Los "Salmos de Vísperas" de Juan Pedro Esnaola: presencia del italianismo en su estilo temprano (ca. 1822-1828)

Clarisa Pedrotti
Facultad de Artes – Universidad Nacional de Córdoba
clarisa.pedrotti@unc.edu.ar

Resumen

Los "Salmos de Vísperas" de Juan Pedro Esnaola, hasta el momento *opus unicum* fuera del catálogo del compositor, fueron encontrados en Córdoba (Argentina) y reestrenados en 2017. A través del análisis hermenéutico, son puestos en relación con otras obras del autor ("Tercia", "Misa a 3" y "Responso a 8") para establecer su datación en base a pautas estilísticas. Todo corresponde a las primeras décadas del siglo XIX, entre 1828 y 1830, y a las características que propone Illari (2009) en relación con el estilo temprano en la música religiosa del compositor. Este sustantivo hallazgo nos invita a repensar algunas cuestiones acerca de la figura de Esnaola y estimar su circulación en un contexto ciertamente más amplio que los estrechos límites de la ciudad de Buenos Aires, a la vez que abre interesantes perspectivas para el conocimiento de la recepción del italianismo en las urbes de América del Sur a principios del siglo XIX.

Palabras clave: italianismo; Juan Pedro Esnaola; siglo XIX; Vísperas; Córdoba.

The "Psalms of Vespers" by Juan Pedro Esnaola: Presence of Italianism in his Early Style (ca. 1822-1828)

Abstract

The "Salmos de Vísperas" [Vesper Psalms] by Juan Pedro Esnaola, until now an *opus unicum* not included in the composer's catalog, have been found in Córdoba (Argentina) and re-premiered in 2017. Through a hermeneutical analysis, they are compared with other of Esnaola's works ("Tercia," "Misa a 3," and "Responso a 8") to establish their composition date based on their style. The analysis indicates that it belongs to Esnaola's early religious music style in the early 19th century, around 1828 and 1830, coinciding with Illari's analysis of Esnaola's different stylistic traits. This significant finding invites us to reflect on some issues regarding the composer and see how his work circulated in a much broader context than the narrow limits of Buenos Aires. It also provides new avenues to explore the reception of Italian music in the urban centers of South America at the beginning of the 19th century.

Keywords: Italianism; Juan Pedro Esnaola; 19th century; Vespers; Córdoba.

Fecha de recepción: 20-11-2023/ Fecha de aceptación: 18-01-2024.

Introducción[1]

En este trabajo nos proponemos abordar el análisis de los "Salmos de Vísperas", *opus unicum* del compositor argentino Juan Pedro Esnaola (1808-1878), hallados en el Convento de San Jorge de franciscanos de la ciudad de Córdoba (Argentina).

El análisis más exhaustivo de la producción de Esnaola, tanto sacra como secular, ha sido realizado por Bernardo Illari y publicado oportunamente (200; 2009; 2010). Para este trabajo presentaremos los resultados alcanzados luego de un análisis de tipo comparativo entre los "Salmos de Vísperas" y otras piezas del compositor: la "Misa a 3" y el "Responsorio a 8 *Ne recorderis peccata mea*" –ya caracterizados y datados por Illari (2005; 2009)– y la "Tercia a 4 voces y orquesta" (Pedrotti 2021a), para derivar elementos estilísticos que permitan datar el hallazgo en el conjunto del repertorio esnaoleano y avanzar en una caracterización de su estilo temprano que ubicamos entre 1822 y 1828.[2] Para delinear algunos rasgos de este estilo revisaremos los principales postulados sobre música sacra en el siglo XIX propuestos por Carl Dahlhaus (2014) para la contextualización de la centuria en general por considerarlos apropiados para la lectura de esta porción del repertorio del músico porteño.

Illari propone caracterizar el estilo de Esnaola como "una versión local de estéticas europeas de la época de la Restauración, con elementos de Romanticismo, *Biedermeier*, y operismo italiano [...]" (Illari 2005, 138). El análisis realizado da cuenta de estas características a las que sumamos elementos del estilo galante que se reconocen en la composición esnaoleana.

Se entiende por estilo galante a un conjunto de rasgos que predominan a finales del siglo XVIII en obras de tipo instrumental y que se combina, en las piezas a las que se hará mención, con elementos del tratamiento operístico italiano.[3] Entre estos rasgos pueden listarse el uso de texturas livianas, generalmente homofónicas, conformadas por líneas melódicas sencillas, claras, articuladas; el empleo de una orquesta basada en cuerdas, vientos de madera y trompas; una marcada polarización entre tónica y dominante en el aspecto armónico y la presencia, a veces recurrente, de *schemata*[4] (Gjerdingen 2007) o esquemas galantes.

Los principales elementos del italianismo que se combinan con los del galante atañen a un privilegio de una línea melódica solista vocal, flexible y dúctil que permita expresar el contenido y sentido del texto, sea este religioso o secular, así como la predominancia en el uso de violines. Coincidimos con Luis López Ruiz (2017, 362) en su caracterización del estilo de los compositores de música religiosa en España en los primeros años del siglo XIX como una

1. Agradezco especialmente a Marisa Restiffo y Vera Wolkowicz por las sugerencias realizadas a la versión definitiva de este texto.

2. Establecemos un período temprano de composición entre 1822, al regreso de la estancia de formación europea de Esnaola, y ca. 1828. Utilizamos el rótulo de "estilo temprano" a partir del texto de Illari (2009) en el que identifica un "estilo maduro" del compositor porteño aproximadamente a partir de la década de 1830.

3. Para una caracterización más completa de los rasgos del italianismo, ver en este mismo *dossier* el artículo de Restiffo (2024).

4. Según Olga Sánchez-Kisielewska (2015, 38-39), estos esquemas galantes constituyen un "número limitado de combinaciones convencionales de melodía y bajo en el estilo galante napolitano. Algunas de estas fórmulas aparecen mencionadas en documentos históricos; en el caso de otras, la altísima frecuencia con la que aparecen da cuenta de su importancia como categorías implícitas que definen un estilo musical preciso. Estos esquemas, breves fórmulas melódicas con implicancias armónicas y en ocasiones métricas, funcionan como unidades predeterminadas que articulan el tejido musical a nivel de frase".

> [c]onvivencia de estilos diferentes [*teatralis* y *gravis*] [que] se mantendría a comienzos del siglo XIX [evidenciada en] la existencia en las producciones de los compositores de música religiosa de estos años de un virtuosismo vocal relacionado con la influencia teatral, de las tendencias simplificadoras del clasicismo y el estilo galante y de la pervivencia de un *stile antico* [...].

Estas particularidades resultan útiles para caracterizar estilísticamente a las composiciones que son motivo del presente trabajo.

Una contextualización biográfica

Juan Pedro Esnaola nació en Buenos Aires en 1808 en el seno de una familia vasca emparentada con el ámbito eclesiástico. Su tío, José Antonio Picasarri, era el maestro de capilla de la Catedral Metropolitana, de quien Juan Pedro adquirió sus primeras nociones de música. Durante las turbulentas primeras décadas del siglo XIX sudamericano, Picasarri, de origen español, no aceptó abandonar su nacionalidad y fue condenado al exilio. En 1818 emigró a Europa acompañado de su sobrino. Este viaje de juventud le permitió a Esnaola un contacto directo con los principios estéticos, los procedimientos compositivos y las dinámicas de funcionamiento de la música religiosa en Madrid y con las principales innovaciones estilísticas de inicios del siglo XIX en el Conservatorio de París. En la capital española suponemos, por coincidencias temporales, que tomó contacto con José Lidón (1748-1827), maestro de la Real Capilla y de Estilo Italiano de los Colegiales del Real Colegio de Madrid (López Ruiz 2017) al momento de la visita del músico porteño (1818-1820).

A mediados de 1822 y promulgada la "Ley del Olvido"[5] por el gobierno de Martín Rodríguez, Picasarri y Esnaola regresaron a Buenos Aires donde establecieron, con importante apoyo oficial, una Academia de Música que contó con una muy buena aceptación y concurrencia de interesados. Junto a las tareas de docencia, Esnaola, se dedicó a la composición de música religiosa, así como de piezas para piano y más tarde canciones para canto y piano (Illari 2005). Además, el músico comenzó a insertarse en la alta sociedad porteña asistiendo a las tertulias de Manuelita Rosas, hija del gobernador de Buenos Aires, Juan Manuel de Rosas, en su residencia de Palermo. Desde 1852, Esnaola formó parte de la Sociedad Filarmónica que se había fundado en Buenos Aires y de la que participaban algunos miembros de la élite de la ciudad. También, a partir de ese año, el compositor comenzó a ejercer actividades en la administración pública y la vida civil hasta su muerte ocurrida en Buenos Aires en 1878 (Plesch 1999).

Según Plesch y Huseby (1999), la producción compositiva de Esnaola puede diferenciarse en tres grandes ámbitos: música religiosa, música de salón[6] y música sinfónica.[7] El catálogo más completo que reúne la obra del compositor fue publicado por Carmen García Muñoz y Guillermo Stamponi en 2002 a partir del conjunto de piezas religiosas que se encontraban

5. La "Ley del Olvido" fue promulgada en mayo de 1822 por Bernardino Rivadavia, Ministro de Gobierno del Gobernador de Buenos Aires, Martín Rodríguez, y permitía el regreso al país a los exiliados por cuestiones políticas.

