

Abel Fleury, un músico entre dos culturas

Oscar Olmello

Abel Fleury, un músico entre dos culturas

A Abel Fleury suele ubicárselo en los bordes de la música de concierto para guitarra. Sin embargo, el análisis de su obra demuestra claramente fuertes anclajes en la tradición académica, a pesar del carácter popular de su inspiración, y permite encuadrarla en un nacionalismo equidistante entre el legitimado por la academia y la música popular. Con el propósito de demostrar ese carácter bifronte de su producción, se analizan distintas dimensiones de algunas de sus obras y se señalan correlaciones e influencias con importantes compositores como Bach o Villa-Lobos. Asimismo, una ojeada a su formación y al modo en que difundió como concertista y organizador sus propias creaciones, permite también constatar la presencia de dichas tradiciones.

Palabras clave: música, popular, guitarrista-compositor, nacionalismo

Abel Fleury, a musician straddling two cultures

Abel Fleury is usually placed on the margins of classical concert music for guitar. However, his works are deeply rooted in the academic tradition, although his inspiration was definitely popular, and they may be considered expressions of a nationalism halfway between legitimate academic forms and popular music. In order to demonstrate this two-fold character of his production, we analyze several facets of some of his works, pointing out correlations with and influences of important composers like Bach or Villa-Lobos. Moreover, an overview of his musical education and the way he became known as concert player and organizer of his own creations confirms the presence of both traditions.

Keywords: music, popular, guitarist, composer, nationalism

Abel Fleury (1903-1958) puede ser considerado un compositor situado en los bordes de la música académica para guitarra. Recién a fines de la década del 80 su nombre empezó a incorporarse a los programas de estudio de los conservatorios oficiales. Hasta entonces, sus obras se incluían en los conciertos de música popular y muy ocasionalmente en los de música académica, en general con el carácter de bisés y únicamente sus célebres *Milongueo del Ayer* y *Estilo Pampeano*. Las investigaciones sobre su música, en consecuencia, no se reconocían dentro de la musicología histórica, sino dentro de la órbita de los estudios sobre música popular. Sin embargo, en su carrera artística como intérprete, ejecutó obras tanto del repertorio académico como aquellas de su autoría que contienen numerosos rasgos provenientes de la música popular. Por otra parte, propició que la música pampeana para guitarra, de carácter popular, tuviera cabida en las salas de concierto, como así también que el público que gustaba de ella apreciara la música académica.

Es decir, el "constructo" fleuryano contenía dos operaciones casi inversas, a saber: lograr que el público de la música popular se identificara con la música académica y, a la vez, que los círculos de la guitarra clásica aceptaran su música, que aunque plasmada en moldes académicos tenía una inspiración claramente popular. En la primera de ellas alcanzó el éxito, pues contribuyó decisivamente a la aceptación de la música académica de guitarra en muy diversos ámbitos. En la segunda fracasó, ya que los círculos de la guitarra clásica nunca incorporaron cabalmente su obra.

Pondré de relieve que el carácter bifronte de su estética tiene una clara relación con el nacionalismo cultural de Ricardo Rojas; también mostraré que la música de Fleury puede considerarse equidistante tanto del nacionalismo musical legitimado por la academia como de la música popular. Asimismo, me basaré en un texto de José Jorge de Carvalho para reconocer las influencias que recibió Fleury y contextualizar su estética. Para caracterizar su nacionalismo utilizaré el modelo enunciado por Malena Kuss mediante el cual define los requisitos para encuadrar la obra de un compositor en esa corriente.

Algunas consideraciones teóricas

Con relación a las influencias que pueden detectarse en la obra de Fleury es pertinente traer a consideración a José Jorge de Carvalho, que atribuye al Fausto de Goethe la función de unir idealmente, si bien durante un período relativamente breve, la cultura folklórica con la erudita. Define así Carvalho esta esfera sincrética de ambas culturas:

“...en ese modelo clásico de la esfera perfecta de la cultura (la cual no deja de ser una extensión de las ideas de Herder acerca del avance de la “humanidad” individual a través de la pertenencia a una comunidad concreta), corresponde a la cultura popular mantener vivo el espíritu colectivo, fuente constante de inspiración y estímulo; mientras la cultura erudita, al partir de lo popular-particular, lo trasciende y permite así el desarrollo aún más pleno del espíritu individual” (1995: 139).

También este autor afirma que tal concurrencia de campos diversos es efímera, pues pronto ambas culturas en sí mismas sufren una aguda fragmentación. La mención de Herder por parte de Carvalho nos remite a Eduard Thomas Glauert (1963: 4), quien afirma que Ricardo Rojas trabaja sobre un concepto de ese filósofo, el *Volksgeist*, al que coloca en el centro de una refundación de la Argentina. Rojas, para Glauert, partió de ese concepto de espíritu del pueblo para postular la construcción de una cultura nacional que estuviera constituida tanto por elementos tradicionales criollos como indígenas y de la alta cultura europea. Así afirma Rojas:

“Esta segunda encarnación indiana... puede considerarse, como el hombre que el destino de América necesitaba para incorporarse con una estirpe y una obra propia al acervo de la creaciones universales” (1946:147).

