

LA MUSICA EN LA ARGENTINA DURANTE EL PERIODO COLONIAL

p o r

Vicente Gesualdo

La actividad musical en el territorio argentino durante el siglo xvi, se reduce a la incipiente liturgia religiosa, desarrollada en algunos pocos centros fundados por los conquistadores, a la música marcial interpretada por trompetas, pifanos y cajas de guerra en las ceremonias y fiestas civiles y religiosas, y a los romances y canciones que los soldados y colonos españoles traían de su tierra de origen. Con la expedición de don Pedro de Mendoza, quien fundó Buenos Aires a principios de 1536, arribaron varios músicos, entre ellos: Juan Jara, Diego de Acosta, Juan Gabriel Lezcano, Antonio Rodríguez, Sebastián de Salerno, etc. Acosta desempeñaba el cargo de *Maestro de Ministriles* y permaneció en estas regiones hasta 1546; Jara era músico en la iglesia de Asunción en 1542; de Rodríguez se menciona "su singular habilidad para el canto y su maravilloso ingenio en el arte de tocar la flauta". El instrumental militar que trajeron los españoles en la época de la Conquista estaba compuesto por pifanos, trompetas lisas, atabales y tambores o cajas de guerra, de larga caja cilíndrica. Mateo Rosas de Oquendo, uno de los fundadores de la Rioja en 1594, recuerda que marchó tres días "atrorando de trompetas, de pifanos y atabales".

Con los primeros soldados y colonizadores llegaron a América los misioneros, que difundieron la doctrina cristiana entre los indios por medio de la música, como lo hicieron *Alonso Barzana* (1528-1598), en el Tucumán, y *San Francisco Solano* (1549-1610), en el Alto Paraná. En 1585, la iglesia de Santiago del Estero contaba con un órgano. El padre Diego de Torres, en su Carta Anua de 1613, refiere que los alumnos del Seminario de esa ciudad, "además de los estudios literarios y filosóficos, aprenden música vocal e instrumental". *Cosme del Campo* (1600-1660), natural de Santiago del Estero, descendiente de conquistadores del Tucumán, se distinguió como sacerdote, historiador y notable músico; sus conocimientos musicales eran muy vastos y por Real Célula de 15 de septiembre de 1649, fue designado "chantre" de la Catedral de su ciudad natal. La práctica de la música religiosa en la capilla de la Catedral de Buenos Aires fue muy importantes a principios del siglo xvii; en torno al órgano de ese templo se formaron los primeros organistas argentinos. Ese núcleo de donde irradian los primeros inten-

tos de música seria en el país, tiene en la figura de *Juan Vizcaino de Agüero* un destacado cultor. Nacido en Talavera de Madrid, provincia de Tucumán, hacia 1606, hijo del capitán Francisco de Agüero, fue educado en el colegio de Monserrat, donde tomó las órdenes menores; en 1628 pasó a Buenos Aires, donde se destacó de inmediato por sus conocimientos musicales, siendo destinado al "órgano y coro" de la Catedral. En un escrito del año 1634, declaraba que "desde cinco años asiste en la Catedral, dirigiendo el canto llano y la música de órgano", y en otro documento del mismo año, se ponía de relieve su habilidad "como muy entendido en achaques musicales". En 1637 el obispo Aresti lo designaba sochantre, destacando claramente "su destreza en la música", por cuya labor se le asignaban 100 pesos anuales. Después de 1640 pasó a Asunción, donde en 1645 ejercía una canonjía. No conocemos la fecha de su muerte, pero es probable que terminara sus días en el Paraguay a mediados del siglo. *Juan de Cáceres y Ulloa*, natural de Buenos Aires y nieto paterno de Felipe de Cáceres, gobernador del Paraguay, fue discípulo de Juan Vizcaino de Agüero y notable organista. Por su testamento, fechado en 1675, sabemos que había sido organista de la Catedral durante muchos años con el salario de cien pesos anuales.

