

REVISTA DEL INSTITUTO DEL
INVESTIGACION MUSICOLOGICA
"CARLOS VEGA"



REVISTA
DEL INSTITUTO
DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
"CARLOS VEGA"

Nº 14 - 1995

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca



4011000020296

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

**UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES**

RECTOR: R. P. DOMINGO BASSO O.P.

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

DECANO: LIC. MARTA LAMBERTINI

**INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
"CARLOS VEGA"**

DIRECTOR: DRA. CARMEN GARCIA MUÑOZ

HUMBERTO I 656 (1103) BUENOS AIRES

REPÚBLICA ARGENTINA

Revista del Instituto de
Investigación Musicológica
"Carlos Vega"

Nº 14 - 1995

SUMARIO

- 1 *Rodolfo Bernardo Arizaga*
GRACIELA RASINI
- 26 *Juan José Castro. Su pensamiento, sus escritos*
C.G.M.
- 71 *El lenguaje compositivo de Enrique Delfino*
PABLO KOHAN
- 87 *Haendel: "Julio César". Bosquejo de una estética de
la melancolía a partir del aria "V'adoro pupille"*
JOSÉ FELIPE CORSO
- 135 *La tradición poética y musical judeoportuguesa de
Amsterdam. Informe de la documentación realizada en
Buenos Aires.*
ELEONORA NOGA ALBERTI-KLEINBORT
- 151 *Felipe Boero*
ESTEBAN SACCHI

RODOLFO BERNARDO ARIZAGA *

**Buenos Aires, 11-VII-1926;
Escobar (Pcia. de Buenos Aires), 12-V-1985**

GRACIELA RASINI

Compositor, periodista, musicógrafo y hombre de gran cultura. Desde la infancia sintió inclinación por la música; a los ocho años comenzó a estudiar piano con Elisa Frei, para ingresar luego al Conservatorio de Música de Buenos Aires donde fue alumno de Alberto Williams y José Gil. Entre 1945 y 1948 realizó estudios de composición con Luis Gianneo.

A los 20 años emprendió la tarea de periodista en el diario *Clarín* (1946-1964), para continuarla luego en diversas publicaciones de la Editorial Primera Plana (1964-1971). Entretanto fue Secretario de la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires (1953-54) y este año *Clarín* lo envió a París como corresponsal. Tuvo así la oportunidad de trabajar composición con Nadia Boulanger, ejecución de *Ondes Martenot* con Ginette Martenot (instrumento que difundió en la Argentina a su regreso) y asistir a las clases de Análisis y Ritmo que dictaba Olivier Messiaen en el Conservatorio.

Entre 1956 y 1960 fue Secretario de la Orquesta Sinfónica Nacional que dirigía Juan José Castro, con quien entabló una profunda amistad. Entre 1959-60 retoma estudios de orquestación con Teodoro Fuchs. En 1960 fue profesor de composición en el Instituto Superior de Música de Rosario (Santa Fe). En 1961 publicó una biografía de Manuel de Falla, por el que sintió siempre una gran admiración y al año siguiente el Fondo Nacional de las Artes lo becó para estudiar en Europa la música aplicada al teatro. En 1963 editó un estudio sobre Juan José Castro, encarado de una forma literaria muy particular.

Fue miembro fundador de la Asociación de Conciertos de Cámara, del Seminario de Jóvenes Músicos Argentinos, de la Unión de Compositores de la Argentina y del Consejo Argentino de la Música.

Recibió numerosas distinciones por sus obras: en 1953/54 y '58 premios y menciones del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires; en 1953 el

Premio Municipal; en el '65 fue designado por la Cámara Junior como uno de los "Diez jóvenes sobresalientes". La Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) le otorgó en 1976 el Gran Premio de Honor.

Su labor periodística ha sido muy importante, no sólo como crítico musical, sino también como autor de innumerables artículos aparecidos en publicaciones especializadas de la Argentina y el extranjero. No podemos dejar de mencionar que, a través de una beca del Fondo Nacional de las Artes, publicó en 1972 la única *Enciclopedia de la música argentina* que existe hasta hoy.

Arizaga sostenía que la obra era el vehículo por medio del cual el autor se comunicaba con el otro; por eso el artista debía **ser** para poder **transmitirse** a través de la obra.

Pasó por diferentes etapas, no sólo desde el punto de vista del lenguaje en sí, sino también del sistema o sistemas que fue adoptando en su manera de componer. Primero lo hacía sobre el piano, pero luego elaboraba mentalmente sus obras, escribiéndolas, virtualmente, "en limpio".

En su última etapa utilizó esquemas geométricos como planteo general de la composición, sostenía que lo expresivo se manifiesta con la misma estructura a través de diferentes canales. Desde otro punto de vista, se lo podría definir como "pitagórico", ya que estaba convencido de que los números mostraban relaciones trascendentes y ocultas de la realidad.

Con respecto al lenguaje en sí mismo, no se puede determinar lo que vulgarmente se denomina evolución; tal vez porque afirmaba que cuando se había encontrado un lenguaje, éste ya estaba muerto. Sí se ve evolución en la manera de manejar los elementos, así como también se reconocen sus obras por la concisión, ausencia de retórica y de todo lo que no fuera esencial; no hay nada superfluo, quizá porque pensaba que "la forma es la obra". Obra influenciada en distintas épocas por varios autores: Hindemith, Ravel, Messiaen, Falla. Este último por la propia inclinación de Arizaga a todo lo español.

Dentro de esas características se mantiene como constante la recurrencia al uso de modos, ya sean los tradicionales, los que hacen referencia a los de Messiaen o los hindúes. Aquí se inscriben también la polimodalidad, politonalidad y el manejo casi constante de recursos contrapuntísticos.

De todas maneras es imposible referirse a los procedimientos puramente musicales ya que, en general, fue importantísimo en su obra el rol que jugó lo literario, ya sea como texto o como elemento de inspiración en sentido más amplio.

. . .

* Este trabajo tiene como antecedente una voz realizada para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en colaboración con el Lic. Juan Angel Sozio, que edita la Sociedad General de Autores y el Ministerio de Cultura de España, actualmente en prensa en Madrid.

* * * * *

El Catálogo se ha encarado por géneros, y dentro de cada ítem por año de composición. Los rubros son los siguientes:

- I. Música para escena**
 - 1. Ballet
 - 2. Música incidental
 - 3. Música para películas
 - 4. Obras experimentales
- II. Música orquestal**
 - 1. Orquesta de cámara
 - 2. Orquesta sinfónica
 - 3. Orquesta, solistas y/o coro
- III. Música de cámara**
- IV. Instrumentos solos**
 - 1. Clave
 - 2. Flauta en sol
 - 3. Guitarra
 - 4. Oboe
 - 5. Ondas Martenot
 - 6. Organo
 - 7. Piano
 - 8. Viola
- V. Música vocal**
 - 1. Voz sola
 - 2. Voz y piano
 - 3. Voz y viola
 - 4. Voz e instrumentos
 - 5. Voces e instrumento
- VI. Coro**
- VII. Obras inconclusas**
- VIII. Escritos**

Dejamos constancia que en el último punto (Escritos) se colocan sólo los libros impresos. La producción literaria y crítica de Arizaga es enorme y será sin duda objeto de un estudio posterior.

Cuando la obra se estrena en Buenos Aires, se omite la indicación de lugar. Si la grabación es en disco, sólo se aclara la velocidad para la versión en 78 rpm.

ABREVIATURAS

arp	arpa
B	barítono
bat	batería
C	contralto
cb	contrabajo
cel	celesta
cfr	confrontar
ci	como inglés
cl	clarinete
clv	clavecín
co	coro mixto
co fem	coro femenino
ded	dedicatoria
dir	director
EAM	Editorial Argentina de Música
ed	editorial
EDUL	Editorial Discográfica de la Universidad de Rosario
estr	estreno
fg	fagot
fl	flauta
grab	grabación
gui	guitarra
instr	instrumental
MCBA	Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires
Mez	mezzosoprano
MREC	Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto
MS	manuscrito
ob	oboe
obs	observaciones
órg	órgano
orq ca	orquesta de cámara
orq cus	orquesta de cuerdas
orqt	orquestrado
perc	percusión
pf	piano
picc	piccolo
rec	recitante
rev	revisión
S	soprano
tb	trombón
Te	tenor
tim	timbal

tpa	trompa
tpr	trompeta
v/vs	voz/voces
va/s	viola/s
vbr	vibráfono
vc	violoncelo
vers	versión
vn/s	violín/violines
xil	xilófono



CATALOGO

I. MUSICA PARA ESCENA

1. Ballet

Jacquinet (1945)

Ballet-pantomima en un acto, según la *Farse du Cuvier*

Instr: 2222-2100-cus

Partes: 1.Introducción y escena, 2.Marcha del Factotum, 3.Danza de Jacquinet, 4.Los vecinos, 5.Las vecinas, 6.El pacto, 7.Le cuvier, 8.Final

Bailable real de la impaciencia (1948)

Divertimento escénico según la pieza homónima italiana del siglo XVII (anónimo)

Instr: fl, ob, cl

Partes: Obertura, Gavotta, Arietta, Pantomima, Pastorella, Giga

Estr: Rosario, Teatro El Círculo, 20-X-1949, Ballet de Vassili Lambrinos, coreografía de Yurek Shabelewsky

Obs: cfr III. **Música de cámara**

El Visionauta (1966)

Ballet en un acto, argumento y coreografía Paulina Ossona, sobre el *Cristóbal Colón* de Nikos Kasantzakis. La música corresponde a la suite orquestal *Música para Cristóbal Colón*

Instr: 2222-4331-perc-cus

Partes: Preámbulo, Ostinato, Tránsito, Tempestad, Visión, Epílogo

Estr: La Plata, Teatro Argentino, 27-XI-1969
Obs: cfr **II. Música orquestal. 2. Orquesta sinfónica**

2. Música incidental

Judas (1952)

Música incidental para el misterio homónimo de Josefina Melo
Instr: ci, co al unísono
Estr: Teatro Buenos Aires, 15-IX-1952

El tamborín de Damasco (1954)

Música incidental para el No japonés atribuido a Kwanze Seami Motokiyo
Instr: S, va, pf, perc
Estr: San Isidro, Club Atlético San Isidro, 11-V-1954, para el Rotary Club

La casa de los siete balcones (1957)

Música incidental para la comedia homónima de Alejandro Casona
Instr: Ondas Martenot
Estr: Teatro Liceo, 12-IV-1957, Compañía de Luisa Vehil

Los chismes de las mujeres (1957)

Música incidental para la comedia homónima de Carlo Goldoni, traducción Tulio Carella
Instr: Ondas Martenot
Estr: Teatro Caminito, 18-XII-1957, dir Cecilio Madanes, escenografía Luis Diego Pedreira

La zapatera prodigiosa (1959)

Música incidental para la farsa de Federico Garcia Lorca
Instr: fl, fg, tpa, gui, perc, co
Partes: 1.Coplas, 2.El alcalde, 3.Polca, 4.El titiritero, 5.Don Mirlo, 6.Mariposa del aire, 7.Zorongo, 8.Café de chinitas
Estr: Teatro Caminito, 17-XII-1959, Compañía de Cecilio Madanes
Obs: se conserva el Ms de "Mariposa del aire"

A María el corazón (1960)

Música incidental para el auto sacramental homónimo de Pedro Calderón de la Barca
Instr: Ondas Martenot
Estr: Plaza de los dos Congresos, 10-XI-1960 (en ocasión del Congreso Mariano)

Obs: otros números musicales fueron escritos por Roberto Caamaño, Alberto Ginastera, Pedro Saenz y Antonio Tauriello

Una viuda difícil (1960)

Música incidental para la farsa homónima de Conrado Nalé Roxlo

Instr: fl, fg, pf, perc

Partes: 1.Candombe, 2.Vals

Estr: Teatro Caminito, 19-XII-1960, dir Cecilio Madanes

Obs: otros números musicales fueron escritos por Isidro Maiztegui

El burlador de Sevilla (1961)

Música incidental para la obra homónima de Tirso de Molina, revisión de Alejandro Casona

Instr: 1111-0000-perc,arp-cus,co

Partes: 1)Preludio, 2)Siciliana, 3)Escena IV^a, 4)Danza campestre, 5)Escena VI^a, 6)Serenata, 7)Marcha fúnebre, 8)Danza campestre II, 9)Nocturno, 10)Escena 11^a, 11)Escena XII^a, 12)Madrigal, 13) Escena XV^a, 14)Trenos

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 4-V-1961, dir Jorge Petraglia

Una cruz para el godo (1961)

Música incidental para la obra homónima en tres actos de José de Thomas

Instr: Ondas Martenot

Partes: 1)Introducción al acto I, 2)Introducción al acto II, 3)Introducción al cuadro 2, 4)Introducción al cuadro 3, 5)Quenas, 6)Entierro, 7)Final

Estr: Teatro de Arte, 11-X-1961, dir Darío Garzay

El cuervo (1961)

Música incidental para la obra homónima de Carlo Gozzi,

en adaptación de Giorgio Strehler y traducción castellana de Tulio Carella

Instr: fl, picc, fg, tpa, gui, bat

Estr: Teatro Caminito, 24-XII-1961, Compañía de Cecilio Madanes

El caballero de Olmedo (IX-1962)

Música incidental para la obra de Lope de Vega, revisión de Rafael Alberti

Instr: fl dulce, cl, va, clv

Partes: Diferencias sobre el canto llano del caballero (según Antonio de Cabezón), Andante, Larghetto, Andantino mosso, Larghetto, Allegretto, Siciliana I, Siciliana II, Larghetto, Allegro, Larghetto, Melodía del ciego, Canto del Caballero (melodía sola)

Estr: Teatro San Martín, 12-X-1962, elenco de la Comedia Nacional

Obs: **IV. Instrumentos solos. 1. Clave**
MS

Romeo y Jeannette (IX-1962)

Música incidental para la obra de Jean Anouilh

Instr: Ondas Martenot, pf, sonidos indeterminados

Estr: Teatro Agón, 15-X-1962, Grupo Lineamientos

Una historia real, casi verosímil (XII-1965/I-1966)

Para la obra de Malena Sandor

Instr: Ondas Martenot y efectos electroacústicos

Estr: Sala Casacuberta del Teatro San Martín, 11-II-1966

Cristobal Colón (14-II/24-VI-1966)

Música incidental para la obra de Niko Kasantzakis

Instr: 2222-4332-perc, Ondas Martenot, cus y efectos especiales

Partes: 1.Preámbulo, 2.Ostinato, 3.Intermedio, 4.Diálogo, 5.Tránsito, 6.Tempestad, 7.Ráfagas, 8.Angeles, 9.Visión, 10.Epílogo

Estr: Tucumán, Teatro San Martín, dir Juan Carlos Zorzi

Obs: La obra fue comisionada por la Universidad de Tucumán en conmemoración del sesquicentenario de la independencia argentina

Artaud 66 (V-1966)

Música incidental para una antología del teatro de la crueldad, en cuatro partes

Partes: 1.Severa vigilancia, de Jean Genet, 2.Los Cenci, de Antonin Artaud, 3.Orlando furioso, de M. de Sade, 4.Hamlet, de Shakespeare-Marowitz

Estr: Instituto Di Tella, 1966, por el Teatro de la Peste, dir Alberto Cousté

La Celestina (IV-1967)

Música incidental para la tragicomedia de Fernando de Rojas

Instr: Ondas Martenot, gui, campanas, canciones

Estr: Teatro San Martín, 4-V-1967, Compañía de Iris Marga

La real cacería del sol (IV-1967)

Música incidental para el drama de Peter Schaffer

Instr: Ondas Martenot, perc, efectos sonoros, canto en vivo y grabado

Estr: Teatro Argentino, 23-V-1967, dir Lautaro Murúa

Luces de bohemia (VII/VIII-1967)

Música incidental para el drama en dos tiempos de Ramón del Valle Inclán

Instr: pf, cl, tpa, vn, va

Estr: Teatro San Martín, Sala Casacuberta, dir Pedro Escudero

Tripas de oro (V-1969)

Música incidental para la obra de Fernand Crommelyseck

Instr: v, picc, cl, fg, tpa, tb

Partes: 1.Canción del guardia, 2.Banda alegre, 3.Banda marcial, 4.Banda nupcial, 5.Banda triunfal

Estr: Teatro Nacional Cervantes, dir Pedro Escudero

Savonarola (IX-1971)

Música incidental para la obra de Agustín Perez Pardela

Instr: co masculino, sonidos y efectos

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 18-XI-1971, dir Pedro Escudero

Tiempo de Prilidiano (X-1971)

Música para audiovisual

Instr: v, gui, perc, pf

Estr: Museo Nacional de Bellas Artes, 14-XII-1971

Yo somos tú (11-III/7-IV-1972)

Música para café concert, textos Oliverio Gironde

Instr: v, pf

Partes: 1.Habla el poeta (tango), 2.Vórtice (vals), 3.Dicotomía incruenta (canción), 4. A pleno llanto (tango), 5.Salvamento (milonga)

Estr: Teatros de San Telmo, 15-V-1972, intérpretes Esther Velazquez y Jorge Coll

Obs: cfr **V. Música vocal. 2. Voz y piano**

Barrabás (VIII/IX-1972)

Música incidental para la obra de Michel de Ghelderode

Instr: ob(ci), fg, 3 tpas, perc

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 19-X-1972, dir Pedro Escudero

Donde la muerte clava sus banderas (IV-1973)

Música incidental para la obra de Omar del Carlo

Instr: v, 2 tpas, 2 tbs, gui

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 16-V-1973, dir Pedro Escudero

Música para la Academia del Fracaso (16-IX-1975)

Textos del compositor

Instr: v, pf

Partes: 1. Himno al fracaso, 2. Bolero fracasante

Estr: Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 26-IX-1975

Obs: para la inauguración de la Academia del Fracaso

MS

3. Música para películas

Acero (X-1961)

Cortometraje

Instr: Ondas Martenot, perc

Estr: Sala Lugones del Teatro San Martín, 29-VI-1962, dir Carlos A. Cipoletti
(Cine Club Enfoques)

Premio Festival de Bilbao, 1962

A puerta cerrada (X/XI-1961)

Largo metraje, sobre *Huit clos* de Jean Paul Sartre

Instr: Ondas Martenot

Estr: Cine Ambassador, 5-IX-1962, dir Pedro Escudero

Las ratas (XI-XII-1962)

Largo metraje, libro de José Bianco

Partes: 1. Twist y vals (instr: armónica, 2 gui, bat), 2. Boogie (instr: pf, gui eléctrica, bat), 3. Música de fondo (instr: Ondas Martenot, 3 vns, 2 vas, 2 vcs)

Estr: Cine Ocean, dir Luis Saslavsky, Festival Internacional de Mar del Plata

El demonio en la sangre (XI-1963)

Largo metraje, libro de Roa Bastos y Tomás Eloy Martínez

Instr: saxo contralto, vbr, órg, Ondas Martenot

Estr: Teatro San Martín, 1964, dir René Mugica, Festival Internacional del Cine

El hombre invisible ataca (VI-1967)

Largo metraje, libro Sergio De Cecco

Instr: Ondas Martenot, pf, efectos sonoros

Estr: Cine Hindú, 6-VII-1967, dir Martín Rodríguez Mentasti

4. Obras experimentales

Prometeo 45 (II-1965)

Poema dramático en un acto, texto propio (escrito en 1958; versión definitiva 1961-62)

Instr: S, B, 3233-0330-perc,arp,cel,vbr,xil-cus; personajes hablados, cantados, mimados, coros (a 2 y a 4 v); en sala: órg electrónico; gui en escena

Estr: La Plata, Teatro Argentino, 14-IX-1965, dir Pedro I. Calderón, regista y escenógrafo Luis Diego Pedreira

Ded: "A la memoria de mi padre y a todos aquellos que como él me señalaron el camino de la libertad"

Obs: traducción al francés de Mercedes Sombra

MS

El ombligo de los limbos, la momia y una encuesta. "Ensayo para un espejismo (20-I/15-III-1969)

Texto Antonin Artaud, compaginado y traducido por Rodolfo Arizaga

Partes: 1.El ombligo de los limbos, 2.Poeta negro, 3.Cartas del Señor Legislador, 4.Los poetas elevan sus manos, 5.Hay una angustia ácida y turbia, 6.La momia adicta, 7.Correspondencia de la momia (I), 8.Invocación de la momia, 9.Correspondencia de la momia (II), 10.Encuesta

Instr: rec, C, Te, vs, órg, perc

Estr: Sala Casacuberta del Teatro General San Martín, 5-XI-1970, Festival Internacional de Música Contemporánea

Grab: rec: Rodolfo Arizaga, C: Noemí Souza, Te: Sergio Tulián, órg: Adelma Gomez, perc: Luis Zubillaga, Rosario, [33 rpm] EDUL, 027

Obs: obra comisionada por la Universidad Nacional de Rosario.

Paralaxi. "Espejismo en un tiempo" (24-VII/5-X-1971)

Textos: poemas de Gerardus van Mameren, fragmentos de la Declaración Universal de Derechos Humanos, la Biblia y textos de Gandhi y Luther King

Instr: C, Te, rec, co, 11 instr (órg, clv, 2 perc, 7 cus), pantomima, ballet

Estr: Centro Cultural San Martín, 7-VII-1972, dir Rodolfo Arizaga, coreografía: Oscar Araiz, escenografía: Enrique Tudó

Obs: encomendada por la Municipalidad de Buenos Aires, en concurso abierto por antecedentes (decreto N° 9091, dictaminado por decreto 1574/71)

II. MUSICA ORQUESTAL

1. Orquesta de cámara

Música para cuerdas (1947)

Partes: 1) Moderato, 2) Lento, 3) Allegro

Estr: Radio del Estado, 12-XI-1947, Orquesta de Cámara de Radio del Estado,
dir Bruno Bandini

MS

Passacaglia (1a. vers, 1953)

Instr: doble orq cus

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 15-VI-1953, dir José Goldenshtein. MS

Obs: 2a. vers, 1964. Instr: orq ca

Estr: Teatro Colón, 17-IV-1966, Orquesta Sinfónica Nacional, dir Teodoro Fuchs.
MS

Grab: Camerata Bariloche, dir Elías Khayat, [33 rpm] Spacio 2079, 1987. •En
casete: [iguales intérpretes] Spacio 20079, 1987. •CD: Camerata Bariloche, dir
Fernando Hasaj, USA, Dorian 90201, 1994

Hymnus (25-VIII-1970/25-II-1971)

Estr: San Carlos de Bariloche, 9-VII-1971, Camerata Bariloche, en el 4º Festival
Internacional de Bariloche

Encargada por la Camerata Bariloche a través de Alberto Lysy

Ded: Enrique Tudó

Ed: EAM

2. Orquesta sinfónica

Dos corales (1a. vers, 1945)

Instr: 1111-1000-cus

Partes: 1. Pedid al Padre en mi nombre, 2. Mi reino no es de este mundo

Estr: 11-XI-1948, Orquesta de L.R.A Radio del Estado [actual Radio Nacional],
dir Luis Gianneo

MS

Obs: 2ª vers, 1945; instr: 2222-3220-perc,arp-cus; idem partes 1ª vers. Estr: 10-
IV-1949, Orquesta de Radio del Estado, dir Luis Gianneo. MS

Pequeño Vals en tono gris (1948)

Instr: 1111-1100-perc-cus (orq en 1952)

Partes: 1. Andantino (secretamente apasionado), 2. Tempo de vals

Estr: Facultad de Derecho, Orquesta de LRA, dir Bruno Bandini

MS

Sonada de la Anunciación (1949/51)

Instr: cobres, perc

Tango (poema coreográfico) (1949-1951)

Instr: 3333-4331-perc,pf,cel-cus

Estr: Gran Rex, 16-VII-1952, Orquesta Sinfónica Nacional, dir Sergiu Celibidache

Ded: Roberto Noble

MS

Serenata op 12 (1952-1953)

Instr: 2222-2100-perc-cus

Partes: 1.Coral-Allegro festivo, 2.Idilio, 3.Final,allegro con spiritu

Rev 1957

Ded: Jorge D'Urbano

MS

Scherzo de juguete op 15 (1953-1954)

Instr: 2222-2100-perc,cel-cus

Ded: Carlitos Gustavo y Jorge

MS

Serranillas del jaque (1958)

Partes: id piano

Instr: 2(1)222(1)-4330-perc,arp,pf-cus

Cfr obra para piano

Sarabanda. Moderato (1960)

Instr: fl, cl, tpt, vas, vcs, cb

MS

Tientos para Santa María op 31 (24-II-1964/23-V-1965)

Instr: 1111-2100-vas,vcs,cb

Estr: ATC, 22-XII-1966, Orquesta Sinfónica Nacional, dir Enrique Mariani

MS

Música para Cristóbal Colón. Suite sinfónica extraída de la música incidental para la obra de Niko Kazantzakis (1966)

Instr: 3222-4332-perc-cus

Partes: 1.Preámbulo, 2.Ostinato, 3.Tránsito, 4.Tempestad, 5.Visión, 6.Epílogo

Estr: Teatro Colón, 17-VI-1968, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, dir Pedro I. Calderón

Grab: MCBA 0002, 1968

Ed: EAM (23-V-1969), con el auspicio del Fondo Nacional de las Artes

Obs: cfr **I. Música para escena. 1. Ballet**

3. Orquesta, solistas y/o coro

Délires (1ª vers, 1954-57)

Cantata de cámara. Instr: S, co fem a 3 vs, cel, vbr, arp, Ondas Martenot, 3 vns, 3 vas, 3 vcs

Texto: Arthur Rimbaud

Partes: 1.Prélude, 2.Loin des oiseaux, 3.A quatre heure du matin, 4.Chanson de la plus haut tour, 5.Rappel du prélude, 6.Faim, 7.Le loup criait sous les feuilles, 8.Elle est retrouvée, 9.Nouveau rappel du prélude, 10.O saisons, o châteaux, 11.Coda

Estr: Asociación de Conciertos de Cámara, 26-VII-1957, dir Pedro Valenti Costa, S: Hilde Mattauch

MS perdido

Obs: 2ª vers, 1970. Cantata para soprano y orquesta. Instr: 1111-1000-cel,vbr,arps-cus. Partes: 1)Loin des oiseaux, 2)A quatre heure du matin, 3)O saison, o châteaux, 4)Le loup criait sous les feuilles, 5)Elle est retrouvée

MS

Concierto (1963)

Pf, orq (2222-4220-perc-cus)

Estr: México, Palacio de Bellas Artes, 19-VII-1963, pf: Lía Cimaglia Espinosa, Orquesta Sinfónica Nacional, dir Luis Herrera de la Fuente (en el II Festival Panamericano de México)

Ded: a mi madre y a Lía Cimaglia Espinosa

Pesebre de Yapeyú (13-IV-1978/12-VII-1978)

Cantata: Mez, co, orq

Textos: Jorge Manrique, anónimo guaraní del s. XVIII y Ordinario de la Misa

Instr: 2222-4321-perc,arp-cus

Partes: 1.Portal de N. Sra. de los Reyes, 2.Oración de la madre castellana, 3.Bautismo del fruto que llega justo a tiempo, 4.Canto de alabanza

Estr: Teatro Nacional Cervantes, Mez: Noemí Souza, Coro Polifónico Nacional, Coro Nacional de Niños, Orquesta Sinfónica Nacional, dir Armando Krieger

Obra encargada por el Ministerio de Cultura de la Nación

(Homenaje a San Martín)

Premio Brígida F. de Lopez Buchardo, 1978

MS

Obs: vers C y orq, 1981. MS

III. MUSICA DE CAMARA

Poema de invierno (1944)

Instr: vn, pf

Partes: 1.Visión (9-V), 2.Crepúsculo (11-V)

Estr: Radio Nacional, 8-VIII-1944, Ismael Minces y Rodolfo Arizaga

MS

Variaciones (1945)

Instr: cl, fg

Estr: Radio Nacional, 5-VI-1948, Mariano Frogioni y Pedro Chiambaretta

MS

Divertimento op 1 (1945)

Instr: 2 ob, cl, fg

Partes: 1.Allegretto, 2.Quasi lento, 3.Scherzino

Estr: Agrupación Nueva Música, 24-IX-1945, ob: Etelberto Tavella y Germán

Erhart, cl: Rodrigo Martínez, fg: Pedro Chiambaretta

Ded: Erwin Loewinger

MS

Bailable real de la impaciencia (1948)

Divertimento

Instr: fl, ob, cl

Partes: 1.Obertura, 2.Gavota, 3.Arieta, 4.Pantomima, 5. Pastorella, 6.Giga

Grab: Conjunto de vientos Buenos Aires (fl: Gerardo Levy, ob: Alfredo Perona,

cl: Efraín Guigui), MREC 1518/19, 1955 [78 rpm]. • iguales intérpretes,
MREC 33020 [33 rpm]

Obs: cfr **I. Música para escena. 1. Ballet**

Suite (Duo) (1946)

Instr: cl, fg

Partes: 1.Preludio, 2.Intermedio, 3.Final

Estr: Radio Nacional, 5-VI-1948, Mariano Frogioni, Pedro Chiambaretta
MS

Fanfarria (Introducción y canto elegíaco) (1949-XII-1951)

Instr: 4 tpas en fa, 3 trp en do, timb, caisse claire, roulants

Obs: "Los siete primeros compases pertenecen a la *Fanfare* escrita por Manuel de Falla en homenaje a Arbós"

MS

Sonata breve op 22 (1958)

Instr: Ondas Martenot, pf

Partes: en un movimiento (Introducción, Allegro, Moderato, Allegro, Coda)

Estr: Amigos del Libro, 29-VIII-1958, Rodolfo Arizaga y Rafael Bustelo

Ded: Ginette y Maurice Martenot

MS

Cuarteto N° 1 (5-X/15-X-1968)

Instr: 2 vns, va, vc

Estr: 2° Festival de Música Contemporánea, 27-VIII-1970, Cuarteto Contemporáneo

Ded: In memoriam Antonio Solari

Obs: escrito a pedido de Enrique Belloc para el Cuarteto Contemporáneo

MS

Cuarteto N° 2, cus (14-VI/14-VII-1969)

Partes: un solo movimiento (Molto adagio, Andante mosso, Molto adagio)

Estr: Teatro Odeón, 24-IX-1970, Cuarteto de la Asociación Wagneriana

Ded: a Berta Z. T. de Guevara Civit y al Cuarteto de la Asociación Wagneriana

Obs: inspirado en el 'Assai lento' del 1er. movimiento y la 'Canzona' del

Cuarteto N° 15 en la menor de Beethoven. Escrito a pedido de Isaac Weinstein

MS

Tenebrae (21-VIII-1981/28-II-1982)

Instr: vn, vc, órg

Estr: Teatro Colón, 7-V-1983, Alberto Lysy, Antonio Lysy y Adelma Gomez

Ded: encargada y dedicada a Alberto Lysy

Obs: inspirada en S. Mateo XXVII, 45-46-51 y S. Lucas XXIII, 44-45-46

MS

Cantos del amor y la eternidad (10-I/21-IV-1983)

Instr: fl, cl, vn, vc, pf

Partes: 1. Adagio

Estr: Teatro Colón, 28-VIII-1983, Grupo Encuentros Internacionales de Música Contemporánea

Ded: Alicia Terzian

MS

IV. INSTRUMENTOS SOLOS

1. Clave

El caballero de Olmedo (2a. vers, IX-1962)

Estr: Teatro Municipal General San Martín, 23-V-1963, Adalberto Tortorella

Obs: Extraída de la música incidental para la obra de Lope de Vega

Obs: cfr I. **Música para escena.** 2. **Música incidental**

MS

2. Flauta en sol

Jornadas de soledad (15/17-VIII-1974)

Estr: Alianza Francesa, 10-X-1974, Gabriel Sorin

Obs: Obra escrita a pedido de Gabriel Sorin

MS

3. Guitarra

Endecha (in memoriam Manuel de Falla) (14-IV/20-V-1967) Estr: Villa Gesell, Festival de Villa Gesell, 24-I-1968, Irma Costanzo

Ded: Irma Costanzo

Ed: EAM (14-VI-1968)

Grab: Roberto Lara, Qualiton 2006 [33 rpm]

4. Oboe

Suite (2-II-1945)

Partes: 1. Preludio, 2. Aria, 3. Presto

Ded: Raúl Puig

MS

5. Ondas Martenot

El organillo (1958)

Ded: Carlitos Gustavo

MS

6. Organo

Diferencias del tercer tiento (6-VI/23-X-1966)

Estr: Convento de Santo Domingo, 25-IV-1967, Adelma Gomez

Grab: Adelma Gomez, Qualiton 4001, 1967 [33 rpm]

MS

7. Piano

Danza (de Diez Piezas breves) (1944)

Ded: Adrián Corona

MS

Sonatina (XI-1944;23-IV-1945)

Partes: 1.Allegro moderato, 2.Triste, 3.Rondino

Estr: Biblioteca del Consejo de Mujeres, Edith Preston

Ded: Luis Gianneo

MS

Suite (o Música) para piano (5-VII-1945)

Partes: 1.Introducción, 2.Lied, 3.Marcha lenta, 4.Variaciones

Estr: Muestra de Arte Concreto, 2-XII-1945, Rodolfo Arizaga

Ded: Santiago José Chierico

MS

Sonata N° 1 op 2 (1946)

Partes: 1.Allegro, 2.Andantino, 3.Tema y variaciones

Estr: Seminario de Jóvenes Músicos Argentinos, 18-VI-1947, Celia Gianneo

Ded: Celia Gianneo

MS

Preludio y Arietta (1946)

Estr: Radio del Estado, 5-VI-1948, Lydia Negri

Ed: EMYC, 9-XII-1951 y 17-I-1952

Toccata op 5 (XII-1947)

Estr: Teatro Colón, 15-VIII-1952, Antonio De Raco

Ed: EAM (12-XI-1952); Southern Music Publishing, New York (1963)

Grab: Jorge Zulueta, CALC 503, 1970

Sonatina op 6 (1948)

Partes: 1. Allegretto semplice (17/18-VII), 2. Idilio (10-VIII), 3. Quasi toccata

Estr: Roma (Italia), Istituto Spagnuolo di Lingua e Letteratura, 15-XII-1954,

Maria Amparo Lliso

Ed. Ricordi Americana (1961)

Capricho (28-XII-1951)

MS

Serranillas de la Infanzona (28-X/8-XI-1957)

Instr: p cuatro manos

Estr: Auditorio Biraben, 11-XI-1959, Hilda Rinker y María Stefano

Ded: "a mi madre"

Serranillas del Jaque (1956)

Partes: 1. Medínica (IV/V), 2. Cante (4-V), 3. Llanto (VI)

Estr: Teatro Colón, 8-IX-1956, Lia Cimaglia Espinosa

Ded: Fedora Aberastury

Ed. EAM (1959)

Grab: Inés Gomez Carrillo, Cosentino/Fondo Nacional de las Artes 308, 1995

[Panorama de la música argentina. Compositores nacidos entre 1926-28]

Piezas epigramáticas (1960-61)

Partes: 1. Sarabanda, 2. Siciliana, 3. Pastoral, 4. Vals apócrifo, 5. Zorzico

Estr: Teatro Smart, Luis Torchia (para Juventudes Musicales de la Argentina)

Ded: Carlos Gustavo y Fernandito

Ed: EAM (1961)

Grab del *Vals apócrifo*: Efraín Paesky, Rosario, [33 rpm] EDUL 039

Variaciones breves (sobre un tema de Paul Hindemith) op 25 (1960-61)

Partes: 1. Lento, 2. Andantino mosso (I-II-III), 3. Lento (IV), 4. Animato (V-VI),
5. Tres contrapuntos (VII-VIII-IX), 6. Allegro (X-XI-XII), 7. Siciliana (XIII)

Estr: Teatro Colón, 25-VIII-1961, Rodolfo Caracciolo

Ded: Rodolfo Caracciolo

Ed: EAM (27-IX-1962)
Grab: Jorge Zulueta, MCBA 0003 [33 rpm]

Tangos nobles y sentimentales (21-VI/31-VIII-1975)

Partes: 1.Poco allegro, oscilante (senza rigore), 2. Stesso tempo, 3.Andante marcato, 4.Lento, allegretto rubato, 5.Lento, con nostalgia, 6.Andante cantabile, indeciso, 7.Poco allegro (come prima)

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 11-VII-1976, Lia Cimaglia Espinosa

Ded: Lia Cimaglia Espinosa

Ed: EAM; Ricordi Americana (1985)

Canción para Costanza (17-XII-1976)

Ded: Costanza Simonetti

MS

8. Viola

Ciaccona per viola (26/31-VIII-1969)

Partes: 1.Variaciones (lento e dolente), 2.Cantilena (andantino), 3.Fuga (allegro moderato)

Estr: San Carlos de Bariloche, Tomás Tichauer (1er. Festival de Bariloche)

Ded: Tomás Tichauer

Ed: EAM (11-VII-1980)

Grab: Tomás Tichauer, Qualiton 4022, 1972 [33 rpm]

V. MUSICA VOCAL

1. Voz sola

Seis nanas infantiles para voz de madre op 11 (20-IV-1952)

Texto: poesías populares españolas

Estr: Salón YPF, 18-VI-1953, Catalina Gerber

Obs: al pie del MS dice: "Cántese con la mayor naturalidad, sin ninguna afectación y con profunda ternura"

2. Voz y piano

Poemas de mi padre

Textos: Domingo Arizaga

Partes: 1.Tú...(18-VII-1943), 2.Jazmín azul (30-X-1943), 3.Tú y yo (14-VII-1943)
Estr: 'Tú...': Biblioteca del Consejo de Mujeres, 18-X-1943, Olimpia Riquelme
y el autor •'Jazmín azul': Radio del Estado, 4-I-1944, Martha Benegas y el autor
Ded: N° 1 "a mi querida madre"
MS

Poemas instantáneos (1945)

Partes: 1.Flor (García Lorca), 2.Toros (Antonio Espi-na), 3.En setiembre (Juan
Ramón Jimenez), 4.Telegrama (R. Alberti), 5.Blancor (J.R. Jimenez), 6.El poema
(J.R. Jimenez), 7.Canción (Emilio Prados), 8.En la lápida de F. Varela (José
Mármol), 9.Veinte años (Susana Aquino), 10.La victoria pura (Dámaso Alonso)
Estr: Seminario de Jóvenes Músicos Argentinos, 5-VII-1946, Martha Benegas y
Julia Sueta

Obs: hay dos versiones manuscritas: una agrupa *Cuatro poemas instantáneos*,
1.Canción, 2.Flor, 3.El poema, 4. Blanca; la otra, del 23/28-IV-1945, se titula
Poemas instantáneos, 1.Flor, 2.Toros, 3.En setiembre, 4.Telegrama, 5.Blancor
MS

Madrigal (25-III-1952)

Texto: Gutierre de Cetina

Estr: La Plata, Biblioteca Verdi, 13-VI-1952, Marisa Landi

Ded: Marisa Landi

Ed: Ricordi Americana (1961)

Obs: en el MS aclara "para canto y piano o clave"

Libro de poemas y canciones (1952/1954)

Textos: Federico García Lorca

Partes: 1.Canción del jinete (ded Susana Naidich), 2. Remansillo (ded Oscar
Uboldi), 3.Arlequín (ded Martha Mosquera), 4.Flor (ded Josefina Melo),
5.Cazador (ded "a mi hermano Jorge"), 6.Lucía Martínez (homenaje a F. García
Lorca), 7.Canción cantada (ded Cecilia B. de Debenedetti), 8.Otro sueño (ded
Jorge Aráoz Badí), 9.Serenata (homenaje a Lope de Vega), 10.Naranja y limón (a
mi madre)

Estr: Teatro Astral, 14-IX-1954, Susana Naidich

Ed: EAM (1959)

Loin des oiseaux

(De Délires)

Soneto LXXI (28-VII/12-XII-1957)

Texto: W. Shakespeare (en inglés)

Instr: B, pf

Estr: Radio Nacional, 23-X-1959, Víctor de Narké y Donato O. Colacelli

Ded: Carlos Garde

Ed: Ricordi Americana (1961)

Tangos (13-III-1972)

Textos: Oliverio Girondo

Partes: 1.Cansancio, 2.Vórtice (tiempo de vals), 3.Salvamento (tiempo de milonga), 4.Dicotomía incruenta, 5. A pleno llanto

Obs: Extraídos de la música incidental para la obra *Yo somos tú*. Cfr I. **Música para escena. 2. Música incidental**

Cantata para la Anunciación y el Advenimiento de N.S.Jesucristo según S. Lucas (16-VIII/16-X-1972)

Textos: del Evangelio y poemas de Gerardus van Mameren

Partes: 1.Coral, 2.La Anunciación, 3.Magnificat, 4.Benedictus, 5. Natividad, 6.Los pastores, 7.Gloria

Estr: Radio Municipal, 23-XII-1972, Emilce Zulberti y Valentín Elcoro

Ded: Brígida F. de Lopez Buchardo

Obs: obra encargada por Y.P.F.

