el más popular en [la provincia de] Buenos Aires y difiere en algo respecto de su música que es de un carácter más expresivo y agradable que la del Gato, y en el ritmo un poco más pausado lo que contribuye a la mayor facilidad y exactitud en la destreza de las figuras."¹²

Ventura Lynch, en su citado libro, aparte del ejemplo musical que ofrece, señala como "cielo" a una figura del pericón, que es la última y en la cual: "Cada individuo coloca a su compañera frente a él. Esta vez hacen el *alegre* con *castañetas* y valsan hasta quedar colocados en la primera posición."¹³ Acá, en esta "cielo" que, como vemos, es en tiempo alegre y se valsa, están las dos figuras que señalamos sobre las frases de antecedente y consecuente.

Carlos Vega recogió hace unas décadas algunos cielitos, que si no presentan mucha antigüedad al menos pertenecen a la tradición oral del momento en que fueron tomados. Tres de ellos fueron publicados.¹⁴ Los tres, recogidos en 1952, pertenecen a la ciudad de Corrientes y alrededores, teniendo por esto mismo peculiaridades locales, en cuanto música litoraleña asociada a música paraguaya y también por el empleo de algunos instrumentos que no estuvieron en la campaña pampeana.

El primero de ellos, en orden a su publicación, tomado en Corrientes Capital, indicado "Cielito de Santa Fe", lo es en acordeón y guitarra.¹⁵ Presenta la siguiente forma unitaria: A (a - b - a) que, con la repetición de frases, da lo siguiente: A (a - a' - b - b' - b' - b' - a). El segundo, tomado en Santa Catalina, Corrientes, también indicado "Cielito de Santa Fe", en guitarra y bandurria,¹⁶ presenta la forma siguiente, indicando frases: A (a - a - b - b - a' - a' - b'). Estos dos ejemplos están interpretados a gran velocidad de modo que, en la escritura, los incisos en 3/4 pueden convertirse en compases en 6/8. El tercero, también tomado en Santa Catalina, Corrientes, indicado "Cielito", en arpa y guitarra,¹⁷ presenta la forma: A (a - a - a' - a' - a). En este caso, la melodía es la misma, de base —esto es, sin adornos y elementos accesorios—, que presenta como melodía única el cielito chopí paraguayo, también designado "Santa Fe", mas sin poseer la estructura formal que éste presenta. Claramente se percibe, como en el cielito chopí, una superposición de compás en 6/8 sobre el de 3/4, también, en este caso, una alternancia de compases en estas dos métricas. Curiosamente, este cielito no fue indicado

¹¹ Arturo Berutti, "Aires nacionales", en Veniard, JM, 1988

¹² Veniard, JM, 1988: 355

¹³ Lynch, V, 1884 : 24

¹⁴ Vega, C. 2008.

¹⁵ Ídem, n. 29, Ramón Mambrín, 57 y Gregorio Orriego, 48.

¹⁶ Ídem, n. 30, Antolín Aranda y Casimiro Fernández, 54.

¹⁷ Ídem, n. 31, Guillermo Almirón, 61 y Casimiro Fernández