La ciudad de Córdoba, fundada en 1573, fue durante el siglo xvii y parte del xviii, el centro cultural por excelencia; la fundación de la Universidad en 1622 y la creación del Convictorio de Monserrat, medio siglo más tarde, dieron a Córdoba una supremacía indiscutida. Ni Santiago del Estero, que la había precedido en esa hegemonía intelectual, ni Buenos Aires, que la reemplazó, llegaron durante ese período a equipararse con Córdoba. La rica documentación recogida por el padre Grenón demuestra la afición a la música, al canto y al baile, que fue en constante progreso, conforme aumentaban la población y el bienestar social. Durante el siglo xvii se destacan por su actuación en Córdoba: *López Correa*, organista que en 1641 posee cuatro libros de canto y órgano; *Tomás de Figueroa*, quien en 1644 era director de orquesta; *Francisco de Alba*, presbítero y maestro de música en 1685; *Andrés Pérez de Arce* y *Salvador López de Melo*, organistas. La práctica de la música religiosa tuvo amplia difusión hasta en los más apartados lugares del territorio nacional; en la iglesia de Humahuaca, en el norte argentino, figura en 1679 un órgano, adquirido en Potosí por la suma de 500 pesos, reunidos por contribuciones de vecinos y arrieros. En 1681, en la pequeña capilla había una cantoría que contaba con un "terno de chirimías, bajón, tiple, fagote y tres flautas", figurando Juan García como organista.

Los sacerdotes que la Compañía de Jesús envió a nuestras tierras a partir del siglo xvi, difundieron la música entre los indígenas, conocedores del misterioso poder ejercido por ese arte en el alma de los hombres y recurrieron a ella como irresistible argumento de evangelización. Los nombres de *Juan Vaisseau* (1584-1623), *Luis Berger* (1588-1639), *Pedro Comental* (1595-1664), *Domingo Zipoli* (1688-1725), *Antonio Sepp* (1655-1733), *Floridán Paucke* (1719-1780), *Martín Schmid* (1694-1773), y los de otros misioneros jesuitas serán recordados siempre como los portadores de un mensaje musical, del que se valieron como elocuente argumento de sus prédicas cristianas. El Padre Antonio Ripario escribía en 1637, desde Córdoba del Tucumán al provincial de la Compañía de Jesús en Milán, una carta en la que decía: "Los indios cantan en música Misas enteras y otros motetes y canciones con sus instrumentos, violines, arpas, cornetas, flautas, guitarras, trompas, trompetas y otras voces solas; y esto con tanta perfección que esta música puede ser escuchada en cualquier iglesia de Europa...". El padre Ludovico Antonio Muratori escribe en 1743: "Se estableció en cada reducción una capilla de músicos, óptimamente instruidos. No hay instrumento musical en Europa que ellos no toquen, como órgano, guitarra, arpa, espineta, laúd, violín, violoncelo, cornetas, oboes, etc... En una de las últimas visitas realizadas por el Obispo de las Reducciones de Guaraníes, una de las cosas que nos maravillaron fue ver un coro de niños que cantaban la Doctrina Cristiana, acompañándose de sus instrumentos; entre ellos, un jovencito de doce años que tocaba el violoncelo, con tal gracia y destreza, que el obispo hizo parar el coro y le pidió tocara una sonata a solo. El obedeció, y después de hacer una reverencia, posó el violoncelo sobre un pie, y tocó durante un cuarto de hora con tal desenvoltura que ocasionó el aplauso general". El grado de adelanto que habían alcanzado las misiones jesuíticas en el arte musical llegó a conocimiento del Papa Benedicto xiv, quien en la Encíclica del 19 de febrero de 1749, expresaba: "Tanto se ha extendido el uso del canto armónico o figurado, que aun en las misiones del Paraguay se ve establecido, porque teniendo aquellos nuevos fieles de América excelente índole y felices dotes naturales, así para la música vocal, como para tañer instrumentos y aprendiendo fácilmente todo lo que pertenece al arte de la música. Tomaron ocasión de esto los misioneros, valiéndose de piadosos y devotos cánticos para reducirlos a la fe de Cristo, de suerte que actualmente casi no hay diferencia alguna entre las misas y las vísperas de nuestros países y las que allí se cantan".