MS

Descubrimiento de la adolescencia (30-VIII-1981)

Texto: Rodolfo Alonso

Instr: B, pf

Estr: Salón Dorado del Teatro Colón, 23-IX-1982, Raúl Neumann y Jorge Ugartamendia

Ded: Rosa y Raúl Neumann

MS

3. Voz y viola

Cantatas humanas (1951/1952)

Instr: v grave, va

Partes: 1.Como aquella nube blanca (León Felipe), 2. Jaramago (Francisco Villaespesa), 3.Y la luna? (León Felipe)

Estr: Radio Nacional, 3-VII-1953, Clara Goreloff y Andrés Vancoillie

Obs: Revisión (VI/VII-1961), ejecutada en el Festival de Villa Gesell, 16-II-1967, Noemí Souza y Tomás Tichauer

Grab: C: Noemí Souza, va: Tomás Tichauer, Qualiton 4004, 1969 [33 rpm]

4. Voz e instrumentos

Villancicos op 4 (XI/XII-1947)

Textos: Susana Aquino

Instr: S, ob, clv

Partes: 1.Allegretto mosso, 2.Adagio, 3.Andantino, 4. Lento, 5.Allegro

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 26-V-1952, Marisa Landi, Alfredo Perona, Francisco J. Ocampo

Ded: a mi madre

MS

Martirio de Santa Olalla (1951-Viernes Santo 1952)

Cantata de cámara

Textos: F. Garcia Lorca

Instr: C, fl, cl, vn, vc, cel, clv

Partes: 1.Introducción, 2.Panorama de Mérida (a.Recitativo, b.Paisaje, c.Recitativo), 3.El martirio (a.Endecha, b.Pequeña égloga, c.Recitativo), 4.Infierno, 5. Gloria

Estr: Asociación de Conciertos de Cámara, 24-IV-1953, dir Teodoro Fuchs, sol Susana Naidich

Premios: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1954; Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires, 1954

Ded: Cecilia B. de Debenedetti

Grab: C: Noemí Souza, fl: Jorge Caryevski, cl: Martín Tow, vn: Tomás Tichauer, cel: Silvia Natiello, clv: Mónica Cosachov, Qualiton 4004, 1969 [33 rpm]

MS

Sonetos de la pena (1ª versión 1957)

Texto: Miguel Hernández

Instr: Mez, fl, va, gui

Partes: 1.Fuera menos penado, 2.Yo sé qué ver y oír, 3. Umbrío por la pena

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 20-X-1958, Dora Berdichevsky

Obs: 2ª versión VI/VII-1961. Partes: cambia la denominación: 1.Tiernamente, 2.Apasionado, 3.Con tristeza. Ejecución: Asociación de Conciertos de Cámara, 20-X-1961, Susana Naidich

Grab: Mez: Noemí Souza, fl: Jorge Caryevski, va: Tomás Tichauer, gui: Roberto Lara, Qualiton 4004, 1969 [33 rpm]
MS

5. Voces e instrumento

Cantos del poeta y de la momia (de *El ombligo de los limbos, la momia y una encuesta*) (24-I/24-II-1969)

Texto: Antonin Artaud

Instr: C, Te, órg

Partes: 1.Poeta negro, 2.Los poetas elevan sus manos, 3. La momia adicta, 4.Invocación de la momia

Estr del N° 1: Azul, Iglesia Catedral, 4-X-1969, Noemí Souza, Sergio Tulián, Adelma Gomez. Estr integral: Museo Sívori, Encuentros Internacionales de Música Contemporánea, los mismos intérpretes

VI. CORO

Cantares de Primavera (1947)

Texto: Josefina Melo

Instr: Co 4 vs a cappella

Partes: 1.Pastoral, 2.Salmo, 3.Ronda

Estr: Teatro Nacional Cervantes, 9-VI-1952, dir Pedro Valenti Costa

Premio: Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires

Ded: Luis Gianneo

MS

Concierto de los tres Angeles (1955-1960)

Texto: Josefina Melo

Instr: S, Mez, C, orq coral a 6 vs

Partes: 1.Andante, 2.Allegretto, 3.Adagio e fuga

Ded: Dimitri Macridimas

MS

Misa Angélica (en honor de S. Pio X) (17-VII-1966)

Texto: del Ordinario de la Misa, en español

Instr: co 6 vs a cappella

Partes: 1.Señor, 2.Gloria, 3.Canto de meditación, 4. Santo, 5. Cordero de Dios

Estr: Centro Cultural San Martín, Tercer Festival de Música Argentina Contemporánea, 28-X-1971, Coro de los Motetes, dir Roberto Ruiz
MS

VII. OBRAS INCONCLUSAS

Ulises (1946)

Cantata, T, Co, co, orq

Texto Guillermo Whitelow

Partes escritas: 1.Introducción, 2.Canto de Ulises, 3.Calipso

VIII. ESCRITOS

Manuel de Falla. Buenos Aires, Goyanarte, 1961.

Juan José Castro. Buenos Aires, ECA, 1963.

Enciclopedia de la música argentina. Buenos Aires, FNA, 1971.

Rodolfo Arizaga-Pompeyo Camps. *Historia de la música en la Argentina*. Buenos Aires, Ricordi, 1990.





JUAN JOSE CASTRO *

SU PENSAMIENTO, SUS ESCRITOS

CARMEN GARCIA MUÑOZ

Hoy queremos recordar a Juan José Castro, sus ideas sobre la música, su música y, sobre todo, volver a editar sus poesías. Este conjunto de escritos, entrevistas y reflexiones creemos que lo revelan de manera exacta y particular: pensamiento, espíritu crítico, calidad especial para escribir. Tanto su prosa como su poesía evidencian fuerza, pasión, ternura, dramatismo y dolor. Todo aquello que hace de un ser humano un hombre auténtico, vital, fiel a sus convicciones y con la capacidad intelectual, técnica y sensible para manifestarlo de la mejor manera.

El material seleccionado lo dividimos en cinco ítems:

- I. Su vida,
- II. Sus ideas como intérprete,
- III. Su estilo,
- IV. Sus opiniones sobre la música argentina,
- V. Sus escritos.

En cada caso aclaramos la fuente de donde se extrajo cada trozo. Agregamos un breve comentario, cuando el texto así lo requiere.

• • •

** Publicamos este trabajo como homenaje del Instituto al cumplirse 100 años del nacimiento de Juan José Castro, reiterando -una vez más- el profundo agradecimiento a Raka Castro por los materiales que siempre puso a nuestra disposición, por sus recuerdos, su afecto y su invariable manera de ser.*

• • •

I. SU VIDA

Recordando sus comienzos, decía Castro años después en un reportaje:

"Todo lo que hice hasta ahora estuvo relacionado con la música, y sospecho que así ha de ocurrir siempre. No creo mucho en los hombres que se bifurcan por distintos caminos. En arte, sobre todo, hay que elegir uno y seguirlo hasta donde nos respondan las fuerzas. Yo empecé a andar por el camino de la música desde la más tierna infancia, como se dice. Mi padre, que se llama también Juan José Castro, eligió la misma profesión y en ella continúa todavía. Tuvo cinco hijos, y tres de ellos somos músicos [...] Empecé mis estudios con el maestro Manuel Posadas, que me inició en el violín y me dio las primeras lecciones de piano, y, sobre todo, me inculcó su pasión por la música, que era en él una pasión y un culto. De él recibí este respeto religioso que sentí siempre por la música. Otros profesores míos fueron el maestro Gaito, que me enseñó armonía, y Eduardo Fornarini, con quien estudié contrapunto, fuga y composición. Fornarini era un buen músico, tan bueno como pobre. Había sido condiscípulo de Pizzetti y vivía de dar algunas lecciones, muy pocas y de lo poco que le pagaban en un cine barato de la calle Lavalle, donde tocaba el piano."
(Mundo Argentino, 15-X-1941)

Y continua, rememorando su época de formación:

"Además de lo que me enseñaron mis maestros, estudié mucho por mi cuenta. El espíritu es como el cuerpo: o se desarrolla solo, o se queda estacionado. Claro que los dos necesitan alimento. Yo me fui a Europa en busca de alimento espiritual. El otro, el físico, lo tenía asegurado. Eso creía yo, por lo menos. Gané por concurso una beca: la del premio Europa. La gané en buena ley; pero no puede cobrarla porque al gobierno se le ocurrió anular las becas con efecto retroactivo. Me vi así en París sin beca y sin dinero. Pero yo tenía veinte años y, además, un violín. Con él me fui a tocar en un dancing, y cuando se enteraron de que era argentino, empezaron a pedirme tangos, que no había tocado nunca. Pero como

estábamos en París, les gustaba mi manera de tocar el tango. Del dancing pasé a un restaurante como pianista, y allí también tuve que interpretar mis buenos tangos. Cinco años me quedé en París trabajando y estudiando. Me perfeccioné en el piano con Eduardo Risler, a quien había conocido en Buenos Aires, y asistía a los cursos de la Schola Cantorum, donde recibí las enseñanzas del maestro D'Indy, que me asombró por su cultura y la seguridad con que resolvía todas las cuestiones musicales. Su gran talento y su enorme erudición se resentían, sin embargo, por el concepto severo, rígido, con que dictaba sus lecciones y aplicaba sus conocimientos. Con todo, fue un gran maestro, y como la mayoría de sus infinitos alumnos, guardo por él tanta admiración como gratitud". (Mundo Argentino ...)

Ante la requisitoria del periodista, se refiere a su tarea al retornar a su tierra:

*"De vuelta en Buenos Aires, trabajé como instrumentista en algunos teatros. También fui segundo violín en el Cuarteto Buenos Aires, fundado por León Fontova. Luego fundé, con otros instrumentistas, la Sociedad del Cuarteto, en la que era primer violín y con la cual ofrecí muchos conciertos."
[inicio de su carrera de director] "En 1928 [...] En esa fecha fundé la orquesta de Cámara Renacimiento, integrada por cuarenta músicos y con la que dí a conocer en Buenos Aires numerosas obras de ese género. Fue así que ejecuté en primera audición gran cantidad de producciones importantes que contribuyeron al desenvolvimiento musical de nuestra ciudad. En 1929 fui contratado para dirigir algunas obras en el Teatro Colón. En ese mismo año compartí la dirección de conciertos de la Asociación del Profesorado Orquestal con Nicolai Malko y Oscar Fried, y al año siguiente con Ernesto Ansermet y Alfredo Casella. En 1930 fui nombrado director de orquesta del Colón, donde he dirigido conciertos, ballets y óperas. En primera audición ofrecí obras de diversos autores: Stravinsky, Bartok, Hindemith, Berg, Milhaud, Casella, Szymanowsky, Castelnuovo Tedesco, Falla, Prokofiev, y también algunas obras propias como **Mekhano** y **Offenbachiana**. En conciertos corales he dirigido también en el Colón la **Novena Sinfonía** de*

Beethoven, el Requiem de Brahms, Salmos Húngaros de Kodaly, Sinfonía de los Salmos de Stravinsky. En 1933 se me designó para la dirección general del Colón, cargo que abandoné porque me absorbía todo el tiempo y no me dejaba espacio para dedicárselo a mi música, a la cual estaba obligado a ser fiel. A fines de ese año la Guggenheim Foundation me otorgó una beca para realizar un viaje de estudios por los Estados Unidos, y en ese viaje conocí a Toscanini, que dirigía la Orquesta Filarmónica de Nueva York. Tuve la ocasión de oírle no menos de cuarenta conciertos, que me dejaron maravillado. [...] A mi regreso de los Estados Unidos, Radio El Mundo me contrató para la organización de su orquesta sinfónica, con la que ofrecí numerosos conciertos en esa broadcasting, en el Odeón y en la Opera. [...] Hace un par de años, en oportunidad de la presentación de Manuel de Falla en Buenos Aires, compartí con el gran músico español la preparación y la dirección de los conciertos que dio en nuestra ciudad". (Mundo Argentino ...)

Y el interesante reportaje concluye con unas reflexiones:

"Hace mucho, cuando el maestro Posadas me dio la primera lección de violín, me dijo estas palabras: ' En música, la primera lección hay que darla pronto; pero la última no se recibe nunca'. Treinta años después de esto le oí decir a Toscanini, el artista que más cerca estuvo de la perfección: ' En materia de música nunca se sabe bastante'. Con tales opiniones no es de extrañar que yo haya dedicado mi vida a aprender, y que continúe haciendo lo mismo hasta el fin". (Mundo Argentino ...)

Su intensa actividad como director lo lleva a conducir en forma estable la orquesta de La Habana (1947-48), como sucesor de Erich Kleiber y a propuesta de éste, la del SODRE (Montevideo, 1949-51), la Victorian Symphony Orchestra de Melbourne (Australia, 1952-53), al margen de las constantes presentaciones al frente de las principales orquestas mundiales. En 1955, luego de producida la Revolución Libertadora, retorna brevemente a Buenos Aires, que lo recibe con todos los honores. El 11 de noviembre dirige un concierto con la Orquesta Sinfónica Nacional en el Teatro Colón. Listo para iniciar el ensayo el maestro comenta:

"Desde que pisé mi bendita patria vivo de emoción en emoción. Repito que nunca creí que tenía tantos amigos, porque hace tres días que abrazo a mucha gente, y cada abrazo es un poco del corazón que palpita". (Mundo Radial, 10-XI-1955)

Y al concluir el concierto expresa:

"Ahora estoy contento y soy feliz. En mi patria respiro la atmósfera de libertad que nunca debió faltar a los argentinos". (Mundo Radial ...)

El 22 de febrero del '56 retorna de una serie de compromisos contraídos previamente y es designado director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional. El diario *Democracia* reproduce sus declaraciones:

"Al fin estoy entre los míos. Y ahora a trabajar para el público de Buenos Aires". (23-II-1956)

Hasta 1960 está al frente del conjunto. Los problemas burocráticos, insolubles, le impiden desarrollar su trabajo y el diario *La Prensa*, del 20-X-1960, publica fragmentos de su renuncia:

*"La vida de la Orquesta Sinfónica Nacional se desarrolla en forma irregular. Las dificultades con que tropieza de continuo no encuentran solución adecuada dentro de las normas que se le quieren imponer. Sus problemas específicos, cuyas peculiaridades de orden artístico exigen el juicio técnico de especialistas, chocan con la incomprensión de quienes obstinadamente ignoran esa circunstancia y pretenden equiparar las funciones de la orquesta a las de un personal de oficina [...]. 'Es el país', se oye decir. 'Fíjese que todo anda igual', es otra frase argentina. Y, con ese conformismo del incurable que sabe que debe morir, los demás se adaptan al sistema. Yo no puedo hacerlo [...]. Este exasperante país (como ya lo hemos llamado), no ha de preferir -estoy seguro- que gente que necesita de su tiempo para hacer algo, cualquiera sea el valor relativo de su tarea, se preste a este aburrido juego suicida [...]". (Arizaga, cfr **Bibliografía**)*

En 1960 se instala en Puerto Rico, invitado por Pablo Casals para asumir el decanato de estudios en el Conservatorio y dirigir la Orquesta Sinfónica de aquel país.

II. SUS IDEAS COMO INTERPRETE

Su opinión sobre Toscanini la expresa en repetidas oportunidades:

"Se ha dicho todo de Toscanini. No hay elogios que no se le hayan prodigado. Para mí, no es el mejor director del mundo. Es más que eso, pues entre el mejor y él hay una distancia infranqueable, inmensa. Es un hombre que busca cada vez más la perfección y tengo la sospecha de que muchas veces la alcanza". (Crítica, 6-VIII-1938)

Lo que debe ser la tarea de un director se manifiesta con toda claridad en un fragmento de su artículo sobre Arturo Toscanini:

"Quizá fuera oportuno recordar que la labor de intérprete de un artista tiene fases muy distintas, según se trate de un director de orquesta o de un ejecutante-virtuoso de cualquier instrumento. El virtuoso, ante la obra que se propone interpretar, debe evocar, a través de dicha obra, el ambiente propicio en que ella pudo nacer, creando en sí mismo el estado de ánimo del compositor en el momento de esa concepción, lo que, en cierto modo, es como sustituirse a él. Es esta una labor de identificación muy difícil, siendo necesario para afrontarla con éxito poseer una cultura musical extensa, tener una sensibilidad artística muy variada, y hasta requiere, en algunos casos, que el intérprete tenga ciertas dotes de creador, transformando, momentáneamente, su papel en el de colaborador del autor interpretado. Todo esto, como se comprenderá fácilmente, no siempre podrá ser reemplazado por la intuición o el agudo instinto musical de que están dotados algunos ejecutantes. De ahí que se encuentren tantos virtuosos, cuyo dominio del instrumento es sorprendente, que ofrecen excelentes versiones de tal o cual autor, cayendo en la

extravagancia al interpretar a otros. Esta labor interpretativa, comun al artista ejecutante y al director de orquesta, tiene en cuanto a su realización un proceso muy distinto. El virtuoso cuya re-creación de la obra está ya fijada en su imaginación, al darle vida en el instrumento adaptará sus medios técnicos a aquella imagen, encuadrando su ejecución en el estilo y en la expresión requeridos. Claro está que su versión será el fiel reflejo de su pensamiento. Bien distinto es el caso del director de orquesta. En sus subordinados deberá crear ese estilo; es a ellos a quienes ha de transmitir esa nueva creación, haciendo que la interpretación por él concebida sea fielmente vertida por el complejo instrumento que él utiliza: la orquesta. Hay aquí, como se ve, un doble riesgo, pues la más afortunada concepción del director estará expuesta a ser desvirtuada en cuanto no logre transmitirla e imponerla en sus más mínimos detalles a la legión de colaboradores que su tarea le exige. O, dicho de otro modo, es necesario que el director de orquesta posea además de las indispensables condiciones de intérprete, otras muy especiales -el conocimiento de las diversas técnicas de los instrumentos no es la menor- y el dominio suficiente para imponer a la orquesta su concepción personal de la obra. A todo ello agréguese un poder de transmisión por el gesto y los ademanes, que hará, en el momento mismo de la ejecución, que toda su labor llevada a cabo durante los ensayos no sea traicionada". (SUR, 1935)

III. SU ESTILO

La ópera *La zapatera prodigiosa*, en dos actos, sobre la famosa obra de Federico Garcia Lorca, fue compuesta en 1943. Ese año se estrenan la obertura y algunos fragmentos para soprano y bajo con orquesta en los conciertos de la Asociación Filarmónica. La première mundial se efectua en Montevideo dirigida por su autor y Buenos Aires la conoce en 1958, en ambos casos la puesta en escena pertenece a Margarita Xirgu. En declaraciones a la prensa, le preguntan por qué eligió un tema español, y Castro responde:

"En realidad no elegí un tema español. Elegí un libro de Garcia Lorca, cuya pluma ha movido más de una vez mi pluma de compositor y cuya figura, su vida y su pasión, merece otro homenaje que el que yo pueda ofrecerle. Si no supiera medir distancias diría que había compuesto una ' ópera para Garcia Lorca ' ". (programa del Teatro Colón, 10-XI-1968)

Juan José había conocido al poeta granadino en Buenos Aires y sostenía que "su poesía y su teatro han dado la nota más alta de la literatura contemporánea de su país".

El compositor presenta su trabajo de esta manera:

"He empleado unos pocos temas del cancionero español, los mismos que Garcia Lorca, con su vivísima penetración musical, había elegido para ser cantados en algunas situaciones de la obra. Así, ciertos pasajes musicalmente apenas esbozados en la comedia, obran ahora un rango casi protagónico: esas mismas coplas, por ejemplo, que son la voz del pueblo y su maledicencia, están presentes desde que se levanta hasta que cae el telón". (en el mismo programa)

Y continua, hablando de la fusión de música y poesía:

"La mayor dificultad, el problema más arduo, consistía en evitar que una obra tan agil en su acción, constituida por una ininterrumpida secuencia de vivaces diálogos, se convirtiese en una sucesión monótona de recitativos. Para salvar este peligro mi preocupación ha sido no atenerme exclusivamente al diálogo, sino tratar de dar a cada escena o conjunto de escenas breves, una forma musical propia, definida, de suerte que pudiesen ejecutarse incluso como piezas de concierto llegado el caso. Sólo he realizado el corte de alguna escena sin mayor importancia y abreviado o condensado otras, lo imprescindible para evitar una excesiva extensión del espectáculo, sin efectuar transposiciones de ningún género. Mi devoción hacia el poeta y su obra me ha llevado a hacerme responsable de esa tarea, sin procurarme un colaborador literario, no queriendo que nadie se interpusiese entre mi emoción y la del poeta". (en el mismo programa)

En la cantata para coro vocalizado y orquesta *De tierra gallega*, de 1946, retoma el tema hispano, y dice:

*"Mi padre era gallego. Hace muchos años, viajando por Galicia con el célebre violinista español Manuel Quiroga, tuve ocasión de oír, en su propio ambiente, infinidad de estos cantos, llenos de gracia unos, otros nostálgicos, todos ricos de expresión. No olvido los 'Alaloes' cantados en campo abierto durante las faenas agrícolas. Ni las danzas populares tan típicas. De todo ello he realizado ahora, muchos años después, una rapsodia que llamo **De tierra gallega** y que está dedicada a la memoria de mi padre y a todos los gallegos que desde esta tierra argentina añoran el suelo en que nacieron".*

(Lima, *El Comercio*, 27-IX-1946)

Con *Proserpina y el extranjero* Castro obtuvo el Premio Verdi, en el Concurso del Teatro Alla Scala de Milán en 1951, siendo éste el certamen más importante en su género. Se presentaron 138 obras, de creadores de todo el mundo. Del conjunto de composiciones, 105 fueron consideradas con requisitos artísticos suficientes para un ulterior análisis en una primera selección, finalmente quedaron cinco para la decisión final y sólo tres resultaron dignas de la máxima atención. Así Castro, bajo el seudónimo *Sur*, obtuvo tan preciado galardón. El Jurado estaba integrado por Víctor de Sabata, Giorgio Federico Ghedini, Guido Cantelli, Arthur Honegger, Arrigo Pedrollo, Luigi Ronga e Igor Stravinsky. El fallo, fechado el 16-XI-1951, dice:

"Como resultado del exámen definitivo, esta Comisión tiene el placer de comunicar a la Presidencia del 'Comité para honrar a Verdi' y a la Superintendencia del Teatro de la Scala, que ha decidido por unanimidad que el premio indivisible de cuatro millones de liras donado por el Teatro de la Scala con la participación de la Asociación 'Amigos de la Scala' sea asignado al autor de la ópera en tres actos que lleva el seudónimo SUR. Este trabajo es, a juicio de la Comisión, el único digno del anhelado e importante premio por sus relevantes dotes artísticas. Los valores conspicuos que aparecen claramente en una primera lectura, han ido tomando mayor relieve iluminados por una singular inventiva y originalidad. La ópera es, sin duda alguna, fruto de un músico completamente al día, dotado de una viva inteligencia, capaz de

poner en relieve situaciones escénicas con riqueza de experiencia e infalible acento psicológico. El lenguaje seco y nervioso está reavivado por zonas líricas de emocionada y poética melodía. Los colores instrumentales son ricos en luces, ya límpidas, ya tocadas de misterioso pathos. Un sentido de fatalidad recorre todo el trabajo, secundando así las situaciones dramáticas que resultan nuevas, incisivas y altamente poéticas. Se trata del mito de Proserpina llevado a un moderno ambiente sudamericano. Este mito, personalizado por el coro y un tenor-solista que actúa como corifeo, anuncia los episodios, o los comenta, o llora la desventura de la protagonista con toques de trágica fatalidad o de abierta y radiante expansión.

La Comisión, asignando este Premio, lo hace convencida de haber procedido bien con la conciente valorización de una obra teatral que decididamente se destaca -por sus altos ideales humanos y poéticos- por encima de la normalidad; y está segura de haber obrado en el superior interés del teatro musical". (Ars, 1969)

El autor habla de su obra, antes de partir para una nueva gira de conciertos, en estos términos:

"Proserpina y el extranjero, drama de Omar del Carlo, situa en un paisaje austral el misterio helénico. La acción se desenvuelve, escénica y literariamente, en dos planos correlativos: en el plano de la acción se desarrolla una tragedia actual totalmente autónoma, que narra el desencuentro de dos seres nacidos en latitudes diferentes, dentro de las implicaciones dramáticas de nuestro tiempo y que reproduce, muy libremente, el plan del antiguo mito griego. Proserpina, perdida y recobrada, huye nuevamente del lado de su madre para reunirse con el Extranjero. La muerte de éste, al redimirlo de aquellos crímenes que sólo en Dios hallan su justificación última, libera para siempre a Proserpina del infierno carnal y humano que los había cobijado. En el otro plano de la escena se dispone el Mito, personificado por el coro, estático y presente durante todo el desarrollo de la ópera. Esta voz cuenta en lenguaje poético la acción, como si se tratara de la fábula original, explicando el alcance final de las vicisitudes de los personajes. Contando con la dimensión mágica de la

música, el compositor aspira a fundir las dos acciones paralelas (una representada, otra relatada) con su contraposición de tiempo y estilo en un todo indisolublemente armónico". (La Nación, 24-XI-1952)

Después del estreno, en una entrevista de prensa realizada por Helen Ferro, Castro declara con una fina ironía:

"El diario 'Corriere della Sera', el principal de Milán, consignaba al final de la crónica del estreno que el autor de la música debió aparecer en el escenario más de veinte veces. Como usted ve, fue todo un fracaso. Por el tenor de su pregunta, sospecho que algunos 'amigos' argentinos deben haber agregado algunos pitos de yapa a los que silbaron en la Scala". (ARS, 1969)

En un diálogo sostenido con el musicólogo Johannes Franze, previo al estreno de *Bodas de sangre*, y refiriéndose a sus dos primeras óperas, su autor decía:

*"Estas óperas representan tendencias antagónicas de mi estilo. Siendo hijo de padre gallego, siéntome ligado a tradiciones españolas, inspiradas en el ambiente ibérico y realizadas, por ejemplo en *La zapatera prodigiosa*, según la comedia homónima de García Lorca. Como hijo de la Argentina, en cambio, me atan lazos indestructibles a la típica expresión sonora criolla que caracteriza a la ópera *Proserpina* y *el extranjero*, cuya acción se desarrolla, tanto en el campo argentino como en los arrabales de Buenos Aires. Del mismo modo pertenecen a este género mis *Corales criollos*. Ambas se fundan en criterios y expresiones diferentes. Común a ambas es solamente mi práctica: nunca usar giros o ritmos auténticos ni del folklore español ni del acervo vernáculo argentino, sino servirme siempre de invenciones propias, nacidas en el ambiente y climas especiales de ambos pueblos". (Programa del Teatro Colón, 21-X-1979)*

La cantata *Martín Fierro* (1944), para barítono solista, coro mixto y orquesta, toma fragmentos de José Hernández. El compositor habla así de su obra:

*"Las partes elegidas para esta versión musical forman una especie de compendio de la historia de Fierro. Es, en primer término, la propia presentación del cantor que comprende un grupo de estrofas del Canto I, reunidas aquí bajo el título **La gloria de estar libre**. Luego, tras la evocación de los tiempos felices y la descripción de los trabajos del campo, recordados con nostalgia, viene el relato de sus primeras desgracias, la pérdida de su libertad, de su familia y de su hogar, y su rebeldía. Esta segunda parte se titula **El telar de sus desdichas**. Le sigue una **Milonga sombría** con la relación de su duelo con un negro, al que mata. Y por último la cuarta parte **Su esperanza era el coraje**, en la que Martín Fierro, perseguido y aislado, canta sus lamentos a la noche y nos cuenta luego la lucha con la partida policial que lo cerca en el pajonal donde se oculta y su salvación milagrosa gracias a la ayuda y adhesión del sargento Cruz; termina con su oración por los muertos en esta pelea". (La Razón, 22-VI-1948)*

El *Epitafio en ritmos y sonidos (In memoriam Julián Bautista)* (1961), para coro vocalizado y orquesta, fue encomendada por la Asociación Amigos de la Música. El propio Castro sostiene:

*"Una fuerte, una tierna amistad me unió a Julián Bautista. Admiré en él su vocación de músico y su vocación de hombre libre. Su vida fue una gran lección en ambos sentidos: la integridad artística -que no podía desfallecer- tenía en el hombre su perfecto equivalente. Este ser delicado, modesto, que abundaba en simpatía, silenciaba actos de valentía inequívoca que lo desbordaron cuando se trató de defender causas impostergables para la salud de su patria. Así era su modestia. Así era también su silenciosa tarea de artista. A este extraño ejemplar humano están dedicadas las voces y ritmos que han acudido para formar el **Epitafio**. Es modesta ofrenda y no sería casual que reflejos -sombras- de su presencia se advirtiesen aquí y allá, consecuencia de la inevitable evocación que durante mi tarea debió producirse. Esta circunstancia es también la que confiere a la obra carácter poemático". (La Prensa, 15-VIII-1962)*

En cuanto a su lenguaje, él mismo lo comentaba así, ante la pregunta de un periodista sobre el posible cambio de su línea creativa:

*"Apenas. Se acentuaron tendencias que ya antes estaban latentes en mí, Ud. puede notar por los títulos de **Corales criollos** o **Sonatina española**, una presencia intrínseca de lo nacional. No empleo preestablecidos temas folklóricos o giros y teñidos folklorizantes. Pero lo argentino y lo español siempre toman más fuerza en mi música. En cuanto a lo demás permanezco ajeno a cualquier doctrina y teoría, sea la del dodecafonismo u otra". (La Acción, Montevideo, 14-VI-1956)*

IV. SUS OPINIONES SOBRE LA MUSICA ARGENTINA

Respecto al nacionalismo en varias ocasiones hace reflexiones públicas:

*"Espero con impaciencia el momento en que algunos músicos superen una etapa que ya va durando y que amenaza esterilizar su obra futura. Y esto no sólo en el campo dramático. Su error no está en hacer música argentina, sino en creer que la hacen. No surgirá una obra argentina, de pies a cabeza, esencialmente argentina en todos sus elementos, trabajosamente buscados, penosamente buscados, con un profundo sentir argentino como brújula, y con una modesta esperanza como meta, mientras el compositor no se decida a dar descanso a esos personajes que cantan sus vicisitudes con los documentos argentinos en la mano (libreta de enrolamiento o zamba, tanto da) pero que denuncian a cada paso que se han criado fuera del país; mientras el compositor argentino, obra tras obra, se empeña en hacernos notar que vive del crédito que le dio su primera o segunda composición y que ahora se dedica a **escribir** no a **crear**, a estrenar (o a ganar premios) sin torturarse. Esto también es áspero, pero ¿por qué no decirlo? Leído con buena voluntad puede ser útil". (Arizaga, op cit)*

En otra entrevista, al requerir su opinión sobre la música argentina, contesta:

"Creo firmemente en un florecimiento de la música americana. ¿Cuándo?, no lo sé. Lo que sí creo es que hay que defenderse de las impacencias injustificadas que muchos artistas sienten. Hay un largo y humilde trabajo que cumplir y una penosa búsqueda por realizar sin abusar del socorrido recurso del folklore. El acento auténtico estará en cada nota, en cada palabra o pincelada, si el proceso interior está maduro. Lo demás será disfraz. No se debe temer al 'europeísmo' y hay que aprender el oficio a fondo. No llamemos intuición a la ignorancia, ni creamos que el arte es una cosa cómoda y divertida. Las composiciones más laboriosas y trabajadas las firma un tal Juan Sebastián Bach". (Lima, El Comercio, 28-V-1945)

Y también para un diario limeño, afirma al año siguiente:

"Es interesante apreciar este florecimiento musical que ofrece nuestra América en estos últimos años. Porque no debemos olvidar que, hasta hace pocos años, nuestros músicos no tenían figuración alguna. Nuestro problema común está en ahondar en la expresión musical de nuestro ambiente, pero dejando de lado ese folklorismo que es tan perjudicial. A mi modo de ver, creo que debemos descubrir, sacar a flote, esa cosa invisible, honda, sustancial, que hay en la raíz de nuestra música. En la Argentina, como en casi todos estos países, hemos sufrido una peligrosa corriente de 'folkloristas' que se han considerado satisfechos con tomar las melodías regionales, en su aspecto más superficial, y tratarlas a la europea. El primer músico argentino que, sin haber hecho una obra muy abundante ni de muy grandes proporciones, nos señaló el verdadero sendero de nuestra música, fue Julián Aguirre. Murió hace ya algunos años, pero a él hemos de acudir siempre que querramos conocer la obra del precursor de estas inquietudes nuevas que buscan la verdad en la música. Pero quiero decirlo bien claro, no creo que este sea el problema fundamental en un músico. Lo fundamental es que escriba buena música. Eso es todo. (Lima, El Comercio, 330-VIII-1946)

V. SUS ESCRITOS

Juan José Castro, escritor y poeta, es casi prácticamente desconocido. Él mismo guardaba sus papeles, sin mostrarlos, creyendo que no poseían ningún valor. Sólo tuvieron divulgación la despedida a Manuel de Falla y el discurso al asumir la dirección del Conservatorio portorriqueño. Recién en 1969, cuando la Revista *ARS* publica varias de sus poesías comienza, pero siempre en forma restringida. Todos tenían noticias del director o del compositor, y no se pensaba en otra faceta de su personalidad.

Aun en la prosa, Castro es poeta naturalmente, creando imágenes de profunda belleza. Su palabra siempre es fuerte, incisiva, apasionada, con momentos de enorme ternura, que descubren al hombre real oculto tras su apariencia severa.

Hemos seleccionado dos escritos: las palabras para Manuel de Falla, cuando éste muere en Córdoba y el discurso al hacerse cargo de la dirección del Conservatorio de Puerto Rico.

PALABRAS PARA MANUEL DE FALLA EN CORDOBA

"He recibido el honroso encargo de representar aquí a la Academia Nacional de Bellas Artes, de la que el Mtro. Falla era miembro, y en nombre de la cual, así como en el mío propio, diré unas palabras. Además, el Consejo Directivo de Cultura Musical del Perú ha querido estar presente en este acto por mi intermedio.

El 14 de noviembre moría en las Sierras de Córdoba, Falla, músico y santo. El también se llamaba Manuel. Ese siempre frágil hilo de la existencia se nos aparecía en él peligrosamente quebradizo, y así, viéndolo morir cada día, llegó a los 70 años. Pero no cabe engañarse: era su espíritu, un espíritu asombroso que asombrosamente se ocultaba en esa modesta envoltura, lo que lo mantenía entre nosotros.

Y fue su vida una lección viviente, una vida ejemplarizadora, en que la humildad de su actitud cotidiana casaba sencillamente con el prodigio, a diario repetido, de unas débiles manos que volcaban con aquella misma sencillez en el papel pautado la cosecha de su espíritu. Cosecha fragante, con

perfume de jardín granadino unas veces, otras, con santo olor de tierra, y siempre expresión fervorosa de un varón elegido, a quien la revelación llegaba en forma sonora.

Y fue su vida una vida virtuosa, que la virtud no es práctica ciega de una moral codificada, sino la que arraigada en lo más hondo de la conciencia se traduce en actos de la más pura convicción. Y así era la que practicaba Don Manuel. ' Mi bautismo me lo ordena', gustaba él decir. Y ese lema rigió una vida ascética en la que su lección humana no es inferior a la del músico, siendo esta una de las más bellas que se conozcan.

*Su obra no es muy abundante. Nadie puede abundar en obras maestras, y las suyas lo son todas. Desde largos años atrás **El Amor Brujo**, **El Sombrero de tres picos**, han proclamado por todos los ámbitos el advenimiento de un músico que trajo, para el mundo, la buena nueva española. Al **Retablo de Maese Pedro** y al **Concerto para clave** les ha confiado el maestro una tarea que durará siglos. Y ellos podrán cumplirla, hechos en piedra como están. Piedra en que la expresión más recóndita y sutil tiene cabida; piedra en que la voz profética de Don Quijote quedó reciamente grabada, como otrora fuera grabada en frágil papel. Piedra en que la más honda raíz hispánica toma acentos gravemente místicos. Así la parte lenta del **Concerto** que el maestro fecha ' In festo Corporis Christi'. Voces antiguas, con sopor de siglos, un día llamadas a la vida para nunca más enmudecer. Tal la misteriosa industria del hombre que oye lo que los demás no saben oír y que, con unos puntos insignificantes sobre cinco líneas fija para siempre la expresión profunda de un pueblo, de una raza.*

Trabajoso proceso, alumbramiento largo y doloroso, cada nota surgida de su pluma -de su sangre más bien- quedaba segura y definitiva en el pentagrama desafiando al tiempo. Inapreciable lección de humildad del artista que en plena posesión de un arte mitad aprendido, mitad creado, duda constantemente y no confía en las cautivantes voces de la improvisación. De ahí el tono permanente de su verbo.