El *Volksgeist* opera como un aglutinante de las distintas culturas que confluyen en la Argentina, es decir, la del indígena, la del español y la del inmigrante.

“Así dentro del aporte indígena no es lo guaraní o quechua ni el aporte español, lo vasco o andaluz, ni el aporte gaucho, lo montañés o pampeano, ni el italiano o francés, individualmente lo que da ese tinte colectivo... Como ocurre en otras naciones concurren a una armonía ideal, al alma de la nacionalidad” (Rojas 1917: 76).

Lo popular, según Rojas, tiene reservado un rol principal en la construcción de esa nueva cultura que se reconoce en tantas otras. Esta concepción, cuya fuente está en el Romanticismo alemán según demostré en otro lugar (Olmello 1989), nos permite volver a Carvalho, quien expresa:

“... la cultura popular es también capaz de establecer una alianza con una parcela del público (aquella que se dispone a ir más allá de la mera gratificación espontánea) y con ella reproducir la misma relación entre productor y consumidor que caracterizaba el modelo de las culturas folk y clásicas” (1995: 143).

Y más adelante:

“La cultura popular consigue trascender su función catártica inmediata, de mero entretenimiento, para lograr reproducir la dimensión de universalidad que siempre se le atribuyó a la música clásica” (1995: 142).

Ese impulso de universalidad, que según Carvalho es uno de los atributos de la cultura clásica y cuya concreción sería, según Rojas, el mayor logro de la “Nueva Cultura Argentina”, lo encontraremos en la organización de los conciertos que proponía Fleury, que señalaré más adelante. Lo popular debía ennoblecerse por medio de su apareamiento con lo clásico, entendiendo este vocablo como Carvalho:

“...aquél extracto simbólico que define más a las élites dominantes de la era burguesa y que es todavía la dimensión de la cultura considerada como de más alto prestigio” (1995: 137).

Para encuadrar la estética fleuryana, me apoyo en un artículo de Malena Kuss (1998). En este, Kuss considera que la palabra nacionalismo, por demasiada extensión de significado, carece finalmente de alguno. En consecuencia, luego de rastrear su evolución semántica en la bibliografía musicológica, propone una redefinición del término. Esta incluye una enumeración, aunque no explícita como tal, de los requisitos que debe tener una obra para que la consideremos nacionalista, a saber:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada, que él percibe como auténtica.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra para considerarla un símbolo nacional.
- d. Una verificación analítica de la penetración de los elementos folklóricos en la estructura de la obra.

La aplicación del andamiaje teórico kussiano a la música de Fleury ofrece algunas dificultades. Utilizado por la autora presupone una caracterización previa de la música a analizar dentro del campo académico. Los principales cultores del nacionalismo musical argentino adquirieron una formación clásica y desarrollaron una actuación artística y académica claramente enderezada en ese sentido. Tuvieron, además, un rol muy importante en el campo de la educación musical académica. En cambio, como queda dicho, Fleury nunca fue aceptado cabalmente como compositor académico ni fue integrado a la enseñanza oficial. Su medio de vida estuvo siempre ligado a su actuación como músico popular. Por ello, en primer término deberé demostrar la pertenencia de la obra fleuryana a ese ámbito,

para luego someterla al “cartabón” kussiano. La primera operación es, entonces, condición sine qua non de la segunda.

Es útil en este punto analizar la formación musical de Fleury, que fue diversa y parece hasta inversa a la del resto de los nacionalistas. En efecto, las primeras lecciones de música las recibió de su madre, siendo ella música popular, y continuó formándose luego con payadores y guitarristas criollos. Para profundizar su formación estudió en Dolores, su ciudad natal, con Honorio Siccardi, con quien cursó armonía, contrapunto y composición. Más tarde, trasladado a Buenos Aires, emprendió su perfeccionamiento guitarrístico con Domingo Prat, discípulo de Francisco Tárrega y el más reconocido profesor de guitarra de su época (Astarita 1995:23).

Pero queda absolutamente claro que, a pesar de su búsqueda en lo atinente a su formación, debió ganarse la vida como guitarrista de acompañamiento de recitadores criollos, convirtiéndose por esa vía en un músico popular exitoso. Sin embargo, actuó como si no lo conformara ese lugar que se había ganado, pues cuando estaba en sus manos elegir el repertorio, es decir, cuando organizaba él los conciertos, incluía las obras habitualmente ejecutadas por los guitarristas clásicos, intercalando además sus propias obras.

En efecto, organizó numerosos conciertos con un formato que se apartaba del basado en la exclusiva selección de obras del repertorio académico, constituido por tres partes. La primera, integrada en su totalidad por obras del repertorio clásico de la guitarra: Tárrega, Albéniz, Moreno Torroba, etc. y transcripciones, tan difundidas en la primera mitad del siglo XX, de obras de Bach, Haendel, Beethoven, Mendelssohn, entre otros. La segunda, dedicada a un recital poético o a una representación teatral (por ejemplo, en una ocasión, *Mateo* de Discépolo por la compañía de Homero Cárpena), y la tercera, dedicada generalmente a su propia producción solística o para dúos, tríos y cuartetos de guitarras¹ (García Martínez 2003:14).