El Padre tirolés *Antonio Sepp*, discípulo de Melchor Glette en

Augsburgo e integrante del Coro Imperial de Viena, fue consumado ejecutante de varios instrumentos y diestro compositor. Arribó a Buenos Aires en 1691, y después de ofrecer varias audiciones musicales en el Colegio de los jesuitas, partió para la reducción de Yapeyú. Le cupo la gloria de convertir a esta misión en el gran centro musical de la época. Un año después había formado los siguientes músicos: 6 trompetistas, 3 diorbistas, 4 organistas, 30 ejecutantes de chirimías, 18 ejecutantes de corneta, 10 ejecutantes de fagote, 8 discantistas, etc. En uno de sus escritos describe una fiesta de Nochebuena en el pueblo de San Juan Bautista, ocasión en que hizo ejecutar por sus músicos indígenas una Pastoral y varias canciones de Navidad, alemanas, que había traducido al guaraní. También representaron "comedias", en idioma guaraní y en forma rimada, con prólogos musicales y coros cantados. La escena culminante de una de estas obras representaba a San Ignacio colgando sus armas ante la imagen de la Virgen que se le aparece en forma humana. El Padre Sepp instaló una fábrica de instrumentos musicales en las misiones y él mismo escribe en 1692: "Los indios fabrican muy buenos instrumentos musicales, entre ellos, trompetas, clarinetes, arpas, clavicordios, salterios, fagotes, chirimías, teorbos, violines, flautas, cítaras, etc. Hace unos días hice unos taladros de hierro para la fabricación de fagotes y chirimías, resultando nuestra producción tan perfecta como los instrumentos que traje de Europa".

En el año 1717 arriba a Buenos Aires la figura más destacada de este extraordinario florecimiento musical en las Misiones Jesuíticas, el Hermano *Domenico Zipoli*, nacido en Prato, Toscana, en 1688. Estudios realizados por el Padre Guillermo Furlong, S. J. y el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, han revelado la existencia y muerte de este gran músico italiano en la Argentina. Zipoli fue protegido del Gran Duque de Toscana, quien lo estimuló en su carrera musical; fue discípulo de Alessandro Scarlatti en Nápoles y de Bernardo Pasquini en Roma. En la Ciudad Eterna estrenó varios oratorios y fue organista de la Iglesia de la Compañía. Llegó a Buenos Aires en 1717 y poco después pasó a Córdoba para terminar sus estudios, ciudad donde gozó de gran reputación como músico. El Padre Lozano dice en sus escritos que "era peritísimo en la música. . . Dio gran solemnidad a las fiestas religiosas, con no pequeño placer, así de los españoles como de los indígenas. . . Enormes eran las multitudes de gentes que iban a nuestra iglesia con el deseo de oírle tocar tan bellamente. . .". Zipoli murió en 1726, a los 38 años de edad, en el establecimiento campestre de los jesuitas de Santa Catalina, a unos 50 kms. de Córdoba. Probablemente, falleció a