Así, esparciendo belleza y luz, fue el tránsito de este hombre, en quien las angustias de los tiempos que corren cavaban hondo surco -que no todos padecemos con la misma intensidad- y en él, la bondad sin riberas y su agudizada sensibilidad de artista predestinado, ofrecían al dolor fácil presa.

Por ello abandonó un día su patria -al término de una lucha de hermanos que lo desgarraba como desgarraba a España- donde ya no encontraba soledad ni paz. Por eso no quiso en ningún momento volver a ella.

Esta tierra agradecida le dió sosiego. Aquí contaba terminar su obra cumbre : el fabuloso poema de la perdida tierra de los Atlantes.

*Ya se pueblan las Sierras de Córdoba de cantos nunca oídos que acuden misteriosos en las nocturnas meditaciones del maestro. Una noche estrellada llega hasta él: el canto de la ' Noche de América ' que buscara inutilmente desde años atrás para una de las partes de **La Atlántida** y que ahora se lo ofrenda Villa del Lago. Él lo refería con emoción. Pero llega otra noche. noche definitiva. Noche de azul fuerte y profundo, llena de esperanzas. Ella lo guía por senderos desconocidos. En esas rutas su paso vacilante se hace firme y sereno. Es la gloria que llega por dos caminos. La definitiva en este mundo; la eterna que fue razón de su vida.*

Un coro de clarines de plata y clarines de oro ha sido convocado y toca para él. Y él no lo puede comprender." (ARS, 1969)

• • •

PALABRAS DE JUAN JOSE CASTRO EN LA INAUGURACION DEL CONSERVATORIO DE PUERTO RICO

"Ha entrado en órbita la música..."

¿Qué reacción provocaría la publicación de una noticia tan disparatada en un periódico serio, donde esas palabras no pudieran tomarse como simple broma? ' La música en órbita en Puerto Rico y según las primeras informaciones los efectos sobre sus pobladores parecen ser benéficos...' Así, tal cual. Una simple noticia en estilo periodístico.

Convengamos en que el enunciado se apartaría un tanto de lo común. Se buscarían ansiosamente más detalles sobre tan desafortada comunicación. ¿ De dónde habría partido el ' proyectil ' ? ¿ De Cabo Cañaveral?

Pero dejando de lado lo que de absurdo pudiera tener esa noticia, reconozcamos que, en el mundo enloquecido en que vivimos, una frase revestida por un chisporroteo de luces mágicas puede concitar las miradas

afanasas del lector y provocar un interés, una excitación que no alcanzaría si con palabras sencillas y veraces diera cuenta del mismo hecho.

Hay en esta isla un camino, largo de trecho y de años, en el que han quedado hondas trazas de quienes con fe y obstinación parejas lo abrieron. Todos los esfuerzos, todos los trabajos de aquellos que ansiaban que la música tomara su puesto activo y preclaro en la sinfonía de la vida de Puerto Rico dejaron allí las marcas de su peso. Nadie lo olvida, nadie lo desconoce: al contrario. Siguiéron esas huellas unos, y otros, y otros más, todos ellos necesarios. Y todos sabían que esa senda desembocaría un día en la música ya floreciendo. Pero no todos los árboles dan su fruto el primer año. Y ninguno lo hace levantando la voz. Hay un día previsto para cada uno, y ese día el fruto, impaciente, con su piel ardiente de color y brillo, anuncia la sazón de sus jugos. Algunos caerán del árbol, y -aparentemente- se perderán. Otros serán gustados sobre platos con reflejos de luces mundanas, quizás en lejanos países. Todos sin excepción llevarán en la fibra más íntima huellas indelebles del peligroso juego de la rama con los vientos, de la peripecia de la lluvia sin clemencia, de la sed que amenazara cortar su vida abrasada por el sol. Pero no se gusta un fruto pensando en los accidentes meteorológicos que acompañaron su desarrollo, su existencia.

En Puerto Rico se celebran con regularidad acontecimientos musicales de alta importancia. El público, comprensivo y alerta, ha demostrado su capacidad de apreciación frente a las obras fundamentales que de los grandes creadores se le ofrecen. Así también, en la obra de esos hombres geniales están reflejadas puntualmente las circunstancias de sus vidas. Estrías infinitas que surcaron el órgano noble al que gustamos reconocer como nido de las mejores emociones, serán registradas, llegado el momento, en un pequeño cuaderno pentagramado. Que el artista lo sepa o no lo sepa, que lo quiera o no lo quiera. La síntesis será minuciosa e impenetrable a la vez. Un paisaje recordado, una mano retenida sólo unos segundos pero aprisionada por el recuerdo tenaz hasta doler, una campana de escuela que despierta de su dormir de años, el olor del heno sentido ... ¿dónde? Tal vez un vaso pompeyano -evocador de misteriosas manos artesanas, rico de sueños de siglos- cambiará la curva de tal melodía o hará desfallecer un juego de armonías. Y así, registradoras de lo más entrañable del sentir y el pensamiento de las criaturas mejores, irán, como estrellas, reuniéndose en una sonora constelación. Y aquí no cabe hablar de velocidades escalofrantes sino de cálidas permanencias; no de artefactos rutilantes sino de un pausado viaje hacia esa joven hermana de las constelaciones, la única creada por el

hombre, la que no debe envidiar nada a las que en tropel se refugian en el negro de la noche para que encontremos un momento de paz en su contemplación. No rompamos el encanto (¿estará aquélla también formada por luces imaginarias, por metales prestigiosos capaces de deslumbrar a un fabuloso monarca de primera magnitud, siendo sólo reflejo de reflejo? ¿serán sus sustancias lechosas sólo tierras negras?). No rompamos el encanto. Veámosla así, a la distancia que oculta realidades humanas, que esconde luchas porfiadas con una materia cruel cuando el fervor ignoto no acude en socorro del artista. ¡Inverosímil lucha con esa frágil sustancia, dueña del vuelo: el sonido! No volvamos a creer en el cielo alto y en la baja tierra cuando estamos frente a esa música. Veámosla así, más allá de la vida de esos hombres que alguna vez, fugazmente y sin saberlo quizá, quemados ya por su fe, visitaron niveles estelares desde los que en un 'ahora' permanente, se irradian sus mensajes alucinantes. Beethoven, Schubert, Bach, Monteverdi (vencedor del dolor, tierno niño poeta, dorado apóstol, verbo dramático...).

Todo un denso historial que se abre para calmar la sed, para apaciguar al hombre. Para calmar esa sed, apaciguar esa hambre, han llegado a Puerto Rico, sucesivamente, el Festival, la Orquesta Sinfónica, el Conservatorio de Música. A siglos de distancias, esta tierra es descubierta por un hijo de España. Esta vez, la Isla está madura para la música -la música tarda en llegar, por eso dura siempre-. Y esta vez es una figura pequeña, sin edad ni época, la que pone el pie en la Isla y convoca con fe de navegante visionario a sus estrellas. La gente de la Isla, como nunca, se nutre de música. Ya es posible vaticinar que en algunos años más, a estas cosechas se sumará la del Conservatorio de Música. Recordemos: no todos los árboles fructifican el primer año.

Es por todo ello que tenía ganas de decir que el tiempo de la música ha sonado en este país. O, para quienes prefieran este otro lenguaje: 'ha entrado en órbita la música en Puerto Rico' ". (ARS, 1969)

• • •

POEMAS DE JUAN JOSE CASTRO

El recuerdo de los primeros años se trasunta en *A mi violín*, la reminiscencia lorquiana es evidente en *Mis potros* y la belleza poética de la canción de cuna para la nieta: *Cola de agua*. La esperanza se estremece en los versos *A María*, que contrasta con el desgarrado mensaje de *A un muerto para siempre*. La profundidad del amor se encierran en *Tú* y en la *Dichosa historia del amor pensado*. Negro la inspiró, en su paso por Trinidad, un hombre de color, y comenzó a ponerle música en una obra para soprano y orquesta no concluída. *A mi Argentina, lejos*, en un canto de ausencia dolorida, de esa patria que tanto quería y añoraba.

La mayoría corresponden a los períodos en que no se encontraba en el país, gran parte fechadas en Montevideo, dos en La Habana, una en México, una en San Juan de Puerto Rico.

El fragmento de *Lluvia en el bosque* y *A Manuel de Falla* fueron impresos en el libro de Arizaga, el resto en la Revista *ARS*.

ALTOS PAJAROS

(A la Música)

*Pájaros prisioneros en las naves
vastas, interminables y sufrientes,
del cuerpo que por dentro devorado
tremendamente lucha para darles
lejano albergue en torres espaciales.
Tenaz encuentro con materia leve,
codiciado sabor de sal remota,
hallazgo milagroso del trabajo,
gota esencial de internas marejadas,
gota de sangre negra, vuelasangre,
se hace nota,
sonido, ritmo, luz, forma adecuada:
pájaro libre al fin, vuelo de augurio,
vértigo ascensional, busca de cielo.
Perdurable ecuación por siempre intacta
de precisa belleza matemática,*

*pan de vida con sonos amasado
por Bach tal vez, por Strawinsky acaso.
De la jaula modesta -pino, alambre-
(así la ves, semidivino ser)
¿qué queda? La prisión, las mismas naves
vastas, interminables, doloridas,
del cuerpo picoteado por las aves
en urgente reclamo de aquel reino
que les dará lumínica conciencia.
Subido y firme reino en ese cielo
donde la Pastoral crea el paisaje,
donde es eterna y pura Melisendra,
donde dos veces santo es San Mateo.*

• • •

SOÑÉ UN CANTO ...

*Soñé un canto
enramado,
sin raíces, encendido
en mil luces,
altas luces nocturnas.*

*Se le oía
sin principio
ya empezado.*

*Era un canto de azul-negro
cuya nota
--son unánime--
eternal se presentía.*

*Recorrió todas mis venas,
recorrió toda mi alma,
y al partir,
al partir me desangraba.*

Yo quieto, el son se apagaba.

*Densa muerte,
musgo fino,
fría aguja penetrara
si la canción de tus ojos,
si el canto de tu mirada
enramada
--encendido
entre la luna y el sol --
de mi sueño
se alejara.*

*Esa nota de su música,
solitaria,
que sólo escuchan mis ojos,
por la vida
me acompaña.*

*Es la sed que sentir quiero
y es el agua.
Es mi ceguera y mi luz.
Es la herida
y es la espada.*

*Y en mis venas
y en mi alma
viene su hora señalada.*

• • •

REMANSO

*A la hoguera locura que amenaza,
al derrumbe de guerra, al mar sin casa,
al agua, al viento, al fuego sin cadenas
copia la enredadera de mis venas.*

*La lluvia mansa que detiene al fuego,
la paloma blancor del santo vuelo,
la aurora que establece la paz plena,
es copia de tu voz que me serena.*

*Todo el ronco fragor de mis abismos
injurando del ritmo el equilibrio
proyecta de mi ser romper el centro
cuando oportuna sales a mi encuentro.*

*Es tu esencia alimento cotidiano,
es la harina, la sal que necesito,
y es la mano que sofocando el grito
acaricia de mi alma el pelo cano.*

*Como lobo que estrella azul detiene
y desarma y amansa y lo sostiene
con el mar de su sangre vuelta luz,
así soy yo, y así, así eres tú.*

• • •

MIS POTROS

*En galope frenético mis potros
van ciegos a la muerte.
Su trágico correr por mis arterias
golpea el corazón anochecido
y su luto perturban.
Van a estallar sus venas encendidas
en mis venas,
y la espuma de sus fauces ardorosas
sube a las mías.
Negros potros que salen a destiempo
a recorrer mi vasta geografía
y en el tambor macabro
que en mi cuerpo crepita
patalean precisos, rigurosos,
con ordenado y espantable ritmo.
Yo me desangro para verme libre
del hermoso concierto de patas y relinchos,
del metal de sus cuerpos estirados,
de sus arpas de crines incendiadas.
Tu sombra me retiene y en la vida persisto.
Ligazón de alquitrán y sangre espesa*

*a esta tierra que adoro y lamería
si supiera que allí tu sal encuentro.
Ligazón de alquitrán y tierra espesa
a esta sangre que odio y lamería
si en su gota postrera te encontrara.
Ya se aplacan sus cascos, ya se alejan
hacia un verde remanso de mi entraña.
De la flor de sonidos en que habitas
tu sonido me llega, y se han calmado.
Vuelve sombrío rumor de la llovizna
a recorrer mis huesos.*

• • •

GRITO

*Te pido por la hierba pisoteada,
por el pescuezo abierto del cordero,
por el insecto muerto el día primero,
por lo que es algo y pasa a no ser nada.*

*Te pido con la voz estrangulada
por el sufrir inútil con espanto,
por el útil sufrir de todo santo,
por la sangre en martirio derramada.*

*Pero te pido más: te pido luz
para encender mi oscuro entendimiento
y comprender las dichas del tormento,
la enloquecida fiesta de la Cruz.*

*Y tu nombre. Temido y esperado.
Tráigalo el vendaval contra mi cara
o por hilos de sangre a la morada
más entrañable llegue murmurado.*

• • •

A MARIA

*Al elegirte a tí, María hermana,
para ser de su Hijo el fundamento
conoció la miseria de mi aliento
mi música interior, rota campana.*

*"Ave" -te dijo el Angel-, "soberana
señalada del sólo alumbramiento".
"Ave" -te digo yo-, que lo presiento
aunque cegado por razón humana.*

*Tu latido y su luz van fabricando
Aquello que a los Reyes deslumbrara
y que felices hace al asno, al buey.*

*Y aún mi corazón pregunta cuándo
será tocado por la luz preclara
cual mansa bestia o fabuloso rey.*

• • •

LLUVIA EN EL BOSQUE (frag)

*Al fin, nubes exhaustas, retorcidas,
se acalla el gran concierto de los cielos,
y ya se desagotan los caudales
de vuestros vientres, grávidos del agua
que milagrosamente absorbe el suelo.*

*Son millones de límpidas espadas
partiendo en vuelo mágico a la tierra
desde amigo país color pizarra.
Depone allí sus armas, toda el agua,
cesa el fervor del alto timbalero,
su jaula abre el color que el bosque encierra.*

• • •

CANTO A MI CIUDAD

*Una ciudad cubierta de cenizas,
sin luz visible y sin visible pulso,
cubierta de cenizas,
sus casas, sus caminos, su arboleda,
cubierta de cenizas,
su arco de piedra, sus relojes altos,
sus viejas aguas, sus alcantarillas:
es la ciudad cubierta de cenizas.
La altiva torre con su fiera guardia,
la embreada casa, la fraterna pipa,
cubierta de cenizas.
El sol quisiera perforar la capa
que cubre con rigor a la ciudad
y permanece opaca e insensible
al resplandor del sol.
La lluvia no penetra el pardo manto
que de toda ventura la preserva
y tenaz la rodea y la sustrae
al amor de la lluvia.
Los aturdidos pájaros contemplan
la vasta muerte que ocupó sus nidos
y cantan cantos de dolor cargados,
que abajo, en la ciudad, no son oídos.
El rumor de los astros y las almas
que arrullan su visita a otras regiones
con acordes de arenas espectrales
tampoco llega a la ciudad dormida.
Ni el batir del tambor ni la trompeta
con resonancia antigua la despiertan.
¿Habrà clamor? Extraño maleficio
que el corazón aprieta. ¿Habrà clamor?
El bien y el mal cesaron en su lucha,
la igualdad sin color, turbia y ceniza,
la estéril igualdad sucia y mentida,
-no la de Dios- allí clavó su aguja.
¿Habrà clamor? ¿Habrà siempre ceniza?
Cuánta desdicha y cuánta cobardía
unidas ennegrecen tu destino*

*y estrangulan tu voz que sobrevive
en mi entraña, mi agridulce ciudad.
¿Habr  clamor? ¿Habr  siempre ceniza?
Una piedra cayera milenaria
con el signo maldito y te aplastase,
y tal vez fecundara.
Un corazón partiera el odio bíblico
con hierro por la envidia dirigido,
y tal vez fecundara.
Pero es mucho peor.
Un corazón se cubre de cenizas,
un corazón con sangre dolorida
que corre por el musgo de sus calles,
cubierto de cenizas.
Si hay un rescoldo aún, si hay una lágrima,
una estrella con luz, una paloma,
una voz inocente y argentina,
avente de la muerte el polvo fino
para que en la ciudad el sol descargue
sus olas de colores,
cuelgue del cielo la brillante lluvia,
surjan casas, caminos y arboledas,
luz en la torre con su fiera guardia,
el humo de la casa y de la pipa
en los postes marinos se confunda,
del ancho río el ancho canto traiga
su rizada melena de sonidos,
hacia la estrella los relojes altos
repiquen sus metales, dando lecho
de música al coro de los pájaros.*

*Renace al fin, ciudad de mis pasiones.
Toquen viola, arpa y flauta la sonata
que regocija el alma y la mejora.
Y que en tan triste hora
no vuelva yo a cantar tristes canciones.*

(La Habana, enero de 1948)

• • •

PLAZA DEL RETIRO

*"Entre sábanas de Holanda"
-empezará mi poema.
Pero no será. Mis sábanas
que luciérnagas frecuentan
-la de arriba-
y es pisoteada por botas
-la otra-
en todo el año no cambian:
no son sábanas de Holanda.
Y toda su geografía
en un rincón de esta plaza,
plaza en que el puerto se hastía,
donde el hombre de mil mundos
ancla insigne borrachera
de vagabunda quimera
como el humo vagabundo.
El tren ondula en sus olas
campesinas,
riel blanco y verde sostiene
la barca fina,
y aquí vuelcan la zozobra,
la ilusión, barcos y trenes.
Tras de vagar unas horas
refúgianse en los hoteles
y se tiñen de humedades
que rezuman las paredes.
No olvida ya algún viajero
esa cara sin sonrisa,
sin promesa, de esta plaza
-el rostro de la ciudad-
que lo miró el día primero.
Algunos vuelven y miran
sin amistad, sin rencor
su estación, su feo reló,
y la hormigueante ilusión
que tren y barca vomitan.
Con sus estrellas me arrima
la noche al lejano techo.*

*Se acerca el olor del puerto.
La soledad me transita.
Pasa y me roza al pasar
en una media de seda
la pierna blanca e impura
que en mis estrofas se enreda.
Mi soledad, su blancura
a mi poema me empujan:
"Entre sábanas de Holanda...".
Este prolijo aire fresco
la inutilidad me muestra
de la colcha que no tengo.
Me apretaré contra el cielo
como a la tierra me aprieto.
Dormiré soñando barcas
lentas, de vientos dormidos
y en sus ruidosas entrañas
de maderos doloridos
veré de llegar a Holanda
venciendo al dolor vencido.
Si no encuentro una sirena
escribiré mi poema.*

• • •

COLA DE AGUA

(Canción de cuna para la nieta)

*El caballo era blanco
con su cola de agua.*

*Recorría los montes,
recorría la playa,
playa y montes de sueño
con su cola muy larga.*

*Se formó por los aires,
presto en la madrugada.
En su cuerpo la nube,
en su cola está el agua.*

*La cola se le alarga
cuando hasta el río baja,
los peces fatigados
en su cola viajan.*

*Viejos mundos de plata
que conoce el caballo,
joven luz de hojalata
que su blanco no iguala.*

*Vuela, vuela, caballo,
a la estrella más alta
y sus luces enciende
con chispas de tus patas.*

*De ilusión y de lágrimas,
de la noche y del alba
está hecho el caballo
que hasta el sueño me arrastra.*

*Cuando a tus ojos entra
eres toda de albahaca,
al llegar la mañana
de tus ojos se escapa.*

*Los peces se han dormido,
ya en su cola los saca
para que tú me sueñes
en escamas de plata.*

(La Habana, enero de 1948)

• • •

A UN MUERTO PARA SIEMPRE

*Pasado, bueno o malo, al fin pasado.
No fuiste nadie, como casi todos.
Te mueres y te mueres y te mueres,
sin que llegue a saberse a qué viniste.*

*Nadie se ocupa, nadie se ha enterado
que desde ahora empiezas a pudrirte.*

*Tejiendo largos vientos de lebreles
llegaron de la muerte las agujas.
Solícitas se cruzan y entrecruzan
hasta que el grito ahogan. Y te mueres.*

*Los soles ruedan, las naranjas crecen,
tu sangre espesa se la lleva el río
-ardiente que era, va en el río frío-
tus vidrios secos miran los cipreses.*

*Triste viajero. Viaje repetido.
Tu presente, que dabas por seguro,
se apagó sin dar sombra. Tu futuro
nunca jamás será. ¿A qué has venido?*

*Del eterno pasar somos pasado,
un instante vivimos: ya es remoto,
que apenas de la sangre el cauce roto
sólo hay despojo, sólo hay despojado.*

(México, 1948)

• • •

EL ENTIERRO DE LA NIÑA

*Todos se han puesto de negro.
Ella se ha puesto de blanco.
Todos se han puesto de negro
y se han vestido de lágrimas.
Ella de blanco se ha puesto
con su sonrisa en los labios.
Todos callan.*

*Ella canta
lindas canciones lunadas.*

*Hoy llevan trajes, sombreros,
botas, camisas, corbatas.
Hoy ella no lleva nada.
Camino del cementerio
quieren morir de pena.
Es negra la caminata,
negro el gemir, negro el llanto.
Ella preside el cortejo
con su brillar desde el cielo.
En las sedosas corbatas,
en el charol de las botas
la luz rebota
de su día primero.*

• • •

REFLEJOS EN EL AGUA

*Brillo de no se sabe qué en el agua,
inasible, variable y permanente,
traslúcido reflejo fugitivo,
desleído, porfiado, inexistente.*

*Tenaz dibujo en el frescor celeste
que el sol recrea y desdibuja el río.
¿Es tu vaga existencia menos cierta
por tu esencial escurridiza forma?*

*De titilantes luces te conformas
y en tejida pintura se perfilan
vibrátiles moléculas brillantes
sin consistencia, altura ni medida.*

*Matinal tintineo en la alborada,
multicolor que acrece al mediodía,
adiós de gotas de oro si atardece,
regocijo visual a toda hora.*

*El musgo de las notas ya dormidas
cubre el río que sueña con sus lunas,*

*sus peces, sus caballos fabulosos,
los pies enharinados de una niña.*

Y tú te esfumas hasta el otro día.

• • •

MI VOZ YA NO ES UN ARBOL...

Mi voz ya no es un árbol ni una rama,
ni siquiera una hoja volandera.
Mi voz que ya no puedo repartir,
mi voz que necesito para mí,
calla tenaz lo que mi alma espera.

Mi voz ya no es un árbol,
-necesito sus sombras y su copa-
ni una rama
-sus brazos necesito-
ni siquiera una hoja volandera
-en este otoño, y ya sin primaveras
yo en esa hoja resucito-.

• • •

A MI ARGENTINA, LEJOS

*Qué canto no cantara mi garganta
si pudiera llegar a mis hermanos
-dormidos o engañados-, despertarlos,
y compartir su culpa y su desgracia.
Otros querrán su Holanda, su Inglaterra,
yo a tí te quiero, mi Argentina,
en mi entraña te llevo, como tú me llevas,
y en tí, lejos de tí, mi noche se ilumina.
Qué mío siento aquello que te roban,
tu trigo, tu maíz, tus lindos barcos,
las cintas prodigiosas de tus trenes,
tus limpios y brillantes soldaditos ...*

*Qué míos fueron en un día patrio,
qué míos sin comprarlos.
Quiero volver a tí,
a buscar mi dolor, que hoy me prodigas,
para poder vivir fuera de tí con algo tuyo.
Mi cuerpo quiere visitarte
como visita mi alma tu recuerdo.
Cómo vaga mi alma en el desvelo,
cómo vaga en el sueño por tus campos.
Tu rica tierra, mis hermanos pobres,
qué frecuentados por mi pensamiento.
La flor entristecida de tu aliento,
el pulsar de tu vida sofocado,
la luz -la verdadera- oscurecida,
me muestran tu dolor y tu tormento.
Descienda a tí la voz que yo no tengo,
voz rugiente que clame y oigan todos,
voz tan bella
que estremezca tus aguas y tus tierras,
que a la paloma en vuelo no detenga,
que al dominio detenga que te ofende.
La voz profética y genial que cante
tu verdad, tu destino y tu grandeza.
Que riegue en luz del Plata hasta los Andes
el argentino suelo y queme en sangre
el corazón impuro que te injuria.
(Oyendo estoy la voz. Oirla ansío.)*

*Y luego en ti tener mi permanencia,
dulce tierra argentina,
que has de querer un día
como tierna arrullaste mi principio,
así arrullar mis huesos.*

(Montevideo, abril de 1949)

• • •

A MI VIOLIN

*Pretérito violín abandonado ...
mis dedos recorrieron tus caminos
(los cuatro que en el puente desembocan)
errabundos, buscando aquella nota
que soñaba, que oía desde niño.
El arco reclamando ese sonido
despierta en tus armónicos recintos
millones de sonidos de concierto,
pero entre ellos no estaba el de mi sueño.
La nota inalcanzada en otras sendas
voy buscando, y así paso mi vida,
que fue un buscar inútil por tus cuerdas,
que es perseguir la luz desconocida.
Hoy ese son fugaz he vislumbrado,
y sé que no en tu vientre hay que buscarlo,
mi remoto violín, sino en la celda
más profunda, silente y clausurada
del corazón. Y por sus llaves clamo.*

(Montevideo, mayo de 1949)

• • •

ELLA NO QUISO ANGELES

*Soldados de aire negro montan guardia
en el balcón florido.
Ella no quiso ángeles ni luces,
olvido en sombras quiso.
Soldados de aire, pues, y de aire negro,
montones de ceniza amontonada
en su balcón florido,
que no vuela su amor desesperado,
que su grito no vuela.
La luz desmelenada de su gracia,
el dolor perfumado en la guitarra,
el despótico sueño también duerman,*

*que ella duerme.
Que la gota de luna sea plomo
para sellar su caja.
El cantar y su risa,
haraposa canción agujereada.
Que se muera la muerte de la muerte
como se muere todo,
para que todo siga
como si aquí nunca pasara nada.
Partir sin despedida, negro adiós.
Ella no quiso ángeles ni luces,
soldados de aire quiso, de aire negro.
Soldados de aire negro la acompañan.*

(Montevideo, junio de 1949)

• • •

MAR ADENTRO

*Azadas de cristal, palas de roca
cavan sin manos, como el aire cava,
y abrir quieren la fosa verde, inquieta,
en la viajera, en la infinita gota,
en la mojada llama, en la inmutable,
en la cuna de sal más apretada,
reposada señora de los peces,
embravecida madre de las naves.*

*Y las aguas castigan azadones,
y chorreantes de lágrimas las picas
cavando van la noche de mil días,
cavando entre los ruidos del silencio.
Terco cavar que no será vencido,
monocorde salmodia de las palas,
luz agorera en costas ilusorias
de insondable, fúnebre designio.*

*Mar encerrada, mar sin escapada,
con todos los salores y naufragios,
mar de claror y de enlutadas rutas,
de algas, corales, barcas sepultadas,
cristales, legendarias catedrales,
esponjas y medusas abismales,
del fuego nido, cruz de lo terrestre,
mar marítima y dulce mar celeste.*

*Cruels cavando están las implacables
con duros instrumentos tu blandura,
lo que más pronto cierra que ellas abren,
lo que no deja brecha, la amargura.
Porque esos negros golpes que persisten
cavan -quieren cavar- con loco empeño
en el bullente mar que en mí se agita,
casi abiertas las naves de mi pecho.*

*Cuando la fuerte voz -la sin respuesta-
me nombre, debe estar tu albergue pronto
entre sales y estrellas de agua verde
que prefieren nadar a estar suspensas.
De brillante aluminio un pez minúsculo
enloquecido habitará tu vientre.
Con la perla ornarán tu cabellera
marina madreperla, mar, madrepora.*

*Tu mirada, la rubia hija del trigo,
dará color de pecho de palomas
al engrutado abismo y su torrente
que aprenderá la rima de la fuente.
Y tu acuática voz inexpresada
volará, guiadora de mil pájaros
a mil torres de arena imaginaria,
a mil copas colgantes de los astros
que eternicen tu canto.*

*Sigan cavando, sigan sin descanso,
abran la fosa verde en mi costado
azadas, azadones, picas, palas,*

*que cuando vuele hacia regiones claras,
en mí estés sepultada.*

(Montevideo, noviembre de 1949)

• • •

TU

Ese mirar estrellado,
mirar de noche con luna,
lo olvidaron en tu cuna
los Reyes Magos.

La clara agua que derraman
los ríos de tu mirar
buscan el agua salada
de mi mar.

En decisión oportuna
el viento con el trigal
trajeron a tu cintura
su ondular.

Corza de selva sagrada
en un mundo matinal
inventó el gesto y el ala
de tu andar.

Pájaros que enmudecieron
-su pena vuela, no canta-
dejaron en tu garganta
la voz del cielo.

Pero tu alma bendecida,
que es arco de mi sostén,
¿quién te dio, morena, quién,
quién te daría?

(Montevideo, noviembre de 1949)

NEGRO

¡Negro! ¡Negro!
Te quiero "negro", negro.
Puro como el negro del ébano,
puro como el color más negro,
como la noche sin astros,
la noche total,
la negra noche eterna,
¡La negra noche del negro!
Tus hijos son negros
y tu corazón es negro,
y así quiero tu alma y tu conciencia:
de limpio, lustroso negro.
Deja el blanco para los blancos.
Ellos hablaron de blanco y de negro.
Luego inventaron el juego.
¡Ajedrez!
Piezas blancas y piezas negras.
Ganan las blancas. ¿Por qué?
¿Por qué?
Yo he visto la Casa Blanca.
Yo he visto la casa negra.
Esta me gusta.
Allí viviría contigo
compartiendo tu pan blanco
-el que lleva bien su nombre.
Pero a tí, negro,
te quiero "negro".
Como te ví en Dakar,
como te ví en Antigua,
en el Afro-Brasil de Villa-Lobos.
Ah, yo te ví en muchas partes.
Respiramos el mismo aire.
Yo viajé contigo.
(Déjame cantar contigo.)
Volamos juntos sobre Tobago.
(Yo apenas la miraba:
desde el avión una negra
hablaba sola y lloraba

sobre Tobago.)
Te ví bailar en New York,
te ví morir en el Plata.
(Déjame cantar contigo.)
En Buenos Aires, mi ciudad,
respirábamos juntos.
Y en todas partes eras "negro".
Yo soy Juan,
tú eres negro.
Y Adán, ¿cómo era Adán? ¿Blanco?
¿Y Caín? ¿Negro?
O Adán negro y Caín blanco.
¡Qué importa!
Todos cargamos culpas muy viejas y muy nuevas.
Pero el negro, cuánto llora.
Hasta el ritmo frenético de su tambor
es un llanto hecho pedazos.
¿Te eligió Dios, negro,
para recordar a su Hijo?
Si así fuera, qué feliz.

El sol está ahora arriba, presuntuoso.
Una sola nube lo tapa, presuntuoso.
Cuando tú seas nube, ¿taparás al blanco?
Cuando el blanco lllore,
¿le llamarás "blanco"?
¿Llamarás blanco a lo indigno
y a lo indefenso?
¿Tendrán los blancos entonces
sólo sus blanco-spirituals y su Figari
clamando simpatía para ellos?
No lo hagas, negro,
tú que sabes como nadie
que el Hijo vino por tí.
Y perdónalos.
Parécete a tu Señor.

(San Juan de Puerto Rico, enero de 1960)

• • •

A MANUEL DE FALLA

(Por su *Concerto para clavicembalo*)

*¿En qué dura materia y porfiada
tallaste tu "Concerto", qué instrumento
gallardo la venció y dio a tu acento
hispanica rudeza, gracia alada?*

*¿De qué región antigua ya olvidada
extrajiste tu clave polvoriento
que empolvan de oro, en el suntuoso "Lento",
procesional arpegio, luz gamada?*

*A tu celda convocas los sonidos
-la vasta fe en el Unico te guía-
de esencias descarnadas; los latidos*

*despiertas de un lejano mundo muerto.
Con plata y sol cantó el ángel vigía
que ya a tus manos baja tu "Concerto".*

Diciembre de 1948

• • •

DICHOSA HISTORIA DEL AMOR PENSADO

*Como era buena se lo dijo:
"Quiero de tí tener un hijo".*

*Sólo esa tarde le fue dado
ver al amor recién llegado,
su pelo rubio y ojos pálidos,
su paso claro y alejado.*

*El, extrañado la escuchaba
pero no supo que lo amaba.
Pasó, y un rato la mirada
lo siguió absorta, fiel, pesada.*

*Ya su alentar fue el extranjero
su último amor, por ser primero,
y en su mirada y en su pelo
creció la luz de su desvelo.*

*De amor sus ojos una nube
tenaz y angélica recubre
y de ellos todo en sombras huye,
menos la imagen que construye.*

*Fue más hermosa cada día
porque su vientre florecía.
Su pensamiento con porfía
toda razón desvanecía.*

*Canta una noche y la ilumina
el resplandor de un astro fijo
y sin los reyes ni la mirra
de Dios piadoso tiene su hijo.*

(Montevideo, diciembre de 1949)

• • •

Como conclusión a este trabajo quisiéramos reproducir unas palabras que Victoria Ocampo pronunciara en un homenaje a Castro al cumplir 70 años, en Radio Splendid, y que luego publicara en el 7º volumen de sus *Testimonios*:

SALUDO A JUAN JOSE CASTRO

Juan José:

Aquella era la época de los conciertos de Ansermet en la Asociación del Profesorado Orquestal. Inolvidable. A Ansermet le debo mi temprana relación contigo y con tu hermano José María. Ansermet empezó a hablarme con insistencia de unos muchachos -des garçons, decía- de extraordinaria sensibilidad musical: los Castro. Hace cuarenta años de esto, y hace cuarenta años que empezó nuestra amistad. Una amistad que se fue estrechando,

porque además de la música nos unían admiraciones y aversiones compartidas.

Cuando ustedes formaron un cuarteto, ensayaban en casa. Te oía a menudo hablar de música con una exactitud de términos que conseguía apresar las más huidizas y deslumbrantes mariposas del sonido. Tu precisión en lo impreciso me maravillaba.

Tu lentitud rápida (esto parece contradictorio, pero en ti no lo es) para dar una opinión certera, o para tomar una decisión en que te jugabas el porvenir, sorprendía siempre, aunque uno la esperara. Tu manera tremendamente directa de enfrentarte con un problema, y llevártelo serenamente por delante (y vaya si nuestro bendito país te ha proporcionado ocasiones para ejercitarte en este deporte) es una característica tuya que advertí desde el comienzo de nuestra amistad, y de las que inspiran mayor respeto a los que te han visto vivir.

Tampoco olvido el agradecimiento que te debo por lo mucho que nos hemos reído juntos. La risa es higiénica cuando no arrastra venenos. Tu risa nunca fue venenosa. Tu prontitud para captar el lado cómico de las situaciones o de las personas (inclusive tratándose de nosotros mismos) era irresistible. La sal del buen humor (y aquí humor significa 'humour') era un condimento que, gracias a ti, nos facilitó soportar los indigestos meses de nuestro directorio en el Teatro Colón.

Perdóname ahora que te diga a boca de jarro -pues necesito decirlo a quienes me oigan- que el hecho de que existan hombres de tu especie en la Argentina es lo único que mantiene viva mi esperanza. No me refiero únicamente a tu talento, sino a tu carácter, a tu lealtad con lo que estimas ser verdadero, a tu integridad, virtudes que se dan en ti como la cosa más natural del mundo.

Además de la música -divino alivio- que nos has prodigado, hemos recibido de ti, en los momentos de peor asfixia, ese soplo purificador que barre con todo lo impuro y proviene de una extrema limpieza.

Te queremos, talentoso y limpio Juan José.



BIBLIOGRAFIA

Arizaga, Rodolfo - *Juan José Castro*. Buenos Aires, ECA, 1963.

- - - *Enciclopedia de la música argentina*. Bs.As., Fondo Nacional de las Artes, 1970.

ARS. Dedicado a Juan José Castro. Bs.As, N°109, 1969.

Cassinelli de Arias, Raquel - "Juan José Castro. Catálogo de obras". En *Temas y Contracantos*, Bs.As., agosto 1985.

- - - y Daniel Bermann - "Juan José Castro. *Marcha de la Constitución*". En *Temas y Contracantos*, Bs.As., octubre 1985.

Compositores de América. Washington, Unión Panamericana, IV, 1958.

García Acevedo, Mario - "Panorama de la ópera argentina en el Teatro Colón". En *Lyra*, N° 167-170, Bs.As., 1958.

- - - *Música argentina contemporánea*. Bs.As., ECA, 1963.

García Morillo, Roberto - *Estudios sobre música argentina*. Bs.As., ECA, 1984.

- - - "Juan José Castro. La música para piano". En *Temas y Contracantos*, Bs.As., octubre-diciembre 1987.

García Muñoz, Carmen - "Juan José Castro" [catálogo], en *Revista del Instituto de Investigación Musicológica*, N° 12, Fac. de Artes y Ciencias Musicales, UCA, 1992.

- - - "Juan José Castro". En *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, año 10, N° 1. Córdoba, abril 1995.

- - - "Juan José Castro". En *Revista del Consejo Iberoamericano de la Música*. Madrid, N° 1, junio 1996.

Ocampo, Victoria - "Saludo a Juan José Castro". En *Testimonios*, VIII, Bs.As., 1968.

Scarabino, Guillermo - *El Grupo Renovación*. Mendoza, Univ.Nac. de Cuyo, 1986.

Valenti Ferro, Enzo - *Los directores. Teatro Colón*. Bs.As., Gaglianone, 1985.



EL LENGUAJE COMPOSITIVO DE

ENRIQUE DELFINO ¹

PABLO KOHAN

En este artículo trataremos con la obra de Enrique Delfino, uno de los creadores más importantes del tango. Como advertencia preliminar hay que hacer referencia a una serie de hechos conceptuales y metodológicos cuya enunciación es aún imprescindible en todo trabajo musicológico que se relacione con algún tema de Música Popular Urbana (MPU). Para ello citaremos parte de la introducción de nuestro artículo *Variantes del tango y estilos compositivos en el tango de los años 20*:

"En trabajos anteriores hemos explicitado la metodología que desarrollamos en el estudio analítico de la música popular urbana por lo que no nos extenderemos en este aspecto. Sólo conviene recordar la necesaria distinción y complementación entre la composición y la interpretación en la creación del producto musical, en el valor relativo de las partituras, las que deben ser cotejadas con registros fonográficos de época, y en las peculiaridades de las formas cerradas de corta extensión sin posibilidades de desarrollo y, por consiguiente, en la correcta evaluación de parámetros musicales que en otros contextos musicales pudieran ser considerados accesorios o secundarios. Debemos también hacer mención a que la creación en el tango, o en la MP en general, asume modalidades propias, desde las puramente intuitivas hasta las más elaboradas, que la escritura musical no es esencial y que ningún compositor popular concibe su obra en abstracto, sin tener en mente una interpretación concreta. Por lo demás, no creemos ocioso volver a insistir en que el aspecto musical es sólo una parte de ese fenómeno multifacético que es la MPU..." ²

En esta oportunidad nos centraremos en el aspecto compositivo de Delfino, contemplando el devenir del género y sin introducirnos en el tratamiento contextual general. En esta decisión inciden tanto los límites precisos que nos hemos impuesto, como las dificultades peculiares, y hasta ahora insalvables, que son inherentes a un trabajo de campo y de reconstrucción histórica de un hecho de la cultura popular como el tango, en aquellas décadas en las que primaron la desconsideración y la ignorancia por parte de la prensa, de las ciencias humanísticas y de la cultura oficial. Asimismo, es necesario recordarlo, tampoco son confiables ni rigurosas las crónicas, más apologéticas que objetivas, de los

estudiosos incondicionales del tango, quienes, sin embargo, a su modo, son los únicos que hasta ahora han abordado el tema.