Buscó, en consecuencia, integrar ante un mismo público expresiones culturales diferentes, concretando un encuentro, una intersección de tradiciones muy diversas, pues a la vez que presentaba a los públicos de ciudades de la provincia de Buenos Aires como Tres Arroyos, San Pedro, Pergamino o Mar del Plata, música con la que se identificaban, les ofrecía manifestaciones de la cultura legitimada como clásica. Por ello, junto a su obra *Estilo Pampeano* aparecía un preludio de Federico Chopin o de Juan Sebastián Bach. En la vida familiar, según comunicación personal de su hija María del Carmen, solo tenía cabida la música clásica. Ella afirmó que nunca había escuchado en su casa las obras de su padre tocadas por él y que con su hermana solían pedirle que tocara *La Gran Jota Aragonesa* de Francisco Tárrega². Abel Fleury procuraba, también, que sus obras fueran acepta-

¹ Ver en el apéndice el facsímil del programa de mano de uno de esos conciertos.

² Entrevista efectuada a María del Carmen Fleury, el 17 de septiembre de 2007, en la ciudad de Buenos Aires.

das por el ambiente de la guitarra clásica, dedicando buena parte de ellas a figuras relevantes de ese ambiente, como Domingo Prat, Celia Salomón de Font, Matilde Calandra, María Luisa Anido o Consuelo Mallo López, o de la cultura en general como Benito Quinquela Martín.

Análisis musical

La actitud ya señalada, coherente y consciente en la búsqueda de plasmar sus creaciones dentro de moldes académicos, se patentiza con mayor claridad aún en su escritura. A fin de mostrar esa tendencia y luego de haber recorrido la obra fleuryana, elegí analizar tres de las composiciones más representativas de su posición estética nacionalista: *Relato*, *Real de Guitarreros* y *Mudanzas de Malambo*. Plantearé esta tarea a través de los siguientes aspectos:

- La cuestión de la tonalidad
- Aspectos formales
- Aspectos melódicos
- Aspectos rítmicos
- Aspectos armónicos y contrapuntísticos

La cuestión de la tonalidad

Relato, subtitulada *preludio criollo*, constituye una página original y sorprendente de la literatura argentina para guitarra. Lo es desde la tonalidad, pues se aparta de la generalidad de la música popular y académica. En efecto, Sol # menor, con sus cinco sostenidos, cancela la posibilidad de disponer de cuerdas al aire en la mayoría de los acordes y por ello es inhabitual en la música popular, ámbito en el cual encontraremos con abrumadora mayoría tonalidades típicas de la guitarra como La y Mi, en modo menor y mayor, que obviamente coinciden con las bordonas al aire, o a través de cambios de afinación (bajando la sexta o la sexta y la quinta) las tonalidades de Sol mayor y Re mayor y menor. Creo que la elección de una tonalidad tan poco común no fue una cuestión aleatoria ni caprichosa y conjeturo dos razones:

- Con otra tonalidad inicial, las posteriores modulaciones que se producen en la obra no llevarían a los enlaces deseados por Fleury. Esto demostraría que en todo momento tenía en su mente la factibilidad del acorde y la digitación óptima para la duración de todas las notas, habida cuenta de las dificultades que ofrece la guitarra para mantener notas comunes y para construir algunos acordes, particularmente aquellos muy abiertos.

- Buscó un color y una sonoridad propias del instrumento que no hubiera conseguido con otra. Para explicar esto debo remitirme a la tesis de E. Thénon (1990: 8/9), quien afirma que cuando Antonio de Torres establece las dimensiones definitivas de la guitarra moderna, alrededor de 1850, la afinación del La era de 404 Hz. En consecuencia, “el armónico de construcción”³ no es La, como planificó Torres, sino La bemol o enarmónicamente Sol #, la tonalidad de *Relato*. Nos encontraríamos ante un guitarrista que experimentaba, guiado por su oído, en un grado tal, que se apartaba notablemente de lo que le indicaban las prácticas habituales. La misma conducta adopta en *Real de Guitarreros*, escrita en Sol menor, y en la primera variación de *Las Mudanzas de Malambo*, en la que modula a Do# mayor (siete sostenidos) viniendo de La mayor.

Aspectos melódicos

Tomemos el caso de *Relato*. En el compás 32, se inicia un pasaje que contiene una *polifonía virtual*, que se extiende por ocho compases.

Ej. 1: Abel Fleury, *Relato*, p. 2, compases 32 a 39⁴.



Existen muchos ejemplos similares en la obra de Bach, compositor que, como puntualizamos más arriba, era interpretado por Fleury a través de transcripciones. Uno de ellos es el siguiente.

³ “...un armónico que es particularmente amplificado por la caja de resonancia nos lleva a pensar que esta se comporta, por construcción, como un resonador de Helmholtz para los armónicos bajos de las fundamentales afinados medio tono más grave. Según esta hipótesis, afinando al La bemol, todos los ‘resonadores’ virtuales que por construcción posee la caja de resonancia, trabajan simultáneamente amplificando y enriqueciendo tímbricamente las vibraciones generadoras. El llamado estímulo afectivo se incrementa y los sobreagudos se sostienen en mucha mayor medida. Además -y sobre todo-, la caja de resonancia actúa como tal manteniendo una voz interna, continua y armónica” (Thénon 1990:8/9).