6. La música de salón se halla reunida, en parte, en el *Cuaderno de Música* de 1844 editado en 2009 por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) con un estudio preliminar de Bernardo Illari.

7. Se conoce que Esnaola compuso sinfonías y oberturas que hoy están perdidas. Véase Illari (2005, 210).

repartidas entre el Archivo Arzobispal de Buenos Aires y el repositorio privado de la familia Gallardo.[8] Ambos reservorios están ubicados en la ciudad de Buenos Aires donde Esnaola desarrolló su labor compositiva. En 2013 el Grupo de Musicología Histórica "Córdoba" (en adelante GMH) localizó dos obras más del compositor porteño en el convento franciscano de la ciudad argentina de Córdoba: una "Tercia" y un juego de cinco "Salmos de Vísperas".[9] Se trata de música religiosa para el oficio divino compuesta para solistas, coro y orquesta.

Música que circula

El conjunto de los "Salmos de Vísperas" es la única copia conocida y registrada hasta el momento que no figura en los catálogos[10] ni en otros documentos relativos a la producción de Esnaola (cartas, críticas periodísticas, inventarios). Este descubrimiento ubica a la pieza en la categoría de *unicum* del compositor y convierte a la casa conventual de Córdoba en la única custodia del documento.

Los manuscritos de las *particelle* de las "Vísperas" fueron hallados en la habitación que servía como biblioteca del convento cordobés junto con fragmentos de otras musicalizaciones anónimas de Vísperas y varios juegos de copias de la "Tercia" de Esnaola y una "Tercia" (incompleta) de Giovanni Quirici (1824-1896).[11]

Los salmos musicalizados –"*Dixit Dominus*" (109), "*Confitebor tibi Domine*" (110), "*Beatus vir*" (111), "*Laudate Pueri*" (112) y "*Laudate Dominum*" (116) (Torres Amat 1824)– son los prescriptos litúrgicamente para Vísperas de confesor no pontífice. No hay indicaciones particulares sobre la posible celebración para la que haya estado dedicado el conjunto. Podría suponerse que sirvieron para la fiesta del patriarca de la orden de San Francisco (4 de octubre), cuya celebración se realizaba en la casa franciscana de Córdoba desde finales del siglo XVII y para la cual se destinaban importantes sumas de dinero (Pedrotti 2017; Balaguer y Pedrotti 2021).

Conocemos que los intercambios entre los distintos conventos de frailes menores dispersos en los territorios de las Provincias Unidas del Sud eran fluidos y frecuentes, y que, tanto las personas como las cosas, circulaban por las distintas casas de la orden en la lógica de organización por provincias (Di Stéfano 2005 y 2006; Troisi-Meleán 2008; y Ayrolo 2015).

La hipótesis que esgrimimos para explicar la aparición de estas piezas en un archivo franciscano de una ciudad del centro del actual territorio argentino, es que, junto con la "Tercia", se trate de un encargo de la Orden a Esnaola, reconocido compositor de música religiosa en la escena cultural rioplatense de la primera mitad del siglo XIX. Desde su regreso

8. Los manuscritos que se repartieron entre el Archivo Arzobispal de Buenos Aires y el Archivo Gallardo fueron rescatados del coro alto de la Iglesia de San Ignacio (Ciudad Autónoma de Buenos Aires) en el contexto de los incendios producidos durante las revueltas de septiembre de 1955 en la ciudad de Buenos Aires.

9. En 2010 ya se había localizado una copia de la "Tercia" (en versión para tres voces y orquesta) en la Basílica de San Francisco Solano de Mendoza (Pedrotti 2021a).

10. Además del Catálogo oficial confeccionado por García Muñoz y Stamponi, se consultaron listados realizados por Plesch (1999), Illari (2005), Morla (2011) y Móndolo (www.musicaclasicaargentina.com).

11. Compositor italiano, organista en Torino y de quien se conservan algunas obras en el Archivo del convento franciscano de Córdoba.

al país, el joven compositor estuvo encargado del servicio musical de la iglesia de San Ignacio, en Buenos Aires, que pertenecía a los jesuitas expulsos y que, como otras instituciones de la Compañía, había pasado a ser administrada por los franciscanos (Di Stéfano 2005 y 2006).[12] Los templos de San Ignacio, San Francisco, la Catedral de Buenos Aires y la plaza de la Victoria (actual plaza de Mayo) se encuentran muy próximos entre sí. Suponemos que, en la lógica de las dinámicas de funcionamiento heredadas de la Colonia, la proximidad espacial de los edificios generaba un entorno de reciprocidad y colaboración entre ellos que era propicio para la circulación, entre otras cosas, de músicos y música. Es altamente probable que, dentro de los lineamientos y prescripciones litúrgico-musicales que configuran la práctica musical religiosa, tanto Picasarri en la Catedral y otros templos (Gallardo 1960, 40 y ss.), como Esnaola en San Ignacio, hayan compartido composiciones destinadas al culto, muchas de ellas emanadas de la pluma del más joven.

Este trabajo no pretende agotar, en ningún sentido, el amplio universo que plantea la composición religiosa de Esnaola, pero sí abrir el juego a los hallazgos recientemente realizados que nos invitan a repensar su producción, circulación y recepción en un espacio más amplio que la ciudad de Buenos Aires. De acuerdo con Javier Marín López (2019, 8):

> Durante la Edad Moderna, en particular durante el siglo XVIII, se desarrolló en todo el mundo occidental un intenso proceso de **italianización musical**, como consecuencia de la diáspora de música y músicos italianos por todo el orbe conocido. [...] La continua movilidad de los músicos napolitanos (e italianos en general) y su llegada a los confines del mundo (incluyendo América Latina y Filipinas, **vía la Península Ibérica**) llevó apareja[da] una globalización del estilo compositivo e interpretativo conocido como "galante", y considerado un sinónimo de modernidad, expresividad y sofisticación.[13]

La presencia de la música de Esnaola en los archivos argentinos podría representar una fase de intensidad del italianismo por "vía ibérica" en las urbes de América del Sur, atento al posible contacto del compositor con la escena musical religiosa madrileña (Lidón) tanto por el encuentro con los mismos compositores como por el conocimiento y estudio de sus prácticas. De este modo, la actualización del italianismo en el Río de la Plata y alrededores, que supone la presencia de Esnaola y su producción, podría entenderse como un "italianismo a la española" y estas influencias se habrían producido por el contacto del compositor tanto con los principales cultores de dicho estilo (Lidón, Rodríguez de Ledesma) como con la producción de estos. Tal sería el caso de las "Lamentaciones" de Manuel Mencía (1731-1805) conservadas en el Archivo de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires y que se ejecutaron durante la Semana Santa de 1837 junto con el "Miserere a 4 con pianoforte" del propio Esnaola.[14] Estos datos nos permiten suponer el conocimiento que Esnaola puede haber adquirido de la tradición

12. Luego de los acontecimientos revolucionarios de mayo de 1810 y conformada la Primera Junta de Gobierno, esta establece un "Pacto" con las órdenes religiosas por el cual se comprometen a mantener fidelidad a ella. La única orden que sostuvo este compromiso fue la de los Franciscanos (Di Stéfano 2005 y 2006).

13. Comillas en el original, los resaltados son míos.

14. De Manuel Mencía se conservan tres "Lamentaciones" para Semana Santa en el Archivo Arzobispal de la Catedral Metropolitana de Buenos Aires y tres más en el Archivo Gallardo, junto con las copias conservadas de la producción religiosa de Esnaola. Además, en una publicación de *The British Packet* del 1 de abril de 1837 se reseñan las celebraciones para Semana Santa llevadas a cabo en la Iglesia Parroquial de San Ignacio en las que se menciona la ejecución de las "Lamentaciones" de Mencía junto con el "Miserere a 4 voces" de Esnaola.

española y la vigencia de la música religiosa compuesta a fines del siglo XVIII junto con música realizada en las primeras décadas del XIX de la que pueden derivarse cuestiones en relación con el gusto en la música religiosa en las urbes de los confines de América del Sur.

En la trayectoria y circulación de Juan Pedro Esnaola y su música pueden reconocerse los dos casos propuestos por Bombi (2012) para explicar la amplia difusión del estilo italiano por los principales centros del mundo occidental. Hemos indicado la posibilidad de que Esnaola haya tomado contacto con los propios compositores y sus prácticas compositivas durante su derrotero por dos centros europeos importantes, lo que permitiría ejemplificar una situación de "italianización" en cuanto relación directa con los agentes y sus prácticas. La movilidad de sus obras, particularmente la "Tercia", ilustran, en cambio, el proceso de "italianismo" en el sentido de música que, a través de las copias, partituras y *particelle*, circula por diferentes espacios y es patrocinada por los encargados de este servicio en las distintas instituciones (Pedrotti 2021a).