BIOGRAFÍA

Enrique Pedro Delfino nació en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1895. En su infancia tuvo una relación particularmente intensa con la ópera y con la música del espectáculo de aquella época ya que sus padres eran los concesionarios de la confitería del teatro Politeama donde tenían asignada una vivienda. Finalizada la escuela primaria, fue enviado a cursar los estudios secundarios a Turín. Hacia 1910 regresó a Buenos Aires donde se desempeñó como pianista acompañante en las proyecciones del cine mudo, tarea que realizaba ayudado por su proverbial capacidad de improvisador.

Entre 1911 y 1919 residió en Montevideo. En Uruguay, tuvo una destacada actuación como pianista e integrante de diversas agrupaciones tangueras. De estos años son también sus comienzos en la composición. Entre 1917 y 1919 formó su primera orquesta, que estaba integrada por un piano, dos bandoneones y dos violines.

Volvió a Buenos Aires con cierto renombre debido tanto a sus actuaciones en el Uruguay como por algunos de sus tangos (fundamentalmente *Sans Souci* y *Re fa si*). Casi inmediatamente a su llegada conformó el Cuarteto de Maestros junto a Osvaldo Fresedo en bandoneón y Tito Roccatagliata y Agesilao Ferrazzano en violines. Con los dos primeros marchó en 1920 a Nueva York, contratados por la casa Víctor para grabar tangos. Bajo el nombre de Típica Select registraron cerca de 50 piezas. También dejó algunos solos de piano para el mismo sello.

A su regreso se vinculó estrechamente al teatro porteño y compuso durante una década gran cantidad de tangos en colaboración con algunos de los mejores letristas y saineteros, entre ellos Vacarezza, Contursi y Romero. Sus obras fueron estrenadas en los escenarios de Buenos Aires por cantantes como Azucena Maizani, María Ester Podestá, Tita Merello, Sofía Bozán e Ignacio Corsini. La gran mayoría de dichos tangos se popularizaron también en versiones instrumentales. En estos años incrementó su labor actoral, iniciada en Montevideo bajo el apodo Delfy.

En la década del '30 continuó con sus actividades teatrales y desde 1933 comenzó también a escribir para el nuevo cine sonoro argentino. Desde su primera banda musical para el film *Los tres berretines* (1933), compuso la música de 14 películas argentinas, entre ellas *La vuelta de Rocha* (1937), *Tres anclados en París* (1938), *Así es la vida* (1939), *Los martes orquídeas* (1941), *El mejor papá del mundo* (1945). En los '40, progresivamente, fue dejando la actividad musical, al mismo tiempo que iba perdiendo la vista. Falleció el 10 de enero de 1967.

Respecto a su formación musical hay versiones encontradas. Algunos atribuyen todo a su talento natural, en tanto otros afirman que siguió estudios metódicos, aunque no hay ningún indicio que confirme esta postura. Probablemente haya tomado clases de piano de manera irregular mientras vivió en el Politeama y durante su estadía en Italia. Sea como fuere, Delfino era poseedor de un amplio conocimiento del repertorio académico, del mismo modo que tocaba con soltura maxixes, shimmies y foxtrots.

LOS TANGOS Y LAS PARTITURAS

Delfino fue uno de los compositores más prolíficos y exitosos de toda la historia del tango. Los suyos suman alrededor de doscientos de los cuales un altísimo porcentaje adquirió llamativa relevancia. El período 1915-1935 fue su momento de mayor esplendor. Durante esas dos décadas prácticamente todos los intérpretes significativos contaron en su repertorio con varias de sus obras.

De la etapa montevideana pueden recordarse algunos que adquirieron cierta trascendencia, *El apache oriental*, el primero, de 1912, *Rancho viejo*, *Sauce llorón*, *Bonilla*, *Pajonal*, *Agua bendita* y los mucho más recordados *Belgique*, *Sans souci* y *Re fa si*. Entre sus célebres tangos de los años '20 se cuentan aquellos escritos para el teatro, como *Milonguita*, *La copa del olvido*, *Francesita*, *No le digas que la quiero*, *Griseta*, *No salgas de tu barrio*, *Qué lindo es estar metido*, *Padre nuestro*, *Aquel tapado de armiño*, *Haragán*, *Palermo*, *Que querés con ese loro*, *A Montmartre* y *Dicen que dicen*. *Locatelli*, *Raulito* y *Frivolité*, también de este decenio, son de los más afamados entre los exclusivamente instrumentales. Entre los más relevantes de los años '30 se pueden mencionar *Araca corazón*, *Padrino pelao*, *Al pie de la Santa Cruz*, *Santa milonguita*, *Canto por no llorar* y *Recuerdos de bohemia*. Si bien después del '35 continuó escribiendo, Delfino no produjo grandes tangos, ni los mismos

gozaron del consenso de los mencionados. Sólo son remarcables *Color de ausencia* y *Hermano grillo*.

En lo que respecta a las fuentes escritas de estos tangos se suscita un problema particular. Aunque la partitura de un tango, o de cualquier género de MPU es sólo un referente a tener en cuenta y a confrontar con alguna versión histórica, el estudio de la obra compositiva de Delfino, en este aspecto, presenta un problema de resolución hartamente difícil. Las partituras originales, las que podrían ser comparadas con las grabaciones y así servir de objeto de estudio, son prácticamente inhallables. En los años '50, Delfino, ya prácticamente ciego, en una de sus últimas actividades musicales, revisó y editó nuevamente parte sustancial de su obra para Ricordi Argentina, en especial aquellos trozos que tuvieron mayor difusión, tarea que realizó con la colaboración de Pompeyo Camps. El resultado de esta labor fue la edición de tres volúmenes de tangos para la mencionada editorial y la exclusión del catálogo de las impresiones anteriores. Los tangos son presentados como obras para canto y piano y fueron retocados profundamente en sus armonías y en las figuras del acompañamiento, además de abundar en contracantos, rellenos³ y puentes modulantes, ausentes en las antiguas. El producto sonoro de tales partituras dista enormemente de las versiones anteriores. Por lo tanto para este estudio, en el caso de algunos de estos tangos, hemos dejado de lado las partituras que no pueden ser tomadas como referentes fehacientes y el análisis lo hemos realizado exclusivamente a partir de los registros sonoros.

No es ocioso recordar, además, que Delfino prescindía de los copistas de las casas editoras y escribía de su puño y letra las obras para ser editadas, lo que transforma a los originales en elementos singularmente valiosos.

ETAPAS Y CONSTANTES IDIOMÁTICAS

Ferrer reconoce cuatro momentos cronológicos en su vida: el periodo montevideano (1912-1919); el de su vinculación al teatro porteño (1920-1930); el de su actuación en el cine popular argentino (1933-1945) y la obra posterior a 1946⁴. Esta clasificación, sin embargo, no se compadece exactamente con las fases estilísticas que se pueden observar en la parte compositiva. Desde este punto de vista, se reconocen dos claramente diferenciadas: la etapa montevideana de Ferrer, que coincide con la Guardia Vieja, y el período posterior a 1920, que se inaugura con *Milonguita*, una obra fundacional en la historia del tango. Si

bien esta última fase abarca más de 25 años, desde la composición, es estilísticamente unitaria, aunque no lo sea la calidad de su producción. En este sentido, se puede afirmar que lo medular de su trabajo creador es el lapso 1915--1935, ya que la reiteración de ciertos moldes lo marginarían de las nuevas corrientes que comenzaban a gestarse ca.1935 y harían eclosión en la década del '40.

Independientemente de los momentos diferentes por los cuales transcurrió Delfino durante su vida creativa, hay por lo menos tres características constantes en el total de su obra:

1. la tendencia muy desarrollada hacia un melodismo tanguero que algunos llaman europeísta o italiano y que más correctamente debería ser definido como no criollista, cuyo probable origen esté en su contacto con la música sinfónica europea, las óperas y operetas que escuchó desde su infancia en el Politeama y su adolescencia transcurrida en Italia, como así también en la falta de una relación directa y estrecha con la música rural bonaerense, cualidad que sí se encuentra en la obra de otros contemporáneos eminentemente criollistas como Firpo, Bardi o José Martínez.

2. la esencia particularmente cantable de dicho melodismo en la producción posterior a *Milonguita*, aunque ya atisbada en algunos tangos anteriores.

3. la utilización de recursos armónicos que, sin llegar a las progresiones inusitadas y sumamente elaboradas de Cobián, salen de lo habitual y muestran, por lo general, una variedad llamativa.

LA ÉPOCA MONTEVIDEANA

Tradicionalmente, se considera que la Guardia Vieja es un período de llamativa homogeneidad tanto en lo compositivo como en lo interpretativo, consideración tan arriesgada como falaz. Un estudio más detenido demuestra que hay distintas tendencias en ambas áreas. Delfino, a diferencia de otros compositores-pianistas como Manuel Posadas o Prudencio Aragón, pertenece a una generación posterior y en su obra se encuentran algunos rasgos originales.

Sin diferenciarse ostensiblemente de otros compositores porteños o montevideanos, Delfy denota en algunos de sus tangos anteriores a 1920 elementos de cuño personal. El análisis de *Sans souci* y *Re fa si*, los dos tangos más célebres de esta época, y *Belgique*, el más sorprendente, pueden officiar de referencia para una dualidad idiomática -la coexistencia de lo tradicional y lo novedoso- que desaparecería en la etapa siguiente.

Los tres tangos están compuestos en 3 secciones según la usanza de la Guardia Vieja pero con distinciones notorias. *Sans souci* (1917) conserva las secciones típicas de 16 compases regulares que se corresponden con las estructuras definidas por Ruiz y Ceñal⁵, aunque su primera sección sea regular pero sin un tipo estructural establecido. La elección de las tonalidades es un tanto extraña: sucesivamente Fa Mayor, Do Mayor y Si Bemol Mayor. El tango se caracteriza por sus melodías de base triádica en la primer sección sobre fórmulas armónicas no habituales y de direccionalidad imprevisible, con abundantes dominantes secundarias. En su segunda sección, Delfino, deja de lado la base acórdica de la melodía y desarrolla un tipo melódico cantable basado en los pasos por grados conjuntos (véase Ej.1). El componente rítmico machacón y danzable del tango antiguo sobresale en el Trio con una línea melódica un tanto artificiosa dentro de ámbitos muy amplios. En todo caso, las tres secciones son variadas y contrastantes. (Ejemplo N° 1: *Sans souci*, II, 1-4)

Re fa si (el nombre se debe a los tres primeros sonidos de la melodía del tango), compuesto en 1918, es un resumen de distintos tipos melódicos de la época: motivos generadores largos abiertos con consecuentes de incisos cortos, diseños en corcheas abiertas sobre las notas del acorde, pasajes de sonidos repetidos en semicorcheas, frases breves y largas de 8 compases secuenciales y melodías rítmicas incisivas. Con todo, tal tradicionalidad no se corresponde con las irregularidades estructurales: las 3 secciones se desarrollan sobre 20, 14 y 20 compases respectivamente. El toque singular está en esta libertad formal y en las "desviaciones" armónicas con giros hacia el III grado en las secciones mayores, el contraste entre frases casi estáticas y otras que se extienden dentro de ámbitos de hasta duodécima, el final abierto sobre la dominante de la segunda sección y los contracantos para el violín que no son los habituales contrapuntos de notas largas sobre las notas del acorde.

Con todo, la gran novedad de este período es *Belgique*, estrenada en 1916. Es un tango eminentemente melódico en sus dos primeras secciones, con diseños independientes en cierta medida de la tiranía del acorde que lo sustenta y con movimientos por grados conjuntos que prenuncian algunos de los cambios

que irrumpirían en el tango de la década del '20. Incluso las inversiones anotadas en el acompañamiento (y respetadas por Fresedo en su registro de bandoneón solo de 1920) determinan una línea de bajos ascendentes o descendentes por grados conjuntos. En la segunda sección Delfino comienza con un motivo de dos sonidos largos descendentes cuya descripción y sus implicancias melódicas y formales ya hemos detallado en trabajos anteriores ⁶. (Ejemplo N° 2: *Belgique*, II. 1-7)

En esta idea tan nueva conviven este motivo generador originalísimo con un consecuente de 2 compases de corte rítmico a la usanza de la Guardia Vieja. La irregularidad desatada por este motivo puede ser analizada aquí claramente al incluir Delfino en el cuarto compás la anacrusa de la segunda frase ausente al comienzo. La resultante de este recurso es una sección de 4 frases de 3, 4, 3 y 4 compases cada una. El componente emocional, sin embargo, es mucho más importante: la sección comienza desde la máxima tensión.

Históricamente este motivo no tiene antecedentes, siendo éste el tango más antiguo en el que lo hemos encontrado. Sería utilizado más adelante por Greco en *Ojos negros* (1918), Cobián en *Pico de oro* (c.1919) y nuevamente por Delfino en *Milonguita* (1920), aunque en estos dos últimos con una funcionalidad a la que haremos referencia más adelante. A pesar de que Fresedo hace resaltar el componente rítmico separando marcadamente los incisos, incluso el Trío de *Belgique* tiene el componente melódico muy desarrollado. Este desfasaje entre lo compositivo y lo interpretativo sería muy frecuente en los albores de la nueva era tanguera que se inauguraría ca. 1920. En este caso, por necesidades estrictamente musicales y no textuales, Delfino compuso este tango, único y sorprendente, anticipando muchas de las características melódicas del tango de la Guardia Nueva.

Resumiendo, Delfy, sin desviarse de los códigos formales, armónicos y hasta melódicos generales de la Guardia Vieja, contrapone a lo usual un trato personal que encontraría su contexto de desarrollo en los años '20.

LA GUARDIA NUEVA

Esta etapa, que lo cuenta como uno de sus actores principales comienza nítidamente, en lo que hace a Delfino, con *Milonguita* (1920), compuesto sobre letra de Samuel Linning para el sainete *Delikatessen Haus*. Esta pieza adquirió

una difusión inusitada para una obra del género en su variante vocal. El texto, argumental y en lenguaje popular, contribuyó indudablemente a su popularización. Con todo, es dable suponer que fue la conjunción de letra y contenido musical novedoso -más la versión de Gardel, por supuesto- lo que diferenció a *Milonguita* de tantos tangos teatrales que corrieron otra suerte.

Milonguita está compuesto en 2 secciones, cada una con funciones diferenciadas. La primera se acerca más a los modelos de los años '10 con el elemento rítmico muy destacado, aunque con una melodía liberada de la triada y dentro de un ámbito estrecho que sólo se extiende hasta la octava en su última frase, la que remata en una cadencia que en su sonido final cambia hacia el modo mayor transformando el acorde en la dominante secundaria del IV grado. Estos elementos transforman a la primer sección en un gran acumulador de tensión no compensada y que resuelve en el melodismo expansivo de la segunda sección. Esta se abre con el motivo de dos sonidos largos descendentes (precedidos por una anacrusa) que ofician de descarga emocional ante la tensión producida y no liberada de la primer sección. Este motivo, ya aplicado en *Belgique* cuatro años antes, apto para el canto subrayado de una palabra grave y su frase consecuente, pasaría a ser característico de centenas de tangos en su segunda sección. Además, es de resaltar el cuidado con que Delfino trabaja la armonía, con cambios de modo y consignando una serie de inversiones de manera que el bajo avanza por grados conjuntos. (**Ejemplo N° 3: *Milonguita*, II, 1-7**)

Con esta pieza Delfino inauguró y estableció ciertas pautas musicales para los tangos vocales que habrían de mantenerse casi inalteradas hasta la actualidad: dos secciones, la primera tensionante, rítmica, más "danzable" y por lo general armónicamente más sencilla, en tanto la segunda presenta características expansivas, emocionales o fogosas y es mucho más melódica que rítmica. En concordancia con el planteo textual, en la primer sección se desarrolla la trama y se plantean las alternativas dramáticas argumentales, mientras que en la segunda aparecen las consecuencias, las moralejas, las conclusiones, las advertencias o los lamentos.

Tradicionalmente se afirma que *Milonguita* es el primer tango compuesto para ser cantado. Si bien esta afirmación es sumamente dudosa, lo que se desprende de ella es que el tango ha sido pensado para ser cantado con conceptos musicales apropiados y diferentes, los que sentarían precedentes ineludibles para varias generaciones.

Luego de *Milonguita*, en plena transformación estilística, ese mismo año compuso *Raulito y Locatelli*, los últimos en los que pueden encontrarse usos de la Guardia Vieja, aunque entremezclada con algunas melodías cantables.

Desde *Milonguita*, y por su particular trabajo relacionado con el teatro porteño, Delfino se transformó en el más importante y trascendente compositor de tangos vocales y en el referente más destacado de la corriente melodista en la composición del género. La variedad en los diseños, la libertad en el trato de la línea y el poco apego a los moldes corrientes serían las características de su obra durante los 20 años siguientes.

Las melodías de Delfino incluyen frases de semicorcheas continuadas aptas para musicalizar versos de 16 sílabas con superposición en los compases cadenciales (*No salgas de tu barrio*, I, 1927) o con anacrusas extendidas (*Aquel tapado de armiño*, II, 1928), pasajes casi recitados de motivos cortos en secciones con frases de 2 compases (*Araca corazón*, I, 1927) o líneas sinuosas con saltos expresivos (*Francesita*, II, 1924), finales femeninos en el modo menor cuya razón de ser está en el texto y no en los estilos bonaerenses (*¡Qué lindo es estar metido!*, II, 1927), motivos generadores con ascensos abruptos (*Aquel tapado de armiño*, I, 1928), melodías en ámbitos estrechos, pre-discepoleanas, con contrastes entre una frase de fuerte componente rítmico y su consecuente expansivo (*Haragán*, I, 1928). Y por supuesto los dibujos fluyentes, de ámbito amplio, entonables y de marcado contenido emocional con las que habitualmente contrasta y equilibra la tensión generada en la primer sección (*La copa del olvido*, 1921; *Rey del cabaret*, 1923; *Griseta*, 1924; *Araca corazón*, 1927, etc.).
(Ejemplo N° 4: *Araca corazón*, II, 1-10)

Con todo, si bien lo distintivo de Delfy son sus líneas melódicas, es menester hacer mención a la utilización de procesos armónicos imaginativos y bien conducidos. Cambios de modo internos, indefiniciones tonales, empleo extensivo de dominantes secundarias, "desvíos" hacia grados no habituales, secuencias modulantes y progresiones altamente originales para la época, son algunos de los múltiples recursos armónicos que utilizó Delfino en los años '20. Conviene recordar que estos procedimientos, técnicas e ideas adquieren una significación de vital importancia cuando son empleados dentro de formas cerradas como es una sección de un tango de 14 o 16 compases.

Un tango que es notoriamente distinto al resto es *Frivolité* estrenado en febrero de 1928. Es una de las pocas piezas de la década no concebidas sobre un

texto, ni pensada para la voz. El tango se desarrolla en 3 secciones -formalmente, un anacronismo- de 16, 8 y 16 compases con melodías muy rítmicas dentro de un ámbito amplio y no emparentadas con los diseños cantables de los otros tangos. Asimismo hay cierta artificiosidad en el planteo armónico, algo inusual en alguien que elaboró siempre cuidadosamente la base sobre la cual hacer fluir el canto. *Frivolité* fue estrenado en solo de piano en Radio Splendid en 1928 y posiblemente luego reelaborado y llevado al pentagrama. Este tango, que fue grabado en el mismo año por las orquestas de Fresedo, de Maglio y de Firpo, atípico y solitario en la obra de Delfino, probablemente constituya el testimonio indirecto más concreto sobre las características de las improvisaciones pianísticas de Delfino, tan comentadas y nunca registradas.

En los años '30, continua con los mismos conceptos compositivos, aunque con algunos amaneramientos que lo alejaron de los grandes éxitos de la década anterior. En algunos tangos presenta melodías un tanto afectadas y utiliza acordes con disonancias estables y procesos un tanto heterodoxos. En otros casos acelera el ritmo de cambio armónico lo que no siempre es apropiado para sus melodías. Paradójicamente, al mismo tiempo retoma cierta formalidad no cuidada en los años anteriores y así es que se encuentra un porcentaje de secciones regulares en 16 compases significativamente mayor que en la década anterior. Por otro lado permanece ajeno a ciertos cambios musicales que sucedieron ca. 1935 y a una nueva poética tanguera que harían eclosión en los años '40, lo que progresivamente lo va apartando de los éxitos precedentes.

Con todo, y más allá de obras que no han perdurado, Delfino alcanzó a dejar tangos memorables, como los ya mencionados anterioremente *Padrino pelao*, *Araca la cana*, *Ventanita florida*, *Santa milonguita*, *Claudinet*, *Recuerdos de bohemia* y un tango particularmente logrado: *Canto por no llorar*, grabado por Charlo en 1931, con procesos armónicos interesantes que incluyen disonancias sin resolución y progresiones acórdicas diferentes para armonizar melodías similares, en tanto la línea vocal lo muestra como en sus mejores momentos.

La última de sus actitudes manierísticas sobre moldes que habían gozado oportunamente del consenso popular, fue la revisión crítica de sus antiguos tangos realizada hacia 1950 y cuyo producto final es más complejo y académico aunque no precisamente más rico.

SIGNIFICACIÓN DE DELFINO EN LA HISTORIA DEL TANGO

Delfino compuso tangos durante 40 años. Por lo menos 40 de ellos escritos entre 1915 y 1935 se constituyeron en parte significativa del repertorio de los intérpretes más reconocidos de la época, cifra casi sin equivalencias. Hemos reconocido algunos elementos constantes en su lenguaje: el melodrama no criollista, la esencia cantable de dicho melodismo y la imaginación armónica. También discernimos dos etapas diferentes en su obra, siendo *Milonguita* el tango sobre el cual puede articularse la escisión. Durante la Guardia Vieja, dentro de las generales de la época, Delfy aportó su propia singularidad y sus ideas. En cambio, desde 1920, introdujo una serie de modificaciones conceptuales importantísimas para el establecimiento de pautas compositivas que posibilitaron el desarrollo de una nueva era en la historia del tango.

A pesar de su aporte renovador, Delfy no fue nunca un vanguardista alejado de la sensibilidad popular. El consenso que lograron gran parte de sus tangos se debe a que las modificaciones que introdujo, si bien profundas, no dislocaron los códigos del mensaje. Más exactamente podría afirmarse que adaptó elementos musicales ya existentes hacia 1920 en un nuevo tipo de modalidad expresiva, apta para la voz.

En este aspecto, es casi imprescindible establecer un paralelismo comparativo entre Delfino y Juan Carlos Cobián. Ambos se contaron entre los mejores pianistas del tango en el periodo 1915-1940 y los dos, cada uno con sus propias características, se constituyeron en los líderes más conspicuos del movimiento compositivo renovador del tango hacia 1920, estableciendo nuevas pautas y conceptos musicales. En tanto Cobián fue un innovador a partir de la implementación de recursos inéditos que incorporó al género partiendo de una concepción instrumental, cantable a no, Delfino fue un sintetizador y reformulador de elementos que ya estaban en el género. Su originalidad, o su genialidad, fue la aplicación de los mismos para configurar un nuevo discurso que encontró un canal de expresión más apropiado cuando surgió y se desarrolló la variante vocal del género. La corriente melodista, ligada al surgimiento del tango cantado reconoce en Delfino a su más claro y talentoso exponente.

Hacia 1935 dentro del panorama del tango sucedieron una serie de cambios que harían eclosión en la década siguiente y que lógicamente implicaron la desaparición de determinados modos compositivos e interpretativos. El establecimiento del arreglo para las orquestas típicas ampliadas aleja el modo

intimista del tango con acompañamiento guitarrístico o de pequeños conjuntos de comienzos de la Guardia Nueva y conlleva un nuevo tipo melódico vocal apropiado para este nuevo estilo interpretativo. Los pocos tangos de Delfino que pervivieron en los años '40 y '50 son aquellos que pudieron adaptarse a la nueva instrumentación y cuyas letras no habían perdido vigencia (*Griseta, Francesita, La última copa*).

En este aspecto no puede soslayarse la incidencia que tuvieron en la notoriedad de los tangos de Delfino los textos de los mismos. El período de esplendor de Delfino está ligado al sainete y a un tipo de poesía emparentada a sus argumentos y a sus personajes. Los mejores dramaturgos y los poetas más talentosos trabajaron con él durante los años '20. El ocaso de la poética popular el estilo de Contursi o Celedonio Flores, o la casi estrictamente sainetera de Romero o Vacarezza, es paralelo al ascenso de las letras de la Década Infame, ya sea en su vertiente popular, amargamente expresada por el canto sarcástico, escéptico y desmitificador de Discépolo, al que Delfino se incorporó tíbilmente con *Haragán* en 1928, sobre letra de Manuel Romero, o en la vertiente academicista de Manzi y Cátulo Castillo.

Tampoco en el cine encontró Delfino un contexto apropiado de desarrollo. Las bandas sonoras de las películas de los años '30 utilizaban esencialmente músicaailable ligada al jazz. *Araca la cana*, por ejemplo, es el único tango que se escucha en todo el film *Los tres berretines* de 1933, el primero en el cual participó Delfino.

Podría sintetizarse que la declinación se debió a varias causas, algunas contextuales y otras estrictamente musicales. Las primeras fueron directamente sufridas por Delfino en tanto las otras no fueron comprendidas y por lo tanto no incorporadas en su lenguaje. De algún modo, su estilo compositivo se estancó. De manera creciente, al no integrarse a las nuevas corrientes del tango, Delfino se apartó en sus composiciones del sustento popular consensuado que tenían sus tangos anteriores. Este alejamiento progresivo e incrementado de los nuevos modos de sentir de los sectores populares llegaría al fin de su carrera musical con la reformulación académica de sus tangos más exitosos en colaboración con Pompeyo Camps. Dotar a sus tangos más logrados de un ropaje "civilizado" es una actitud de alto contenido simbólico, una verdadera toma de posición que revela también algunas causas más profundas que pueden haber provocado el distanciamiento entre Delfino y la cultura popular.

Por último, en la relación que como compositor estableció frente a los intérpretes, los beneficiarios fueron estos últimos. Fueron innumerables las versiones de poca imaginación que soportaron sus tangos y, sin embargo, éstos salieron indemnes. Así como Gardel embelleció tangos insostenibles, a Delfy no le hicieron falta salvadores. Sus tangos, por méritos propios, conforman uno de los repertorios más trascendentes de la música popular argentina.

• • • • •

NOTAS

1. Este artículo es una revisión del trabajo leído en las *VII Jornadas Argentinas de Musicología / VI Conferencia Anual de la AAM*, Córdoba, setiembre 1992.
2. P. Kohan: "Variantes del tango y estilos compositivos en el tango de los años '20", *VI Jornadas de Musicología - VI Conferencia Anual de la AAM*, agosto 1991.
3. Este término, de uso en el ambiente tanguero, hace referencia a cualquier tipo de figura musical que tiene lugar en algún momento en que la línea melódica se detiene o interrumpe y permite, precisamente, algún tipo de "relleno", a diferencia del contracanto, o "armonía" según el lenguaje de los músicos de tango, que es un contrapunto melódico a la melodía principal.
4. H. Ferrer: *El libro del Tango. Crónica & Diccionario, 1850-1977*, Bs.As., 1977, p. 375.
5. I. Ruiz- N. Ceñal: "La estructura del tango", *Antología del tango rioplatense*, vol I, Bs.As., INM, 1980.
6. P. Kohan: "Juan Carlos Cobián. Su estilo compositivo, ca. 1919-1923", Tercera Conferencia Anual de la AAM, Bs.As., 1989. Este motivo, puede ser concebido como un típico motivo largo cerrado de 2 compases, cuyo primer compás "anacrúsico", de preparación para el sonido largo característico del comienzo del segundo compás ha sido omitido. Esto genera un impacto inusual porque la frase comienza sin introducción, desde su punto de mayor tensión. El motivo es continuado por un consecuente convencional, pero el balance general se ve alterado y la frase, inevitablemente desequilibrada, concluye por tener un número impar de compases.

EJEMPLOS:

N° 1: *Sans souci*, II, 1-4

Musical score for N° 1: *Sans souci*, II, 1-4. The score is written for piano in G major and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo/mood is marked *giocoso*. The piece features a lively melody in the right hand with eighth-note patterns and a rhythmic accompaniment in the left hand with eighth-note chords.

N° 2: *Belgique*, II, 1-7

Musical score for N° 2: *Belgique*, II, 1-7. The first system is written for piano in G major and 3/4 time. The tempo/mood is marked *mf deciso*. The right hand has a melody with quarter and eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth-note chords.

Musical score for N° 2: *Belgique*, II, 1-7. The second system continues the piece. The right hand features a melodic line with some rests, and the left hand maintains the accompaniment. The tempo/mood is marked *meno*.

Musical score for N° 2: *Belgique*, II, 1-7. The third system shows the final part of the piece. The right hand has a melodic phrase, and the left hand concludes the accompaniment.

N° 3: *Milonguita*, II, 1-7

A short melodic fragment consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: G3, A3, B3, A3, G3, F3, E3, D3. A dynamic marking of *mp* is placed between the staves.

The first system of the piece, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The lower staff is in bass clef and provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *mp* is present.

The second system of the piece, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and continues the melodic line with a slur and a fermata. The lower staff is in bass clef and continues the rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mp* is present.

Nº 4: Araca corazón, II, 1-10

ta - ba - un po-bre pun - ga - que a la ga - yó - la - por cul - pa de e - lla - fué a descom -
 pue - do - di - jo la pai - ca, - el a - mor mí - o - ya se a - ca - bó. Pa - se - na

sciolto *cresc.* *poco* *a poco* *f* *mf*

sar - mien - tras la pai - ca - con sus do - nai - res por e - sas -
 som - bra - so - ño un ba - la - zo - ca - yo la pai - ca y u - na m - bu -

meno *mf*

ca - lles de Bue - nos Ai - res - se e - chó a ro - dar. -
 lan - cia tran - qui - la - men - te - se la lle - vó.

p

...

HAENDEL: JULIO CESAR

BOSQUEJO DE UNA ESTETICA DE LA MELANCOLIA, A PARTIR DEL ARIA "V'ADORO PUPILLE"

JOSÉ FELIPE CORSO *

♣...

REFLEXION PRELIMINAR

La intención global del presente trabajo ha sido meditar en torno del sentimiento de melancolía, como símbolo inequívoco de la incomodidad metafísico-existencial del hombre con el presente fugaz, mutable y perecedero, en cuanto tal, sacralizado por el hombre contemporáneo. La melancolía opera en el alma aquella abismal apertura hacia ámbitos trascendentes, profundos y misteriosos de nuestra persona, invitándonos a la experiencia de soledad e intimidad que hemos olvidado. Llamados a la relación y comunión con la totalidad del mundo, los hombres, seres pequeños y grandes a la vez -según la tradición pascaliana- somos convocados gracias a este sentimiento, a navegar por zonas profundas e inseguras, en un mundo donde sólo vige la seguridad individual. Llamados al amor, la invitación es a la entrega, confianza y contemplación. Quizás ese sea hoy el mayor desafío para el corazón desgarrado del hombre del siglo XXI, aguantar en la inseguridad del acontecimiento del ser y del amor, que no son nada de cosas. Estas, tan sólo brindan una verdad y realidad virtual, como diría el lenguaje tecnológico. Este acontecimiento como camino inseguro por el que se transita hacia la interioridad olvidada, para poder desde allí mirar al mundo y a los hombres con ojos nuevos, en un ver profundo de la verdad interior y realmente humana -ya no meramente virtual- que nos convoca, prospera mágica y maravillosamente gracias al sentimiento de la melancolía restauradora, como hemos de llamarla. Nuestro origen y destino trascendente que supera toda fragilidad, finitud y fracaso, dormita en zonas profundas de nuestro ser. Despertar de ese sueño, adelantando en la esperanza su llegada, y con ella, renovando nuestra vida transfigurándola, es el intento al que estamos llamados. Con tal transfiguración nuestra vida se tornará más placentera, noble y gozosa. Y creemos que para tal propósito, la experiencia estética, más

*allá de su valor en sí, puede concedernos el privilegio de la presentificación del paraíso que hemos perdido y olvidado, pero que puede adelantarse en la esperanza, porque habita en el alma y en el corazón de aquel que no haya renunciado al acontecimiento del amor y del ser. La elección de la melodía cantabile haendeliana ha sido uno de los posibles instrumentos que habilitan para tal experiencia, y que el arte -en su globalidad- es capaz de donárnoslo de modo ejemplar. Nuestro llamado insistente a la interioridad no debe llamar la atención. Frente a tanta exterioridad y comunicación *on line* el hombre sigue estando solo, sin arraigos ni afectos profundos. Es por ello, y no por un trascendentalismo patológico, que una y otra vez insistimos en el hombre interior, en su corazón y en su *Ordo amoris*, en su orden de amor.*

* A mis padres, con amor, por mis silencios...

* * *

PRIMERA PARTE

Se cuenta de un hombre que comenzó a soñar... A soñar entre la melancolía de un paraíso perdido y la esperanza de hallarlo. Dado su amor por la música, y sin proponérselo, el artesano intérprete de la intimidad espiritual, que embriaga la vida entera con su visión mágica, ese inconsciente profundo, fuente de la fantasía y de la creación, comenzó a evocar el maravilloso y calmo paisaje del Monte Parnaso, aquel lugar sagrado donde el cielo y la tierra comulgaban y el hombre habitaba esperando a los dioses.

¡Qué misterio inefable y embriagante, envuelve el alma de quien, como César, escucha esa música encantadora y deliciosa que desciende del Cielo! Y exclama en paz con la divinidad:

*"Cieli, e qual delle sfere,
scende armonico suon,
che mi rapisce!"*

¡Cuánta verdad hoy olvidada! expresa Nireno cuando dice:

"Avrá di selce il cor chi non languisce!"

La escena invita a la experiencia rememorante del Paraíso que hemos perdido.

Hoy asistimos los hombres, ciegos para el misterio e incapaces para escuchar la palabra verdadera, en un mirar que no ve y en un decir sin sabor dialogal, al desgarrador espectáculo que anunciaba el poeta Rilke:

*"Mira la maquina:
mira cómo ella gira y se venga
y nos desfigura y nos debilita".¹*

* * * * *

Una deliciosa **sinfonía** en ritmo de calma y serena zarabanda, envuelve la escena segunda del acto segundo de *Julio César* de Haendel. Se trata de uno de los momentos musicales más felices de la ópera. Delicadamente acompañada por una orquesta dividida al estilo del **concerto grosso**: un concertino de oboes, violines y violas; el grupo del continuo con viola da gamba, tiorba, arpa, fagotes y violoncelos. Es aquella música que César confiesa encantarle. Pero pide silencio para predisponerse a escuchar:

♣ ...

"Taci!", dice Julio César a las palabras de Nireno que musita los planes de Cleopatra bajo el disfraz de Lidia. Pero el romano sabe que lo verdadero, bello y bueno prospera en el silencio capaz de auscultar frente a tanta palabra vana: "¡Lástima que hables tanto y no me dejas saborear esto que acontece!", grita el alma silenciosa de Julio César. Son los divinos que traen dones al alma; pero son regalos que sólo el silencio puede acoger y en él, disfrutar.

*El hombre obedece o se esclaviza. Obedece en el silencio porque se dispone a escuchar, como bien traduce el **ob-audire** latino: oír lo que se hace presente; y eso es obedecer. Eso que se hace presente **vale la pena** y no debe ser desoído ya que su ausencia ahuyentaría a los dioses, y con tal huida, los hombres se esclavizarían. Como dice Max Scheler haciendo un diagnóstico del hombre actual:*

"Cosas muy alegres, contempladas por hombres muy tristes que no saben qué hacer con ellas..."²

*En el silencio prospera lo que hoy se ha olvidado. Y aquello olvidado no es nada de cosa, de ente; ni es preocupación alguna por **procurar cosas**. Aquello olvidado es un **acontecimiento** allende toda empresa práctica e interesada que nos devora la vida cuanto mayor es nuestra pasión negociosa por ella.*

Este silencio, en el que prosperan acontecimientos que devuelven al hombre su esencial rostro, contiene en la escena presente el derramarse de la música. La música, lenguaje de los divinos, donado a los mortales que escuchan lo que vale la pena y callan al decir cotidiano y vano, recuerda nuestro origen, en el que a una con los dioses, el tiempo era de fiesta. Fiesta sagrada, hoy ausente. Nuestro tiempo es el tiempo en el que ya no cabe la fiesta; ésta pasó porque todo hoy está profanado.

La música es el presentificarse del acontecimiento perdido de la comunión de los divinos y los mortales. Su poder sana y devuelve a los hombres su rostro y vocación verdaderos: la fiesta se torna posible y la esperanza que crece como su más bella floración, adelanta la dicha plena; adelanta la consumación de la felicidad tan anhelada por los hombres.

El acontecimiento que se hace presente en esta escena es la vinculación íntima de los divinos que descienden buscando a los mortales; son los mensajeros de la divinidad que hacen señas a los mortales -como diría el último Heidegger- y que traen el anuncio del amor que empieza a nacer en el corazón de Julio César dispuesto a recibir ese bendito don, llamado tantas veces a envilecerse en el olvido generante del todo se compra y se vende. Ya Alberico, en el "Oro del Rhin", al no poder acceder al amor, reniega de éste y lo olvida, comprando sus placeres.

El mensaje que trae el "armonico suon che mi rapisce" a César es el amor que lo hace ser más pleno y más esencial, entregado total y extáticamente al amor cristalizado en la bellísima Cleopatra; y bellísima en verdad, porque el amor hace ver todo bello y hermoso en el amado; no porque se blanqueen los disvalores, sino porque, como dice Scheler, el amor es el movimiento hacia los valores más altos y plenos del amado; verlo en su posibilidad más plena, y como promesa. Y así, el amor, vive de lo posible.³

Julio César y cada uno de los que callamos para escuchar esta bella zarabanda podemos ver e imaginar en un contemplar puro de lo que realmente vale la pena, el descenso de los mensajeros de la divinidad, los divinos, que traen el don de la melodía; los sonidos se transfiguran en luminosa estela que brota de la nada de los dioses hacia y para el corazón de los hombres que saben escuchar. Y el que sabe escuchar, ve, porque ama, y al amar, entra en complicidad con la divinidad, cuyo nombre es Amor. En esta complicidad, el amor edifica y los hombres ahora, habitan y celebran; ya no, simplemente, viven y negocian.