⁴ Todos los ejemplos corresponden a obras para guitarra.

Ej. 2: Johann Sebastian Bach, *Suite para violoncelo solo N° 1* (Trans. de J. Duarte), preludio, p. 1, compases 31 y 32.



También Villa-Lobos utilizó tal recurso; por ejemplo, en su tercer preludio:

Ej. 3: Heitor Villa-Lobos, *Preludio N° 3*, p. 2, compases 21 a 22.



Fleury toma elementos de la música académica. Pero también, algunos propios de la música popular, generalmente reservados a la imaginación del intérprete, pautándolos de manera tal que no deja ninguna duda de cómo se deben tocar; en otras palabras, actúa como un compositor académico. Un ejemplo de este aserto es el de *Real de Guitarreros*, donde a partir del compás 24 indica el desplazamiento en el tiempo de las notas de tres bicordes, a través de la anotación de una apoyatura.

Ej. 4: Abel Fleury, *Real de Guitarreros*, p. 2, compases 24 a 26.



Distingue así estos bicordes, de otros que se deberán tocar *plaqué*. Tal meticulosidad no es observable en compositores-guitarristas populares. Podríamos citar, a modo de ejemplo, buena cantidad de obras de Eduardo Falú⁵, cuyas grabaciones con el autor como intérprete difieren grandemente de lo pautado en las ediciones. Parece claro que Fleury quiere verter maneras performativas populares a través de un marco escritural clásico. El guitarrista que las aborde se acercará

⁵ Guitarrista popular argentino que publicó las partituras de buena parte de su producción.

como a cualquier obra académica, pero resultará de esa lectura una ejecución más cercana a la tradición popular.

También pauta meticulosamente la articulación. Tal es el caso en *Real de Guitarreros* del compás 28 al 37, donde coloca ligaduras de expresión no solo para asegurarse una ejecución *legato*, lo que hubiera logrado insertando tal indicación, sino también para señalar al intérprete cuándo debe articular; es decir, cuándo “respirar” e incluso cómo frasear.

Ej. 5: Abel Fleury, *Real de Guitarreros*, p. 2, compases 28 a 40.



Tal práctica es rara aun en la música académica para guitarra, pero rutinaria en la música para otros instrumentos, como el violín, el violoncelo o el piano. Debo destacar como una rareza, que una obra ya citada, la *Sarabande* de Francis Poulenc, está en su totalidad pautada con ligaduras de expresión. Y aunque su catálogo es dilatadísimo, Poulenc escribió solo esa pieza para guitarra. Por otra parte, es habitual que en las clases de guitarra de niveles medios y avanzados, el profesor supla esa carencia escribiendo en la partitura esas ligaduras para mostrar al alumno dónde tocar relativamente suave al comienzo del arco de la ligadura, más fuerte en el medio y nuevamente suave al final. Fleury, en los pasajes apuntados precisó exactamente cómo frasear y articular, determinando indubitablemente el camino que el guitarrista debe seguir.

Aspectos rítmicos

En *Real de Guitarreros*, desde el compás 1 hasta el 7 sostiene una polirritmia entre dos voces. Mientras la voz superior discurre en corcheas, la inferior opone el pie típico de milonga: corchea con puntillo - corchea con puntillo - corchea.

Ej. 6: Abel Fleury, *Real de Guitarreros*, comienzo.



Si bien esta polirritmia es característica de ese género popular, Fleury la pauta en forma académica, colocando las plicas en oposición y completando las figuras para cada voz. Tal práctica no es habitual en la música popular; recurriré para confrontar, como en otras ocasiones, a los ejemplos de Atahualpa Yupanqui⁶ y Eduardo Falú. Esa meticulosidad para completar las figuras alcanza a los silencios desde el compás 7 hasta el 11.

Ej. 7: Abel Fleury, *Real de Guitarreros*, p. 1, compases 7 a 11.



Este punto me conduce a las cuestiones rítmicas, que Fleury pauta muy precisamente, como otras cuestiones, a fin de que no quede duda al intérprete sobre cómo tocar un determinado pasaje o para que tal opción no quede librada a su criterio. De esta manera, en *Mudanzas de Malambo* intercala silencios para acotar la duración de los acordes, desde el compás 44 hasta el 48, y cada vez que reaparece la secuencia acórdica típica del *Malambo*.

Ejemplo 8: Abel Fleury, *Mudanzas*, p. 2, compases 44 a 48.



⁶ Guitarrista popular argentino. Algunas de sus composiciones fueron publicadas.

En *Relato*, del compás 39 al 64 interrumpe prolijamente la voz inferior con silencios, mientras mantiene la superior con notas ligadas y la inferior con un pie de dos corcheas y silencio de corchea.

Ej. 9: Abel Fleury, *Relato*, p. 2, compases 39 a 50 (1ª parte de la sección aludida).