Estado material: copias y usos

El conjunto de manuscritos de las "Vísperas"[15] fue copiado en formato horizontal en el archivo franciscano cordobés por Romualdo García para un orgánico de cuatro voces (SATB) e instrumentos, completando un total de doce cuadernillos. Además, se conservan copias en formato vertical de las *particelle* de las voces de soprano, alto y tenor, posiblemente de la mano de Tomás Perafán, de acuerdo con el cotejo caligráfico realizado. Tanto García como Perafán serían los responsables de las copias de la "Tercia" y de los "Salmos de Vísperas" de Esnaola en Córdoba (Pedrotti 2023). Romualdo García (ca. 1786-1866) se desempeñó como copista del convento franciscano durante el siglo XIX. Por los registros de defunciones consultados,[16] se sabe que falleció en Córdoba, dejando viuda a Ramona Acosta, que en su funeral se hizo un responso con "oficio menor rezado" y que se lo sepultó en el cementerio público. En cuanto a Tomás Perafán (ca. 1827-1875), conocemos que fue empleado como violinista desde pequeño en el convento mercedario y ya siendo adulto realizó labores como copista y maestro de música en el convento franciscano (Pedrotti 2023; Escalante, Pedrotti y Rojos 2016). Perafán falleció en Villa Dolores, población próxima a la ciudad de Córdoba, el 8 de noviembre de 1875.[17]

Las evidencias de uso presentes en las copias –sellos, marcas, dobleces y la multiplicación de *particelle* para las voces– dan cuenta de una necesidad de la música para el oficio y permiten, al mismo tiempo, encontrar ciertos vestigios de las prácticas de interpretación. Causa cierta sorpresa no haber hallado alguna copia de esta pieza en archivos de Buenos Aires de donde seguramente proviene.

15. No hay partitura de la obra ni reducción para órgano como en el caso de la "Tercia" y otras composiciones religiosas de Esnaola; esto constituía una práctica frecuente en la época.

16. "Argentina, Córdoba, registros parroquiales, 1557-1974", *FamilySearch* (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XFRX-WH9), Romualdo García, 30 Jul 1866; Nuestra Señora de la Asunción, Córdoba, Capital, Córdoba, Argentina, parroquias Católicas, Córdoba.

17. "Argentina, Córdoba, registros parroquiales, 1557-1974", *FamilySearch* (https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:Q2WG-THBW), Tomás Perafán, 08 Nov 1875; Nuestra Señora del Rosario, Villa del Rosario, Río Segundo, Córdoba, Argentina, parroquias Católicas, Córdoba.

Otra particularidad, que se suma al conocimiento de los usos de la música de Esnaola para la liturgia en el convento franciscano, es el hallazgo de cuadernillos para soprano y bajo que presentan la línea melódica que se corresponde con sus respectivas en los salmos "*Dixit Dominus*", "*Confitebor tibi Domine*" y "*Beatus vir*" pero que llevan textos de los salmos "*Lauda anima mea Dominum*", "*Laudate Dominum quoniam bonus*" y "*Lauda, Jerusalem*"[18] indicados para Vísperas de Difuntos y Laudes de Jueves y Viernes Santo, respectivamente. Este caso de *contrafactum* no tiene precedentes para nosotros en relación con Esnaola; no podemos asegurar que haya sido un procedimiento realizado por el compositor, aun cuando sabemos que se utilizaba con alguna frecuencia en la música religiosa.[19] Lo más probable es que se haya reutilizado su música con otros textos para el sostenimiento de la solemnidad del culto, lo que otorgaría a estas obras un verificable valor de uso y daría cuenta de las características de su recepción en sitios alejados de su contexto próximo de producción. El cotejo caligráfico de los documentos demuestra que los copistas identificados para las "Vísperas" (Romualdo García y Tomás Perafán) no fueron responsables de la caligrafía de los *contrafacta*. Esa mano aún no ha sido individualizada en el archivo.

La presencia de estas obras en los archivos franciscanos del actual centro de Argentina da cuenta de la circulación de la música de Esnaola, de la difusión de su obra y, por el número de copias realizadas, se refuerza la idea de que estas composiciones eran requeridas con asiduidad por la Orden. A estos hechos sumamos los datos que nos proporcionan los libros de gastos del convento franciscano cordobés. El 19 de noviembre de 1862 se consignó el pago de 18 pesos a José Galarza, organista del convento, "por haber enseñado por un tanto a los coristas las misas clácicas [*sic*], vigilias, innos [*sic*] y **tercias**".[20] Si bien no podemos asegurar que se trate de la "Tercia" de Esnaola, ya que hemos detectado musicalizaciones de la misma hora por otros compositores dentro del archivo,[21] el dato resulta significativo. Los pagos por la interpretación de tercias se reiteran el 21 de noviembre y el 12 de diciembre del mismo año[22] y reaparecen en agosto de 1878[23] de acuerdo con la documentación disponible. Puede verificarse la importancia de la ejecución de esta hora en el número de existencias que se conservan de la versión de Esnaola en el archivo y en la prescripción de su ejecución en la segunda mitad del siglo XIX.

Los "Salmos de Vísperas": *opus unicum* en la producción sacra de Esnaola

El análisis que realizaremos a continuación suma elementos para caracterizar el estilo de la producción religiosa de Esnaola en el que prima un "italianismo por vía ibérica" sumado a procedimientos que provienen del estilo galante.

18. En todos los casos mencionados en esta oración los números corresponden a la versión Vulgata de la Biblia.

19. Hemos podido observarlo en algunas de las piezas del compositor italiano Innocente Carcano presentes en el archivo franciscano (ver texto sobre Carcano en este *dossier*) y mencionadas, además, en la práctica de la música religiosa española (ver López Ruiz 2017).

20. ACSFC, Libro de Gastos Número 5, f. 324, 19/11/1862. El resaltado es mío.

21. "Tercia a 3 voces y orquesta" de Giovanni Quirici y fragmentos de una "Tercia" de I. Carcano.

22. ACSFC, Libro de Gastos Número 5, f. 329v, 21/11/1862.

23. ACSFC, Libro de Gastos Número 7, p. 99, 04/08/1878.

Como suele suceder en composiciones de Vísperas, de esta obra nos ha llegado la musicalización de los cinco salmos que en sí representan el núcleo de la hora canónica. En general, la estructura de cada salmo está basada en la sintaxis del texto y responde a su organización y adecuación litúrgica: todos los números se inician con una introducción instrumental a la que le sigue la musicalización de los versículos para finalizar con la doxología menor. En la introducción se presentan materiales temáticos que reaparecen en las secciones subsiguientes con función conectiva, articulatoria o conclusiva y también como elementos del acompañamiento a las secciones en las que intervienen el coro o los solistas. La puesta en música de los versículos se organiza en una sucesión de secciones que pueden estar articuladas por una cadencia, semicadencia o algún elemento melódico que conecte los distintos versículos, lo que otorga fluidez y vitalidad al discurso. Generalmente estos elementos conectivos aparecen asignados a los violines y, en menor medida, a los vientos de madera.

Si bien cada salmo ha sido concebido como una pieza cerrada en sí misma, se advierte el empleo de procedimientos para otorgar unidad al conjunto: el más significativo es el uso de una misma tonalidad (Do mayor) en un tratamiento diatónico que privilegia la polaridad tónica-dominante, con modulaciones a la dominante casi siempre en el centro de cada salmo y con jerarquizaciones de grados cercanos (Re, Fa, La menor). Al tratarse de música religiosa, cuyo texto se aviene a la prescripción litúrgica, el compositor utiliza acordes alterados (principalmente bVI, II napolitano, 6ta alemana, bVII) en función de las necesidades expresivas del texto, enlazándose con una larga tradición retórica asociada a la música religiosa y secular (Díaz Marroquín 2015).

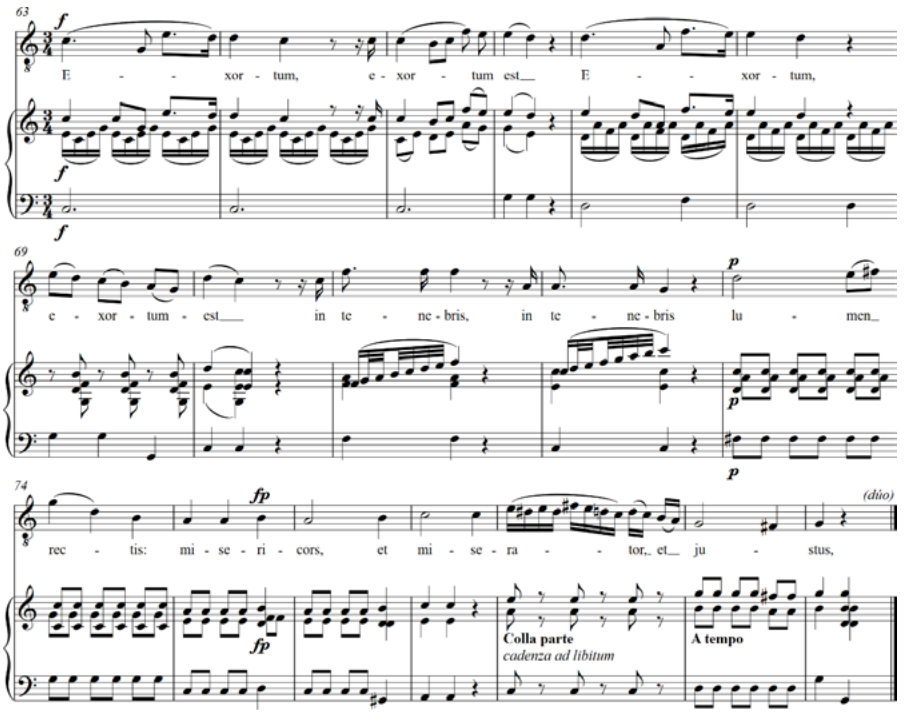
La musicalización de los versículos alterna, con cierta regularidad, secciones corales (*tutti*) y secciones de solos, dúos o tríos vocales, entendemos que con la intención de remedar el procedimiento del estilo concertado de largo cuño en la tradición de la música sacra y otorgar así variedad al discurso. Casi como regla general, todos los salmos presentan el primero y último versículo en *tutti* del coro, armónicamente estables, y privilegiando el tratamiento isócrono. Los versículos centrales se reparten entre solos, dúos y tríos. Este procedimiento se verifica en todos los salmos salvo el cuarto ("*Laudate pueri*") que se inicia con un solo de tenor utilizando los recursos expresivos del *bel canto* italiano representado, a comienzos del siglo XIX, en la obra de Gioachino Rossini (Gosset 1979 y 2001; Colas 2004). En este salmo, en particular, no abundan los momentos corales.