*¿Por qué hoy no se ven estrellas que, en cascadas mágicas, broten desde el cielo para los mortales? ¿Por qué esto suena a **romántico** al hombre de corazón de piedra? Hasta el corazón duro de una heroína de Puccini, se ve transformado cuando encuentra que ha sido arrebatada por este sentimiento, y viendo crecer sus mejores posibilidades, declara ante todos que el nombre del **príncipe ignoto** es Amor. Y este acontecimiento, que es la novedad inesperada para los corazones de piedra que pedían más sangre, se instala en un edificante **finale** de canto al Amor.*

El genio de Haendel consiguió en este claro de su ópera, que el que se dispone a escuchar, puede transformar el sonido en imagen, en fantasía, en arrebato que nos instala en el origen perdido, pero que el poeta y el músico -de manera eminente- pueden rememorar en la mente de los hombres. Pero la memoria del origen es fugaz; el hombre, si no la cultiva, vuelve a la noche, llevándose también con ella lo más bello y santo que dormita en los que somos imágenes de la divinidad. Haendel obtuvo aquí, aquello que dijo el filósofo:

"En principio una obra de arte, en última instancia y en la misma medida en que merece el nombre de obra genial, debe poderse traducir a todos los lenguajes de la expresión sensible y a todas las artes, por ejemplo, una obra musical en obra plástica; una obra plástica en poesía y danza..."⁴

*La muerte y el amor son las posibilidades más radicales del hombre. Constituyen el horizonte que da sentido a la vida. Pero el amor y la muerte, en tanto posibilidades radicales y metafísicas, han caído en el olvido porque piden demasiado compromiso y seriedad; piden una conversión, algo demasiado conflictivo para una era de vacío que ha sacralizado el ya. Hoy los hombres viven y acaban; más, no mueren. Los hombres son los mortales, pero ya no quieren serlo. ¿Por qué? Porque morir significa **ser capaz de la muerte como muerte**. Sólo el hombre muere; el animal, acaba. No tiene la muerte ni ante sí, ni tras de sí. Así Martín Heidegger hablaba de los mortales. Y continuaba: "La muerte es el relicario de la nada, a saber, de aquello que a todas luces nunca es meramente **una cosa**, pero que sin embargo se hace presente hasta como el misterio del ser mismo. La muerte, como el relicario de la nada, entraña en sí el hacerse presente del ser. Como relicario de la nada, la muerte es la **custodia del ser**. Llamamos ahora **mortales** a los mortales, no porque su vida terrena acabe, sino porque son capaces de la muerte como muerte".⁵*

Julio César y cada uno de los mortales, sólo cumplimos con nuestro destino en la custodia del ser, que como el amor, es un acontecimiento . La filosofía dirá que se trata del acontecimiento de los acontecimientos. Los mortales somos tales no porque un día acabaremos. Somos mortales en la custodia de lo que es acontecimiento; abandonarse en los brazos de lo que hoy no vige porque no es cosa; entregarse al misterio de lo inefable; también abandonarse al encantamiento de los divinos que son nada; nada habitual, nada de cosas siendo, nada de facticidad que nos roba la dicha del "armonico suon che mi rapisce". Podríamos ensayar acerca de estas palabras una lectura estética abierta a la trascendencia y, particularmente, a una visión cristiana del mundo y de la vida del hombre, traduciéndose de la siguiente manera: Viviendo en la entrega y en la confianza en un Dios-Amor que hará el bien con cada uno de los hombres, y entregados extáticos al misterio de lo inefable, que el arte puede recordar, el amor custodiar y la fe adelantar, la muerte como el relicario de la nada, de nada de cosas siendo, se acerca al misterio del Ser y del Amor, que de ningún modo -absolutamente hablando- son cosas. En esta línea, puede decirse también, que el Ser y el Amor son Nada.

La nada hoy nos asusta porque nuestro talante dominador y calculador nos aferra a los entes, a las cosas; seguridades, en esencia, vanas. Y la nada, vista pobremente como negación de cosas terminaría con nuestra vida, fascinada por éstas. Ya no hemos dejado espacio para que la novedad del acontecimiento nos arrebatte el miedo ante la nada. Nuestro origen no habla de dominio ni cálculo; habla de contemplación, entrega, confianza, abandono.

Los niños, se abandonan en los brazos de sus padres, aunque la distancia que los separe sea grande. ¿Habrá signos de abandono en nuestra vida? ¿Será ésta un abandonarse sin pedir razones? Sólo los mortales, en tanto que son mortales, custodian el misterio del ser y del amor. Y al custodiarlos, habitan la tierra, la cuidan y protegen; la tierra es depositaria de la lluvia que cae del cielo; los astros la iluminan y calientan. La tierra alberga a los mortales que esperan el regreso de los dioses. En su esperanza adelantan su vuelta. Su esperanza se torna plegaria y entrega al misterio; el misterio se abre en el silencio de los que saben escuchar lo que vale la pena. Julio César sabe escuchar. El ve por vez primera, como si contemplara desde otros ojos, transfigurados, el maravilloso espectáculo que toma cuerpo con la presencia de Cleopatra, cristalización de la música en canto; ella llega transportada en los sonidos de la sinfonía que abre musicalmente esta escena. César ya no ve cosas; él ya no es de este mundo. Nada importa ya, sino escuchar, contemplar, amar.

*Esta sinfonia, un lento 3/4 con característica figuración con puntillo, de profundo significado poético y metafísico consta de dos secciones, divididas por un breve recitativo inmerso en este encantamiento. El recitativo no divide separando las secciones. Por el contrario. Sus secciones necesitan de este puente dramático que las une más profundamente. Las breves palabras de César, de carácter contenido y expectante, se limitan a manifestar la transformación operada en el alma del amante, quien ve **nuevo** y **como por vez primera** el mundo; un mundo que ahora se le abre de par en par: las cosas ya no son tales, sino momentos de un **acontecimiento** que alimentan su espíritu y lo hacen **vidente**.*

*Como decía Kant, el genio es un hombre que crea una obra original y ejemplar sin valerse de reglas, al contrario de la ciencia, sometida, de acuerdo a su esencia, a las reglas del método. En esta escena, podemos advertir que ninguna regla ni método de composición pueden **dar razones** del resultado obtenido. La obra de arte genial no puede explicarse **causalmente**, categoría científico-positiva. Lo que hace de la obra, una obra genial, es la imposibilidad de **explicarla** de esa manera. Todo intento de explicación causal, se referirá a su cáscara. No obstante, nos internaremos con una mirada **exploratoria** en la partitura, no para **explicar** la obra de arte, porque esta empresa fracasaría desde el principio. De modo análogo, tampoco el amor es posible explicar **causalmente**; no hay **razones** del amor y un profundo análisis del problema, nos mostraría que las **pretendidas razones** del amor (belleza, simpatía, inteligencia) pueden encontrarse también allí donde el movimiento del amor está ausente.*

* * * * *

¿Cómo logró Haendel -en el pentagrama- esta sinfonía que nos presentifica el paraíso perdido, aquel origen en el que la totalidad y mismidad de divinos y mortales, cielo y tierra tenían vigencia y el amor edificaba? Si tomamos la partitura, la escena segunda del segundo acto consta de dos núcleos vocales (arias *da capo* de Cleopatra y Julio César) y dos recitativos de César y Nireno que anteceden, el primero, el aria "V adoro pupille" y el segundo, el aria "Se in fiorito ameno". Sobre el primer recitativo y aria vamos a centrar nuestra atención.

Nireno está hablando en el momento que comienza a sonar una zarabanda que sugiere una atmósfera de arcana belleza, en la que se mezcla un tono elegíaco y nostálgico con un profundísimo espíritu de comunión de los hombres con la naturaleza y el cielo. La audición de este momento provoca un sentimiento de piedad y recogimiento; de secreta complicidad entre el cielo y la tierra, que acogen a los mortales. La zarabanda posee una melodía tranquila. El giro melódico do-sib-la, con el ritmo puntillado que descansa en un silencio, para luego retomar su aliento, sugiere la imagen de sonidos que descienden del cielo. El arpa, el oboe y el violín I al unísono, con la presencia de viola, viola da gamba, tiorba, fagote y violoncelos forman la paleta orquestal de la sinfonía. La frase posee un elemento melódico característico, el intervalo de 2a. menor descendente, bordadura de la nota principal. Aquella, hacia el final, desarrolla un amplio intervalo de 6a. menor en el violín y el oboe, de aliento vocal, que el arpa completa con un giro ascendente -a manera de arpeggio-. En el c. 6, viola da gamba, tiorba, fagote y violoncelos, crean un movimiento interno en el conjunto por el uso de corcheas, que contrasta con el ritmo puntillado de los instrumentos del concertino. Al llegar al c. 9 la música se detiene con un breve recitativo entre César y Nireno. Este momento dramático funciona como puente y toma nuevo impulso luego, partiendo de la dominante de Fa Mayor. Sólo aquí, oboe y violín se mueven al unísono con los ritmos puntillados de corchea, semicorchea, negras y silencios de corcheas en un andar lento y solemne. El resto del concertino (violín II, viola) y del continuo (viola da gamba, tiorba, fagote y violoncelos) en corcheas, aceleran el discurso. En el c. 19, se agrega un *ripieno* orquestal de oboes, violines, viola y continuo, con lo que adquiere más cuerpo y densidad la orquestación. El recurso de la progresión melódica, con el motivo de 2a. como bordadura de la nota principal, consigue **la imagen de descenso musical**, favorecida por la inclusión del *ripieno* orquestal. El arpa con su movimiento de semicorcheas pone su toque particular y llegamos así a la conclusión de este momento sonoro.

Sin duda se puede apreciar la enorme influencia de la experiencia italiana en la formación de Haendel, que no carecía ni de melodía ni de destreza contrapuntística con anterioridad a ella, pero sí del estilo **cantabile**. No sólo es necesario destacar su trato con Alessandro y Domenico Scarlatti, Corelli, Marcello, Stefani o Lotti, sino que de manera especialísima debe tenerse en cuenta su participación -aunque informal- en el grupo de la Academia Arcadia: un círculo aristocrático de artistas -con origen literario- que tenían el propósito de enaltecer el gusto por el arte. En este medio refinado, Haendel llegó a dominar un recurso fundamental en su música: la pastoral idílica y la contemplación de la naturaleza. Poetas y artistas han escrito sobre el "país de Arcadia", donde

reinaban la paz y la felicidad en un ambiente de comunión con la naturaleza, habitado por pastores.

Terminada la sinfonía, en un breve recitativo de César, apenas 4 cc., éste se pregunta retóricamente:

*"Giulio che miri?
E quando con abisso di luce
scesero i Numi in terra?"*

César ya, medido con patrón celestial, ante la presencia de los divinos mensajeros en la tierra, y con tono melancólico que recuerda su origen, preguntando como si aquellos le fueran connaturales, queda extáticamente disparado más allá de sí mismo. Su melancolía le trae a la memoria el paraíso perdido, pero no quedará preso de ella; el amor por Cleopatra le devolverá finalmente la esperanza de reencontrarlo. La melodía, ahora corporizada en canto y presencia de Cleopatra, se despliega con un aliento de singular belleza, poniendo de manifiesto un perfecto ensamble de música y texto. El aria "*V'adoro pupille*" es un nuevo tratamiento de la sinfonía que abrió la escena segunda del segundo acto. Los 9 primeros compases son textuales. El resto sufre una transformación, en orden al tratamiento vocal (literario-musical) encuadrado dentro del marco del *aria da capo* (A-B-A). Con violines (asordinados) y oboe, ambos al unísono con la voz, el aria presenta una orquestación más liviana. Aquí podemos destacar que:

- * los instrumentos del grupo **continuo** dejan de lado los sonidos de paso y adornos utilizados en la sinfonía.
- * aumentan los valores rítmicos. Si bien la célula característica (corchea con puntillo, semicorchea, negra) sigue presente en los violines, empiezan a crecer en número, tanto en el grupo **continuo** como en el *ripieno* orquestal, los valores largos: negras y blancas, en un tempo **Largo**.
- * El silencio adquiere valor expresivo: nunca la orquestación es maciza; los claros en la partitura son notables. Haendel ha despojado aquí a su creación de lo accidental. Sólo le importa destacar lo que **vale la pena en la vida**, cantando Cleopatra:

*"V'adoro pupille,
saette d'amore,
le vostre faville,
son grate nel sen".*

El lenguaje del amor, lleno de imágenes, es la palabra que salva y que vale la pena inmortalizar. El amor habla de la presencia de los divinos en la tierra para los mortales. El amor edifica y vive de lo posible; todo es promesa en el amado y todo en él es hermoso. El lenguaje del amor sana y salva; nos devuelve al paraíso perdido que rememora el poeta y el músico; paraíso de la experiencia de plenitud y felicidad plenas; de la mis-midad en la diferencia.

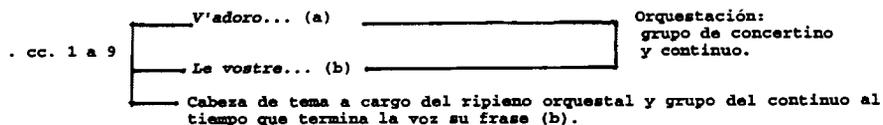
♣ . . .

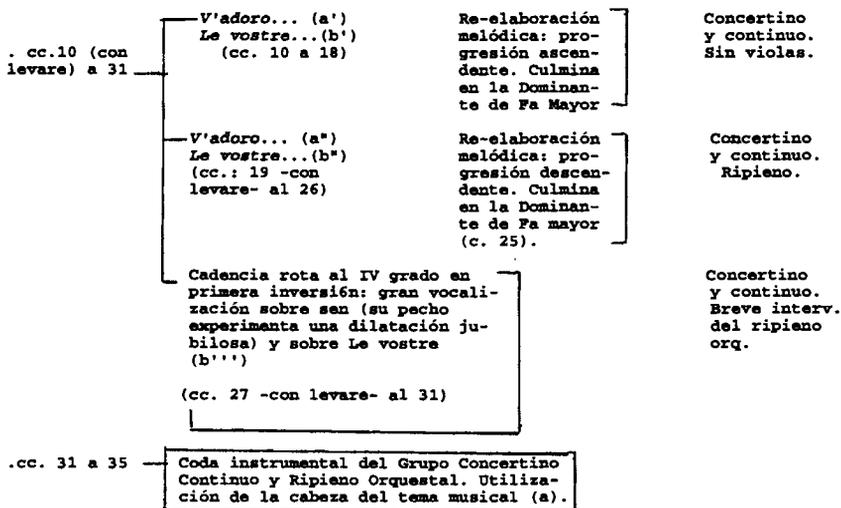
¿Cuándo y dónde dicen los hombres, hoy, el lenguaje del amor? Se responderá inmediatamente que el amor es, fue y será más común, con lo cual, aquella pregunta carecería de sentido. Pero el hecho de tomar tan a la ligera ese vocablo, y el hecho de su gastado uso, debería tornarnos más pensativos acerca de su verdadero sentido. Un destino de ocultamiento del sentido originario parece acaecer a las palabras que iluminan, cobijan y sostienen la estancia humana en el mundo; en ese ocultamiento se desocultan sentidos derivados, contrarios y confusos de aquellas; su carácter de palabras-fundamento se manifiesta en el olvidado acontecimiento de su permanencia. Los diversos sentidos derivados pretenden para sí agotar su esencia, y los hombres van tras ellas proyectando sentidos que sólo provocan un uso desgastante del valor primigenio de aquellas palabras primordiales: Ser y Amor, horizontes últimos de la posibilidad de una estancia humana en el mundo.

Dice Heidegger: "Qué extraño es que cuando intentamos dilucidar el tan corriente y gastado es vacilemos ante la palabra de Goethe: 'Sobre todas las cumbres es la calma'. Y vacilamos en la dilucidación para al final desistir totalmente de ella (...) Renunciamos a una dilucidación del es, no porque el comprender pudiese ser demasiado complicado, sino porque aquí el es, es dicho por primera vez." 6

* * * * *

La parte A del aria -enmarcada en la tonalidad de Fa Mayor- podría esquematizarse de la siguiente manera:





La parte B, más breve, en Re menor, contrasta levemente con A. El contenido del texto, también más anhelante e inquieto y no tan estático, es el siguiente:

"Pietose vi brama, il mesto mio core, ch'ogn'ora vi chiama l'amato suo ben".

Son 12 cc., sin ripieno orquestal; rítmicamente se produce un movimiento interno por el uso mayor de corcheas en los instrumentos y en la voz. Este fragmento, modulante, cierra en la tonalidad de la menor.

Un breve recitativo de César al terminar B, hace de puente al A textual, da capo. Las palabras del romano manifiestan un sentimiento de asombro ante el bellissimo canto que acaba de escuchar: *"Non ha in cielo il Tonante, che pareggi un sí bel canto"*.

♣...

Habíamos dicho con Kant, que el genio es capaz de crear una obra ejemplar y original sin valerse de reglas. Ahondemos en esta lúcida intuición. Si nos tornamos más pensativos, podremos advertir que no valerse de reglas es tanto como abandonarse a la inspiración de tal modo que ésta gesta su propia legislación. Se trata de una vidente inspiración, que trasciende el ámbito

racional, conciente, sin eliminarlo. Lo asume transformándolo y en tal transformación se supera el seco y esquelético rigor abstracto. El creador, si es artista, ha dado un salto más allá de la pura razón; más allá de toda racionalización conceptual, plasmando con una lógica tan fuerte como la racional, su nueva intención madurada en estratos más arcaicos. Si el artista, además, es genial, su genialidad vive activamente en su obra, de modo tal que, su obra es siempre a una, fuente para testimoniar su origen. Ella atestigua, por sí misma, sobre su autor. Es posible pues decir: "¡Ah, es un Rembrandt!"; "¡Ah, es Beethoven!". Así señala Max Scheler esta íntima relación:

"Su personalidad espiritual, su individualidad más íntima, es la que se manifiesta en la obra genial; aquella trasluce en ésta, de modo tal que podemos comprender al creador mejor que lo que él se comprendió (...) La obra de arte genial no está ligada a su autor por un lazo empírico sino intuitivamente en la unidad de su persona espiritual de modo que es posible una identificación inmediata y evidente de la obra, que la remite a tal genio sin referencia alguna a dato exterior".⁷

Si ahora nos preguntáramos, ¿Es genial Haendel? ¿Y si lo es, por qué es posible tal identificación inmediata en su obra? ¿Cuál sería la pista, la clave, la via regia para poder responder a tal interrogante?

*Creemos que no hay duda respecto a la pregunta que interroga por la genialidad del compositor. Quizás, la via regia para poder responder a la segunda, pueda ser polivalente: su dominio del contrapunto, el estilo *cantabile* de sus melodías, la aproximación que produjo entre el concierto grosso y el aria, su enorme capacidad de cristalizar una obra original a partir de la asunción y transformación del estilo alemán, francés, italiano e inglés. Esta polivalente gama puede aproximarnos a la posible via regia para ahondar en su genialidad. Sin duda que el marco o contexto de su formación tan heterogénea, ha creado las **condiciones** necesarias para la floración de un genio. Pero téngase en cuenta que son nada más (ni nada menos) que condicionamientos favorables, puesto que la heterogeneidad de estilos nacionales en la formación de un hombre, no da por resultado un **artista** y menos, aún, un **artista genial**.*

Con la conciencia de que toda explicación racional acerca del por qué de la genialidad de una obra -y de la fragilidad de toda búsqueda racional del

misterio que ella encierra- es esencialmente un acercamiento al misterio del compositor; pero también, con el convencimiento de que, a pesar de haber pertenecido Haendel a la Europa del siglo XVIII, su obra musical es de envergadura universal, inmortalizando la más bella música y los sentimientos más profundos del hombre, tanto en la ópera como en el oratorio, podemos afirmar que, un hombre del siglo XX, en cuanto hombre, y en cuanto hombre abierto a una experiencia trascendente -artística, filosófica o religiosa- puede encontrar en la melodía de Haendel, quizás, el camino que lo acerque en definitiva, no sólo al músico genial, sino al mensaje de un hombre genial.

*Quizás aquí pueda objetarse que otros músicos han sido insuperables melodistas. Sin duda. Lo que sucede es que una cualidad no define sensu stricto la genialidad de un artista o de una obra en particular. Las cualidades sólo son precarios intentos de acceder al misterio del creador. Y en esto pueden ser parámetros compartidos por varias individualidades geniales. Simplemente, como ejemplo dentro de la ópera, hacia el final de su vida el genio de Mozart daba a luz un trabajo, que le había sido encargado en ocasión de la coronación de Leopoldo II de Bohemia. Si escuchamos el aria de Servilia, del segundo acto de *La Clemenza di Tito* K. 621: ¿Acaso, quién dudaría de la genialidad melódica y dramática de Mozart, que en sólo dos minutos nos concede el aria "S'altro che lagrime" de sobrecogedora belleza que mueve a la compasión y a la conversión posterior de Vitellia? El fraseo perfecto, la melodía tersa y hondamente humana eleva la palabra de Servilia, en una plegaria de misericordia por la suerte de su hermano Sextus:*

*"S'altro che lagrime per lui non tenti,
tutto il tuo piangere non gioverà.
A questa inutile pietà che senti,
Oh ! quanto è simile la crudeltà"*

*Julio César es una de las obras que paradigmáticamente muestran una paleta riquísima de sentimientos humanos puestos en juego. El amor, el odio, la piedad filial, el amor maternal, la sátira e ironía, la angustia, la melancolía, el temor, la codicia y el poder; todo esto tiene lugar en la obra. Tampoco está ausente la problemática filosófica y existencial que provoca la muerte. La muerte de Pompeyo en manos de Tolomeo lleva a César a desplegar -en una *scena grandiloquente*- una meditación acerca de la vida y del valor asignado por los hombres a lo que, en definitiva, es vano. La muerte de su adversario es la invitación a reflexionar acerca de la vida y de su propia vida. Se trata de un momento de gran libertad en la concepción creadora del drama musical*

haendeliano, no atada a la rígida sucesión recitativo-aria, unida sin duda a las reformas de Haym y Metastasio.

* * * * *

Nuestro próximo paso será meditar en torno del sentimiento de amor y melancolía a partir del aria de Cleopatra "*V'adoro pupille*". Se incursionará también, aunque muy brevemente, en algunas ideas romántico-literarias unidas al mito del **paraíso perdido** y a la melancolía, de modo tal que pueda establecerse un íntimo lazo de unión entre la visión poética de la vida, tan cercana al pensar meditante y contemplativo, y la experiencia estética de la melancolía.

Posteriormente, se hará un análisis dramático-musical de aquellos momentos de la ópera que plasman acabadamente los sentimientos más hondos, con la intención de haber tratado de echar un poco de luz en esta obra de Haendel, no porque ésta lo necesite, sino como tributo y gratitud a un grande entre los grandes de la música universal.

♣ . . .

La sinfonía de la segunda escena del acto segundo, sus recitativos correspondientes y el aria "V'adoro pupille" de Cleopatra, provocan un sentimiento de nostalgia y melancolía de una inefable experiencia de plenitud perdida. Sin embargo la música que posibilita tal rememorada presentificación, es, a su vez, un rememorante acontecimiento presente, del pasado. Así tenemos, por un lado, en el pasado, el paraíso perdido; por otro, el carácter mediador y sacerdotal de la música; y finalmente, el presente rememorante del pasado por mediación de la música. Lo interesante y sugestivo es que existe una subrepticia pero real afinidad, comunidad y lazo de unión entre el pasado y el presente, gracias a la mediación del arte, que integraría en su intimidad una suerte de dimensión atemporal, capaz de gestar la secreta conexión del ayer y del hoy. Por otra parte, la experiencia estética de la melancolía, al presentificar el pasado perdido, posibilita, en su poder presentificar, la esperanza de la restauración de la pérdida. Aquello que no fue, o no pudo ser, o si fue, ya no es, de algún modo es ya como promesa, no sólo como mera memoria de algo que de ningún modo es. Así, en la experiencia estética, de algún modo estamos fuera del tiempo, si por tiempo se entiende el presente cronológico que poco tiene que ver con la experiencia humana del tiempo, que es el compenetrarse - en el presente- del pasado, de la historia no sólo personal sino humana, y del

futuro, de los proyectos, inquietudes y esperanzas personales, inmersas en una infinita red de esperanzas comunitarias.

*Mucho se ha escrito sobre la melancolía, y quizás apresuradamente algunos se han quedado con su parte de verdad, fascinados en ella. Es verdad que la melancolía -como generalmente se la entiende- es un sentimiento que paraliza y narcotiza, insensibilizando al hombre para experimentar lo que acontece fuera de su mundo. Así, para el melancólico, en sentido habitual, su mundo es el mundo, sin más. Y sumergido en él, como un autista, queda inhabilitado para entrar en la red de relaciones que hacen de una conducta, una conducta sana. Pero aquí no se trata de la melancolía **patológica** que describe el psicólogo. Se trata de una lectura más íntima, más honda y vivida de los estratos afectivos de la persona, irreductibles a un inconsciente de **divulgación psicoanalítica masiva**, que se encuentra muy lejos de las profundas investigaciones de su creador.*

*La melancolía **restauradora**, como hemos de llamarla, comparte con la melancolía romántica, aquello de que lo dado no le alcanza al hombre para colmar el ansia y la pasión infinitas que abriga su ser. Pero se separa del amor hiper-romántico que anula y desespera de ese presente dado y que no alcanza. El hiper-romántico quiere congelar en un instante su arrolladora fuerza infinita e incapaz de esperanza, anclado en la carencia, en el límite, en la fragilidad de todo ser finito. Quizás haya olvidado que el presente es un acontecimiento henchido de lo que **no es**: pasado y futuro; y en este no-ser, en esta nada, giramos los hombres; y gracias a esta nada, que presentifica la melancolía restauradora, mediando el arte, podemos comprender que ser hombres consiste en la paradoja del **ya, pero todavía no**. Un ya, pero todavía no, que es racionalmente absurdo para la lógica de la razón; pero que, para la lógica del corazón, es la consigna de una de las virtudes teologales: la **esperanza**. Y sólo el corazón espera, aquello que la razón no aguanta.*

*Con lo dicho, podríamos puntualizar ahora que, así como en todo hombre habita una doble dimensión, a saber, fáctica, temporal y existencial, por una parte; y eterna, esencial y metafísica por otra, -ambas en la unidad que es el hombre concreto-, del mismo modo podemos hablar de una doble melancolía correspondiente a estratos diversos del hombre: una melancolía fáctico-existencial, perteneciente a la esfera del yo psíquico, y otra esencial-metafísica y que hemos llamado **restauradora**, perteneciente a la esfera íntima personal.*

*Quizás hayamos olvidado los hombres que, así como hay una enfermedad que afecta al yo psíquico, también la persona espiritual participa de una quebradura y separación íntima; persona espiritual, llamada a la comunión, totalización e integración con otras personas y con Dios personal en sentido eminente. Todo desorden psíquico en su base tiene una quebradura espiritual. Como diría Scheler, hay un **Ordo Amoris**. Todo desorden del corazón -centro personal del espíritu- provoca una convulsión, tanto en los estratos profundos como en los estratos más periféricos de la persona. Todo orden del corazón plenifica y sana al hombre como unidad psico-somática-espiritual.*⁸

*Volvamos sobre la melancolía y el arte, que hemos dejado atrás. Dentro del movimiento romántico del siglo XIX, encontramos un hombre que sólo acarició el nuevo siglo, anticipándolo espiritualmente: Friedrich Leopold von Hardenberg, llamado Novalis. Tan sólo vivió veintinueve años. También a él, la muerte de su primer amor, Sophie von Kühn, le llevó a una vivencia de melancolía existencial que superó gracias a la sublimación de su poesía cercana al misticismo. Ese sentimiento que ya estaba presente en su intimidad, como melancolía-metafísica o esencial, y gracias a su poder restaurador, fue capaz de transfigurar y convertir -por mediación otra vez del arte- su poesía melancólica en mística. Ahora podemos ver desde el mismo artista, cómo la pérdida de su amada, que sintetiza paradigmáticamente el pathos romántico - muy humano por otra parte-, actualiza en una pérdida fáctica, la pérdida esencial de plenitud, amor y felicidad plena, posibilitando la búsqueda esperanzada de un futuro que ya es pero todavía no. Como si dijéramos que la experiencia del dolor en la vida es el repliegue posibilitante del reencuentro íntimo de la persona consigo misma; y decimos **re-encuentro**: nos volvemos a encontrar, pero ¿con qué? Con nuestro carácter esencialmente finito y paradójicamente infinito por su anhelo y aspiración inagotable de eternidad. Y sin duda ésta es la parte de verdad del hombre romántico, y que no es patrimonio exclusivo del romanticismo del siglo XIX, sino que es el mensaje del arte genuino. Por otra parte la experiencia del amor, también humana y romántica, nos habla de un movimiento extático hacia el futuro, hacia el crecimiento y hacia la posibilidad. La melancolía respira con estos dos pulmones: el pulmón de lo perdido, del pasado añorado, y el pulmón del futuro y de la esperanza de recobrarlo.*

Novalis, por decirlo de alguna manera, o Tschaikovsky, dentro de la música, son modelos para los hombres porque han vivido su humanidad tan grandemente, y han recorrido el dolor humano tan fuertemente que, unido al

genio artístico, dejaron un mensaje a los hombres de conversión de toda tristeza y de todo dolor en un esperanzado ¡Si! a su vida y ¡Si! a la vida, para que los hombres, gozando de sus obras, pudieran tocar un ámbito metafísico, atemporal, maravilloso y pleno, que salva, sana y edifica como el amor. Es el mensaje del adagio latino: "Omne ens est bonum" a partir de la vivencia plena de la humanidad, sujeta en la vida a la alegría y al dolor. El problema está en la no asunción del dolor. No hay vida sin alegría pero tampoco sin dolor. La alegría y dicha plena en la vida, que no es tan frecuente; y el dolor de la pérdida, del fracaso, de la soledad y de la muerte son sentimientos que acompañan la vida del hombre. Y si la acompañan, tiñendo con su color nuestra existencia, se impone el deber de asumirlos en totalidad.

Queda en el camino una consideración acerca del problema del sentimiento de bienaventuranza o desesperación que asume la persona ante la vida -sujeta a la alegría y al dolor- en una misteriosa donación de los mismos. Como si dijéramos: hay la alegría; hay el dolor. Pero en última instancia, ése no es el problema de fondo. Este, se encuentra en la disyuntiva bienaventuranza o desesperación -no necesariamente deliberada- ante la vida, sujeta al gozo y al dolor.

*Habíamos dicho ya que el dolor en la vida del hombre permite el repliegue íntimo de la persona que se reencuentra como sujeto de dolor metafísico: limitación, finitud, muerte. En tal replegarse, la persona espiritual, con otros ojos, es capaz de advertir dos acontecimientos fundamentalísimos: que el dolor y la muerte reduce todo a la nada y al mismo tiempo, que ella es más que la muerte en su **no querer morir** o en su **querer vivir siempre**. Y aquí se da el tacto de lo que vale la pena pensar y meditar. Misteriosamente surge ante nuestra mirada la tensión entre un **¡NO!** y un **¡SI!** totales que nos instala en la antesala del misterio. Esta tensión, decimos ahora, se posesiona del hombre en el sentimiento fugaz de la melancolía metafísica. Suspendido fuera del tiempo, el sentimiento de pérdida prospera a **una** con la esperanza de recobrar lo perdido. Es aquí, aún, un no tomar posición vital por los extremos de la disyunción; es un estar suspendido viviendo la disyunción del **No** y del **Sí**. La desesperación y la bienaventuranza espiritual serán los sentimientos del **No** y del **Sí** metafísico-existencial; de la pérdida y absurdo total de la vida, o, del sentido, instalado en la esperanza luminosa. Y el arte es en este sentido, sacerdotal, ya que nos coloca en este tiempo nuevo, o no-tiempo cronológico, o tiempo de inquietante sostenerse entre el **No** y el **Sí**. Si hacemos la experiencia vivida de la melancolía metafísica que nos procura la experiencia estética, la pérdida se anuncia como memoria y como presente: memoria de algo que no*

fue o pasó, y presente de lo que hoy no es o falta. Pero aquí, debemos hacer una torción de nuestra manera de comprender el tiempo humano: primero, que memoria es memoria desde un presente que aspira al futuro; presente es lo dado pero que, ni viene de la nada o cero metafísico, ni tampoco es lo dado instantánea y congeladamente como sucede con el del tiempo cronológico, sino que es un presente henchido de expectativas y esperanzas.

En segundo lugar, y esto es lo importante, en la melancolía metafísica, el hacerse presente de lo que no fue, es, como ausencia y como esperanzada presencia; pero además es con un tercer ser: el es melancólico atemporal, reunidor de pasado, presente y futuro. En este tercer ser habita fugazmente el cielo perdido, en cuanto cielo y no en cuanto perdido. Si Novalis hubiera sucumbido en la nostálgica melancolía hiper-romántica, jamás habría podido acariciar el misticismo que acoge con un ¡Sí! el misterio de la vida. Se habría robado para sí el cielo perdido en cuanto perdido. La misma música de Tchaikovsky que excede la "Patética", a pesar de un cierto pathos hiper-romántico, en su totalidad lo desmiente; fue un hombre que vivió gestando en el amor una de las más bellas manifestaciones musicales del romanticismo, bajo la estrella del bendito Mozart a quien amaba.

En la obra de Novalis encontramos el mito del paraíso perdido de una época dorada y que es posible volver actual por mediación de la poesía. Los hombres podemos acceder al paraíso en la medida que se hace eco de esa poesía. Hölderlin, poeta alemán que nació en 1770 en Lauffen, a orillas del Neckar, una de las zonas más bellas de Alemania, cercana a la Selva Negra y en la que nacieron otros grandes poetas alemanes como Schiller y Mörike, tuvo su madurez creadora hacia 1800, ya que a partir de 1803 su vida empieza a oscurecerse por una enfermedad que lo llevó a la locura. Para Hölderlin, el poeta tiene la misión de nombrar este paraíso, de evocarlo y llamarlo con su palabra. A medida que se lo evoca, el paraíso se acerca. Así como, el que espera, adelanta el objeto de su esperanza: Ya pero todavía no. En Hölderlin encontramos un talante melancólico. Influenciado por el poeta Klopstock, autor de odas, elegías e himnos que exaltaban la naturaleza, el corazón y la poesía como canto religioso. Estudia a Schiller y la influencia de la filosofía idealista de Fichte es notable. Para Hölderlin, el camino para la comprensión del misterio de la vida y el misterio del ser, sentido de todo sentido, no es el que ofrece ni la dogmática teología, ni la árida filosofía de Fichte; es la poesía. Y todo su tema gira en torno a la tensión infinitud y finitud que habita en todos los hombres.

Si tomamos un filósofo como Heidegger, cuya aparición en la filosofía del siglo XX fue decisiva para desentrañar el misterio del ser, y para pensar la diferencia nunca pensada entre ente y ser, encontramos huellas de Hölderlin y de la poesía alemana: la vuelta a los albores de la humanidad. Para Heidegger, el retorno a los pre-socráticos es el regreso a la experiencia originaria del ser como *Physis*. Dicho muy brevemente: en los albores de la cultura occidental, y en particular, en la filosofía anterior a Platón, el hombre formaba con los dioses una totalidad y unidad, hoy perdida. Eran lo mismo en la diferencia. O de otra manera: para el griego, lo divino era lo *natural* y lo humano era lo que *tenía que aprender*. Y en lo *natural* hacía lo divino su manifestación. Pero ¿qué sucedió? Los dioses se ausentaron y con su ausencia el hombre debió y debe aprender lo que le era natural y hoy ya no lo es, cayendo en el olvido. El hombre olvidó a los dioses y con su olvido, perdió la memoria de sí mismo. Pero es mortal cualquier olvido de la totalidad de lo divino y de lo humano. Fracturada esta unidad sobreviene la decadencia; la *edad de hierro*; la expulsión del paraíso; comienza la búsqueda del poder, la intriga y la falsedad; el amor, la juventud y la alegría se marchitan. Los gigantes, en *El Oro del Rhin*, se llevan a Freia como garantía del oro prometido por Wotan, y con la ausencia de la diosa, todo se oscurece. La búsqueda del poder, en la ausencia del amor, traerá como consecuencia la muerte, la traición, el dolor y el ocaso de los dioses.

Así, en Hölderlin, encontramos términos que nos han ayudado para plasmar con un lenguaje simbólico nuestra meditación sobre la melancolía, a partir de la música de Haendel:

* *Die Himmelichen* (los celestiales); *Die Göttlichen* (los divinos) ó *Die Götter* (los dioses).

* *Die Menschen* (los hombres), *Die Sterblichen* (los mortales).

Pero una esencial diferencia distingue a los dioses, y es la *inmortalidad*. El *espacio* en el que se mueven éstos, los celestiales, es *Der Himmel*: el cielo. El *espacio* de los mortales, es *Die Erde*, la tierra. Pero al hombre, tanto le es propio el cielo como la tierra, porque *esto es la totalidad: Die Ganzheit ó Die Welt*.