consecuencias de una epidemia que se declaró en el lugar; no había sido aún consagrado sacerdote, por no haber a la sazón Obispo para consagrar. Muy poco se sabe de las obras que compuso en suelo americano. Medio siglo después de su muerte, el Padre Jaime Oliver aludía a sus compositores, y el padre Lozano decía que las obras de Zipoli llegaron a ser tan populares que eran buscadas hasta del Perú por los músicos limeños. El Padre Jerónimo Herrán visitó el pueblo guaraní-tico de Santiago, en 1732, escribiendo que "los indios aprendan y ejerciten en las músicas del Hermano Domenino Zipoli, por ser las mejores". El Padre José Sánchez Labrador, en su obra *El Paraguay Católico*, refiriéndose a la época en que visitó las Misiones (1750-67), expresa que "en algunas iglesias de indios se ejecutaba por la noche una ópera italiana de aquellas que había compuesto para ellos el Hermano Zipoli, uno de los mejores músicos que vivió en Roma y se transfirió, ya jesuita a la provincia del Paraguay". Es muy probable que sean obra de Zipoli las óperas que se representaron en las fiestas de coronación, celebradas en San Borja, en noviembre de 1760, tituladas *El rey Orontes de Egipto* y *Felipe* v. Según un testigo, las óperas fueron representadas por numerosos cantantes, "al estilo italiano y en su mayor parte al son de la espineta y harpa". El musicólogo norteamericano Robert Stevenson, ha realizado hace pocos años un hallazgo sensacional, en Bolivia, una *Misa para cuatro voces y bajo continuo*, de Zipoli, y está preparando un estudio sobre esta obra.

El Padre *Florián Paucke* o *Baucke*, nacido en Witzg, Silesia, desarrolló gran actividad musical en las misiones y su habilidad como instrumentista y profesor dejaron imborrable huella entre los indios de las reducciones. En enero de 1749 arribó a Buenos Aires, acompañado por otros dos compatriotas, también jesuitas y músicos, los Padres Dobrizhoffer y Knogler. Ese mismo año pasó a Córdoba y en esa ciudad instruyó a los 20 músicos negros que tenían los jesuitas y compuso *Vísperas* y una *Misa*, para el día de San Ignacio. Dice Paucke: "Alcancé a instruir a mis encomendados de tal suerte que ejecutaron mi obra musical con rara perfección". Pasó a las misiones de Mocobíes, en 1752, con varios instrumentos: violín, flauta, una corneta de monte y una gran espineta, asombrando a los indios con sus ejecuciones. A los tres años de haber llegado había ya formado una orquesta completa de veinte ejecutantes, cuyos instrumentos se fabricaron en los talleres de la misma reducción. Llegó a fabricar un órgano de cinco registros, en nada inferior a los que se hacían en Europa en esa época, según referencias del propio Paucke. El padre Dobrizhoffer refiere en su libro *Historia*

de Abiponius, Viena, 1784: "En la música tenían los mocobíes un excelente maestro en la persona del P. Florián Paucke, de Silesia, quien no sólo era insigne virtuoso en el violín, sino distinguido compositor de piezas musicales. Por su inquebrantable constancia, alcanzó a formar una orquesta de violinistas mocobíes y de hábiles cantores en el Servicio Divino. La gran fama que estos artistas se granjearon los obligó, en repetidas ocasiones, a dar conciertos así en Buenos Aires como en Santa Fe". En efecto, en el año 1749 el Padre Paucke y sus músicos indios fueron invitados a dar conciertos en Buenos Aires, ofreciendo varios recitales en la iglesia de San Ignacio y en la Real Fortaleza, residencia del gobernador.

Con el alejamiento de los jesuitas, en 1767, se detuvo este magnífico desarrollo musical, ya que desapareció el estímulo de los misioneros que hasta ese momento habían dirigido e impartido la enseñanza de la música. En el inventario de los instrumentos existentes en las Misiones, en la época de la expulsión, se registran más de mil de todas clases. Como un homenaje a estos abnegados misioneros, debemos decir que ellos sembraron las primeras simientes de las que habrían de nacer las manifestaciones de la vida musical argentina en los años venideros.