Los elementos que permiten la adscripción al operismo italiano son la "límpida fluidez y firme base métrica" (Colas 2004, 105)[24] en la que se privilegia la simetría y la reiteración de motivos. La música italiana persigue la idea de belleza concebida desde la armonía de las proporciones y la necesaria relación de las partes con el todo. En ese sentido, la expresión racional y búsqueda de placer estético se enlazan de un modo coherente como representación de la música italiana de estética concertante.

Colas define las "desinencias" como "[e]l alargamiento de la sílaba final de un verso o estrofa" y señala que estas junto con la "afición por alargar el cierre de la frase melódica constituyen una marcada característica del arte melódico italiano" (2004, 113). Particularmente en Rossini la desinencia se puede dar por derivación, entendida como la expansión de la figura ornamental en todo el rango de sus posibilidades y que se utiliza como una manera de

24. Todas las traducciones son mías a menos que se indique lo contrario.

enriquecer la línea vocal, por ejemplo, con el empleo de apoyaturas o saltos arpegiados, entre otros procedimientos en una larga cantidad de derivaciones que pueden operarse sobre una sola figura.

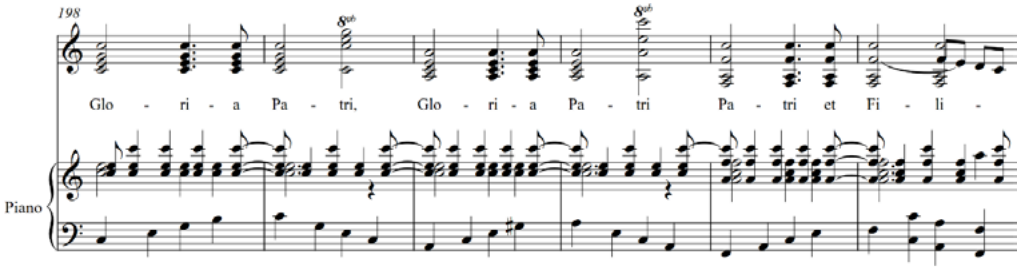
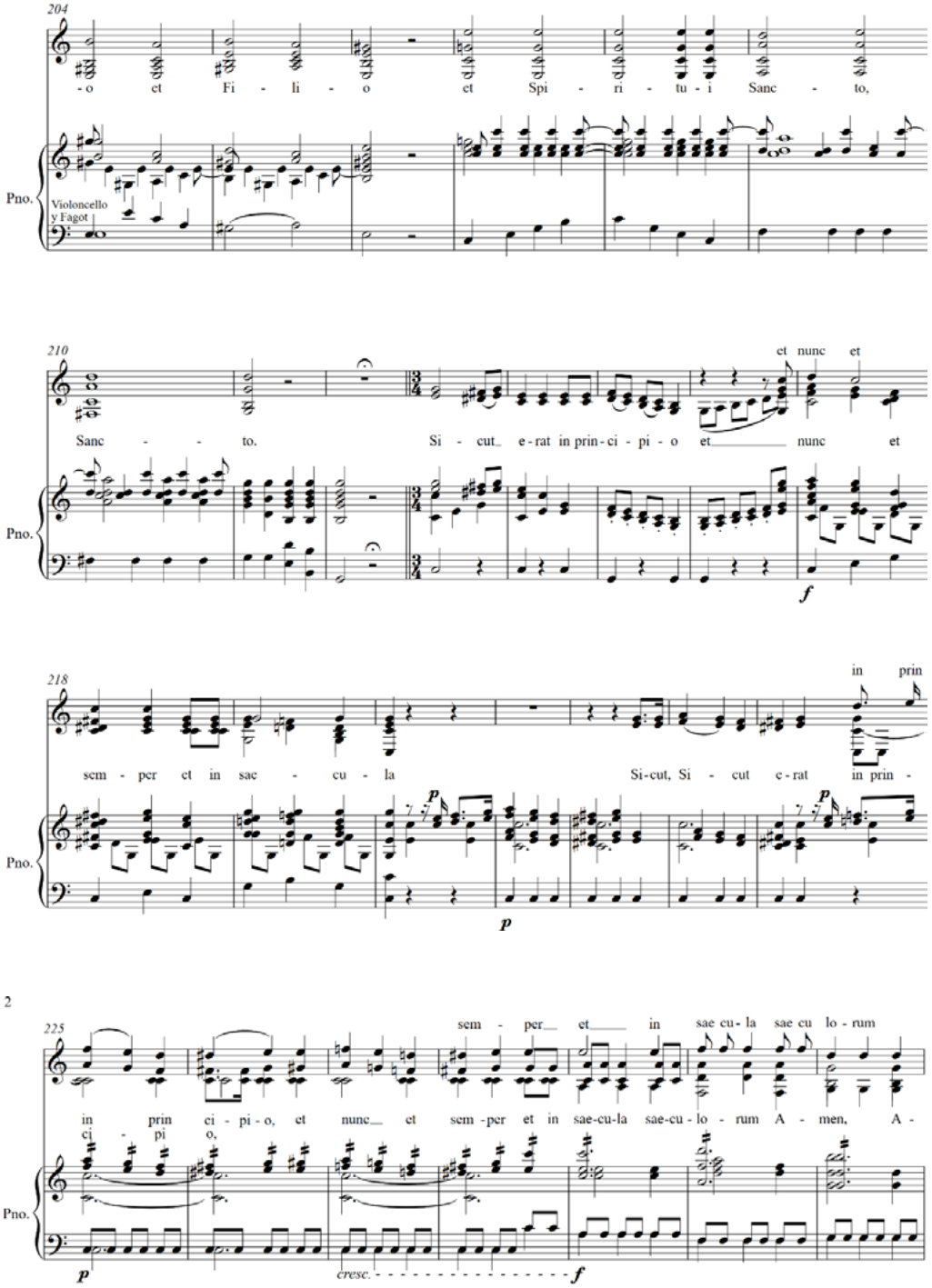
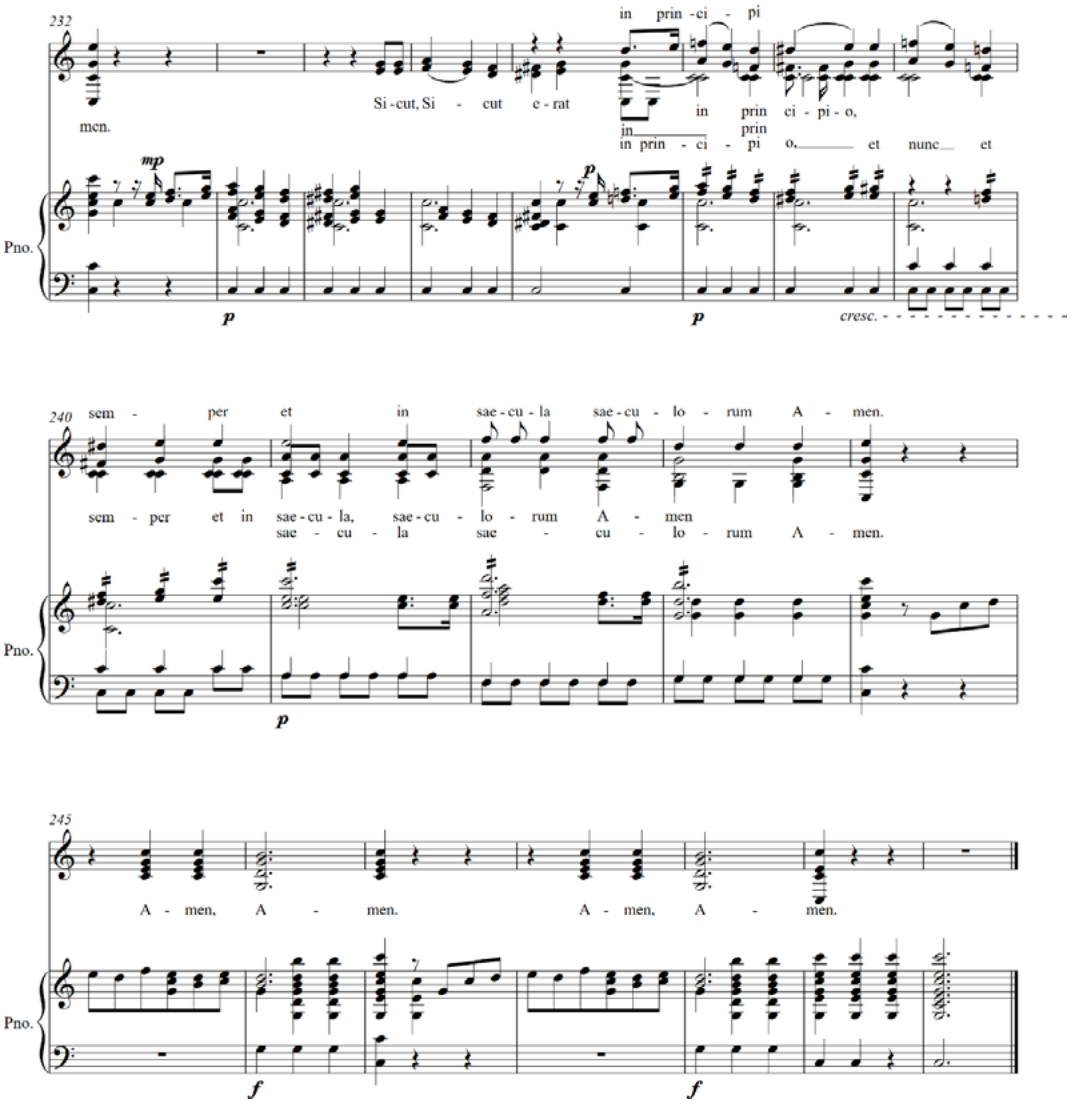
Un acotado ejemplo de este tipo de procedimientos lo podemos apreciar en el análisis particular de una sección del salmo "*Beatus vir*" de las "Vísperas" de Esnaola.[25] Se trata del versículo 4: "Ha nacido entre las tinieblas la luz para los de corazón recto; el misericordioso, el benigno, el justo" (Torres Amat 1824, 146), correspondiente a los compases 63 a 80 (Ejemplo 1). La instrumentación se reduce a las cuerdas y el violín I duplica a la voz. La línea melódica del canto es amplia, de carácter *cantabile*, de largo aliento y articulada según la prosodia del texto. En la sección A predominan los finales en los tiempos débiles en cada de una de las frases, precedidos por un retardo que se torna el detalle distintivo de la sección. El ritmo armónico se desenvuelve por compás. El fragmento está organizado en dos secciones (A y B), la primera formada por dos subsecciones de 4 compases (2 + 2) cada una (compases 63 a 70), que se mantienen estables sobre tónica, y luego una segunda parte de 10 compases (2 + 8, compases 71 a 72 + 73 a 80), armónicamente más inestable, que concluye en un melisma sobre cadencia en dominante. Este pequeño fragmento permite ilustrar lo mencionado por Colas (2004) en cuanto a simetría, reiteración de motivos y búsqueda de la armonía entre el todo y las partes.