Así, entonces, la función del poeta es la de recordar y hacer presente aquello que cayó en el olvido, ayudando al hombre en tal aprendizaje, reuniendo nuevamente esa totalidad. Profetiza la vuelta de los dioses, y con ella, la unidad perdida, en tiempos futuros. Si nos dejamos interpelar por este

*mito del paraíso perdido, de la nostalgia por la fiesta perdida, por la pérdida de lazos comunitarios con la totalidad de lo que es; si permitimos que la experiencia estética de la melancolía restauradora nos asalte, que es tanto como entregarse a la memoria de lo perdido con la esperanza de hallarlo, entonces aceptaremos la invitación que nos hace el misterio a la soledad; una soledad que descubre un estado de noche interior que envuelve un hilo de luz que fue y ya no es, pero que es como promesa adelantada en la esperanza. Escuchando la nostalgia de algunas obras de Haendel, Mahler, Tschaikovsky, Mozart o Britten, cada uno con su acento especial y único- comulgamos con nuestra única y personal nostalgia. Pero es la nostalgia que ha dado un salto atrás, y con ese salto nos internamos en las fibras más profundas de nuestro ser olvidado. Vivimos demasiado ocupados por las cosas que literalmente ~~tapan~~ nuestra esencia hambrienta de cualidad, hartos ya de tanta cantidad. Se trata de experiencias extra-conceptuales, y por lo tanto, difíciles de plasmar en un discurso estrictamente racional; entregarse a los símbolos, al mito, a la poesía, a la música, al juego, a la danza, a la plegaria, a la oración, a la contemplación; y así restaurar la unidad perdida en cuanto **unidad**, ya no como perdida, porque ha sido adelantada en la esperanza. Todo esto no implica la renuncia a pensar. Todo lo contrario: todo esto implica **pensar**; un pensar meditante que ha renunciado al pensar calculador y objetivante. Es el pensar que permite la **Serenidad (Gelassenheit) para con las cosas.** ⁹ Este pensar es un **pensar-se** en intimidad con el mundo: divinos, mortales, cielo y tierra. Si cada uno mira su historia, va a encontrarse con cosas que quiso y no pudo concretar, o no dejó que fueran, o no lo dejaron para que fueran; si uno se ve interiormente va a encontrarse con cosas que se le han negado irracionalmente, como también cosas que pudieron prosperar, pero han marchitado. Aquí, cosas, tiene el sentido de **acontecimientos** que marcan la vida personal. De todo esto hay nostalgia que puede medirse con aquella nostalgia que hemos llamado melancolía metafísica. Esta puede transfigurar aquélla. El arte es una vía maravillosa para tal transformación. Y en particular, creemos, una cantabile melodía amorosa, elegíaca o bucólica puede llegar a ser -en su interpelación a la propia nostalgia- el principio de ese camino a transitar durante toda la vida.*

*Debemos ampliar dos ideas, en relación a la melodía como un camino posible para penetrar en el misterio de la genialidad de un compositor, y su relación con la melancolía restauradora de la totalidad. Ya vimos que esta melancolía encontraba en el **amor** su salida hacia la esperanza. Volvamos sobre algunos conceptos ya vertidos, para poder avanzar en nuestra reflexión.*

Haremos tres afirmaciones provisionales; las llamamos así porque cada una tiene valor en sí en la medida que es vista a la luz de las otras. Lo afirmado en cada una es verdadero, en la medida que se conecta con las afirmaciones restantes.

*Habíamos hablado de la melancolía metafísica como de un sentimiento espiritual en el que se presentifica la pérdida como memoria y como presente: algo perdido que ya fue; algo que al mismo tiempo es pero que, sin embargo, es presente con presencia de ausente. Dicho en pocas palabras: El paraíso hoy, no vige. Vige un mundo de división, de dolor, de muerte. No se niegan, desde ya, las experiencias profundas de alegría y gozo de la vida. Pero, el amor, el respeto por la totalidad, hoy está ausente. Esta es una **primera afirmación provisional**: presentificación de la pérdida en cuanto pérdida. Lo que se hace presente es como una imagen de lo que fue.*

***Segunda afirmación provisional**: La presentificación de la pérdida como presentificación. Se trata de ver el mismo problema desde otra perspectiva. Se trata de ver la ausencia como presente: la melancolía restauradora se sostiene en una ausencia presente. El paraíso -como acontecimiento de gozo, plenitud y totalidad plenas- es ausente. Sin embargo la melancolía lo hace presente, pero no como simple memoria del pasado (primera afirmación provisional) sino como consistente ausencia sostenida fuera del tiempo. Es decir, no se trata de una mera imagen del paraíso perdido, sino que, de algún modo, ese paraíso ya está siendo vivido en la melancolía restauradora -operada por la experiencia estética- con una fuerte presencia o tercer ser del que se habló. Este tercer ser o tercera presencia es tanto como afirmar que la presencia de aquello perdido es -en la melancolía- con una consistencia mayor que la de una imagen, aunque tampoco se trata de la presencia tal como fue en el origen, ya que si así fuese, el paraíso no podría ser añorado, porque viviríamos en él. En esta segunda afirmación damos un paso importantísimo, por cuanto que, si en la melancolía restauradora algo nuevo y con fuerza acontece, de tal modo que se nos conmueve el alma, el mediador entre el pasado y el hoy -la experiencia estética- es algo atemporal, es divina y humana; es eterna y temporal; está más allá de los hombres, y más acá de los dioses. El arte es el entre, el puente, el sacerdote que hace posible la unión.*

***Tercera afirmación provisional**: la presentificación del paraíso perdido operada por la melancolía restauradora, en tanto se trata de un girar atemporal de ausencias y presencias, pide cumplimiento y consumación definitivas: el anhelo y aspiración romántica de más y más, por el hoy que no*

alcanza. Es la dimensión extática del futuro que aparece también en el hacerse presente operado por este nobilísimo sentimiento.

Vemos entonces que, en la melancolía, se dona la riqueza de los tres momentos del tiempo: presente, pasado, futuro no fácticos, atemporales, metafísicos. ¿Qué queremos decir con esto? Que en la melancolía, el hombre se ve transportado más allá del tiempo de su vida ocupada y negociosa; de su vida de proyectos: nobles, viles, generosos, superficiales, egoístas, profundos, familiares, sociales, profesionales. En la melancolía restauradora, nada de esto aparece. Uno, se encuentra solo consigo mismo y pregunta ¿Quién soy yo, en definitiva, esencialmente? ¿Por qué y para qué mi vida? La melancolía restauradora es la invitación al misterio de la soledad. Sólo puede acompañar (ser compañero) a otros, quien puede estar solo; y sólo desde la solemne y grave soledad de ser personas, y sólo desde el abreviar de esta sagrada fuente, podrán tener sentido nuestros proyectos; ese sentido que brilla hoy por su ausencia, y que queda puesto de manifiesto en la infatigable y desenfrenada búsqueda de cosas y proyectos vanos del hombre contemporáneo y post-moderno.

Queda también por decir una palabra acerca del artista, que con su obra nos instala en este sentimiento. Para ello vamos a tomar la melodía cantabile de las óperas de Haendel y en especial, el aria de Cleopatra "V'adoro pupille". Aquí se trata de un canto de amor, y es el amor, el artífice de toda esperanza, del momento proyectivo y de futuro que acontece en el presentificarse del paraíso perdido, operado por la melancolía, en la experiencia estética. Avancemos más en esta dirección.

El arte es algo extraño. Y la experiencia estética, como el lugar en el que aquél prospera, lo es más aún. Son lo mismo en la diferencia. Porque, ¿cómo hablaríamos de arte sin que la sensibilidad del hombre hubiese sido conmovida, y, con ella, la suspensión de nuestra vida, que fugazmente respira como fuera de sí, arrebatada por una fuerza circular, que sale de un misterioso lugar ajeno e íntimo a la vez, y que vuelve nuevamente a nuestro ser, despertándose como de un sueño? Pero del mismo modo podríamos preguntar: ¿Cómo hablaríamos de experiencia estética sin la presencia de la obra capaz de producir la chispa divina para el advenimiento de aquélla? Aquí sucede algo parecido a lo que acontece en el acto de filosofar, acto que se pregunta por el ser, sentido último de todo lo que es, pero que, antes de la pregunta, ya había alcanzado -el es- al mismo acto de filosofar, que en cuanto

*acto, también es, y no podría escapar de aquello por lo que pregunta. En una palabra: el acto de filosofar, que pregunta por el ser y por el sentido del ser, tiene que estar antes alcanzado por éste, para poder preguntar por aquello que pregunta, es decir, el es o el ser. Si es un acto, es algo, y no puede escapar del ser. Pero ¿cómo podríamos hablar del ser sin un ente privilegiado capaz de comprenderlo -el logos del hombre-, capaz de decir y pensar ser? Y del mismo modo: ¿Qué es pensar sino pensar ser, pensar el sentido de todo sentido y que como tal alberga cualquier sentido particular que quisiera ser pensado? Estamos tocando aquí la **diferencia en la mismidad del ser y del pensar.***

*Ese lugar **ajeno e íntimo** a partir del cual prospera la experiencia estética, encendida por la obra de arte, es un lugar ajeno, en cuanto se da una suerte de provocación por parte de la obra, que transmite y expande la luminosidad de su belleza. Pero es una provocación acogida por la sensibilidad humana, y en tanto acogida, debe existir -para tal recepción- una complicidad íntima entre la sensibilidad y la obra, para que, así, pueda darse aquella provocación. Algo análogo acontece en el amor. Así como el amor no puede ser heterónomamente mandado, a la manera de un **deber amar**, así tampoco la experiencia estética puede ser provocada heterónomamente, escapando a todo por qué.*

*Si en estricto rigor, uno se plantea el por qué de la acción de una obra en la propia sensibilidad, que da lugar al goce estético, las pretendidas razones no pueden explicarlo. La experiencia se da, **antes** de cualquier motivación causal, a partir, por ejemplo, de determinadas cualidades de la obra. Sería tremendo poder encontrar explicación causal a todo el acontecimiento interno y externo humano. Y lo que sería peor, creer que con las categorías conceptuales se puede abarcar la riqueza que encontramos en toda experiencia humana. Con lo cual no se anuncia la muerte del pensar, sino la posibilidad de dar cabida al misterio y la posibilidad de otros lenguajes simbólicos, plásticos, míticos, que dicen tanta verdad como aquél, o más, ya que éstos no pretenden agotar la esencia de la realidad en la estrechez de un concepto. De esta manera, éste se torna un vehículo más para el develamiento de la verdad; y ahora en su justo lugar, permitirá que otros vehículos lingüísticos puedan tener espacio, en orden al enriquecimiento del hombre, abierto a nuevas experiencias, más abarcadoras de la riqueza que éste alberga.*

*Ese lugar **misterioso** -ajeno e interno- del nacimiento de la experiencia estética puede precariamente -con toda la limitación del discurso racional que pretende plasmar con palabras una experiencia vital- describirse, mostrando*

*sus elementos y momentos. Se trata de un no lugar físico; de un espacio existencialmente vital-metafísico, antiguo y nuevo a la vez, presentificado por la melancolía restauradora y que fenomenológicamente trataremos de descifrar. Para ello, vamos a tomar la melodía de Haendel que nos hemos propuesto. Predisponiéndonos a escuchar, dejándonos interpelar por la música, que es tanto como decir entregarse a su mágico poder, para que **congeniando** con ella, podamos hacer una lectura de nuestra intimidad. Así, ésta se verá transformada y traspasada por una luz capaz de hacer aflorar -por su belleza y encanto- nuestra belleza y encanto olvidado. Aquí debe ser subrayado que una comunión debe existir entre la obra y la sensibilidad capaz de gozarla en la experiencia estética: eso es **con-geniar** con ella y su genio; **sentir-con** su creador; éste **sentir-con** es sentir lo mismo que él por la atracción de su obra, en la **diferencia** marcada por las individualidades propias de la persona del creador y del que puede **con-geniar** con ella y con su obra.*

¿Esto quiere decir que en la experiencia estética, en la que se goza una obra de arte, se produce un lazo de unión o comunión entre el que goza y el creador por mediación de su obra? Creemos que sí, si por comunión entendemos no una identificación de personalidades, o del espectro axiológico total de ambos, o una proyección de los propios intereses o valoraciones en la persona del creador. Desde ya que en este sentido, nuestra respuesta sería negativa. ¿En qué consiste entonces esa comunión del creador con el que puede gozar su obra?

*Respondemos lapidariamente -no sin experimentar concomitantemente una sensación de irresistible temeridad- que esa comunión consiste en la re-actualización de la experiencia de **sanación**, de unión y de coherencia metafísica que la persona del creador efectuó al gestar con libertad y en la belleza una novedad que ata nuevos lazos de unión y de relación con el mundo, y esa misma experiencia que aquel capaz de gozar de la obra de arte, **co-efectúa** estrechando lazos de unión y de relación con aquel mundo recreado por el artista: la excedencia que habita en el hombre, llamado a volcarla en nuevas relaciones de amor, gestación y plasmación de vida, más allá de toda facticidad estéril y cerrada, patrón de vida pedestre y vulgar, sordo para toda manifestación de extático y ascendente movimiento.*

¿Y esto qué significa? Por lo pronto, lo embrollado de conceptualizar experiencias vitales. Pero recordando a Ortega, podemos cumplir con su máxima de cortesía y ser un poco más claros. Escuchando la melodía de la zarabanda en cuestión, uno puede advertir una frase musical que pide

atención, la cual le concedemos. En esa atención, nuestra sensibilidad personal siente atracción, y nuestro espíritu deja alimentarse por ella. Nuestra inteligencia, reconoce instrumentos, frases, células, progresiones, cadencias; distingue el concertino del continuo; aprecia el tratamiento orquestal, que por momentos es liviano, y por momentos de intensa plenitud; escucha el color arcano y mágico del oboe al unísono con los violines, el toque del arpa. Todo esto ayuda al deleite, pero no lo explica de suyo. La zarabanda sigue creciendo -ahora- en nuestro interior, porque éste se reconoce en ella; mucho de ese interior personal que ha madurado con infinitas experiencias vitales, amargas y gozosas, reconoce en esta melodía, de carácter nostálgico pero que canta al amor, algo propio. Eso propio, puede variar en los distintos sujetos que la escuchan y se deleitan. Es posible que alguno no se reconozca en ella, porque la vía o camino para experimentar el gozo de la experiencia estética es de naturaleza múltiple; aunque difícilmente no se reconozca absolutamente. Pero, más allá de aquello que propiamente pueda evocar en cada uno, ella es capaz de provocar una experiencia de plenitud íntimamente relacionada con la necesidad que tenemos los hombres de reconocernos en soledad, para descubrir allí nuestra vocación de crear, también en el amor. Es decir, la melodía nos interpela crudamente y nos pide un balance de nuestra propia vida; una valoración, no de objetivos prácticos cumplidos o no, sino de nuestra capacidad o incapacidad de vivir libremente, de crear y de amar. En este sentido, se habla del poder sanador de la melodía cantabile de Haendel. Sanador porque en la experiencia estética de su goce, el espíritu olvida, por así decir, sus grietas, su posible angustia, -adelantando al mismo tiempo en la esperanza- la potenciación de todo lo hermoso, noble y valioso que esconde. Y si hay un poder capaz de potenciar los valores más altos de la persona, ese poder lo ejerce el amor; el amor que es relación, salida extática y comunión; movimiento opuesto a toda clausura, encapsulamiento y solitariedad, que no es lo mismo que soledad. El que puede experimentar el goce en la experiencia estética, a partir de Haendel, o de otro gran artista, co-efectúa el mensaje creador del artista porque se siente invitado a potenciar sus mejores y más nobles sentimientos, a ver la vida con ojos nuevos, y a amar.

* * * * *

Digamos finalmente, para cerrar la primera parte de estas reflexiones sobre la melancolía, que la melodía, y en especial, la cantabile melodía haendeliana es la que arrebatada y nos interpela en la memoria, presentificación y esperanza del paraíso perdido. Es la melodía la que posibilita la experiencia del sentimiento de nostalgia, y con ella, la experiencia estética concomitante. Desde ya, que se trata

aquí también la maravillosa conjunción de música y texto. Pero, no obstante, es la melodía quien transfigura con su poder, unos versos sencillísimos, llenos de contenido humano. Es la línea melódica, por momentos tersa, suave, tranquila, idílica, y por momentos fogosa, inquietante, angulosa y **concertante** la que confiere al texto -con él pero más allá de él- su honda significación dramática. Y esto se dice conociendo la importancia que adquiere la melodía en un aria, dentro de la concepción barroca y clásica de la ópera. Aquí, quiere subrayarse otra cosa: es en orden al despertar el sentimiento de melancolía, que la melodía adquiere relevancia, y obviamente el desarrollo melódico-cantabile de ésta se halla en las **arias**. Cuando hablamos de melodía, entran a jugar también la paleta orquestal utilizada en cada caso, el uso expresivo del silencio, de los ritmos de danzas o del estilo *conciato* de concierto. Y volviendo sobre nuestros pasos, la melodía cantabile, y en especial la melodía idílica, bucólica, y amorosa, de carácter tranquilo y tierno, es la que habilita a la sensibilidad para experimentar la nostalgia y melancolía, que en cuanto melancolía restauradora, nos proyecta con esperanza, anticipando ya lo porvenir. Quizás, entonces, podamos decir ahora con mayor fundamento, siempre perfectible, que la melodía haendeliana -y en particular la melodía pastoral-idílica capaz de hacernos experimentar la melancolía- reside en aquel poder **sanador** del que hemos hablado ya. Es un poder que sana en el sentido más profundo, metafísico y hasta religioso del término. Dicho más sencillamente, su poder sanador y salvífico consiste en su procurarnos la nostalgia del paraíso perdido y, en esta presentificación, reconocer que en nuestro origen esencial hay gozo, y, que hoy es posible adelantar en la esperanza, abiertos a la entrega, a la confianza y al amor sin reservas, sin peros ni porqués. No se trata simplemente de una línea deliciosa, tersa y bella que no es poco decir. La melodía haendeliana va más allá de la imagen romántica que nos sugieren esos términos. Su belleza reside en el presentificarnos, en un ya pero todavía no, una belleza y delicia sin límites, donde todo respiraba y respirará a origen, pureza y santidad. Pero también nos resta señalar que la genialidad melódica y sanadora de la música de Haendel, puede hallarse en sus arias inspiradas en el estilo *conciato* del concierto, en sus vocalizaciones de carácter instrumental, en sus chispeantes y felices movimientos rápidos, como así también en el cultivo de la instrospectiva **siciliana** y de las arias de tremenda desolación, como analizaremos en la segunda parte de este trabajo.



SEGUNDA PARTE

Análisis de la plasmación dramático-musical de los sentimientos en la ópera

I) SOLOS

1. Recitativo "*Che sento? Oh Dio!*" y aria de Cleopatra "*Se pietà di me non senti*". Escena 8^{va}. Acto 2^o.

Comencemos escuchando la culminación de la escena octava del segundo acto de *Julio César*. Se trata del recitativo de Cleopatra "*Che sento? Oh Dio!*" y del aria que le continúa, "*Se pietà di me non senti*". En el recitativo Cleopatra expresa los sentimientos encontrados que experimenta su corazón ante el inminente desenlace de la acción dramática. Luego de revelar su verdadera identidad a César, y a la espera del ataque de sus enemigos, con su hermano a la cabeza, reza a los dioses pidiendo misericordia; no sólo teme por ella, sino por la suerte de su amado:

" <i>Che sento? Oh Dio!</i> <i>morrà Cleopatra ancora.</i>	plano humano (1)
----- <i>Anima vile, che parli mai?</i> <i>Deh, taci!</i> <i>Avrò, per vendicarmi</i> <i>in bellicose parte,</i>	plano humano (2)
<i>di Bellona in sembianza</i> <i>un cor di Marte.</i> ----- <i>Intanto, o Nimi,</i> <i>voi, che il ciel reggete,</i> <i>difendete il mio bene</i> <i>Ch'egli è del seno mio</i>	plano divino (3)
<i>conforto e speme".</i>	

En este recitativo podemos ver la presencia de tres planos claramente distinguidos por la contrastante manifestación de sentimientos diversos:

a) Cleopatra escucha las voces que se acercan amenazantes: "*Mora, mora, Cesare mora*" y un sostenido ensamble de cuerdas y continuo, en valores largos, crean un clima de helada soledad y nefastos presentimientos, utilizando la armonía de séptima disminuída (VII de sol menor) para describir el sentimiento de pavor ante aquellas voces, y una resignada conciencia de su trágico final, como quien se entrega a la muerte sin luchar, en la ausencia de su amado, apelando a una sencilla secuencia armónica: I-IV⁶-V-I. Son apenas tres compases, porque inmediatamente la heroína mutará contrastantemente en sus sentimientos.

b) Un concitato movimiento de la orquesta preanuncia el cambio anímico de Cleopatra. El recitativo *accompagnato* adquiere mayor fuerza dramática en este renacer vengativo de la protagonista, que íntimamente se resiste al derrumbe. Son nueve compases en los que se despliegan valores cortos, que dan el aliento contrastante. Y una persistente marcha armónica de las cuerdas sostiene el parlamento. Las imágenes de venganza, lucha, y de las divinidades guerreras, rítmicamente, son marcadas por valores menores; armónicamente, la inestabilidad emocional se justifica por el enlace de dominantes consecutivas. Aquí Cleopatra se reprocha su cobardía, para manifestar a continuación su temple vengativo, renaciendo nuevamente sus fuerzas. En este momento aparece el *concitato* de las cuerdas y silencios, en función del recitado. La armonía trabaja con relaciones cadenciales: V-I (dominante y tónica de mi menor); II^{6/5}-V-I de Mi mayor (tonalidad triunfal).

c) Plano estrictamente de relación con la divinidad. La humanidad queda completamente entregada al **fatum** divino. Hay plegaria esperanzada y entrega total a su amado, para quien es en definitiva su oración. La orquestación vuelve a una contrastante calma que sugiere la actitud de Cleopatra que se abandona en manos de los dioses. Valores largos crean un cuadro de estática contemplación sostenida en el aire: el recurso armónico, muy simple, enlaza la dominante de fa# menor con su tónica: "*In tanto, Oh! Numi, voi che il ciel reggete...*" Los últimos cuatro compases son una plegaria y un ofertorio de sentimientos para su amado. Armónicamente mueren en Do# Mayor, luego de navegar en sombrías armonías que sugerían su homónimo menor.

A continuación, se yergue una sombría plegaria de Cleopatra. El sentimiento de fría soledad interior es dibujado por los violines con tres semicorcheas ascendentes o descendentes que descansan por movimiento contrario en una negra y el uso de intervalos de angulosa distancia. El lamento del fagot como contracanto de la melodía, es digno ejemplo del talento cantabile del autor, aún en registros medios y graves. El implacable bajo en corcheas confiere al aria "*Se pietà di me non senti*" un carácter de grave solemnidad, en una esquema A-B-A, en movimiento **Largo**. En A el texto desarrollado es muy breve (35 cc.); quieren destacarse dos ideas, y al tratarse de una plegaria a los dioses, vuelve una y otra vez, como un rosario, a desplegarse lo mismo: Cleopatra pide piedad y sin ella morirá; reconoce su íntima vinculación con los divinos, que están presentes en la extrema angustia, al borde de su muerte. La parte B, más breve (16 cc.), comienza con una cadencia II6-V4+2-1₆- II7-V-I (de Mi Mayor), tonalidad más cálida, para terminar la sección en do# menor. Un breve ritornello instrumental introduce el *da capo*. El texto dice:

"*Se pieta di me non senti,
giusto ciel, io morirò.
Tu dà pace a miei tormenti,
o quest'alma spirerò.*"

texto de A
35 cc.
texto de B
16 cc.

Esta aria es un ejemplo característico de coloratura y floreo vocal. El acento está puesto en lo musical y la simplicidad del texto esconde un contenido profundamente dramático.

2. *Scena grandiloquente: "Alma del gran Pompeo". Escena 7ª. Acto 1º.*

Siendo Haendel fiel, en su esencia, a las formas básicas de la ópera seria, sin embargo trascendió los convencionalismos operísticos en la creación de la **scena grandiloquente e drammatica**, que preanuncia los ideales de la ópera clásica. Se trata de un gigantesco bloque musical y dramático continuo con alternancia libre de recitativos **secchi** y **accompagnati**, y ariosi, con arias o fragmentación de arias. La libertad en el tratamiento del conjunto musical de la escena grandilocuente no es caprichosa, sino que se rige por las exigencias dramáticas. En la ópera handeliana, pueden encontrarse buenos ejemplos: así, en la escena de la locura, al finalizar el segundo acto de *Orlando*; o la escena de la muerte lenta de Bayaceto de *Tamerlano*, que maldice a sus enemigos con un recitativo **realista** de acentos estrangulados, hacia el final del tercer acto. En *Julio César* pueden encontrarse estas escenas dramáticas, aunque de complejidad menor, en más de una oportunidad. Así, por ejemplo, la filosófica y sombría meditación de César ante la tumba de Pompeyo o la escena de César a orillas del Mediterráneo, de íntima comunión con la naturaleza, que trataremos a continuación.

En el acto primero, escena séptima, estamos en el campamento de César donde se encuentran los restos mortales de su adversario y otrora aliado Pompeyo. Las cenizas del romano, junto a sus trofeos, invitan al protagonista a la meditación. Un *recitativo accompagnato* de gran dramatismo plasma este momento de recogimiento y reflexión acerca de la vida y de la muerte; del real valor de empresas y proyectos humanos, que se ven, en definitiva, burlados por la presencia implacable del fin. Un conjunto instrumental de cuerdas y continuo acompañan el parlamento. Los cuatro primeros compases, en la oscura tonalidad de sol# menor, son suficientes para lograr un clima de lamento y reflexión ante

la muerte. El recitativo puede dividirse en dos momentos: el primero, posee como centro de la reflexión a Pompeyo, que no es ya, sino sombras. El segundo, la memoria del destino de todos los hombres -evidentemente de César también- de salir y de volver al polvo.

Primer momento: *"Alma del gran Pompeo,
che al cener suo d'intorno
invisibil t'aggiri
fur ombra i tuoi trofei,
ombra la tua gradezza,
e un'ombra sei.
Così termina al fine
il fasto umano.
Ieri chi vivo occupò un mondo in guerra
oggi risolto in polve
un urna serra".*

Segundo momento: *"Tal di ciascuno - ahi lasso!-
il principio è di terra,
e il fine è un sasso.
Misera vita !
Oh quanto è fral tuo stato!
Ti forma un soffio,
e ti distrugge un fiato".*

El **hombre**, frente al acontecimiento de la muerte como relicario de la nada, se levanta sobre el soldado conquistador que busca el poder, anticipando en esta meditación, la igualdad que opera sobre los hombres la llegada de la muerte. Deja atrás disputas, rivalidades y odios, rindiendo un homenaje póstumo al **alma del gran Pompeyo**. La calma ejecución de los violines por terceras, en un tempo **Largo** con un elemento repetitivo (semicorcheas con puntillo y fusas que descansan en una negra) , sugieren la imagen de un jadeante movimiento que se trunca con la muerte. En el tercer compás, el bajo dibuja una melodía ascendente por grado conjunto continuada por los violines con un motivo de gran tensión por la presencia de apoyaturas incisivas que simbolizan el alma de Pompeyo que se yergue fugaz ante la mirada introspectiva de César, para caer inmediatamente en las sombras luego del apex musical del cuarto compás, el re# de los violines I (fundamental de la dominante de sol# menor) en el registro más agudo, y apoyaturas internas del violín II aumentan la tensión. Luego se inicia el soliloquio de César. Una escritura orquestal en valores muy largos enmarca el movimiento dramático de la voz. El primer momento del monólogo, con centro

en la figura del alma de Pompeyo, se mueve con acordes disminuidos y alterados de gran tensión, armónicamente sostenidos por la secuencia I-VII⁶-I6-IV-II6-V^{6#}/4⁺/2[#]-V-I. A partir de aquí se produce un nuevo aliento del recitativo, que ahora, en un muy fugaz Mi Mayor, se despliega a partir de las palabras: "*Così termina al fine el fasto umano*". Inmediatamente el fragmento se torna modulante, pasando por mib y fa menores: "*Ieri, chi vivo occupò un mondo in guerra, oggi risolto in polve, in urna serra*".

El segundo momento tiene como centro el destino mortal de todos los hombres. Fragmento eminentemente dramático, plasmado musicalmente por una paleta armónica fluyente, polícroma e inestable, plena de cadencias evitadas en su resolución natural, sugiriendo musicalmente -con este deshacerse armónico constante- el carácter fugaz de la vida, que se gesta y desvanece con un soplo. Acordes disminuidos, tónicas efímeras o que inmediatamente se tornan dominantes, acordes alterados y dominantes que resuelven en disminuidos, son los elementos armónicos que enmarcan un sostenido bloque musical de gran estatismo dramático, apoyado en valores rítmicos de larga duración. El tratamiento del recitativo adquiere una dimensión considerable, por lo que se trata de una escena más compleja que un simple y mero recitativo. Aquí, no se encuentran intercalados los *ariosi* o arias de las escenas grandilocuentes de *Orlando* o de *Tamerlano*, pero el producto que obtiene Haendel obedece a un nuevo enfoque en la concepción dramática de la ópera.

3. Scena grandiloquente, recitativo accompagnato: "*Dall'ondoso periglio*" y aria "*Aure, deh, per pietà*". Escena 4ª. Acto 3º.

Analizaremos ahora una **scena grandiloquente** más compleja: la cuarta del tercer acto, a orillas del mar Mediterráneo. Haendel muestra en este momento el manejo musical y dramático que tenía de la relación humana con la naturaleza y los dioses; totalidad olvidada que aquí puede, otra vez, hacerse presente. César, luego de huir de sus enemigos, nadando llega hasta la costa. Cleopatra fue capturada; sin ella y sin sus soldados, siente crecer la soledad. Frente al mar, símbolo mítico de la maternidad, origen, consuelo y destino nostálgico de los hombres, escucha el rumor de las olas y siente en su rostro el frescor del agua. Con una melodía claramente ondulante, **andante e piano** en un compás de 3/8, se introduce la sinfonía para cuerdas previa al recitativo, sugiriendo el movimiento tranquilo del mar que descansa en la costa. Estos 22 cc.en Fa Mayor

plasman una lograda ambientación musical de la comunión del héroe con la naturaleza, quien se ve invitado a un nuevo soliloquio y posterior aria.

El *recitativo accompagnato* tiene tres secciones, como si fueran tres actos dentro de una obra más pequeña, que podrían describirse así:

- a) el sentimiento de sentirse a salvo de la muerte.
- b) el cuestionamiento de ese sentimiento.
- c) el reconocimiento de su fragilidad que lo lleva catárticamente al aria.

Desde el punto de vista musical, esos tres momentos están acompañados de manera contrastante:

- a) Estático bloque en redondas ligadas, sin bruscos cambios armónicos: I-III⁶ (como dominante del VI)-VI-I6-I7- IV, para el texto:

*"Dall'ondoso periglio
salvo mi porta al lido
il mio propizio fato.
Qui la celeste parca non tronca ancor
lo stame alla mia vita!"*

- b) Un *concitato* movimiento de las cuerdas, que contrasta con el número anterior, y que plasma musicalmente los interrogantes existenciales que pueblan la mente del protagonista, con una secuencia armónica fluyente y alterada:

*"Ma dove andrò?
e chi mi porge aita?
Ove son le mie schiere?
Ove son le legioni?
che a tante mie vittorie
il varco apriro?"*

- c) Nuevo momento contrastante, en valores largos, que navega en la tonalidad de re menor y fa mayor, con acordes alterados en función de dominantes secundarias o acordes disminuídos, que expresan musicalmente el sentimiento de soledad de César, para entregarse inmediatamente al canto del aria "*Aure, deh, per pietà*". Estos últimos versos dicen:

*"Solo in queste erme arene
al monarca del mondo errar conviene?"*

E inmediatamente, una melodía, con aire de zarabanda, da comienzo al aria de estructura especial: un A-B-A, que introduce un nuevo recitativo antes del *da capo*. Se inicia con el llamado a las suaves brisas, que responden con el motivo musical ondulante que abrió el recitativo. En ese clima se alza la voz de César:

*"Aure, deh, per pietà,
spirate al petto mio,
per dar conforto, o Dio!
al mio dolor."*

se repite alternadamente
por 62 cc.:
duración de A

Una sección B mucho más breve (19 cc.), comenzando en re menor, contiene los siguientes versos:

*"Dite, dov'è,
che fa l'idolo del mio sen,
l'amato e dolce ben
di questo cor?
Dite, dite!"*

¿Qué sucede musicalmente aquí? El aria en Fa mayor se desenvuelve en un contrapunto que tejen las cuerdas y el canto. Aquéllas, con su movimiento de semicorcheas y la esporádica presencia de fusas, en los violines fundamentalmente, sugieren el movimiento de las brisas que trae el mar; el bajo alterna un ostinato rítmico en corcheas con el dibujo atenuado de los violines. Internamente, la sección A presenta, por la constante repetición del texto, la siguiente forma:

a) los primeros 31 cc. se mueven en Fa mayor, sin sobresaltos armónicos, utilizando acordes alterando la tercera en su modulación a Do (IV menor) para cerrar con una cadencia en Do mayor. El uso de la progresión y de dominantes secundarias, ofrece el efecto del drama que crece: *"al mio dolor"* (cc. 24 y sig).

a") los restantes 31 cc. presentan una transformación modulante de paso, por el uso reiterado de dominantes secundarias, sintiéndose la presencia de la tonalidad de Fa mayor como horizonte y marco que abraza la totalidad de la sección.

Un breve interludio orquestal -retornando al motivo inicial- hace de puente con la sección B, en re menor, que modula a la tonalidad de la menor. Esta

parte, muy despojada en la escritura orquestal, se limita a presentar pinceladas en los violines del motivo ondulante en semicorcheas y fusas, mientras que el canto, acompañado por el bajo, inquiere por la suerte de su amada ausente, apelando a la progresión melódica y a un previo *quasi parlando*: "*Dite, d'ov'è, che fa l'idolo del mio sen*". El movimiento se retarda, creciendo en intensidad el drama del protagonista.

La escena continúa con un nuevo recitativo que antecede al *da capo* del aria. Aquí, la cuerdas se agitan con las palabras de César:

*"Ma d'ogni intorno i'veggio,
sparse d'arme e d'estinti
l'infortunate arene, segno
d'infausto annunzio al fin sarà".*

Frente a las imágenes desoladoras de muerte, César se entrega nuevamente al canto, como súplica y oración de piedad.

4. Aria contrastante de Cleopatra: "*Piangerò la sorte mia*". Escena 3ª. Acto 3º.

Es el momento ahora de abordar el aria contrastante dentro de la ópera de Haendel. Para ello tomaremos el aria de Cleopatra, "*Piangerò la sorte mia*", de la escena tercera del tercer acto. Esta aria en sus partes A y B, con *da capo*, antecede la *scena grandiloquente* de César frente al mar, analizada precedentemente. Cleopatra es hecha prisionera por Tolomeo luego de la batalla y creyendo muerto a César, canta un lamento de frágil y entrecortado aliento, como llorando por su suerte adversa:

*"Piangerò la sorte mia,
si crudele e tanto ria,
finchè vìa in petto avrò."*

Esta sección, enmarcada en Mi mayor, consta de 47 cc. en un 3/8 muy lento, vocalmente jadeante y construido sobre un bajo de chacona, un intervalo de cuarta descendente **mi, re#, do#, si**, tratado con libertad. La tonalidad escogida, trasluce un sentimiento de melancolía, que partiendo de su adverso destino, la

heroína procurará mitigar con su llanto. Estamos muy lejos de la gélida y sombría plegaria del aria "*Se pietà di me non senti*" en fa# menor, que sugería más desolación que esperanza. La tristeza que se manifiesta en "*Piangerò la sorte mia*" esconde un dulce cansancio, un dolor que ya está siendo mitigado por el carácter plañidero de su canto. La memoria de lo que fue hermoso y hoy es noche, se hace presente. Sin embargo, un cierto dejo nostálgico, paralizante, como de sumisión a tal sentimiento, cerraría impotente la posibilidad de una salida esperanzada. A tal punto, que conciente de tal impotencia, súbitamente, transforma su melodía lamentosa en un feroz canto, *concitato* y vengativo, según el modelo del *aria concertante*, inspirada en el estilo del *concerto* instrumental.

Modulando al relativo, do# menor, se yergue la sección B, más breve, de 22 cc.; un furioso *allegro*, con violines al unísono y violoncelos que dibujan los esquemas en semicorcheas mecánicas -propios del estilo de concierto- bajo continuo y voz. El canto, de factura instrumental, sugiere la imagen del espectro de Cleopatra que se agitará por todos lados, después de su muerte, buscando venganza. La música plasma su presencia, con los golpes de negra de las cuerdas, como si aquélla llamara a la puerta del tirano:

*"Ma poi morta d'ogn'intorno
il tiranno e notte e giorno
fatta spettro agiterò."*

Finalmente, la sección A (*da capo*), vuelve a la melancólica y nostálgica calma del comienzo.

5. Aria de bravura contrastante de Sextus: "Svegliatevi nel core". Escena 4ª. Acto Iº.

El personaje secundario de Sextus, hijo del asesinado Pompeyo, tiene a su cargo un **aria de bravura**, en estilo concertante, que ilustra cabalmente este tipo de **aria contrastante**. Pertenece a la escena cuarta del acto primero.

Un recitativo preanuncia el sentimiento de venganza que crece en el alma de Sextus. Los lamentos, no conducen a ninguna parte; es hora de la muerte de aquél que asesinó a su padre. El aria es inversa, en su estructura interna, a la anterior de Cleopatra. Es un A-B-A (*da capo*), en do menor, cuya primera

sección se caracteriza por la bravura y el estilo concertante de las cuerdas y la voz. Con los pasajes característicos de semicorcheas mecánicas en la sección de los violines, el canto se reserva una línea veloz en corcheas, corcheas con puntillo y semicorcheas, que dibuja saltos interválicos pronunciados, dando como resultado un momento de agitación musical y dramática:

*"Svegliatevi nel core,
furie d'un alma offesa,
a far d'un traditor
aspra vendetta".*

Una sección B, diferente en todos sus parámetros musicales con la primera, incorpora dos flautas, doblando una de ellas al primer violín. El *tempo* se torna calmo, en un Largo 3/8, y en la tonalidad relativa de Mib mayor. El texto se repite íntegramente dos veces, destacándose en la segunda vuelta la transformación modulante hacia sol menor, retardando las palabras de la sombra del padre que invoca a su hijo:

*"L'ombra del genitore
accorre a mia difesa,
e dice: 'A te il rigor,
figlio, si aspetta'".*

Finalmente el *da capo* (A contrastante) cierra el aria de Sextus.

6. Recitativo y aria: "Non disperar, chi sà" de Cleopatra. Escena 5ª. Acto Iº.

Inmediatamente al aria "Svegliatevi nel core" se abre la escena quinta, con un recitativo de Cleopatra y Nireno, previo al aria "Non disperar, chi sa?" que merece toda nuestra atención porque se trata de un momento musical y dramático único. Haendel deja atrás la melancolía, el dolor, la meditación, la pastoral idílica, la venganza: todos los sentimientos que se esperan en una ópera seria, para dar lugar a la chispeante y satírica aria. La burla e ironía podían plasmarse también por la pluma haendeliana. No puede uno dejar de imaginar el guiño que Rossini le haría a Haendel en la gran asamblea de los genios. Enmarcada en un momento dramático la burla crece de manera hiriente y no de manera superficial

y espontánea, como sucede en la ópera *buffa*. Se trata de una sátira y burla **seria**, por decirlo de alguna manera, que manifiesta sentimientos negativos hacia Tolomeo, y la dignidad de Cleopatra, que insultada, le devuelve a su hermano la afrenta. Nos encontramos en las habitaciones de Cleopatra. Nireno, su confidente, le informa que Tolomeo ha decapitado a Pompeyo. Cleopatra, que disputa el trono a su hermano, decide dirigirse al campamento de César. Nireno se muestra cauto, previendo las acciones del egipcio. No obstante, Cleopatra, ansiosa por el trono, afirma su dignidad de verdadera reina. En ese momento entra su hermano, recriminándole sus pretensiones:

- " <i>Tu di regnar pretendi, donna superba e altera?</i> "	Tolomeo
- " <i>Io ciò ch'è mio contendo; e la corona dovuta alla mia fronte giustamente pretendo.</i> "	Cleopatra
- " <i>Vanne, e torna omai, folle, a qual di donna è l'uso, di scettro invece, a trattar l'ago, e il fuso!</i> "	Tolomeo
- " <i>Anzi tu pur, effeminato amante, va, dell'età su i primi nati albori, di regno invece a coltivar gli amori!</i> "	Cleopatra

Aquí puede observarse como Tolomeo manda a su hermana a ocuparse de las cosas **de las mujeres**, a la aguja y a la rueca, en lugar de pretender el trono. Con réplica mordaz e impertinente le devuelve el insulto, poniendo en evidencia el dudoso derecho que tiene un libertino al trono. Ahora, con un arma poderosísima en su mano, Cleopatra despliega, en el aria "*Non disperar, chi sà?*" toda la burla montada en las debilidades de su contrincante. Del principio al fin, la protagonista desarrolla con su canto la imagen de una carcajada tras otra; e instrumentalmente, los violines al unísono, se encargan de mofarse de Tolomeo. Los versos no dejan duda de la intención de sus palabras, de la pregunta retórica y de los **buenos deseos** que augura a su hermano en materia amorosa.