También es ésta una práctica propia de la música académica. Si comparamos interpretaciones de Falú o Yupanqui de sus propias obras con las partituras correspondientes, comprobaremos que la cuestión de sostener o cortar un acorde queda librada al criterio del guitarrista. Dentro de la música académica, Stravinsky (1959:120) critica la interpretación de los músicos de orquesta que sostienen todas las notas, en lugar de hacer un breve silencio al final. Esa opinión otorga sentido a la tendencia de los compositores del siglo XX a pautar minuciosamente todos los matices interpretativos, en especial a partir de Maurice Ravel y Bela Bártok. En otras palabras, destaco que Fleury escribe no solo como músico académico sino también como uno muy detallista, en consonancia con las tendencias del siglo.

Aspectos formales

En *Real de Guitarreros* encontramos que toda la obra (la más extensa del repertorio de Fleury) se estructura en torno de la variación. Podemos considerar una doble vertiente de tal recurso. Por un lado, el título está induciendo a considerarla como una colección de *floreos de milonga*. Seguramente, Fleury aludió con el subtítulo a esa suerte de torneos que se llevaban a cabo en la campaña de la provincia de Buenos Aires. En ellos, varios guitarristas rivalizaban improvisando sobre los acordes de tónica y dominante, característicos de la milonga. Tales acontecimientos, como su nombre parece indicarlo, albergaban las jactancias de los instrumentistas, el alarde de recursos técnicos y la demostración de sus habilidades guitarrísticas.

La obra alude a esos eventos de despliegue técnico, pero a la vez contiene variaciones de carácter expresivo, tal como la que se inicia después de la doble barra que cierra el compás 28, como se puede apreciar en el ej. 5 (p. 134), o la que comienza en el *levare* del compás 53.

Ej. 10: Abel Fleury, *Real de Guitarreros*, p. 3, compases 53 a 55.



Ese carácter es subrayado con la inserción de las ligaduras de expresión a que hice referencia más arriba. Es muy relevante ese dato pues parecería, un vez más, que ha querido yuxtaponer recursos de la música popular y de la tradición clásica. La situación es análoga a la de la tonalidad. Junto al floreo técnico-instrumental coloca la variación, manejando un modo compositivo cercano a la *chacona* o a la *passacaglia*. Parecería justificarse así la pintoresca opinión del famoso guitarrista Domingo Mercado, quien definiera *Real de Guitarreros* como “La chaconita”. Refiriéndose, claro está, en su diminutivo, a la chacona de la suite para violín de Bach, central en el repertorio guitarrístico, gracias a la transcripción de Andrés Segovia.

Un enfoque formal semejante aparece en *Mudanzas de Malambo*. La palabra malambo del título alude a una danza individual de zapateos reservada a los hombres, exclusivamente instrumental, basada en la secuencia acórdica: subdominante - dominante - tónica.

En tanto que “mudanza” refiere a distintas “figuras” que realiza el danzante sobre la secuencia mencionada, él es el protagonista del malambo y en esas figuras, a veces acrobáticas, demuestra toda su destreza. La guitarra tiene un rol muy secundario, suministrando un fondo para la *performance*. Pero de igual manera que en *Real de Guitarreros*, en *Mudanzas de Malambo* Fleury utiliza un material popular y lo transfigura en una pieza académica. Transforma la *mudanza* en variación y el despliegue acrobático en virtuosismo instrumental. También busca su propio lucimiento al introducir en las variaciones sorprendentes modulaciones, tales como la de la segunda mudanza: de La mayor a Do # mayor con sus siete sostenidos, tonalidad insólita para la guitarra, no sólo para la guitarra popular sino también para la académica.

Ej. 11: Abel Fleury, *Mudanzas*, p. 1, compases 22 a 24.



Tales atrevimientos armónicos sobre los cuales me extenderé en el acápite correspondiente, contribuyen a trasmutar una música dedicada al simple acompañamiento, en una obra formalmente compleja y tratada desde un punto de vista académico.

El caso de *Relato* parecería ser inverso a los dos anteriores. Si bien en el título no hay referencia a ningún elemento proveniente de la música popular, tiene en común con los otros, sin embargo, la existencia de una dualidad, ahora en el propio título. Postulo que, en realidad, tal dualidad obedece a su necesidad de fundir ambos campos de la música en una misma obra. En efecto, el subtítulo *preludio criollo* contrapone la palabra “criollo” a “preludio”, término muy connotado como académico, y a *Relato*, que no tendría connotación alguna. Pero además y en otro plano, el preludio no está plasmado en una forma libre e improvisativa como algunos homólogos del Romanticismo, sino en una mucho más elaborada y dual, como los preludios de *suite* del Barroco, en especial de Bach, como el de la *suite* N° 1 para laúd (BWV 996), con una primera sección improvisativa y la segunda contrapuntística, es decir, más elaborada. Nuevamente se está acercando a Villa-Lobos y a su tercer preludio, justamente homenaje a Juan Sebastián Bach y con forma semejante. En efecto, empieza con una sección carente de indicación de compás y con la referencia “Libremente”, que evoca una improvisación guitarrística, de corte netamente popular, para dejar paso enseguida a una sección que, indicada en 6/8 y con instrucción metronómica, contiene una suerte de desarrollo de gran complejidad formal que nos remite, nuevamente, a la música académica. De este modo, Fleury está reproduciendo el dualismo de algunos de los preludios de Bach que solía tocar en sus conciertos:

Ej. 12: Abel Fleury, *Relato*, comienzo.