Ejemplo 1 / Esnaola, salmo "*Beatus vir*", cc. 63 a 80.[26]

25. "*Exortum est in tenebris lumen rectis*; *misericors, et miserator, et justus*", salmo 111, versículo 4. La edición musical, que permanece inédita, fue realizada por el Grupo de Musicología Histórica (GMH-Córdoba) a partir de los manuscritos musicales del Convento de San Jorge de franciscanos de Córdoba. Existe una versión disponible (https://www.youtube.com/watch?v=UWnRhqMv4x4) del concierto producido por el GMH en 2017 con repertorio patrimonial de Córdoba.

26. La transcripción reducida de las secciones utilizadas para la ejemplificación fue realizada por Rodrigo Balaguer (Universidad Nacional de Córdoba) a quien agradezco especialmente.

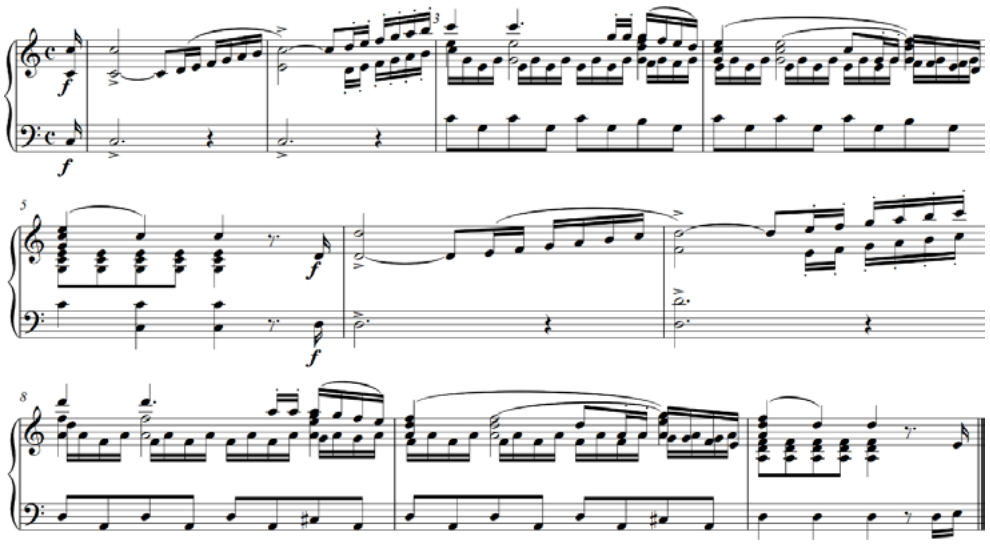
Tomando en cuenta la distribución de los acentos agógicos, nos encontramos con 4 motivos en A (cc. 63 a 70) y 4 motivos en B (cc. 73 a 80). Los compases 71 y 72 (sobre "*in tenebris*") funcionan con un elemento articulador entre dos secciones equilibradas en su extensión, en donde A cumple la función de un antecedente que es completado y conducido a su conclusión en B. Esta última sección presenta una ornamentación escrita sobre el final que resulta muy apropiada para la función y el ámbito al que estaba destinada la obra. Reconocemos aquí ciertos elementos del tratamiento rossiniano de las desinencias: un final ornamentado que jerarquiza la conclusión de la sección y permite su conexión con la siguiente. Además, el melisma que cierra esta parte se ubica sobre la palabra "*miserator*" (benigno), exaltando el sentido del término, central para ese versículo.

En relación con el tratamiento afectivo del texto, destacamos también los silencios expresivos en la línea vocal sobre "*in tenebris*" (de las tinieblas), en figuras apuntilladas y valores muy breves –en contraposición a las notas largas y los intervalos amplios del resto de las frases– sobre un movimiento ascendente por grado conjunto en fusas de los violines que le otorga dramatismo a la sección. La regularidad de los motivos de la primera parte (cc. 63 a 70) se comprime sobre la reiteración de "*in tenebris*" (cc. 71 a 72), ajustándose perfectamente a la prosodia y sentido del texto y articulando con la sección B (cc. 75 a 80).

Cada uno de los salmos concluye con la doxología menor. En todos los casos esta oración final está dividida en dos secciones de acuerdo con el texto: *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto / Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum, Amen*. En la tradición española, y la obra de Esnaola responde a esta práctica, se realiza una musicalización diferente para cada una de las dos secciones en metro, carácter y textura (López Ruiz 2017, 575-576). En todos los casos analizados en estas "Vísperas", la primera parte (*Gloria Patri*) está tratada de manera isócrona, en *tutti* del coro, sobre una armonía estable y con frecuencia en compás de división binaria (C); la segunda parte varía a un compás de división ternaria (3/4, 3/8), con alguna combinación de voces, sobre una armonía inestable de carácter transitivo que luego se estabiliza para concluir en la tónica. Generalmente el tránsito de la sección inestable a la cadencia final se resuelve por el uso de pasajes secuenciados que refuerzan el impulso hacia la conclusión. En el Ejemplo 2 pueden observarse estos procedimientos en el caso del salmo "*Dixit Dominus*".

204
-o et Fi - li - o et Spi - ri - tu - i Sanc - to,
Violoncello y Fagot
Pno.
210
et nunc et
Sanc - - to. Si - cut_ e - rat in prin - ci - pi - o et_____ nunc et
f
218
in prin
sem - per et in sae - cu - la Si-cut, Si - cut e - rat in prin -
p
p
2
225
sem - per_ et_____ in sae cu - la sae cu lo - rum
in prin ci - pi - o, et nunc_ et sem - per et in sae-cu-la sae-cu - lo - rum A - men, A -
ci - pi o,
p
cresc.
f

Ejemplo 2 / Esnaola, Doxología salmo "*Dixit Dominus*".

En general se prefieren texturas abiertas, aireadas, con presencia constante de cuerdas, comentarios puntuales y esporádicos de los vientos y aparición de las intervenciones vocales. El coro en *tutti* suele estar tratado como un solo bloque y la carga de elaboración melódica se encuentra en las secciones solistas, características que remiten al tipo de tratamiento italiano de la música religiosa de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Por otro lado, hemos reconocido la presencia de elementos que remiten al estilo galante según los *schemata* propuestos por Robert Gjerdingen (2007), lo que permite suponer que Esnaola tenía ciertos conocimientos de estos procedimientos y que estos eran utilizados en la música religiosa del primer tercio del siglo XIX. Para ejemplificar los rasgos utilizados y que se emplean tanto en las secciones instrumentales como en las secciones en que intervienen las voces, ya sean solistas o en *tutti* coral, podemos mencionar la introducción del salmo

"*Dixit Dominus*", el primero del juego de "Vísperas". El empleo, claramente reconocible, del esquema que Gjerdingen (2007) denomina "Monte" se presenta en una textura liviana, de melodía con acompañamiento, cuya instrumentación está casi reservada a las cuerdas con eventuales apoyos en los vientos. Esta sección introductoria reaparece a lo largo del salmo con función articulatoria entre secciones en las que interviene el coro en tratamiento homofónico, acompañado por la orquesta. Podemos observar en el Ejemplo 3 que el salmo se inicia con la presentación de un esquema de cinco compases que concluye con cadencia en Do Mayor (cc. 1 a 5) y se reitera secuencialmente una segunda ascendente sobre Re (entre cc. 6 a 10), completando la primera sección de la introducción con cadencia en Re menor. La lógica secuencial a distancia de segunda (base de los *schemata* "Monte" y "Fonte") aparece con cierta frecuencia en la composición esnaoleana pero no siempre con la rigurosidad que supone en el estilo galante.