Los trinos incisivos del comienzo instrumental del aria en los violines, las corcheas *staccato* de los violines y del bajo con su persistente ritmo en corcheas,

que dibujan la escala descendente de Mi mayor, unido todo esto a la frescura y liviandad de este *Allegro ma non troppo*, ofrecen una pintura sonora luminosa, que permite, sin violencia, proyectar las palabras de burla mordaz en la música que las vehiculiza. Son 9 cc. que introducen instrumentalmente los elementos esenciales del aria y serán trabajados luego, al incorporarse el canto. Con la sola presencia del bajo continuo (violone y clave) comienza Cleopatra a desplegar los **consejos** a Tolomeo:

Introducción orquestal

9 cc.

"*Non disperar, non disperar; chi sà?
se al regno non l'avrai,
avrai sorte in amor*".
*se al regno non l'avrai,
avrai sorte in amor, chi sà? chi sà?*

a` **11 cc..**

Es digno de destacar el estilo de concierto que presenta esta aria, que se pone de manifiesto en el *concertante* de violines y canto. Cuando comienza Cleopatra, las cuerdas están en silencio, como en espera de los versos que hablan de la suerte en el amor que le aguarda a Tolomeo si no obtiene el trono. En ese preciso momento, los incisivos violines dibujan su motivo característico, primero en negras y corcheas, y luego en corcheas y semicorcheas, festejando la ironía de la protagonista.

Las preguntas retóricas del "*Chi sà?*" en la dominante de Mi mayor, con violines al unisono solamente, no dejan de recordar a las protagonistas de las óperas bufas de Rossini, por su frescura y tono burlón. Por otra parte, cabe señalar que el diseño melódico del "*Non disperar*", no se compadece con un consuelo sino de farsa. Pero no estamos aquí frente a una farsa liviana e inocente, sino ante una farsa burlona, que esconde un sentimiento de orgullo ofendido y rencor, que no puede sino herir cínicamente. El recurso imitativo inter e intra-cuerdas, agrega además una sensación cuasi-fugada, que acentúa aún más la liviandad del pasaje.

Otros dos compases, calcados del comienzo, dan lugar a una sección interna nueva dentro de A, repitiendo indefinidamente el mismo texto, de la siguiente forma:

2 cc. de interludio orquestal
(negras incisivas, carcajadas)

*"Non disperar, chi sà?
se al regno non l'avrai,
avrai sorte in amor (*)
avrai sorte in amor".*

6 cc., sin cuerdas.
Sólo voz, continuo
y violone (a'')

(*) Gran corolatura y salto de 6ª mayor que sugiere una carcajada franca.

Otros 14 cc. más repiten el texto, dando lugar a una a''' en este sector, ampliando la corolatura. Por momentos las cuerdas -si están presentes- dibujan el motivo incisivo característico; en este sector las violas callan, y un ritornello instrumental de 5 cc. cierra la parte A.

El sector B, más corto, 12 cc. más lentos, en do# menor que modula a si menor. Este sector en tonalidad menor, adquiere más aún carácter burlón:

*"Mirando una beltà
in essa troverai
a consolar un cor".*

Un *da capo* cierra esta aria de Cleopatra.

7. Aria de Julio César con *obligato* de trompa "*Va tacito e nascosto*". Escena 9ª. Acto Iº.

El aria de César "*Va tacito e nascosto*", nos instala hacia el final del primer acto. Se trata de la escena novena, en el atrio del palacio de Tolomeo. César y sus soldados, se encuentran con Tolomeo, Achilla y un séquito de egipcios. El recitativo que antecede al aria, pone de manifiesto el sentimiento de mutua desconfianza que sienten los protagonistas, a pesar de las palabras de cortesía que intercambian. El temerario romano deja escapar una irónica advertencia a su anfitrión, quien ya ha comenzado a maquinarse un plan, que consumará oportunamente. César advierte el engaño simulado tras la cortesía de Tolomeo, comienza a desplegar sus íntimos sentimientos, y compara a éste con un astuto cazador que acecha su presa. La orquesta está dominada por el tema de la trompa del cazador, imitada por la voz. Las corcheas repetidas del tema,

sugieren los pasos calculados de un diestro cazador. El **obbligato** de trompa solista -el único de todas las óperas de Haendel- es uno de los detalles salientes de la partitura. Un *Andante e piano* en cuatro tiempos, con la participación de violines, viola, corno y continuo, en Fa mayor, subrayan este momento musical y descriptivo. El texto del *aria da capo*, contiene los siguientes versos:

*"Va tacito e nascosto,
 quand' avido è di preda,
 l'astuto cacciator.*

a } 42 cc.

La sección B, más breve (10 cc.), comienza en re menor, y apelando al uso de dominantes secundarias, atraviesa varias tonalidades vecinas, cerrando en la menor. Es un fragmento de singular dificultad vocal. El texto es el siguiente:

*"E chi è a mal far di sposto,
 non brama che si veda
 l'inganno del suo cor".*

b } 10 cc.

8. Aria de Cornelia: "*Priva son d'ogni conforto*". Escena 4ª. Acto Iº.

Otro momento de lamento, que caracteriza al rol de Cornelia, puede encontrarse en la plañidera melodía con obligado de flauta travesa, del aria "*Priva son d'ogni conforto*", que pertenece a la escena cuarta del primer acto. Un **Largo** 3/8 para violines, viola, flauta travesa, continuo y canto. Con estructura de *aria da capo*, la sección A, en Re mayor (43 cc.), desarrolla unas versos que se elevan nostálgicos, gracias a una melodía cantabile de sencilla factura y sobrecogedor aliento:

*"Priva son d'ogni conforto,
 e pur speme di morire
 per me misera non v'è".*

La sección B, más corta (28 cc.), despliega los versos llenos de aflicción y sufrimiento:

*"Il mio cor, da pene assorto,
è già stanco di soffrire,
e morir si niega a me".*

II) DUOS

Hemos escogido dos ejemplos de singular belleza inspirados en el ritmo de la danza **siciliana**, favorita de Haendel. El compositor echaba mano de ella, para describir sentimientos internos y opresivos. Se analizarán el duo de Cornelia y Sexto, con el que finaliza el primer acto, y el duo de Cleopatra y César, que tiene lugar hacia el final del tercer acto.

1. Recitativo y Duo de Cornelia y Sextus: "*Son nata a lagrimar*".

Un **duetto** melancólico y cantabile, con el que finaliza el primer acto, es llevado a cabo por Cornelia y Sexto: una siciliana, en un *Largo* de 12/8, ideal para expresar sentimientos tiernos y de bucólico deleite. Madre e hijo se encuentran en la encrucijada tejida por el destino: nacidos para el dolor, encuentran el consuelo en un amor fuertísimo y de sabor nostálgico que los une más allá de la muerte. Es a partir del amor, de la pena compartida, que el penar se torna dulce consuelo.

El recitativo previo al *duetto* nos sitúa ante la separación física que se producirá entre ambos. Sexto es llevado prisionero, pero su madre suplica a sus captores para poder despedirlo con un último adiós:

- "*Madre!*".
- "*Mia vita!*".
- "*Addio!*".

- "*Dove, dove, inumani,
l'anima mia guidate?
Empi, lasciate, che al mio core,
al mio bene io porga
almen gli ultimi baci.
Ahi pene!*".

Violines al unísono, violas y continuo presentan un motivo en corcheas dibujando una línea ascendente que muere en la prolongada anacrusa del

comienzo, sobre la dominante de mi menor que va a su tónica, sugiriendo el movimiento de tensión y relajación que el suspiro manifiesta. Otros dos compases lo reiteran, instalándose fugazmente en la dominante de Sol que resuelve, para inmediatamente reafirmar la tonalidad inicial. El intervalo descendente de cuarta aumentada re#-la y el ascendente de quinta disminuida fa#-do en los violines, junto al dibujo melódico de terceras menores (do-la-fa#-re#) producen enorme tensión y estrangulamiento melódico. El dolor que los embarga, como un *fatum* inexorable, sólo se mitiga con el llanto. "*He nacido para llorar*", expresa Cornelia; "*He nacido para suspirar*", confiesa Sexto. Y la música deviene en maravillosa consonancia con los versos:

<i>"Son nata a lagrimar, e il dolce mio conforto, Ah, sempre piangerò".</i>	<p style="text-align: center;">Cornelia</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p style="text-align: center;">duetto</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/> <p style="text-align: center;">Sexto</p> <hr style="border-top: 1px dashed black;"/>
<i>"Son nato a sospirar, e il dolce mio conforto, Ah, sempre piangerò".</i>	

A lo largo de los 30 cc. de la sección A, se entretajan, una y otra vez, las dos líneas melódicas, con una riqueza tal, que la reiteración de los versos da por resultado una página de perfecta proporción dramático-musical.

Sin cembalo, comienza Cornelia su canto lamentoso, en una melodía en mi menor, continuada por Sexto en la tonalidad relativa, más dulce, aunque finalmente, termina uniéndose con el canto de su madre, en su tonalidad menor. Una progresión que aumenta el dramatismo, se conjuga con las palabras de Cornelia y Sexto: aquélla, suspira "*Ah!*" repetidamente, ascendiendo por grado conjunto; ese lamento es recogido por el silencio de Sexto, al que le siguen inmediatamente las palabras: "*Ah! sempre*" del hijo. Un nuevo entretajido de las dos voces, una respondiendo a la otra, va cerrando la sección retomando el motivo de la progresión que ahora, invertidas las partes -el lamento de Sexto ("*Ah!*"), acogido por su madre ("*Ah, sempre*")- sugiere mayor relación e íntima unión de los protagonistas. Un *ritornello* instrumental en progresión cierra esta parte.

Una brevísima sección B de 8 cc. en Sol mayor, que modula hacia si menor, desarrolla el siguiente texto para retomar nuevamente la sección A:

*"Se il fato ci tradi,
sereno e lieto di,
mai più sperar potrò".*

2. Duo de Cleopatra y César: "*Più amabile beltà*". Escena última. Acto 3°.

Otra siciliana, pero ahora de bucólico deleite, se desarrolla hacia el final del tercer acto: un duo amoroso entre Cleopatra y César. La orquestación pide violines, oboes y continuo. Aquí los enamorados expresan su fascinación. Todo en el amado es hermoso. Su figura, sus ojos y su rostro, manifiestan el "tú" personal del otro que se abre a un corazón amante. Pero sólo lo bello en la seriedad de lo personal es lo que mueve al amor. El amante, no sólo es movido por el cuerpo hermoso, sino por el "tú" corpóreo. Así se dicen los amantes:

- "*Caro!*".
- "*Bella!*".

- "*Più amabile beltà
mai non si troverà
del tuo bel volto*".

Cleopatra
y
César

Cleopatra, comienza el duo, acompañada por violines I y oboe I (en 3as. y 6as.) en Sol Mayor. César le responder con el agregado orquestal de los violines II y oboe II, en Re Mayor, interviniendo ahora durante el silencio del amante (silencio de negra) dibujando un arco melódico, como acariciando a la amada. Las líneas se entrelazan para encontrarse nuevamente en Sol mayor, cantando paralelamente por terceras, con acompañamiento de continuo solamente. Un nuevo enlace, con imitación, retardos y notas tenidas, elabora musicalmente la repetición de los versos. Hacia el compás 29, aparecen nuevamente las cuerdas y los oboes, en ondulante movimiento que adornan las palabras: -"*Caro!*", -"*Bella!*", en una cadencia II-I-V-I de Sol Mayor. Los compases 32 a 38 poseen un gran aliento vocal, destacándose el diseño paralelo de las voces y el unísono de violines y oboes. Hacia el final (cc. 39 a 47) la cadencia que une los recursos utilizados cierra la sección A.

Una sección más breve (14 cc.), sin violines ni oboes, usando los elementos compositivos anteriores, pero enmarcados en Mi menor y Si menor, musicalizan los hermosos versos:

*"In me (In te) non splenderà,
nè amor nè fedelta da te (da me) disciolto."*

3. Scena grandiloquente. Recitativo de Cleopatra y Julio César. Aria de Cleopatra: "Da tempeste il legno infranto".

Quisiéramos terminar este trabajo con la escena séptima del tercer acto. Momento de profundo dramatismo: una "**scena grandiloquente**", que de alguna manera resume lo escuchado, visto y meditado hasta ahora: hay lirismo, melancolía, euforia y agitación; contraste dramático y emocional; presencia del aria en estilo de concierto con un adagio previo en aire de zarabanda; recitativos en forma de soliloquio y diálogo; también un oboe solista que no puede sino subyugar con su canto.

Estamos en la cámara de Cleopatra. Vencida y quebrada de dolor, se despide de sus fieles compañeras. Todo está perdido, y se dispone a esperar su fin. Una línea dibujada por el oboe expresa la profunda desolación interior de Cleopatra. La frase de intenso dramatismo descansa en un *Adagio e piano* 3/8, para oboe, violines, viola y continuo, en fa menor. Son 10 cc. que preceden y enmarcan los sentimientos que Cleopatra desarrolla en el recitativo:

*"Voi, che mie fide ancelle un tempo foste,
or lagimate in van, più mie non siete.
Il barbaro germano, che me privò del regno,
a me vi toglie, e a me torrà la vita".*

Todo este pasaje calmo rítmicamente, se apoya en armonías alteradas que producen modulaciones de fa a do menor, en un *parlato* de intenso sentimiento de fracaso. De pronto, un *concitato* en cuerdas y continuo anuncia un estrepitoso sonido de armas y César aparece en escena; ambos, en un recitativo de gran vuelo, protagonizan un pasaje en el que se encienden nuevamente -gracias al coraje del romano- las fuerzas de Cleopatra.

- "Mà qual strepito d'armi?
 Ah, si! Più mie non siete,
 spirar l'anima Cleopatra or or vedrete".

- "Forzai l'ingresso a tua salvezza, Oh cara!".

- "Cesare, o un'ombra sei?
 (...)
 Ah ben ti riconosco, amato mio tesoro,
 al valor del tuo braccio!
 Ombra, nò, tu non sei, Cesare amato".

- "Cara! ti stringo al seno;
 ha cangiato vicende il nostro fato".

- "Come salvo ti vedo?"

- "Tempo avrò di svelarti.
 (...)
 Libera sei, vanne fra tanto al porto,
 e le disperse schiere in un raduna;
 colà mi rivedrai; Marte mi chiama
 all'impresa total di questo suolo.
 Per conquistar, non che l'Egitto,
 un mondo, basta l'ardir di questo petto solo".

Este recitativo guerrero, transforma el anterior lamento de Cleopatra en un **aria di bravura**, en un *concitato* trozo musical de corte concertante: violines al unísono, presentan el tema muy veloz en semicorcheas, al mejor estilo virtuosístico del concierto. Es un aria A-B-A (*da capo*) que comienza en la tonalidad brillante de Mi mayor. En un movimiento *allegro*, para violines, continuo y voz, de amplia corolatura, tempestuosa y febril: es la difícilísima "*Da tempeste il legno in franto*". En ella, Cleopatra compara al corazón afligido y quebrado por la tristeza y el llanto, que vuelve a alcanzar el éxtasis y el gozo cuando realmente es amado y reconfortado, con el barco que, luego del castigo de la tempestad, llega a salvo al puerto, importándole tan sólo este momento de quietud en la playa. El amor es más fuerte, y, más allá de toda aflicción, su presencia trae nuevamente la serenidad y el gozo; y eso basta.

Musicalmente, una sección A muy angulosa, de corolatura compleja, con *staccati*, trinos, y escalas que evocan un movimiento tumultuoso y una melodía vigorosa, amplia y chispeante. Cuando Cleopatra comienza su canto, los violines primeros acompañan en *obbligato*, y luego a la voz (mecánico juego de corcheas), para silenciarse durante 8 cc., cerrando la primera parte de A (cc. 1 a 27). La segunda, en Si mayor (cc. 28 a 69), retoma el tema inicial en los violines, para modular inmediatamente a Mi, cuando el canto retoma su aliento reiterando el texto. El uso de la progresión y de los violines en *obbligato* con la

voz, como el de dominantes secundarias permitiendo modulaciones pasajeras que no se apartan de la tonalidad, reelaboran el motivo inicial, extremando la coloratura vocal, de enorme dificultad interpretativa. Finalmente un *ritornello* instrumental cierra el sector A del aria, cuyo texto es el siguiente:

*"Da tempeste il legno infranto,
se poi salvo giunge in porto,
non sà più che desiar".*

Una nueva sección (B, de 30 cc.) la completa, con los siguientes versos:

*"Così il cor tra pene e pianto,
or che trova il suo conforto,
torna l'anima a bear".*

Comienza en la tonalidad de do# menor y modula a sol# menor. Se caracteriza por una concisa factura de acompañamiento de violines al unísono con la voz y un concertante de tres compases, para silenciarse luego, dejando a la voz y al continuo el desarrollo de la sección. Hacia el final de la misma, luego de un artificioso e **instrumental** *concitato* vocal, las cuerdas responden con su movimiento mecánico de corcheas, culminando la sección la voz y el continuo. Un *da capo* cierra esta joya del *bel canto* barroco.

* * * * *

REFLEXION FINAL

Creemos que, luego de este camino, se han podido apreciar los momentos dramático-musicales más significativos de la ópera *Julio César* de Haendel, habiendo escogido con cuidado aquellos que expresaban los sentimientos más hondos de los que el hombre es capaz, y que el arte operístico puede inmortalizar.

Así han aparecido el amor, la piedad filial, la angustia y la desesperación, la burla y la venganza. También se han tenido en cuenta, de manera especialísima, las **escenas grandilocuentes**, verdaderos monumentos dramáticos de la ópera haendeliana, capaces de traslucir emociones y sentimientos de profunda dimensión, como de reflexiva y meditativa problematización existencial: el sentido de la vida y de la muerte. Por otra parte, se han elegido las

melodías que podían relacionarse con algunas danzas preferidas por el autor, y se ha insistido en la estrecha relación entre las arias y el estilo de concierto, que supo vincular magistralmente. Desde ya que el presente trabajo no agota toda la riqueza de la ópera. Un puñado de momentos musicales y dramáticos quedaron en el camino. Pero habremos cumplido con nuestro propósito, si estas líneas son capaces de provocar una interpelación a la sensibilidad, al corazón y a la mente de aquel que se acerque a su lectura, con la conciencia de haber sido éste, un precario instrumento para abordar la obra.

♣...

La melancolía es -a la vez- un extraño e íntimo sentimiento. Decimos que es extraño porque nos asalta recordándonos otros espacios, momentos y experiencias de plenitud ausente. Pero es íntimo porque nos reconocemos en ellos. Su fuerza y presencia nos habla de cuánto hemos perdido y olvidado; y quizás seguimos perdiendo. Entregarse a su encanto no es cuestión voluntarista, y muchas veces la conciencia de su presencia es ocultada por intereses ajenos a nuestra intimidad, perdiéndose en la noche de lo urgente, cotidiano y negocioso. Podemos acogerla, pero enseguida desaparece con nuestra cómplice y misteriosa impotencia. Su presencia riega nuestro corazón enjugando lágrimas que caen en nuestra vida desde una historia que pide nuevas oportunidades. Quizás se trate de enjugar un llanto, como memoria del derrotero que lleva nuestra existencia; como interrogante acerca de qué hacemos con ella, de cómo y cuanto invertimos en ella. La esperanza y desesperación que embargan a un espíritu se miden por la presencia o ausencia de la melancolía, pero fundamentalmente por la capacidad de dejarla habitar en nuestro interior. La melancolía adelanta el objeto de la esperanza, y ésta se plenifica. Pero a veces, este enjugar no alcanza y aquélla se escurre nuevamente de nuestras manos. Quizás su designio sea el de una fugaz presencia; una aspiración muy frágil pero que invita a la seriedad y compromiso vital con la totalidad: totalidad de hombres que se cumplen como tales, en su apertura hacia otros hombres, en comunión con los divinos, habitando la tierra, adelantando en el amor, nuestra vocación trascendente que dispara como una flecha hacia Dios, cumplimiento de toda esperanza humana, cuyo nombre es Amor.



Notas:

(1) Rilke, Rainer Maria: *Duineser, Elegien und Die Sonette an Orpheus*. Aubier, 1943.

(2) Scheler, Max: "El resentimiento en la moral". *Revista de Occidente*, Madrid, 1927.

(3) Corso, José Felipe: *Tesis de Licenciatura en Filosofía sobre la afectividad en Max Scheler*. Facultad de Filosofía y Letras, UCA (Véase Max Scheler: *Esencia y formas de la simpatía*. Buenos Aires, Losada, 1957).

Corso, José Felipe: "El concepto Scheleriano de simpatía". *Revista Proyecto*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios, Nos. 3-4 y 5-6, Año II, 1990.

(4) Scheler, Max: *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Nova, 1961

(5) Heidegger, Martín: *La Cosa. Construir, habitar, pensar. Poéticamente habita el hombre*. Seminario en la Facultad de Filosofía y Letras, UCA.

(6) Heidegger, Martín: *Conceptos fundamentales*. Barcelona, Altaya, 1994.

(7) Scheler, Max: *El santo, el genio, el héroe*. Buenos Aires, Nova, 1957.

(8) Scheler, Max: "Muerte y Supervivencia. Ordo amoris". Madrid, *Revista de Occidente*, 1934.

(9) Corso, José Felipe: "Serenidad, una reflexión más allá de Heidegger". *Revista Proyecto*, Buenos Aires, Centro Salesiano de Estudios, N° 21, Año VII, 1995.

MATERIAL MUSICAL:

Partitura: G. F. Haendel: *Giulio Cesare*, From the Deutsche Haendelgesellschaft Edition. Edited by Friedrich Chrysander. New York, Dover, 1986.

CD: G. F. Haendel: *Julius Caesar*. Treigle, Sills, Forrester Wolff. New York City Opera Chorus and Orchestra. Conductor: Julius Rudel. (Recorded in April-May 1967, in Webster Hall, New York) USA, RCA Victor opera series, 2 CD.

Disco LP: Haendel: *Arias de "Julio Cesar"*. Sutherland, Elkins, Sinclair, Horne, Conrad. London New Symphony Orch. Conductor: Richard Bonyngue. USA, ODEON, 1968, LLC/SLLC-18081.



LA TRADICION POETICA Y MUSICAL JUDEO-PORTUGUESA DE AMSTERDAM

Informe de la documentación realizada en Buenos Aires

ELEONORA NOGA ALBERTI-KLEINBORT

Entre 1974 y 1977 tratábamos de explicar ciertos comportamientos melódicos de la música judeoespañola secular de tradición oral, que suponíamos derivados de la música sinagoga. Asimismo queríamos estudiar el ritual religioso y la liturgia cantada a fin de observar posibles rasgos culturales arcaicos.

Con esos *a priori* comenzamos a recopilar el repertorio litúrgico y paralitúrgico¹ vigente en Buenos Aires. La primera comunidad con la que trabajamos fue la Congregación "Iesod Hadath", fundada por inmigrantes judíos oriundos de Alepo, Siria. Estos sefardíes, de habla árabe, tienen un ritual litúrgico semejante² a los de habla española.

Documentamos el repertorio en comunidades sefardíes propiamente dichas³. Realizamos entrevistas a informantes de Turquía, Bulgaria, Rodas, Grecia, Marruecos y Argelia.

Durante nuestras encuestas conocimos al único representante de la Comunidad Judeoportuguesa de Amsterdam que vivía en Buenos Aires, Arnaldo Rodriguez Pereira, quien se desempeñaba como **hazán**⁴ en la Comunidad "Chalom" de inmigrantes de Rodas.

Pudimos entrevistarle hacia fines de agosto de 1975, en los días previos al mes de Tišri⁵ del año hebreo 5736, un mes antes de su regreso definitivo a Holanda. Había residido treinta y tres años en la República Argentina.

La sesión de aproximadamente dos horas aportó materiales documentales valiosos por la información general obtenida y por lo infrecuente de los ejemplos registrados.

LA COMUNIDAD JUDEO-PORTUGUESA DE AMSTERDAM

Es un caso peculiar dentro del panorama de los judíos expulsados de la Península Ibérica a fines del siglo XV ya que:

I.- Fue formada en el siglo XVII por judíos retornados a su religión de origen en Holanda, luego de haber sido forzosamente conversos cristianos o criptojudíos⁶ casi totalmente asimilados en Portugal.

II.- Está ligada por razones históricas y de origen a las comunidades de Brasil, Curazao, Nueva York, Londres, Italia -principalmente Venecia, Livorno-⁷ y también, aunque indirectamente, a la comunidad alepina "Iesod Hadat" de Buenos Aires. Razón por la cual se pueden establecer interrelaciones comunitarias y observar algunos rasgos comunes a todas ellas.

III.- Su tradición musical oral ha sido poco explorada por los musicólogos⁸.

LA DOCUMENTACIÓN

Los testimonios obtenidos son salmos, *perašot*⁹, *haftarot*¹⁰ y poesías litúrgicas de la tradición hebrea escrita y de la varias veces centenaria tradición hispano-hebrea peninsular. Sus melodías son patrimonio oral conservado, creado y recreado, desde el medioevo por los judíos emigrados de España y Portugal.

He aquí el detalle de lo recopilado:

1. **Entonación de los acentos masoréticos**¹¹, correspondiente a la lectura de cada capítulo del Pentateuco o a los distintos Libros de los Profetas.

2. Cantos del 9 del mes hebreo de Ab¹²

3. **Himnos** de las ceremonias religiosas, **plegarias**, **Libro de Ruth**, **Cantar de los Cantares** y algunos **Salmos**.

4. El **Az-Yašir** o "Canción del Cruce del Mar Rojo"¹³

5. Tres cantos paralitúrgicos.

Sólo los ejemplos del punto 5. fueron cantados en ladino¹⁴, todos los otros están en hebreo y uno sólo en arameo, el **kaddiš derabbanán**.

Una vez concluído el análisis del material intentaremos establecer una clasificación musicológica del mismo. Mientras tanto preferimos brindar una clasificación según su especificidad dentro del ritual religioso.

CLASIFICACIÓN DE LOS EJEMPLOS SEGÚN SU FUNCIÓN LITÚRGICA

1. Fragmentos de la **Torá** - Ley

1.1. GENESIS 21: 1-34. Entonación de los **taamim** o **signos masoréticos**

1.2. EXODO - **B`šalaj**¹⁵ XIII: 17-22

1.3. EXODO - **B`šalaj** XV: 1-4 "**Az Yašir**"

1.4. EXODO - **Itró**¹⁶ XX: 1-17. Enunciación de los Diez Mandamientos de la Ley Mosaica.

2. **Nebiím** - Profetas

2.1. I SAMUEL 1: 1-2: 10. Fragmento de la **haftará** de **Roš Hašaná**¹⁷

3. **Ketubim** - Escritos

3.1. **Meqilot** - Rollos

3.1.1. Cantar de los Cantares - Cap.1 - fragmento

- 3.1.2. Ruth - fragmento
- 3.2. **Tehilim** - Salmos
 - 3.2.1. Salmo 29
 - 3.2.1.1. 1a. versión
 - 3.2.1.2. 2a. versión
 - 3.2.1.3. 3a. versión
 - 3.2.2. Salmo 66
 - 3.2.3. Salmo 67
 - 3.2.4. Salmo 128: 4-6
 - 3.2.5. Salmo 144: 1-3

4. Bendiciones

- 4.1. **Kaddiš derabbanán**

5. Cantiga de noche de alhad¹⁸

- 5.1. El Dió alto

6. **Piyyutim** - Poesías litúrgicas

- 6.1. Bendición de la mesa
 - 6.1.1. Bendigamos a el Altísimo¹⁹

6.2. Himnos

- 6.2.1. **En Kelohenu**
- 6.2.2. **Iqdal Elohim**

6.3. **Kinot** - Elegías²⁰

- 6.3.1. **Eštuká** - fragmento, dos primeras estrofas y estribillo
- 6.3.2. **Ma ništana halaila hazé** - fragmento, cinco primeras

estrofas y estribillo.

6.4. **Pizmonim** - con estribillo

- 6.4.1. **Nahamú. nahamú, nqami**²¹
- 6.4.2. **Šahar**
- 6.4.3. **Ya šimhá** - fragmento, primera estrofa y estribillo
- 6.4.4. Ya vendrá el Señor
- 6.4.5. **Yedé rašim** - fragmento, primera estrofa y estribillo

- 6.5. **Selipot** - Súplicas
 - 6.5.1. **Nqanenu elohe Abraham**
 - 6.5.2. **El melej iošev al kise**
 - 6.5.3. **Hatanu tzurenu**
 - 6.5.4. **Rahamaná idkar lan**
- 6.6. **Zemirof** - Plegarias
 - 6.6.1. **Iom se le Israel**
 - 6.6.2. **Ki šmera Šabat**
 - 6.6.3. **Kohaneha il bešu**
 - 6.6.4. **Lema nqanha Elohai**
 - 6.6.5. **Nišmat kol hai** - fragmento, ocho versículos
 - 6.6.6. **Šem'a koli** - primera estrofa y fragmento final

Los datos históricos sobre la Congregación Portuguesa Israelí de Amsterdam²² que nos aportara estuvieron referidos al período inmediatamente anterior y posterior a la Segunda Guerra Mundial.

Rodríguez Pereira nos relató además sus experiencias al llegar a la Argentina y sus búsquedas hasta encontrar una comunidad con la cual identificarse.

* * *

NOTAS

1. Paloma Díaz Más dice que las coplas paralitúrgicas "se cantan para acompañar y adornar la celebración (especialmente hogareña) de determinadas festividades del ciclo litúrgico" (Op. cit., 1986, p. 140). Este concepto puede hacerse extensivo a otros cantos que tienen una función semejante.
2. En Buenos Aires, es uno de los grupos más observantes del ritual.
3. Según Jacob M. Hassán "como término técnico lo **sefardí** queda reservado para lo judío español **diaspórico**, con exclusión de su precedente hispano-judío medieval" y dentro de los estudios sefardíes se considera, "fundamentalmente, la lengua, historia y creaciones culturales de los judíos oriundos de España o a ellos asimilados, producidas en cualquier país desde la primera generación de emigrados hasta nuestros días y en tanto que sigan manifestando elementos judeoespañoles en su cultura" (op. cit., pp. XVIII-XIX).
4. En hebreo: oficiante o cantor sinagoga.

5. En hebreo: nombre del primer mes del año hebreo.
6. Se denominan así los judíos que con posterioridad a la Expulsión seguían con sus prácticas judaicas de manera oculta aún cuando eran cristianos para la sociedad en la que vivían.
7. Es interesante en este sentido el aporte de Gérard Nahon, pues hace referencia a los contactos intercomunitarios desde Amsterdam, que quedaron registrados en los archivos de las comunidades (op. cit., pp. 109-122).
8. Son de consulta obligada los trabajos de Abraham Zevi Idelsohn (op. cit. p. 397-424) e Israel Adler que figuran en la bibliografía.
9. En hebreo: plural de **perašá**, capítulo del Pentateuco.
10. En hebreo: plural de **haftará**, sección de los Libros de los Profetas.
11. Signos colocados en cada palabra, con ellos se indica el acento y al mismo tiempo la entonación correspondiente. También se llaman **taamim**, en hebreo: plural de **taam**, gusto.
12. La fecha más luctuosa del Año Litúrgico Judío; se conmemora la destrucción de los dos Templos Sagrados de Jerusalén y entre los sefardíes, la Expulsión de España. Es de duelo y ayuno total.
13. Así la llamó nuestro informante. Según Paloma Díaz Más existiría sobre este tema "... algún romance "raro", como *El paso del mar Rojo*, cuyo único posible antecedente conocido es una versión de los cripto-judíos portugueses" (op. cit., 1978, p. 224).
14. Ladino: de ladinar, pasar a lengua latina. Lengua escrita en la que los rabinos virtieron los Libros Sagrados durante la Edad Media. Se utiliza el término de manera inapropiada para denominar el habla de los judíos de origen español. Tiene vocabulario español y estructura hebrea, ya que se tradujo palabra por palabra.
15. En hebreo, "Al enviar".
16. En hebreo, "Jetró".
17. En hebreo, Año Nuevo, primer día del mes hebreo de **Tišri**.
18. Joseph Nehama dice que, noche de aljad significa "sábado a la noche, las primeras horas de la noche del sábado, comienzo de la semana para los judíos" (op. cit., p.28).
19. La Dra. Estela Mordo recogió en Hamburgo en 1985 otra versión, cantada por Cesare Sacerdoti, un sefardita de Londres, de familia veneciana y florentina. Comienza: **BENDIGAMOS AL ALTISIMO**. El mismo informante dijo que uno de sus familiares, de Gibraltar, cantaba una versión de texto semejante, pero con otra melodía.
20. Son **pizmonim**, pero preferimos ubicarlos como kinot por su carácter y porque pertenecen a las plegarias del 9 de Ab.
21. Nuestro informante pronunció la letra hebrea **ain**, que generalmente es gutural, como **nq**, por lo que preferimos esta versión fonética.
22. Así la llamó Rodríguez Pereira.

• • •

BIBLIOGRAFIA

Adler, Israel

- *La pratique musicale savante dans quelques communautés juives en Europe aux XVIIe. et XVIIIe. siècles.* Paris-La Haye, 1966, 2 vols.
- *Musical life and traditions of the Portuguese Jewish Community of Amsterdam in the XVIIIth.* Jerusalem, Yuval Monograph Series, 1, The Magnes Press, The Hebrew University, 1974.

Díaz Más, Paloma

- *Los sefardíes. Historia, Lengua y Cultura.* Barcelona, Riopiedras Ediciones, 1986.
- "Comentario sobre el libro de S. G. Armistead y J.H. Silverman "The Judeo-Spanish Ballad Chapbooks of Yacob Abraham Yoná". En: *Estudios Sefardies*, Madrid, C.S.I.C., 1978, no. 1.

Hassán, Jacob M.

- *Actas del I Simposio de Estudios Sefardíes.* Madrid, C.S.I.C, 1970.

Idelsohn, Abraham Zevi

- "Songs and singers of the synagogue in the eighteenth century". En: *H.U.C. Jubilee volume*, Cincinnati, 1925.

Nahon, Gérard

- "Une source pour l'Histoire de la Diaspora Séfearade au XVIIIe. siècle: Le COPIADOR DE CARTAS de la Com-munauté Portugaise D'Amsterdam". En: *The Sephardi and Oriental Jewish Heritage*, ed Issachar Ben-Ami. Jerusalén, The Magnes Press, The Hebrew University, 1982.

Nehama, Joseph

- *Dictionnaire du Judéo-espagnol.* Madrid, C.S.I.C., 1977.

* * * * *

Apéndice

Bendigamos a el Altísimo

The musical score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. It includes a tempo marking '(♩. = 66)'. The lyrics 'Ben-di-ga-mos a el Al-ti-si-mo' are written below the notes. The second staff continues the melody with the lyrics 'al Se-ñor que nos cri-ó'. The third staff has a tempo change to '(♩. = 100)' and the lyrics 'Dé-mos-le a-gra-de-ci-mien-to'. The fourth staff concludes the piece with the lyrics 'por lo bue-no que nos dió'. The score uses various note values including quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and bar lines.

1. Bendigamos a el Altísimo
al Señor que nos crió
démosle agradecimiento
por lo bueno que nos dió.
2. Alabado sea su santo nombre,
porque siempre nos apiadó,
load al Señor que es bueno,
que para siempre su merced.

3. Bendigamos a el Altísimo
por el pan primeramente
y después por los manjares
que comimos juntamente.

4. Pues comimos y bebimos alegremente,
su merced nunca nos faltó,
load al Señor que es bueno,
que para siempre su merced.

5. Bendita sea la casa esta,
que nunca manca en ella fiesta,
tarde, mañana y siesta,
a nos y a todo Israel.

• • •

Ya vendrá el Señor

(♩. = c. 76)

Ya ven-drá el Se-ñor
de la Re-den-ción.
a de-cir a to-dos
va-mos a Zi-ón.

rall.

The musical score is written on four staves in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The tempo marking is '(♩. = c. 76)'. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables across notes. The final measure of the fourth staff is marked 'rall.' and ends with a double bar line.

Estr. Ya vendrá el Señor
de la redención
a decir a todos
vamos a Zión.

*Besorot tovot*¹
esperamos nos vendrán
a poco a poco
se sentirán.

Eliahu Hanavi ²

se aparecerá
para albriciar
a hijos de Ziión.

Estr. Ya vendrá el Señor
de la redención
a decir a todos
vamos a Ziión.

De las cuatro partes
nos acojerá
a Yerushalayim
venir nos dirá
iremos diciendo
nueva *širá* ³
Cantar de los Cantares
que ha⁴ Ziión.

Estr. Ya vendrá el Señor
de la redención
a decir a todos
vamos a Ziión.

De acuí⁵ un poco
luego será
que a todos los muertas avivará
Todas loas *umot* ⁶
se levantarán
para ir a ver
a hijos de Ziión.

Estr. Ya vendrá el Señor
de la redención
a decir a todos
vamos a Zión.

Ya vendrá Moshé
el pastor *neheman*⁷
que por su *zejut*⁸
descendió el *man*⁹
y agora¹⁰ presto
vendrá el *zemán*¹¹
de resgatar¹²
a hijos de Zión.

Entr. Ya vendrá el Señor
de la redención
a decir a todos
vamos a Zión.