Aspectos armónicos

Ya he definido a *Relato* como una obra sorprendente del repertorio guitarrístico y señalado los rasgos típicos de la música académica que encontramos en ella. Para analizar los aspectos armónicos consideraré el pasaje inicial. Como queda dicho más arriba, está indicado “Libremente” y se reduce a una melodía en terceras, que por su carácter podría haber sido incluida en un *estilo*. Está escrita en Si mayor, relativa de la tonalidad que en definitiva tendrá la pieza. La modulación la lleva a cabo a través del VII grado común, por enarmonía con ambas tonalidades. Este cambio es sorpresivo y nos conduce a la pieza propiamente dicha, que casi no tiene elementos populares reconocibles. El contraste es notable y la transición inesperada acarrea un gran dramatismo. El manejo de este recurso revela un conocimiento acabado de la armonía romántica.

Ej. 13: Abel Fleury, *Relato*, p. 1, compases 2 y 3.



A partir de la doble barra del compás 16, se halla un recurso que podemos atribuir a la influencia de Villa-Lobos.

Ej. 14: Abel Fleury, *Relato*, p. 1, compases 15 a 20.



Ya Eduardo Fernández⁷ puntualizó que cuando Villa-Lobos conoció los preludios de Debussy, advirtió —en especial en *La catedral sumergida*— que los acordes deslizantes que usaba con tanta asiduidad eran habituales en la música popular brasileña que él cultivaba. El susodicho pasaje de *Relato*, un arpeggio de un acorde disminuido deslizado descendentemente pero conservando la primera cuer-

⁷ Apuntes de clase. Eduardo Fernández, discípulo de Abel Carlevaro, es guitarrista, investigador y pedagogo. Actuó en las principales salas del mundo y grabó obras de Juan Sebastián Bach, Heitor Villa-Lobos y Agustín Barrios, entre otros.

da al aire como pedal, evoca ese recurso utilizado con frecuencia por Villa-Lobos y por medio del cual se aprovecha la facilidad para realizar acordes deslizantes en la guitarra. La circunstancia de que el brasileño haya influido a Fleury es doblemente significativa: certifica el entroncamiento claro de nuestro autor con la música académica y además demuestra su manejo de un repertorio actualizado, pues Villa-Lobos fue imponiéndose al público de la guitarra académica a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Por ello podemos datar *Relato* no más allá de 1930. En efecto, aparece en un programa de concierto a comienzos del año 1931, ejecutado por el mismo Fleury, en la ciudad de Tandil⁸. Es muy destacable este conocimiento del repertorio, habida cuenta de su rol un tanto excéntrico o marginal dentro de los círculos de la guitarra clásica. La sección que se inicia a partir de la doble barra en el compás 21, después de ofrecer el pasaje de polifonía virtual que ilustra el Ej. 1, desarrolla variaciones sobre el material expuesto en los primeros cuatro compases que, nuevamente, como en *Real de Guitarreros*, se basan en la secuencia armónica, razón por la cual recuerdan los procedimientos compositivos de la *chacóna*.

Es *Mudanzas de Malambo*, en cuanto al punto de vista armónico, la más compleja de las tres piezas analizadas. Como puntalicé más arriba, hay en esta obra un desplazamiento de protagonismo y virtuosismo desde el bailarín al guitarrista-compositor. Desde ese rol Fleury concibe un plan armónico muy preciso y estructurado. El procedimiento de la variación se centra en las modulaciones, que arriban en todos los casos a tonalidades lejanas, mayoritariamente a la tercera descendente o ascendente, conforme al plan armónico contenido en el esquema de la página siguiente.

Tal conducta armónica, como en *Relato*, es de clara raigambre romántica y confirma esa asociación ya señalada, con el “nacionalismo cultural” de Ricardo Rojas.