Al crearse en 1776 el Virreinato del Río de la Plata, Buenos Aires fue designada capital del mismo. La ciudad deja de ser entonces la cenicienta, eternamente olvidada por la Corona y, trocada en rival de Lima, va cimentando poco a poco su grandeza, convirtiéndose en una próspera ciudad. Sus habitantes pudieron aspirar a otras mejoras y pretender estudios, cultura y bienestar en consonancia con el rango alcanzado al crearse el Virreinato, la Real Audiencia y el Consulado. La metamorfosis se realizó rápidamente y pronto la sociedad porteña pudo ofrecer un conjunto de cultura y distinción, en nada inferior a la de cualquier ciudad española de análoga importancia a la suya. Concolorcorvo escribe en 1749: "Hombres y mujeres se visten como los españoles europeos, y lo propio sucede desde Montevideo a la ciudad de Jujuy, con más o menos pulidez. Las mujeres en esta ciudad, y en mi concepto, son las más pulidas de todas las americanas españolas, y comparables a las sevillanas. He visto sarao en que asistieron ochenta, vestidas y peinadas a la moda, diestras en la danza francesa y española".

Durante el siglo XVIII, tuvo intensa vida en los salones porteños la tertulia, en donde el clave, la flauta y el violín dieron intensa vida a las reuniones. En ellas se ejecutaba música de los maestros Pergolesi, Haydn, Boccherini, Pleyel y Stamitz. La residencia de don Juan Antonio Lezica era uno de los lugares de reunión para los amantes de la

música en esa época; el maestro de música de la hija de Lezica era el indio *José Antonio Ortiz* (1764-1794), consumado "luthier" y "maestro clavista", poseedor de una magnífica colección de obras de Haydn, Pleyel, Boccherini y otros maestros. Un gran impulso tuvo la difusión de la música en Buenos Aires al inaugurarse, en 1757, la casa o *teatro de ópera de música*, así se lo designa en los documentos de la época, que construyeron Pedro de Aguiar y el flautista italiano Domingo Saccomano. Este fue el primer teatro que se construyó en Buenos Aires en forma estable; tuvo corta vida, pues en 1761 fue desmantelado. Músicos de ese período fueron los italianos *Francisco Faa* y *Bartolomé Massa*, autor de "las partituras para las óperas y demás diversiones de comedias", en los teatros de Buenos Aires y Lima, entre los años 1759 y 1777. Durante más de veinte años Buenos Aires no contó con un coliseo estable, hasta que en 1783 el empresario Francisco Velarde construyó el *Teatro de la Ranchería*, llamado así por estar ubicado junto a las antiguas rancherías de los jesuitas, muy cercana a la Plaza Mayor; tenía palcos y cazuela para las mujeres. Según un inventario realizado en junio de 1792, contaba con más de mil piezas de repertorio, entre ellas, 380 comedias sueltas, 123 sainetes sueltos, 49 tonadillas generales, 47 tonadillas a dúo, 99 tonadillas a solo, música de la comedia *Las armas de la hermosura*, 14 sinfonías, 2 zarzuelas, etc. Este teatro se incendió en la noche del 15 de agosto de 1792, a causa de un cohete volador disparado desde la iglesia de San Juan Bautista, que cayó sobre su techo de paja, causando la destrucción total del edificio. Era director de este coliseo el maestro *Antonio Aranaz*, contratado especialmente en España para "enseñar a cantar, así todas las tonadillas como las músicas de comedias, sainetes, etc., y componer las músicas de todas las letras que se ofrezcan". La orquesta estaba compuesta por 4 violines, 1 bajón, 2 oboes y 2 trompas.

En 1756 figura como director de orquesta en los cultos que se celebran en la Catedral de Buenos Aires el maestro *Francisco Vandemer*, a quien suceden en el cargo *Antonio Beles* (1777), quien se alterna en el cargo con *Bernardo de San Ginés*, *Ignacio de San Martín* y *Francisco del Pozo* (1780). Desde 1784 desempeña la función de capellán del coro *Juan Bautista Goiburu* (1759-1813), quien también fue cantor, sochantre, organista y maestro de capilla, desempeñando esos cargos hasta 1813. En 1795 fue nombrado cantor o salmista de la Catedral el presbítero *José Antonio Picasarri* (1769-1843), figura señera de la cultura musical argentina, tío y maestro de Juan Pedro Esnaola, quien desempeñó esa plaza hasta 1804; en 1807, Picasarri fue designado maestro de

capilla de ese templo. En 1790 la Catedral de Buenos Aires contaba con una orquesta, integrada por los siguientes músicos:

Hipólito Guzmán, primer violín;
Roque Jacinto de Pintos, primer violín;
Apolinario Pimienta, segundo violín;
Gregorio San Ginés, segundo violín;
Pedro Melgarejo, violón;
Francisco Pozo, contrabajo;
Ambrosio Velarde, viola;
José Atanasio Beles, oboe primero;
Ignacio Melo, trompa, y
José Joaquín de Alzaga, trompa segundo.

Los músicos *Teodoro Hipólito Guzmán* (1750-1820), *Ambrosio Velarde* (1760-1815) y *Tiburcio Ortega* (1759-1839), todos nacidos en Buenos Aires, prestigian las funciones sacras realizadas en la Catedral y en otros templos. Ortega pasó a la Banda Oriental en 1780, siendo el primer maestro de capilla que actuó en Montevideo en la época colonial. También Velarde se radicó en Montevideo a principios del siglo XIX, componiendo allí "tocatas para el órgano". Hacia 1790, actuó en la Catedral de Buenos Aires el músico español *Antonio Aranaz*, quien compuso una *Misa con todo instrumental*, para optar a la plaza de compositor en la capilla de la Catedral de Santiago de Chile (1793). *Mateo Caro* figura como maestro de capilla en la Catedral de Buenos Aires en 1803 y *Salinas de Lima*, en 1806; le sucedió al año siguiente *José Antonio Picasarri*, quien abandonó ese cargo en 1810, por ser realista, siendo reemplazado por *Fray Juan Moreno*. En 1810 aparece dirigiendo la música de la Catedral *Cayetano Lino Loforte*, músico italiano, director de bandas militares y de la orquesta en el teatro. *Manuel de la Cendeja* y *Fray Antonio de la Cuesta* se desempeñan en esos años como organistas. El maestro catalán *Blas Parera*, nacido en 1765, se radicó en Buenos Aires en 1797; fue organista en la Catedral, en los templos de la Merced y San Ignacio, desempeñándose también como maestro de música y canto de distinguida familias de la sociedad porteña de esa época. De 1802 a 1803 fue organista en la iglesia de San Francisco de Montevideo. Cuando en 1804 se construyó el Coliseo Provisional de Buenos Aires, el maestro Parera fue contratado en calidad de "primer músico, maestro, compositor y director de orquesta", obligándose, además, a tocar en la orquesta en todas funciones y ensayos, "ya el clave, ya el vio-

loncelo". Domingo de Azcuénaga, en una letrilla mordaz y satírica, nos trae el recuerdo de Parera como director de orquesta en el Coliseo:

*Don Blas Parera, regañando
a toda la orquesta
al paso que toca
del clave las teclas...*

Con el advenimiento de la Independencia el maestro Parera compuso varias piezas marciales, un *Canto a la Memoria de Mariano Moreno*, con letra de Fray Cayetano Rodríguez, y la *Marcha Patriótica*, con letra de Vicente López y Planes, actual Himno Nacional argentino. Después de 1817 regresó a España, donde se supone que murió hacia 1830. En los últimos años de la Colonia, en Buenos Aires y Córdoba se destaca la figura de un diestro ejecutante de flauta y clarinete, don *Víctor de la Prada*, quien establece en Buenos Aires una *Academia de Música Instrumental*, que funciona en los salones del Protomedicato.