Ejemplo 3 / Esnaola, Introducción al salmo "*Dixit Dominus*".

Para una datación probable: tratamiento comparativo

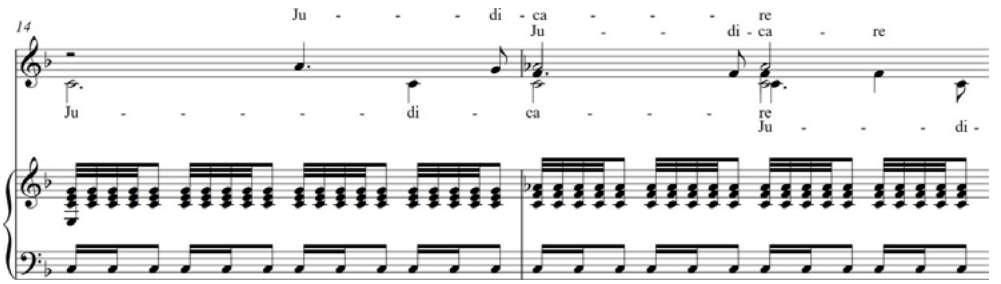
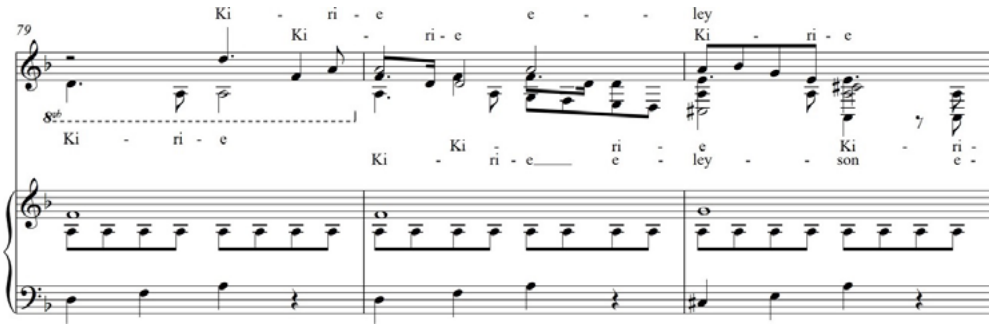
La "Tercia" es la única obra de Esnaola de la cual se registran varias copias en repositorios diversos y alejados de su espacio de producción (Pedrotti 2021a).[27] La "Misa a tres" (ca. 1824) y el "Responsorio a 8 *Ne recorderis peccata mea*"[28] (ca. 1828) han sido analizados por Bernardo Illari (2009) y para esta comparación nos hemos basado en las conclusiones de su trabajo.

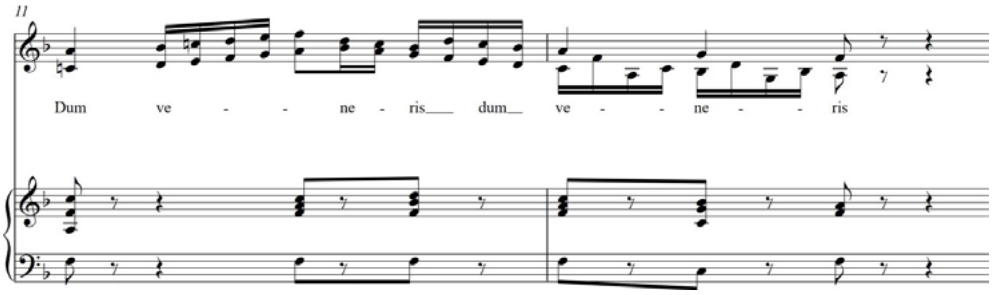
La obra que más se asemeja por su género y tipo de tratamiento a las (Vísperas) es la "Tercia". Además, ambas se encuentran en ámbitos de la Orden Franciscana y corresponden a la

27. Se han encontrado copias en distintas provincias argentinas: Buenos Aires (Archivo franciscano, Biblioteca Histórica de San Francisco); Córdoba (Colección Musical "Pablo Cabrera" y Convento Franciscano); Mendoza (Basílica de San Francisco) y también en Caracas (Venezuela, Biblioteca Nacional) que tiene correspondencia con el manuscrito que se conserva en el archivo de la Basílica de San Francisco de Buenos Aires. Esta obra aparece en distintas versiones: a 4 con orquesta; a 3 con orquesta y a 3 con órgano.

28. Corresponde al segundo nocturno de Maitines del oficio de difuntos.

liturgia del oficio. En todos los casos se observa un solvente manejo de la organización formal, siempre supeditada al sentido y estructura del texto prescripto litúrgicamente. Se respetan las secciones en cada caso y la música permite el reconocimiento de esos segmentos y su función.

En referencia al tratamiento de las secciones corales, tanto en la "Tercia" como en las "Vísperas" se van alternando, con cierta regularidad, secciones de *tutti* coral con solos, dúos o tríos. En la "Misa a tres" la alternancia no es regular, sino que responde a la organización de las distintas secciones de cada número, a las necesidades propias del género y a la tradición que la precede y con la que se enlaza. El coro se presenta, mayormente, en una textura isócrona y en algunos pasajes se utiliza un tratamiento pseudoimitativo circunscripto a los inicios de la frase en entradas sucesivas de las voces (por ejemplo, en "Responsorio a 8", cc. 14-15 y 79-81. Ver Ejemplo 4a y 4b).

Ejemplo 4a / Esnaola, "Responsorio a 8", cc. 14-15.

Ejemplo 4b / Esnaola, "Responsorio a 8", cc. 79-81.

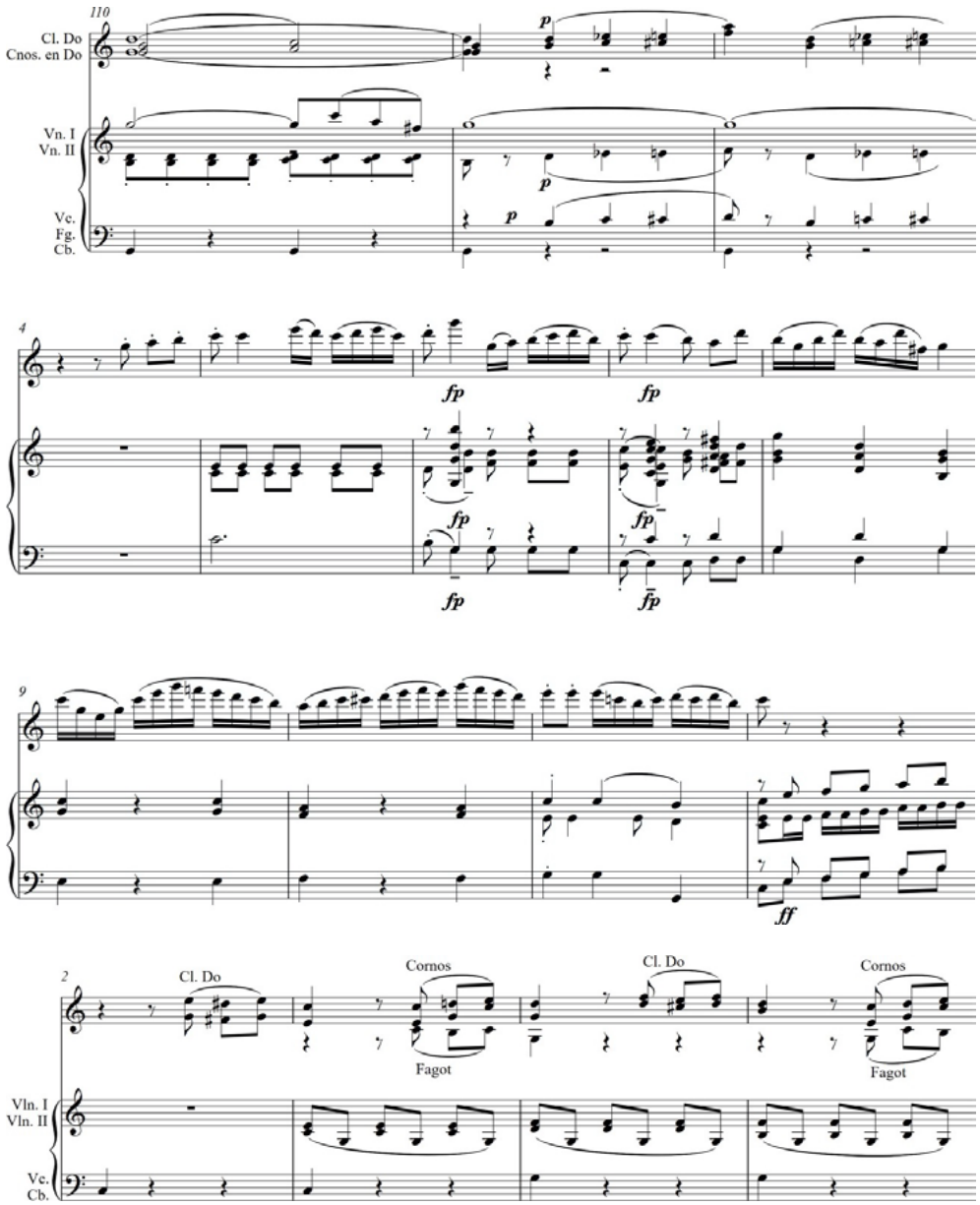
También es notable el tratamiento en pares de voces que se responden o alternan, lo que se verifica en los cuatro ejemplos considerados. Particularmente el "Responsorio a 8 *Ne recorderis peccata mea*", que corresponde al segundo nocturno (Maitines) del oficio de difuntos, ha sido musicalizado a dos coros a 4 y orquesta. Los versículos están tratados a doble coro y las respuestas (propias de la estructura del Responsorio) fueron musicalizadas para el coro I en pares de voces (por ejemplo, cc. 11-12. Ver Ejemplo 5). La presencia de estos dos grupos (coro I y coro II), en este caso, responde a una práctica frecuente desde la segunda mitad del siglo XVIII y que José Máximo Leza llama "falsa policoralidad en la que el segundo coro, a modo de *ripieno*, duplicaba y reforzaba al primero" (Leza 2014, 237). De cualquier modo, esta sonoridad impostada remite, una vez más, al uso de elementos del estilo italiano en la composición del músico porteño.