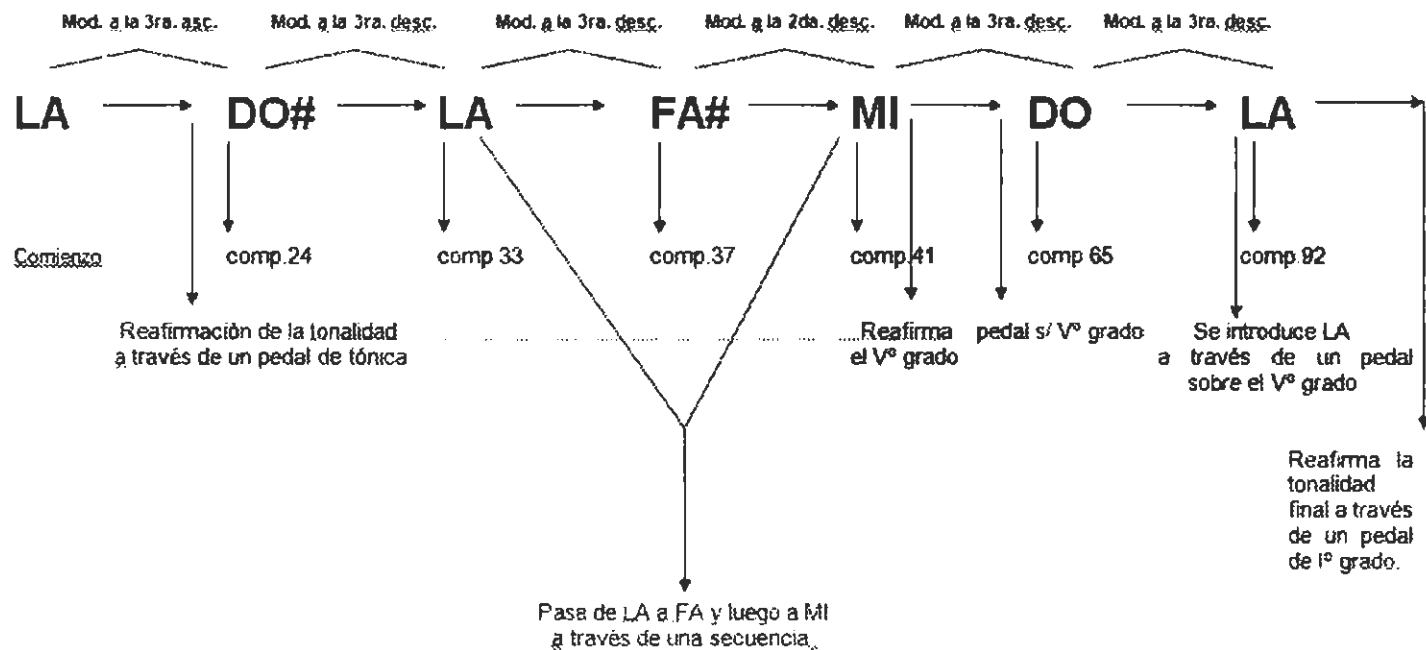
Algunas conclusiones sobre el análisis musical

No parece demasiado difícil aceptar que, en estas tres obras, Fleury demuestra su ubicación como músico académico a través del manejo de distintos recursos formales, melódicos, rítmicos, armónicos, procedimientos de escritura, inserción de textos, dedicatorias, etc., de neta pertenencia a ese campo de la cultura.

Pasemos ahora a considerar estas tres obras a la luz del modelo enunciado por Kuss:

- a. La identificación del autor con una música popular determinada percibida como auténtica, está asegurada a través de:
 - Su propio origen artístico que justifica esa identificación con la música popular sureña.

⁸ Ver apéndice



- La inclusión de elementos que legitiman ese origen, a saber: la adscripción a formas populares como la milonga, con su alternancia entre tónica y dominante, sus bajos en corchea con puntillo, corchea con puntillo y corchea, etc., en forma completa y no fragmentaria, como es el caso de Alberto Williams, un compositor indudablemente académico.
 - La utilización de giros melódicos característicos de la música popular.
- b. La intención del compositor de crear una obra musical nacional, está certificada por la elección de los títulos y subtítulos, y los géneros que ha tomado para darle forma.
- c. El consenso colectivo entre los receptores de su obra como símbolo nacional, surge de:
Numerosos documentos que lo atestiguan, de los que solo citaré dos: “Y esa noche tocó, como era de esperar, el *Estilo pampeano*. Quedé maravillado. Era un himno de la llanura pampeana” (Astarita 1995: 79). “Su guitarra tiene acentos de sinceridad; a través de ella, la música criolla adquiere los rasgos típicos de su autenticidad...” (Astarita 1995: 43).
- d. La penetración de los elementos folklóricos en la estructura de la obra, surge de los ejemplos analizados.

Habiendo mostrado la pertenencia de la producción de Fleury, primero a la música académica, puedo demostrar ahora que tiene un ajuste cabal al modelo kusiano y una autenticidad que la diferencia, incluso, del nacionalismo musical argentino clásico.

La autenticidad fleuryana resulta evidente a partir del uso que hace en sus obras de los materiales rítmicos, melódicos y armónicos de la música popular pampeana. Al no pertenecer a las clases acomodadas de la ciudad de Buenos Aires y, por tanto, no haberse podido formar en Europa, no crea música europea con alguna pincelada de elementos folklóricos. Así debe ser considerada la secuencia de acordes de huella que aparece en la sección central del *Rancho abandonado* de Alberto Williams, dentro de un lenguaje netamente franckiano. O la vidalita que encontramos en la cantata *Martín Fierro* de Juan José Castro, dentro de un lenguaje característico del siglo XX, que se cierra con una cita de *Así hablaba Sarathustra* de Richard Strauss.

Lejos de ello construye su lenguaje en base a los materiales melódicos, rítmicos y armónicos de la música tradicional, pero utilizando recursos compositivos provenientes de la música académica plasmados en una escritura de clara pertenencia a este último campo.