Los cantos religiosos de índole popular, tuvieron amplia difusión en el suelo argentino, como en toda América, durante el período colonial; entre ellos se destacan las *Alabanzas*, las *Saetas*, los *Trisagios*, las *Rogativas* y los *Villancicos*, todos de antigua raíz europea. Junto al villancico, la forma de canción más usada fueron los tradicionales *romances*, que llegaron a América con los primeros soldados y colonizadores; las coplas o cantares breves, que lograron florecimiento notable en el Río de la Plata, no son sino desmembración del primitivo romance. En los cancioneros populares argentinos se advierten coplas que traen referencias interesantes sobre este aspecto de nuestro folklore. Concolorcorvo, en su libro "El lazarillo de ciegos caminantes", publicado en Lima en 1773, refiriéndose a la gente de la campaña del Río de la Plata, hace alusión a las varias coplas que cantaban, acompañados de una pequeña guitarra, improvisando los versos "que regularmente ruedan sobre amores". Estas coplas que cantaban los "gaudérios" de la época colonial son los directos ascendientes de las *décimas* y *cielitos* entonados por los "gauchos" de la época independiente.

Ya durante la primera mitad del siglo XVIII, se bailan en Buenos Aires *contradanza* y *minué*; en el año 1747, durante las fiestas de la coronación de Fernando IV, se realizó una gran fiesta danzante en la Real Fortaleza. "Ocupáronse —dice el cronista— otras dos noches con saraos y armoniosos conciertos de música, adonde acudió toda la nobleza del pueblo de uno y otro sexo entrando desde la oración hasta la media

noche en cuyo intermedio danzaron bailes de muchas ideas, así los caballeros como las señoras... el Gobernador propinó un magnífico refresco a todos los circunstantes, que sirvió de paréntesis, para las contradanzas, minuets y areas". Las clases populares rendían, por su parte, desenfrenado culto al baile, a tal punto que el obispo de Buenos Aires lanzó un edicto prohibiéndolos, en 1743 y 1746. La *gavota*, el *paspié* y el *fandango*, ocupan lugar destacado en el repertorio de las danzas coloniales; el *vals* llegó al Río de la Plata a principios del siglo XIX y en 1807, anota en su diario un oficial inglés que participó en el ataque a Buenos Aires: "Los valsos estaban en boga y la música era de piano acompañado con guitarra, que todos los rangos tocaban". Los bailes y danzas de los negros ocupan un lugar importante en las crónicas coloniales, a partir de fines del siglo XVII, en que llegaron los primeros esclavos de color a Buenos Aires. Las reuniones danzantes que celebraban los negros, llamadas *candombes*, *tambos* o *tangos*, fueron al principio tímidas e intrascendentes expansiones de pequeños grupos; más adelante al aumentar el número de los esclavos, se convirtieron en tumultuosas reuniones que preocuparon seriamente a las autoridades. En un bando de Juan José Vértiz, fechado en septiembre de 1770, se prohíben los bailes que los negros realizan: "Que se prohíban los Bailes indecentes que al son del tambor acostumbran los negros en los Huecos, Bajo del Río y Extramuros...". Durante la época de Rosas, tomaron gran incremento estos bailes de los morenos en Buenos Aires, pues eran protegidos por el Dictador, quien alentaba sus reuniones y asistía a sus festejos; después de 1852 fueron apagándose lentamente hasta casi desaparecer en las últimas décadas del siglo XIX.

Bibliografía Principal:

Juan Alvarez, *Orígenes de la música argentina*, Rosario, 1908; Alfredo Fiorda Kelly, *Historia de la Música y de la Opera en Buenos Aires* (inédito); Guillermo Furlong, S. J., *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Bs. Aires, 1944; Edmundo Wernicke, *El arte musical en el Virreinato del Río de la Plata a fines del siglo XVII*, en "La Prensa", Bs. Aires, 27 de mayo de 1945; J. L. Trenti Rocamora, *La música en Buenos Aires hasta 1810*, Bs. Aires, 1948; Francisco Curt Lange, *La música eclesiástica argentina durante el periodo de la dominación hispánica*, Mendoza, 1954; Vicente Gesualdo, *Historia de la Música en la Argentina*, tomo I, Bs. Aires, 1961.