Ejemplo 5 / Esnaola, "Responsorio a 8 *Ne recorderis peccata mea*", cc. 11-12.

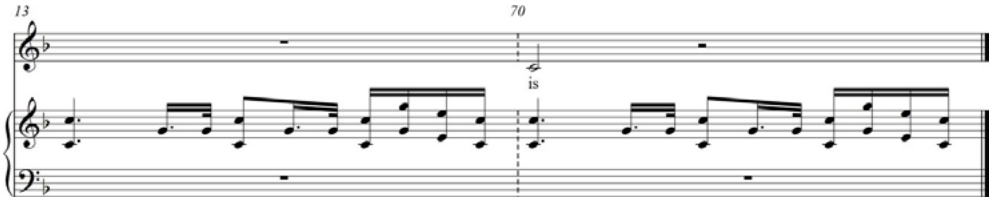
En todos los casos, el tratamiento de las voces solistas responde a las características del estilo de ópera italiano (*bel canto*, siglo XIX) que representamos en el análisis del solo de tenor del salmo "*Beatus vir*" de las "Vísperas". Los momentos solistas presentes en la "Misa a tres", analizada por Illari, se asemejan a estos rasgos estilísticos. En palabras del propio musicólogo argentino:

> El recurso al virtuosismo en la escritura de las voces solistas y del violín I de la *Misa a tres* es otra manifestación, tanto de la influencia de Rossini como del refinamiento en el tratamiento de cantantes e instrumentos de la obra. Algunos pasajes vocales a solo de la obra contienen disminuciones virtuosísticas escritas por el compositor [...], siguiendo la costumbre de Rossini [...] (Illari 2009, 31).

Se trata de líneas de largo aliento, en las que se equilibran ascensos y descensos, así como el desarrollo por pasos y saltos; con frecuencia adornadas hacia el final y perfectamente adaptadas al sentido y pertinencia del texto. El violín I suele doblar la línea vocal en dichas secciones. Además, hemos mencionado algunas de las secciones a solo de las "Vísperas" y, en el caso de la "Misa a tres", en particular el tratamiento solista otorgado a la voz de alto (por ejemplo, en el *Christe*) y repartido entre alto y tenor en el *Credo*. En el caso de la "Tercia", tres de los seis versículos correspondientes al Salmo 118 se han musicalizado como arias estructuradas en dos secciones idénticas con utilización de elementos retóricos que están presentes en la puesta en música de textos latinos y vernáculos de larga tradición en la historia de la composición musical sacra (Díaz Marroquín 2015).

Como una práctica común que define el estilo de tendencia clásica, la orquestación se sostiene en las cuerdas,[29] en tanto los vientos realizan esporádicas intervenciones que en algunos momentos revisten cierta relevancia. Mencionamos, clarinete en el Salmo 109 "*Dixit Dominus*" de las "Vísperas", que se destaca en cc. 110-112 y en el Salmo 112 "*Laudate Pueri*", la flauta presenta un tratamiento de mayor interés en la introducción (cc. 5-12); clarinetes y fagot realizan un diálogo destacado en la introducción del Salmo 116 "*Laudate Dominum*" (cc. 2-5) (ver Ejemplo 6).

29. La viola aparece en la "Misa a tres" y en el "Responsorio" y está ausente en las obras destinadas al oficio y pertenecientes a la Orden Franciscana.

Ejemplo 6 / Esnaola, (Vísperas), Salmo 109, cc. 110-112; Salmo 112, cc. 5-12; y Salmo 116, cc. 2-5.

En el "Responsorio de difuntos" se distinguen particularmente los motivos de fanfarria (cc. 13 y 70. Ver Ejemplo 7), confiados a los cornos en dos momentos de la composición y que, según Illari, "personifican sonoramente las trompetas del Juicio Final, anunciando su aparición en el texto" (Illari 2009, 41). Cada uno de los motivos de la fanfarria introduce al coro I en entradas sucesivas de las voces, que generan una pseudoimitación sobre el texto "*Dum veneris judicare seculum per ignem*" (cuando vengas a juzgar el mundo por el fuego). Según Illari, en la "Misa a tres", Esnaola usa los vientos con mayor independencia que lo habitual. Comparado con el tratamiento que se les da en la música del oficio, en la "Misa" presentan mayor autonomía y relevancia.

Ejemplo 7 / Esnaola, "Responsorio", compases 13 y 70.

El tratamiento del violín, como se indicó más arriba, se destaca por encima del resto de los instrumentos y presenta una escritura de características virtuosas, alcanzando ribetes sobresalientes en la "Misa a tres", cuya presencia se diferencia sensiblemente del resto.[30] En el "Responsorio" también se observa un empleo virtuoso del violín I acompañado en algunas secciones por el II. En las piezas para el oficio se mantiene este carácter virtuoso del violín I, con giros idiomáticos cuya escritura destaca del resto de las líneas instrumentales, aunque más acotado en la "Tercia" y con mayor intensidad en las "Vísperas", pero sin alcanzar el despliegue que presenta en la "Misa".

Por otra parte, hemos reconocido algunos de los *schemata* propuestos por Gjerdingen ("Fonte", "Monte" y "Do-re-mi") en la "Tercia" y en las "Vísperas", pero no así en el "Responsorio" ni en la "Misa a tres". Consideramos esta una característica más que emparenta fuertemente entre sí a la "Tercia" y las "Vísperas" y suma elementos para la datación probable de las obras en este primer período compositivo de Esnaola por estar más ligado a un lenguaje cercano al clasicismo, con marcadas reminiscencias del tratamiento galante en la música.

En su exhaustivo análisis de la "Misa a tres", Illari expone un procedimiento particular en el *Kyrie* que es la doble presentación de la primera frase, primero como introducción y luego junto con el coro (Illari 2009). Dicho tratamiento no se observa en la "Tercia" y las "Vísperas", obras en las que se presenta la introducción y luego algunos de sus materiales constitutivos se utilizan como acompañamientos y como elementos articuladores en las secciones en las que concertan voces e instrumentos. Otro rasgo generalizable es el uso de pasajes secuenciales para reafirmar el impulso hacia la conclusión intermedia o final, ya sea por cadencias o semicadencias, dependiendo del tipo de articulación.

A la manera de un principio general, las obras se conforman con pocos materiales que reaparecen y se reutilizan sin apelar a procedimientos de desarrollo sino solo en su función declarativa. En principio esto podría relacionarse con lo que Hepokoski y Darcy (2006) llaman "forma rotativa" entendida, para el caso que tratamos, como un principio general y abarcativo.[31] El planteo armónico responde a las prescripciones del sistema tonal, privilegiando la polaridad tónica-dominante y utilizando acordes alterados como recurso expresivo.

30. Illari (2009) explica esta particularidad por la presencia del violinista Santiago Massoni (1798-1878) en Buenos Aires, reconocido por su excepcional destreza en el instrumento.

31. "La idea de lo rotativo constituye un principio arquetípico de estructura musical: a un modelo referencial le siguen reciclamientos o reiteraciones (a menudo variados). Este principio respalda una amplia diversidad de formas que pueden distinguirse unas de otras a niveles más próximos a la superficie: tema con variaciones, canciones estróficas, variación estrófica, rondós [...], diferentes tipos de obras sobre bajos en *ostinato*, entre otras. Cualquier forma que enfatice el retorno y el reinicio dialoga con el principio rotativo" (Hepokoski y Darcy 2006, 612). Agradezco a Lucas Reccitelli por la traducción.

Este trabajo comparativo ha permitido establecer la similitud de elementos estilísticos entre la "Misa a tres" (ca. 1824) y el "Responsorio a 8" (ca. 1828) –que tienen una asignación cierta de fecha– con la "Tercia" y las "Vísperas", lo que justifica pensar estas últimas como obras tempranas, aunque las fuentes documentales no incluyan ninguna datación. Es plausible avizorar cierta uniformidad de estilo entre instituciones religiosas de la misma Orden a partir de la circulación de la música empleada en ellas, música entendida como oración comunitaria que trasciende al propio cenobio.