Conclusión

Creo haber demostrado que Abel Fleury produjo una obra relativamente breve, pero que puede encuadrarse en un verdadero nacionalismo musical alejado del académico clásico, pues su formación fue opuesta a la de los "próceres" de la música argentina. Estos habían nacido en el seno de familias acomodadas y con conexiones políticas que les permitieron hacerse acreedores a becas para estudiar en el extranjero⁹. Luego, regresados de esos ambientes académicos, debieron "documentarse" sobre la música popular. Fleury en cambio conoció esa cultura desde niño y fue primero músico popular, para luego adquirir la formación académica tanto guitarrística como compositiva. Instalado como acompañante de recitadores encontró su profesión, bien diferente a la de los nacionalistas clásicos quienes hallaron la suya en la enseñanza oficial o privada y en la mayoría de los casos en ambas, no desechando las cátedras en los Colegios Nacionales. Desde ese lugar académico legitimado producían las obras que fueron jalonando la historia del nacionalismo musical argentino. Fleury, en cambio, no satisfecho con su lugar, pretendió ganarse otro como guitarrista-compositor haciendo confluir en su obra las corrientes que se unieron en su propia carrera de vida. Pero además procuró que el público que lo seguía imitara su propia evolución profesional y personal. Es decir, que concurriera a escucharlo atraído por la música popular pampeana que encerraba su obra, pero que también conociera y apreciara la música académica. Sin su labor hubiera resultado imposible que Atahualpa Yupanqui tocara en un programa de televisión un estudio de Fernando Sor¹⁰.

También resulta evidente que la carrera artística de Fleury estuvo en consonancia con los principales lineamientos del "nacionalismo cultural" de Ricardo Rojas, con su planteo de construcción de una cultura argentina nueva que pudiera contener todas las corrientes convergentes en la "Argentinidad". En esa confluencia, debía jugar un rol protagónico la espontaneidad del pueblo, plasmada en el *Volksgeist* herderiano sobre el cual nos llamaron la atención Carvalho y Glauert.

⁹ Alberto Williams viajó a Europa para estudiar con César Franck y en el Conservatorio Nacional de París, con una beca que le concedió la Legislatura de la Provincia de Buenos Aires. (Pickenhayn, 1979:29 y 30)

¹⁰ Emisión de ATC del 15 de junio de 1993, aunque en numerosas ocasiones lo tocó en público.

Bibliografía

Astarita, Gaspar

1995 *Abel Fleury. Vida y obra.* Chivilcoy: GraFer.

Carvalho, José Jorge de

1995 Las dos caras de la tradición. Lo clásico y lo popular en la modernidad latinoamericana. En Néstor García Canclini (ed.), *Cultura y pospolítica. El debate sobre la modernidad en América Latina*, 125-165. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

García Martínez, Héctor

2003 *Abel Fleury. El poeta de la guitarra.* Buenos Aires: Ed. del autor.

Glauert, Eduard Thomas

1963 Ricardo Rojas and the emergence of argentine cultural nationalism. *Hispanic American Historical Review* 43(1): 1-13.

Kuss, Malena

1998 Nacionalismo, identificación, y Latinoamérica. *Cuadernos de música iberoamericana* 6: 133-149.

Núñez, Lucio Jesús

1988 *Abel Fleury y el programa de guitarra de los Conservatorios de la Provincia de Buenos Aires.* Lomas de Zamora. Inédito.

Olmello, Oscar

1989 *El Nacionalismo de Ricardo Rojas.* Inédito.

Pickenhayn, Jorge

1979 *Alberto Williams.* Buenos Aires: ECA.

Prieto, Adolfo

1983 *En torno al criollismo. Texto y polémica.* Buenos Aires: Capítulo.

Rojas, Ricardo

1917 *La Literatura Argentina.* Buenos Aires: La Facultad.

1946 *Blasón de Plata.* Buenos Aires: Losada.


Stravinsky, Igor y Robert Craft

1959 *Conversations with Igor Stravinsky.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Thénon, Eduardo

1990 Identidad acústica de la guitarra. *El mundo de la guitarra* 3: 8-9.
Buenos Aires: SIGA.

Apéndice



PROGRAMA

I PARTE

- 1.- Invitación a la guitarra de los gauchos
por Lino Viano.
- 2.- Música Clásica.
por el quinteto de guitarras que integran Abel Fleury, Roberto M. Iglesias, Manuel Rojas, Juan D. K. Mammì y José Borjas.

Samba
El Gallo
Vida Lita

- 3.- Dignas clásicas
(Duo de guitarras) Abel Fleury y Roberto M. Iglesias
- 4.- Musno Gianni
- 5.- Havana Fátima
- 6.- Timeto Michael

II PARTE

- 4 Begonia Suite
(Solo de guitarra por Abel Fleury)
- a) Preudio Fleury
- b) Milonga "
- c) Muella "

Música Clásica

(quinteto de guitarras)

El Cuando
Sección
Solo

6 Danzas Moza
(Solo de guitarras) Abel Fleury, Roberto M. Iglesias, Manuel Rojas, Juan D. K. Mammì, Honorio Alcores, José Borjas.

III PARTE

Arbitral a cargo del juramento guitarrista español Don Francisco Calleja.

- 1 Donatino (Allegretto) Moreno Torroba
- 2 Danzas "
- 3 Concanto J. S. Bach
- 4 Nocturno Chopin
- 5 Serenata Malato
- 6 Fandanguillo Fucina
- 7 Doce Bermeja Albéniz
- 8 Leyenda (Preudio Español) "

1-3 Obras originarias para guitarra