A modo de cierre

Consideramos que las características que hemos mencionado para el estilo temprano de Juan Pedro Esnaola pueden adscribirse a lo descrito para la tradición musical religiosa en España en el paso del siglo XVIII al XIX. Estas características, procedimientos y recursos particularizan a la producción hispana y la distinguen de las búsquedas estilísticas (y estéticas) de los compositores de la tradición germana.

Las particularidades de la estética del compositor argentino pueden enmarcarse en lo que Dahlhaus (2014) presenta como una exigencia impuesta a la música de iglesia en el período de la Restauración, sintetizada en la premisa que acuñó el historiador del arte alemán Johann Winckelmann: "noble simplicidad y serena grandeza" (Dahlhaus 2014, 171). Un estilo claro y prolijo, adaptado a las necesidades y exigencias litúrgicas y funcional al espacio en el que se desarrollaba. Consideramos que el tipo de tratamiento descripto en las cuatro obras seleccionadas responde, a grandes rasgos, a estos ideales y se conforma en vehículo para el aumento de la devoción y la solemnización del rito litúrgico, excitando los sentimientos de devoción de los fieles.

Escapa a los fines de este escrito el análisis de la relación de la música con prácticas de sociabilidad en las urbes sudamericanas del siglo XIX y que son consideradas en otros trabajos incluidos en este *dossier*. Sin embargo, entendemos que estas piezas cumplieron con su función cultual al mismo tiempo que sirvieron como modelo para el progreso del "gusto" de quienes asistían al templo al viabilizar un estilo particularmente atractivo, adecuado a su pertinencia litúrgica tanto como *aggiornado* a las modas musicales del mundo. En este caso específicamente al italianismo, estilo considerado moderno y que, de acuerdo con nuestro análisis, se podría enmarcar en un "italianismo a la española". Un estudio con fuerte impronta sociocultural de las características estilísticas de la composición religiosa en las primeras décadas del siglo XIX desde España y en América aguarda aún su turno en la agenda de la musicología latinoamericana.

Bibliografía

Ayrolo, Valentina. 2015. "El lugar de los regulares. Reformas, restauración y nuevo orden en el mundo iberoamericano: Argentina y Brasil en clave comparada". *Revista de História Comparada* 9 (1): 119-144.

Balaguer, Rodrigo y Clarisa Pedrotti. 2021. "Pervivencias y novedades en las prácticas musicales religiosas". *Nuevo Mundo* III (8): 15-25.

Bombi, Andrea. 2012. *Entre tradición y modernidad. El italianismo musical en Valencia (1685-1738)*. Valencia: Institut Valencià de la Música.

Broggini, Norberto y Juan La Moglie. 2008. "Hallazgo de la Misa a cuatro voces (1826) de Juan Pedro Esnaola. Su obra litúrgica, un olvido voluntario en la musicología argentina". Ponencia presentada en las XVIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIV Jornadas del INM "Carlos Vega" *Músicas simuladas, documentos desvalorizados e investigaciones enmudecidas. Dilemas éticos de la Musicología del siglo XXI*, Santa Fe (Argentina), 14 al 17 de agosto.

Colas, Damien. 2004. "Melody and Ornamentation". En *The Cambridge Companion to Rossini*, editado por Emanuele Senici, 104-123. Cambridge: Cambridge University Press.

Dahlhaus, Carl. 2014. *La música del siglo XIX*. Traducción de Gabriel Menéndez Torrellas y Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal.

Di Stéfano, Roberto. 2005. "El clero de Rosas". Revista *Todo es Historia*: 40-44.

_____. 2006. "El clero de Buenos Aires en la primera mitad del siglo XIX". En *Estudios sobre clero iberoamericano, entre la independencia y el Estado-Nación*, compilado por Valentina Ayrolo, 203-222. Salta: CEPHIA.

Escalante, María Fernanda, Clarisa Pedrotti y Lucas Rojos. 2016. "Repensando la figura de Juan Pedro Esnaola: aportes desde el análisis de su música religiosa". Ponencia presentada en las XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" *Conmemoraciones. Problemas y prioridades de los estudios musicológicos actuales en Latinoamérica*, Santa Fe (Argentina), 18 al 21 de agosto.

Díaz Marroquín, Lucía. 2015. "Afectos y pasiones en tratados de retórica y técnica vocal. Del stile rappresentativo al bel canto". *Boletín del Museo de Bellas Artes*: 114-125.

Gallardo, Guillermo. 1960. *Juan Pedro Esnaola. Una estirpe musical*. Buenos Aires: Teoría.

García Muñoz, Carmen y Guillermo Stamponi. 2002. *Juan Pedro Esnaola. Su obra musical. Catálogo analítico-temático*. Buenos Aires: Ediciones de la Universidad Católica Argentina.

Giron Sheridan, Luciana. 2021. "Inocente Cárcano, un compositor multifacético del pasado musical cordobés". *Nuevo Mundo* 3 (8): 51-62.

Gjerdingen, Robert. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.

Gossett, Philip. 1979. "The Overtures of Rossini". *19th Century Music* 3 (1): 3-31.

_____. 2001."Rossini, Gioachino (Antonio)". En *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie. Versión online.

Hepokoski, James A. y Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late Eighteen-Century Sonata*. Nueva York: Oxford University Press.

Illari, Bernardo. 2005. "Ética, estética y nación: las canciones de Juan Pedro Esnaola". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10: 137-223.

_____. 2009. "*Relevés d'apprenti*: Esnaola, Rosquellas y la Misa a tres voces (1824)". *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"* 17: 17-68.

_____. 2010. "Esnaola contra Rosas". *Revista Argentina de Musicología* 11: 33-73.

Leza, José Máximo. 2014. "Continuidad y renovación en el repertorio litúrgico". En *Historia de la música en España e Hispanoamérica, La música en el siglo XVIII*, vol. IV, editado por José Máximo Leza, 231-271. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

López Ruiz, Luis. 2017. "José Lidón (1748-1827): obra teórica y análisis de su música litúrgica". Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid.

Marín López, Javier. 2019. *Italia global: de la península ibérica al Nuevo Mundo*. Presentación Festival de Música Antigua de Úbeda y Baeza. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.

Móndolo, Ana María. www.musicaclasicargentina.com.

Morla, Claudio. 2011. "Manuscritos de música en el archivo del Arzobispado de Buenos Aires". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"* 25: 533-553.

Pedrotti, Clarisa. 2017. *Pobres, negros y esclavos: música religiosa en Córdoba del Tucumán (1699-1840)*. Córdoba: Brujas.

_____. 2021a. "La circulación interna: derroteros de la producción religiosa de Juan Pedro Esnaola". *Actas del X Congreso Chileno de Musicología: Corrientes. Circulaciones musicales del hogar a la aldea global*, 125-131. Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

_____. 2021b. "Música desconocida de un porteño en Córdoba". *Nuevo Mundo* III (8): 27-50.

_____. 2023. "'Todo pasa y todo queda, pero lo nuestro es pasar': copistas musicales en los confines de América del Sur (Córdoba, Argentina, siglo XIX)". *Revista de Historia Americana y Argentina* 58 (1): 59-83.

Plesch, Melanie. 1999. "Esnaola, Juan Pedro". En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dirigido y coordinado por Emilio Casares, vol. 4, 760-762. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Plesch, Melanie y Gerardo V. Huseby. 1999. "La música desde el período colonial hasta fines del siglo XIX". En *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, dirigido por José Emilio Burucúa. Buenos Aires: Sudamericana, 218-268.

Sánchez-Kisielewska, Olga. 2015. "Claves para el análisis del italianismo en la música hispana: esquemas galantes y figuras retóricas en las misas de Jerusalem y Nebra. *Diagonal: An Iberoamerican Music Review* 1 (1): 28-53.

Torres Amat, Félix. 1824. *Los salmos de David traducidos de la vulgata latina al español*. Madrid: Imprenta de Don León Amarita.

Troisi-Meleán, Jorge. 2008. "Redes, reforma y revolución: dos franciscanos rioplatenses sobreviviendo al siglo XIX (1800-1830)". *Hispania Sacra* LX (122): 467-484.

Vega, Carlos. 1941. *Fraseología*. Vol. I. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.

Documentación de archivo (inédita)

- Archivo del Convento San Jorge de Franciscanos (Córdoba), 12 cuadernillos de *particelle* de los (Salmos de Vísperas a 4 voces y orquesta) de Juan Pedro Esnaola. Copia de Romualdo García. Manuscrito, sin fecha (varias versiones). Copias de Romualdo García, manuscrito, sin fecha.

- Archivo del Convento San Jorge de Franciscanos (Córdoba), "*Tercia a 4 voces y orquesta*" de Juan Pedro Esnaola.

- Archivo del Convento San Jorge de Franciscanos (Córdoba), Libros de Gastos 4, 5 y 7.

- Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades y Psicología de la Universidad Nacional de Córdoba, Sección Humanidades, Colección Musical "Pablo Cabrera", Juan Pedro Esnaola, "*Tercia a 4 voces y orquesta*". Copia de Tomás Perafán, manuscrito, sin fecha.

- Biblioteca Histórica de la Basílica de San Francisco de Buenos Aires. Juan Pedro Esnaola, "*Tercia a 4 voces y orquesta*", copia anónima, sin fecha.

R