• • •

- (1) en hebreo: buenas noticias
- (2) en hebreo: el profeta Elías
- (3) en hebreo: canción
- (4) haber con el sentido de tener
- (5) por aquí
- (6) en hebreo: muertos
- (7) en hebreo: fiel
- (8) en hebreo: mérito

- (9) en hebreo: maná
- (10) en portugues: ahora, o del español antiguo
- (11) en hebreo: hora
- (12) rescatar

• • •

El Dio' alto con su gracia

(♩ : c. 100)

The musical score is written on four staves. The first three staves contain the main melody with lyrics. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo marking '(♩ : c. 100)' is written above the first staff. The lyrics are: 'El Dio! Al- to con su gra- ci- a', 'nos man- de mun- cha ga- nau- ci- a', and 'non ve- a- mos mal ni an- si- a'. The fourth staff is labeled 'Response' and contains the lyrics 'a nos ya to- do Is- ra- el.' with a fermata over the final note.

El Dio! Al- to con su gra- ci- a
nos man- de mun- cha ga- nau- ci- a
non ve- a- mos mal ni an- si- a
Response
a nos ya to- do Is- ra- el.

El Dio' alto con su gracia
non mande mucha ganancia
non veamos mal ni ansia

Responso a nos y a todo Israel.

Bendicho el Abastado ¹
que nos dió día honrado
cada *sabat* ² mejorado

Responso a nos y a todo Israel.

Rogó al Dio' de contino
que esté en nuestro tino
non ³ nos manque pan y vino

Responso a nos y a todo Israel.

Vos que sos padre *rajamán* ⁴
mandanos al pastor *nehemán* ⁵
que nos sea un buen *simán* ⁶

Responso a nos y a todo Israel.

Venid todos, adjuntemos ⁷
a su nombre bendiciremos
y de El demandaremos

Responso la bendición de Israel.

Ah! Dios, abre tu sillero ⁸
y danos mucho dinero
que siempre de tí espero

Responso que eres santo y fiel.

Danos Señor tu bendición
con la buena condición
muéstranos tu salvación

Responso del *migdas Ariel* ⁹

Ya es bien abastado ¹⁰
lo que habemos pasado
mándanos el Untado ¹¹

Responso *mašiaj* ¹² de Israel.

Micael, *zar* ¹³ Israel,
Eliahu y Gabriel
nos vengán junto con el *goel* ¹⁴

Responso a salvar de Israel.

• • •

- (1) Dios, el Todopoderoso
- (2) en hebreo: sábado
- (3) arcaísmo: no
- (4) en hebreo: piadoso
- (5) en hebreo: fiel
- (6) en hebreo: signo
- (7) unámonos
- (8) trono (?)
- (9) en hebreo: el santuario de Ariel, uno de los ángeles
- (10) ya es suficiente
- (11) El Mesías
- (12) en hebreo: mesías
- (13) en hebreo: enviado, el ángel de Israel
- (14) en hebreo: salvador.



FELIPE BOERO

Buenos Aires, 1-V-1884; 9-VIII-1958

ESTEBAN SACCHI

Junto a Carlos López Buchardo, Constantino Gaito, Pascual De Rogatis y Gilardo Gilardi, pertenece a la numerosa generación de compositores argentinos nacida entre 1875 y 1890, que intentó encontrar un lenguaje musical nacional. Estudió en Argentina con Pablo Beruti y completó su formación en París con Paul Vidal a través de la Beca Europa (1912), otorgada por la Comisión Nacional de Bellas Artes. Durante su permanencia en la capital francesa tomó contacto con importantes figuras del momento (Fauré, D'Indy, Debussy, Ravel, de Falla) y escribió canciones en francés y composiciones para piano que manifiestan una clara influencia debussyana (*Impresiones de Toledo*, 1913).

El comienzo de la Primera Guerra Mundial lo obligó a regresar antes de que caducara su beca de cuatro años. Ya en Buenos Aires nace su primera obra de carácter nacionalista, *Canciones y danzas argentinas* para piano (1914). Al año siguiente funda con José André, Josué T. Wilkes y Ricardo Rodríguez la Sociedad Nacional de Música, luego Asociación Argentina de Compositores, dedicada principalmente a la difusión de obras de creadores argentinos a través de la organización de conciertos de cámara y la edición de partituras. En dichos recitales se dieron a conocer numerosas canciones y obras para piano de Boero.

Durante la temporada de 1918 se estrenó en el Teatro Colón su ópera inicial, *Tucumán*, de tema patrio, una de las primeras obras líricas cantadas en español en dicho teatro. Aunque *Tucumán* contiene citas de temas folklóricos, su siguiente obra escénica nacionalista, *Raquela*, estará totalmente inspirada en el cancionero tradicional argentino. En esta misma línea está compuesta su ópera más representativa, *El Matrero*, drama trágico, conciso y de fuerte impacto teatral que se acerca, en este sentido, al verismo italiano. *El Matrero* es, por encima de su valor artístico, la ópera argentina más popular. Es una de las pocas que ha reaparecido en el escenario del Colón con cierta frecuencia y ha sido representada a lo largo de todo el país. Además fue la primera en ser grabada, emitida por radio y también llevada en adaptación al cine. El catálogo de Boero

se completa con tres óperas más, música de escena, obras orquestales y numerosas canciones y piezas para piano.

Como muchos compositores de su época, ejerció una concienzuda labor docente. Fue profesor en la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta" y en el Instituto Superior Nacional de Educación Física "Manuel Belgrano", dejando una abundante producción de piezas escolares e himnos. Desarrolló además una importante y pionera actividad en el campo de la dirección coral. Fue invitado en 1934 por el Consejo Nacional de Educación para crear y conducir los coros de las Escuelas para Adultos. Dirigió el Coro del Instituto Nacional de Educación Física, el Coro "Julián Aguirre" de la Asociación Cultural "El Unísono", el Cuarteto Vocal Argentino y el Conjunto Coral Folklórico Argentino de Radio Belgrano. Esta actividad lo llevó a realizar numerosos arreglos corales de obras propias y del cancionero tradicional.

PAUTAS PARA LA LECTURA DEL CATÁLOGO

En el trabajo está incluida toda la información que se ha podido corroborar hasta el momento. En la mayoría de los casos es muy difícil consignar la fecha precisa de composición, ya que en casi ninguno de los manuscritos revisados figuran datos en este sentido. Las fechas han sido extraídas, fundamentalmente, del catálogo confeccionado por la hija del compositor, Carlota Boero, que aparece en la biografía que escribió sobre su padre, y de la revista de la OEA (ver bibliografía), acotadas y corregidas teniendo en cuenta la información de los programas de estreno o ejecución.

Se ha seguido el orden cronológico de composición y el alfabético, consignando al final de cada rubro las obras en que fue imposible hallar el año de creación. En aquellas que constan de varios números se ha respetado la disposición de partes que sigue la edición, cuando existe, y se señala el orden que figura en los MS cuando no coincide con el de publicación.

Si no consta lo contrario los estrenos tuvieron lugar en Buenos Aires.

En la producción de Felipe Boero es muy común encontrar varias versiones de una misma obra. Así una obra para piano, con más o menos modificaciones, puede tener su correlato para canto y piano, para conjunto de cámara y para orquesta (a veces con más de una instrumentación). En general en estos casos se consignan todos los ejemplos, indicando en el ítem "observaciones" las posibles vinculaciones. Esto porque, en primer lugar, es imposible saber exactamente cuál es el original (aunque se ha podido observar que las obras para piano y canto y piano han precedido a las versiones corales y orquestales) y en segundo lugar por los modos diversos que figuran en los programas de la época, lo que facilita su búsqueda en el catálogo.

Otra característica de su producción es que muchas de sus obras han sido editadas tanto sueltas como formando parte de ciclos. La aclaración de estos casos está indicada en el ítem "observaciones".

Todos los manuscritos y ediciones que aparecen seguidos de la sigla "UCA" pertenecen a la donación Boero, existente en el Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Dicho material fue donado por la Sra. Carlota Boero.

Aquellas composiciones que llevan la sigla "ARI" -sobre todo orquestales- se encuentran en el Archivo de la Editorial Ricordi.

La sigla "INM" que sigue a una grabación indica su existencia en la Fonoteca de Autores Argentinos perteneciente al Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

La abreviatura "Ej" reemplazando a la de "Estr" consigna -por no haberse hallado la fecha exacta de estreno- el testimonio encontrado de ejecución más cercano a la fecha de composición.

ABREVIATURAS

ARI	Archivo Ricordi (material orquestal)
arp	arpa
B	bajo (voz)
Bar	barítono
C	contralto
c y p	canto y piano
CBI	Carlota Boero de Izeta
cant	canto, cantante
cb	contrabajo
cel	celesta
cfg	contrafagot
ci	corno inglés
cl	clarinete
clb	cl bajo
co	coro
conj ca	conjunto de cámara
cor	corno
coreog	coreografía
cuart	cuarteto
cus	cuerdas
dec	decorados
dedic	dedicado
dir	director, dirigido
ECA	Ediciones Culturales Argentinas
EACoNE	Escuelas para Adultos del Consejo Nacional de Educación
ed	edición, editado
ej	ejecutado
escen	escenografía
esp	español
estr	estreno
fg	fagot
fl	flauta

GC	Gran Cassa
glock	glockenspiele
grab	grabación, grabado
G.Ric	editorial Giulio Ricordi
gui	guitarra
imp	impreso
INM	Instituto Nacional de Musicología "C.Vega"
INSEF	Inst.Nac.Superior de Educación Física "Manuel Belgrano"
instr(s)	instrumento(s), instrumentación
intpr	intérprete
it	italiano
Lot	Lottermoser
Mez	mezzosoprano
MS	manuscrito
mús cám	música de cámara
mús co	música para coro
mús c y p	música para canto y piano
mús esc	música de escena
mús orq	música orquestal
mús pn	música para piano
ob	oboe
obs	observaciones
órg	órgano
orq	orquesta, orquestal, orquestación
orq ca	orquesta de cámara
perc	percusión
picc	piccolo
pn	piano
red	reducción
reg	régie
RIA	Ricordi Americana
Ric	Ricordi
S	soprano
S/CBI	según catálogo de Carlota Boero de Izeta
S/OEA	según catálogo de la revista de la OEA
SNM	Sociedad Nacional de Música
sol(s)	solista(s)
T	teatro
tb	trombón
tba	tuba
Te	tenor
tímb	timbales
tp	trompeta
traj	trajes
transc	transcripción
UCA	Universidad Católica Argentina
v	voz
vc	violoncelo

vers versión
vest vestuario
vla viola
vn violín



BIBLIOGRAFIA

Arizaga, Rodolfo, *Enciclopedia de la música argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1972.

Balzanelli, Alberto y otros, *Asociación Coral Lagun Onak, Bodas de Oro 1939-1989*, Buenos Aires, Asociación Coral Lagun Onak, 1993.

Boero de Izeta, Carlota, *Felipe Boero*, Buenos Aires, ECA, 1978.

Britos, Roberto, *Inventario de la Fonoteca de Autores Argentinos del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, Buenos Aires, inédito.

Caamaño, Roberto y otros, *La historia del Teatro Colón 1908-1968*, Buenos Aires, Cinetea, 1969, 3 tomos.

"Felipe Boero", *Compositores de América*, Washington, O.E.A., 1969, vol 15, págs 29 a 44.

García Muñoz, Carmen, "Materiales para una historia de la música argentina. La actividad de la Sociedad Nacional de Música entre 1915 y 1930", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 9, Buenos Aires, 1988, págs 149 a 194.

Kuss, Malena, "El estilo de El Mattrero a través de la obra lírica de Felipe Boero". Conferencia dictada en el Salón Dorado del T. Colón, 14-X-1974.

Mondolo, Ana María, "Premios de música otorgados por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 10, Buenos Aires, 1989, págs 265-312.

Vega, Carlos, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981.

Veniard, Juan María, *La Música Nacional Argentina*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1986.



CATÁLOGO DE OBRAS

El criterio de ordenamiento adoptado es por género según se detalla a continuación:

- I - MÚSICA PARA ESCENA
 - 1 - Ópera
 - 2 - Música incidental
- II - MÚSICA ORQUESTAL
 - 1 - Orquesta sinfónica
 - 2 - Orquesta con solista vocal y/o coro
- III - MÚSICA DE CÁMARA
 - 1 - Conjunto instrumental
 - 2 - Conjunto de cámara con solista vocal
- IV - MÚSICA PARA PIANO
- V - MÚSICA PARA CANTO Y PIANO
- VI - MÚSICA PARA CORO
 - 1 - Coro mixto "a cappella"
 - 2 - Coro con acompañamiento instrumental
- VII - MÚSICA ESCOLAR
 - 1 - Canciones
 - 2 - Himnos
- VIII - OBRAS INCONCLUSAS

• • • • •

I - MÚSICA PARA ESCENA

1 - Ópera

Tucumán (1913/16)

Un acto en cuatro cuadros, libreto Leopoldo Díaz

Instr: 2.picc.2.ci.2.2-4.3.3.1, timbs, perc, arp, órg (interno), sols, co, cus

Estr: T. Colón, 29-VI-1918, dir Franco Paolantonio, sols: M. Stabile (Don Alfonso), Hina Spani (Mariana), Pedro Bollo Marín (Fernando) sustituido luego por A. Pertile, Marcelo Urizar (Araoz). •Estr en Roma, T. Costanzi, 15-V-1919, vers it de Vicente Di Napoli Vita

MS: ópera completa fechado "Noviembre 6 de 1932" (UCA), red c y p (UCA).

Microfilm N° 176 (UCA)

Obs: •Premio Municipal 1918. •Dedicada a Lolotte (Carlota Boero). •En MS c y p está subtítulo como "Episodio lírico en 4 cuadros". •Existe MS de *Canción de primavera* para Te y pn, fragmento extractado por el compositor (UCA)

Ariana y Dionysos (1916)

Ópera-ballet en un acto, libreto Leopoldo Díaz

Instr: 2.picc.2.ci.2.3-4.3.3.1, timbs, perc, cel, arp, 2 tpt en escena, sols, co, cus
Estr: Buenos Aires, T. Colón, 7-VIII-1920, dir Tulio Serafin, sols: Fidela Campiña (Ariana), Ismael Voltolini (Dionysos), Carlos Galeffi (Zeus); dec y traj Héctor Basaldua, coreog A. Jakovleff
MS: red c y p (UCA). Particelas de orq incompletos (UCA). Microfilm N° 177 (UCA)

Obs: •en MS figura subtítulo "Episodio lírico en un Acto". •Ver mús pn. •Vers it de Dienvi (en el programa figura erróneamente V. Di Napoli Vita como el autor de la vers it). •Se estrenó un fragmento orquestal con el nombre de *Ballet d'Ariane*, T. Colón, 23-XII-1922, orq APO, dir Georges Zaslavsky

Raquela (1918)

Un acto y dos cuadros, libreto Víctor Mercante

Instr: 2.picc.2.ci.2.3-4.3.3.1, timbs, perc, arp, 5 gui, sols, co, 9 gui en escena, cus
Estr: T. Colón, 26-VI-1923, dir Franco Paolantonio, sols: Hina Spani (Raquela), Folco Bottaro (Honorio), Marcelo Urizar (Servando), Giulio Cirino (Don Lucio)
Ed: red c y p, Bs As, Lot, s/f (S/CBI 1925) (UCA)
Grab: "*Plegaria*", Bs As, Odeón [78 rpm], 1930, cant Cora Carriço, pn F. Boero
MS: red c y p (UCA). Microfilm N° 178 (UCA)

Observ: •el "Preludio" se ha ejecutado separado como poema sinfónico bajo el nombre de *Madrugada en la pampa* (ver mús orq). •El coro masculino interno que sigue al "Preludio" ha sido editado suelto con algunas modificaciones para co y co y pn con el nombre de *Alborada* (ver mús co). •La "Serenata de Honorio" se ha publicado con pequeñas modificaciones de texto y acompañamiento como N° 4 de *Cuatro canciones en el estilo popular argentino* para c y p. •En ed se subtítulo "Boceto lírico en un acto" y está dedicada a los maestros de escuela primaria. •En copia manuscrita (UCA) se subtítulo "Dramma Lirico Popolare in un'atto". •Premio Municipal 1923

Siripo (1924)

Ópera en tres actos, libreto Luis Bayón Herrera, inspirado en la tragedia homónima de Don Manuel de Lavardén

Instr: 2.picc.2.ci.2.3-4.4.3.1, timbs, perc, glock, cel, arp, sols, co, cus

Estr: T. Colón 8-VI-1937, dir Tulio Serafin, sols: Isabel Marengo (Lucía de Miranda), Sara César (Yara), Marcelo Urizar (Siripo), Pedro Mirassou (Sebastián Hurtado), Felipe Romito (Marangoré), E. Vázquez Gamboa (Cuyumari), Fernando Traverso (Nuño Lara), Joaquín Alsina (El padre de Ledezma), Horacio González Alisedo (Diego de Miranda); dir co Rafael Terragnolo, bailarinas sols Leticia de la Vega, Gema Castillo, Rosa del Grande, Ángeles Ruanova, Blanca Zirmaya; reg Marcelo Govoni, escen Héctor Basaldua

MS: red c y p (1930). Part orq (por acto) sin "Pórtico" (UCA). Microfilm N° 180 (UCA)

Obs: •en MS c y p se subtitula "Drama Lírico en 3 Actos". •Fue elegida por concurso para integrar la temporada de 1937 del T. Colón. •Dedicada a su esposa Helena (nov 6, 1932)

El Matrero (1925)

Ópera en tres actos, libreto Yamandú Rodríguez

Instr: 3.picc.2.ci.2.2-4.4.3.1, timbs, perc, cel, arp, 5 gui, sols, co, cus

Estr: T. Colón 12-VII-1929, dir Héctor Panizza, sols: Apollo Granforte (Don Liborio), Nena Juárez (Ponzezuela), Pedro Mirassou (Pedro, El Matrero); dec y traj Rodolfo Franco, coreog Boris Romanoff

Ed: •red c y p, Bs As, Lot, imp 16-II-1937 con agregados y erratas de puño y letra del autor (UCA). •Selección de fragmentos c y p, Bs As, Perroti, s/f (UCA). •*Antología de compositores argentinos*, Fascículo IV, Bs As, Comisión Nacional de Cultura, 1942 (UCA).

Grab: 1) selección fragmentos principales, Bs As, RCA Victor [78 rpm] 9574/6 (UCA), sols Nena Juárez, Pedro Mirassou, Apollo Granforte, orq T. Colón, dir Héctor Panizza. 2) "Romanza" del Acto I, Bs As, RCA Victor Argentina [78 rpm], 1543, Te: Tito Schipa, orq s/datos, s/f (UCA). 3) "No, que no güelva" y "Naidas me vido a los ojos" (Ponzezuela), Bs As, RCA Victor Argentina [78 rpm], 4205, S: Nena Juárez, orq s/datos, s/f (UCA). 4) La media caña y Potpourri Parte 3, Bs As, RCA Victor Argentina [78 rpm], 47427, dúo vocal y coro s/datos, orq Argentina Víctor de Salón, dir Adolfo Carabelli (UCA). 5) Fragmentos, New York, Club "99" Longplay [33 rpm] no comercial V 9603/5, 1965, sols Nena Juárez, Pedro Mirassou, Apollo Granforte, orq del T. Colón, dir Héctor Panizza (UCA). 6) Versión completa en vivo en cinta abierta (grab. particular), representación del T. Colón de 1975, dir Juan Carlos Zorzi (UCA)

MS: se encuentra en el Museo "Ricardo Güiraldes" de San Antonio de Areco (pcia de Bs As). Microfilm N° 179 (UCA)

Obs: •la ed fue realizada en 1936 con el aporte popular a modo de homenaje, en razón de celebrarse las Bodas de Plata del compositor con el arte musical. •Ver mús orq *El Matrero, suite orquestal* (ARI) y fragmento en vers orq arreglo de

Jacobo Ficher "*Siempre a l'uración*" (ARI). •Existe también el MS de *Paráfrasis para violín y piano* dedicada a la violinista Margarita Pleticha de 1932 (UCA, fotocopia) y numerosas transcripciones de fragmentos para distintos instrumentos y formaciones corales

Zincalí (1933)

Ópera en tres actos y cinco cuadros, libreto Arturo Capdevila

Instr: 2.picc.2.ci.2.2-4.3.3.1, timbs, perc, cel, arp, sols, co, cus

Estr: T. Colón 12-XI-1954, dir Juan Emilio Martini, sols: Rafael Lagares (Zincalí), Matilde de Lupka (Jahivé), Haydèe de Rosa (Malena), Sara César (Andori), Zaira Negroni (Zemfira), Ángel Mattiello (El Duque de Dorian), Horacio González Alisedo (Rumaxal), Enzo Esposito (Klinsor), Cristi Bary (Emma), Víctor de Narké (Cigomar); dir co Tulio Boni, reg Mario Carlos Troisi, escen Mario Vanarelli, coreog Michel Borowski, vest Álvaro Durañona

MS: red c y p en esp (1/12/49) (UCA). Red c y p en esp e it (por acto) (UCA).

Microfilm N° 181 (UCA)

Obs: en MS c y p se subtitula "Poema dramático en 5 cuadros"

2 - Música incidental

Las Bacantes (1925)

Traducción y adaptación de la tragedia de Eurípides por L. Longhi di Bracaglia

Instr: 2.picc.2.ci.2.2.cfg-2.2.2.1, timbs, perc, cel, arp, S, co, cus

Estr: T. Colón, 19-IX-1925, dir Arturo Luzzatti, S: Adelina Morelli, actores Angelina Pagano, L. Barausse, etc; dec Rodolfo Franco, coreog Georges Kyascht, dir de escena L. Longhi di Bracaglia

Mariquita Thompsom (1930/36)

Música incidental para la pieza teatral *Mariquita Thompson* de Mario Flores y Pedro Pico.

Estr: 1936, cant Camila Quiroga, dir *Edmundo Guibourg*.

Obs: Serenata, v, co, pn, único fragmento existente (ver mús co). Ver c y p como N° 8 de *Páginas breves*

El Inglés de los Güesos (1938)

Música incidental con números cantados para la versión teatral, en tres actos y seis cuadros de Arturo Cerretani y M. Bronenberg sobre la novela homónima de Benito Lynch

Instr: 2.2.2.2-2.2.2.0, timbs, S, Te, co, actores, arp, cus

Estr: dos fragmentos: *Preludio y Remedio*, T. San Martín, 25-IX-1977, orq Juvenil de Radio Nacional, dir Miguel Ángel Gilardi
MS: part orq, 1938 (UCA), c y p (UCA). Microfilm N° 200 (UCA)
Obs: ver *Suite orquestal* en mús orq

II - MÚSICA ORQUESTAL

1 - Orquesta sinfónica

Madrugada en la pampa, poema sinfónico, ("Preludio" de la ópera *Raquela*, 1918),

Instr: 2.picc.2.ci.2.3 - 4.3.3.1 - timb, perc, cel, glock, arp, cus

Estr: 1923, orq A.P.O, dir Ferruccio Cattelani. Estr en París, Sala Gaveau, VII-1937, dir Andrés Gaos, orq Lamoureux

ARI

Obs: también aparece subtítulo "cuadro sinfónico"

Tres danzas argentinas (1920/24)

Obs: ver N° 1. El Escondido, N° 2. El Gato y N° 3. La Media Caña de *Suite de danzas argentinas*

El Caramba (1920/29)

Obs: ver N° 11 de *Suite de danzas argentinas*

El Bailecito (1920/30)

Instr: 2.picc.2.2.2-4.2.3.0, timbs, perc, arp, cus

ARI

Obs: figura como N° 4 de la *Suite argentina*

Suite argentina (1920/30)

Partes: 1) *Madrugada*, 2) *Estilo*, 3) *La siesta*, 4) *El Bailecito*, 5) *Rodeo*

Instr: 2.picc.2.2.2-4.2.3.0, timbs, perc, arp, cus

Estr: •N° 1, 2, 4, T. Cervantes, Asociación Argentina de Música de Cámara, 13-V-1934, orq de dicha asociación, dir Adolfo Morpurgo. •Vers para orq cus: Sociedad Argentina de Conciertos, 9-VIII-1936, dir Carlos Olivares

Obs: •hay vers para orq cus y también para distintos conjuntos de cámara bajo el nombre *Motivos del llano* (ver mús cám). •La N° 4 existe como pieza suelta (ARI)

Suite de danzas argentinas (1920/30)

Partes: 1) El Escondido, 2) El Gato, 3) La Media Caña, 4) La Huella, 5) El Cielito, 6) El Remedio, 7) El Prado, 8) La Firmeza, 9) Chacarera, 10) El Palito, 11) El Caramba

Instr: 2.picc.2.ci.2.3-4.3.3.1, timbs, perc, cel, arp, cus (Cada danza tiene su propia combinación instrumental)

Estr: •danzas Nos 1, 2 y 3, T. San Martín, 19-VII-1924, Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal, dir Ernest Ansermet. •Nº 11 Sociedad Rural Argentina, 25-XII-1929, Banda Municipal de Buenos Aires, dir P. Messina. •Nº 4 y 9, SNM, 10-VII-1933, orq APO, [el programa correspondiente menciona a tres directores: Constantino Gaito, José Gil y Alfredo Schiuma, sin especificar cual de ellos dirige las danzas de Boero]

Grab: •danzas Nº 3, 4, 5 y 11, Bs As, RCA Victor [78 rpm], 4404-P, 4405-P, 4406-P, 4407-P; P-1496, P-1497, P-1498; Orq Sinf del Estado, dir Roberto Kinsky (UCA) [Hay copia en cassette (UCA)] •Danzas 1, 4 y 8 como *Tres danzas argentinas*, Bs As, Odeón [78 rpm], 66001, 17492, Orq de Cámara de la LRA Radio del Estado, dir Bruno Bandini, s/f (UCA) [Hay copia en cassette (UCA)]

MS: •Nº 4, 5 y 8 (UCA). •Nº 1, 2, 3 como *Tres danzas argentinas* (ARI). •Nº 6, 5, 7 como *Tres aires populares argentinos* (ARI). •Nº 8, 9, 10 en forma separada (ARI). •Existe MS suelto de Chacarera con diferente orq (ARI), no se pudo corroborar si se trata de la Nº 9

Obs: •vers para cuart y orq cus de las danzas Nº 5, 6 y 7 como *Tres aires (danzas) populares argentinos*. Ver mús orq, mús cám, mús pn y mús c y p. •Existen dos vers orq de la Nº 6. •De las Nº 4, 5 y 8 existe copia en papel transparente (matriz para edición) (UCA)

Tres aires populares argentinos (1920/30)

Obs: ver Nº 6 El Remedio, Nº 5 El Cielito y Nº 7 El Prado de *Suite de danzas argentinas*

El Palito (1920/30)

Obs: ver Nº 10 de *Suite de danzas argentinas*

La Firmeza (1920/30)

Obs: ver Nº 8 de *Suite de danzas argentinas*

La Huella (1920/30)

Obs: ver Nº 4 de *Suite de danzas argentinas*

El Matrero, suite orquestal (1925/30)

Partes: I - Allegro deciso. II - Calmo. III - Allegro

Instr: 2.picc.2.ci.2.2 - 4.3.3.1 - timb, perc, cel, arp, cus

Estr: 1930

ARI

Obs: ver mús esce; s/CBI existe ed Perrotti 1930

Carnaval en la Sierra (1931/40)

Instr: 2.1.2.1 - 2.2.2.0 - timbs, GC, arp, cus

ARI

Obs: es orq de N° 1 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos* (ver mús pn). Existe otra vers orq

Crepúsculo pampeano (1931/40)

Instr: 2.1.2.1 - 2.2.2.0 - timbs, arp, cus

Estr: 1948, orq estable de Radio Belgrano, dir Estela Bringuer

ARI

Obs: corresponde con algunas modificaciones al "Preludio" de la mús incidental *El inglés de los güesos*, a la N° 1 de la Suite para orq *El inglés de los güesos* y a la pieza final de *Estampas Argentinas* para pn (ver mús pn)

Lluvia en el campo (1931/40)

Instr: 2.1.1.1 - 2.2.2.0 - timbs, arp, cus

ARI

Obs: aunque con distinta elaboración, comparte algunos giros melódicos con la canción homónima (ver mús c y p)

Vidala riojana (1931/40)

Instr: 2.1.2.1 - 3.0.0.0 - timbs, arp, cus

ARI

Obs: es orq N°3 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos* (ver mús pn). Ver bajo el nombre de *Flores del Cardón* en mús c y p, orq con sols y en mús escolar

Zamba de Rosario (1931/40)

Instr: 2.1.2.1 - 3.1.1.0 - timbs, arp, cus

ARI

Obs: es orq N° 2 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos* (ver mús pn)

El inglés de los güesos, Suite para orquesta (1936)

Partes: 1) Crepúsculo pampeano, 2) Lamento gaucho, 3) Tarde de otoño, 4) ... (Moderato), 5) El forastero, 6) Canto de paisanos, 7) Idilio, 8) Siesta, 9) El Remedio, 10) Final

Instr: 2.1.2.1 - 3.1.2.0 - timbs, címbalo, arp, cus

Estr: •Nº 5, T. Cervantes, 10-VII-1951, Agrupación Música de Cámara, dir José Goldenshtein. •Nº 1 como *Preludio* y Nº 9, 25-IX-1977, Orquesta Juvenil de Radio Nacional, dir Miguel Ángel Gilardi

MS: (UCA). Microfilm (UCA)

ARI

Obs: •Nº 9 corresponde a la vers para orq de la danza *El Remedio*, Nº 6 de la *Suite de Danzas Argentina*. •La Nº 1 existe como pieza independiente y aunque más elaborada y extendida corresponde al número homónimo de *Estampas argentinas* para pn (ver mús pn). •Existe copia de material para orquesta en papel transparente (matriz para edición) (UCA)

Camino solitario (1941/50)

Instr: 1.1.2.1 - 4.0.0.0 - timbs, arp, cus

ARI

Obs: es orq Nº 3 de *Estampas argentinas* (ver mús pn)

El porfiado (gato) (1941/50)

Instr: 2.1.1.1 - 2.2.1.0 - timbs, arp, cus

Ej: 5-V-1974, Orquesta Juvenil de Radio Nacional, dir Washington Castro

Obs: a veces figura como *El gato porfiado*

Funeral coya (1941/50)

Instr: 2.1.2.2 - 4.0.3.0 - timb, arp, cus

ARI

Ej: T. San Martín, 5-V-1974, Orquesta de Cámara Juvenil de Radio Nacional, dir Washington Castro

Obs: existe vers con algunas modificaciones para cant y orq, c y p, y para co (ver respectivamente)

Cortejo fúnebre

Ej: T. Colón, 25-III-1932, Banda de Música de la Ciudad de Buenos Aires, dir Joaquín Clemente

Obs: sólo figura en programa de su ej

Chacarera

Instr: 2.1.2.1-2.1.1.0, timbs, arp, pn cus

ARI

Obs: •es orq de *Chacarera* para pn. •Existe vers para quinteto cus (ver mús cám). •No se ha podido constatar si corresponde a la *Chacarera* que aparece como N° 9 de la *Suite de danzas argentinas*

Chacarera mendocina

Instr: 2.picc.2.2.2-4.3.1.0, timbs. perc, arp, cus

ARI

Obs: es orq de la homónima para pn (ver mús pn)

El Lacar, poema sinfónico

Obs: citado solamente en la semblanza de Boero que aparece en el programa de la Asociación Hogar-Escuela Boquense, 21-XI-s/año (posterior a 1937) y en Arizaga (1972: 68)

Misa Chico

Instr: 2.1.2.2 - 4.0.2.0 - timbs, arp, armonio, cus

ARI

Obs: es orq de N°2 *Estampas argentinas* (ver mús pn)

Siempre a l'uración (arreglo orq de Jacobo Ficher del fragmento homónimo de la ópera *El Matrero*)

Instr: 1.1.2.1 - 2.2.1.0 - timbs, perc, arp, cus

ARI

Triste

Ej: Sociedad Rural Argentina, 29-XII-1929, Banda Municipal de Bs As, dir P. Messina

Obs: sólo figura en programa de su ej. Podría tratarse de una orq de la N° 1 de *Canciones y danzas argentinas* (ver mús pn)

Triunfo

Ej: Sociedad Rural Argentina, 29-XII-1929, Banda Municipal de Bs As, dir P. Messina

Obs: sólo figura en programa de su ej. Podría tratarse de una orq de la N° 2 de *Canciones y danzas argentinas* (ver mús pn)

Tucumán

Fantasia sobre la ópera homónima

Ej: Sociedad Rural Argentina, 23-III-1930, Banda Municipal de Buenos Aires, dir P. Messina

Obs: sólo figura en programas de su ejecución

2 - Orquesta con solista vocal y/o coro

Misa en mi menor (1918/26)

Texto en latín: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

Instr: 2.2.2.2-4.3.3.0, timb, arp, sols: S.A.T.B, co, cus

Estr: 17-X-1984, Orquesta Sinfónica Nacional, dir Mario Perusso, Coro Polifónico Nacional, dir Roberto Saccente

MS: part orq y red p y c (UCA)

ARI

Obs: •copia en papel transparente (matriz para edición) de 1987 (UCA). •Existe versión para canto y conjunto de cámara de fragmento del Credo y Agnus Dei (ver mús cám)

Jesu ambulat super aquas (1918/26)

Oratorio. Texto en latín (Evangelió según San Mateo, capítulo 14, versículos 22 al 33)

Instr: 2.2.2.2-4.2.3.0, timbs, cel, arp, co, Te, Bar, B, cus

Estr: T. Cervantes 14-VI-1954, sols: Sante Rosolén, Ricardo Santis, Víctor de Narké, Orquesta Sinfónica del Estado, dir Roberto Kinsky, co Lagun Onak, dir R.P. Luis de Mallea

Grab: (particular) Orq Sinfónica de la Policía, dir Mario Majnaric, sols Jorge Giabbanelli (T), Osvaldo Muhoberac (Bar), Juan Vasle (B), co Polifónico de Ciegos, dir Cicero [cassette] (UCA)

MS: c y p (UCA). Part orq (ARI)

Oda fúnebre, homenaje a Estanislao Zeballos (1918/24, L. Longhi Di Bracaglia)

Sols: Te, Bar

Estr: T. Colón 17-IV-1924, dir Antonio Malvagni

Obs: ver mús c y p

Canto a Bolivia (1925, José Santos Chocano)

Luego denominada por el autor *Canto a América*

Instr: 2.picc.2.ci.2.cl b.2.cfg-3.0.3.1, timb, perc, arp, co, Te, cus

Estr: T. Colón 6-VIII-1926, dir Tulio Serafin, Te: Carlos Rodríguez Reinier

MS: co, sols y material de orquesta (UCA)

Obs: obra encargada por el Gobierno de Bolivia para las fiestas de su centenario

Ofrenda a Guido Spano (1930, Leopoldo Díaz)

Instr: 2.1.2.1-4.2.2.0, timb, cant, arp, cus

Obs: ver mús c y p

Tres poemas para canto y orquesta (1931/35)

Partes: 1) Incantesimo (Ada Negri), 2) Las siete notas (Leopoldo Díaz), 3) Automne (Héctor Días Leguizamón)

Instr: 2.1.1.1 - 1.1.0.0 - timb, cant, arp, cus

Estr: Asociación Argentina de Conciertos, 8-V-1938, dir Carlos Olivares, cant Cora Carrizo

ARI

Obs: •Nº 1, ver mús c y p. Nº 2, ver mús c y p en forma suelta y también en vers francesa "*Le sept notes*" como Nº 4 del ciclo *Les ombres d'Hellas*. •Nº 3, ver mús c y p como Nº 3 de la serie *Poèmes*, bajo el nombre de *Chanson d'Automne* (no confundir con "*L'automne*", Nº 10 del ciclo *Les ombres d'Hellas* I)

Serrana (1910/22, César Carrizo)(orquestración de Luis Gianneo, 1945)

Instr: 2.1.2.2-0.0.0.0, cant, cus

ARI

Obs: ver c y p.

El mate amargo (1930/40, Fernán Silva Valdés)

Instr: 1.1.1.1-2.0.0.0, timbs, cant, arp, cus

MS: (UCA)

Obs: ver c y p

La Vidalita de Montiel (1940/50, Yamandú Rodríguez)

Instr: 1.1.1.1-4.0.0.0 - timbs, cant, arp, cus

MS: (UCA)

Obs: ver c y p como *Vidalita de Montiel*

La Pasionaria (Leopoldo Díaz)

Instr: 2.1.1.1-2.1.2.0, timbs, cant, arp, cus

ARI

Obs: ver mús c y p y mús pn como Nº 2 del segundo cuaderno de *Aires populares argentinos*

La ruina y el viento (Leopoldo Díaz)

Instr: 1.1.1.1-2.0.0.0, timbs, cant, arp, cus

ARI

Obs: ver mús c y p N° 3 de *Poemas americanos*

Flores del Cardón (Ismael Gómez)

Instr: 1.1.1.1-2.0.0.0, cant, arp, cus

ARI

Obs: •ver mús c y p y como N° 3 de *Canciones infantiles [III]* en mús escolar.

•Ver bajo el nombre de *Vidala riojana* en el primer cuaderno de *Aires populares argentinos* para pn y en mús orq

Vidalita (Elías Tarnassi)

Instr: 2.1.2.1-2.0.0.0, timbs, cant, arp, cus

ARI

Obs: ver mús c y p

La Leyenda del Ceibo

cantata para co femenino, S y orq (extraído de *Iberá*, ópera inconclusa)

Obs: S/CBI el MS depositado en el Conservatorio Nacional se extravió

III - MÚSICA DE CÁMARA

1 - Conjunto instrumental

Suite para quinteto de cuerdas

Transc de la *Suite argentina* sin la pieza N° 5 Rodeo

Partes: 1) Madrugada. 2) Estilo. 3) La siesta. 4) El bailecito

Estr: SNM, 11-VIII-1931, vn I Emilio Napolitano, vn II José Lepore, vla Miguel Mittelman, vla o vc Bruno Cristiani y vc Faustino del Hoyo

Obs: ver mús orq. Ver mús cám como *Motivos del llano*

Motivos del llano

Transcripción de la *Suite argentina*, tres vers: 1) quinteto cus; 2) quinteto con pn; 3) cuart cus (1930/35)

Partes: 1) Madrugada, 2) Estilo, 3) Fiesta (en la vers orq figura La siesta), 4) Bailecito, 5) Del Rodeo

Ej: •vers 1, Asociación Musical de Buenos Aires, 7-VII-1934, C. Campanone y Colón Furci (vns), Francisco Molo (vla), A. Lamédica (vc), José Galli (cb). •Vers 2, El fogón, 29-VIII-1935, cuart Argentino de la Asociación Buenos Aires, pn F.

Boero. •Vers 3, Cenit, 1-IX-1935, cuart de la Asociación Musical de Buenos Aires

Obs: ver mús orq. Ver *Suite para quinteto cuerdas*

Piezas criollas, qnt cus (1930/40)

Partes: 1) Triste , 2) Media Caña, 3) Vidala, 4) Chacarera

MS: N° 4 (UCA)

ARI

Obs: son transc de piezas homónimas que aparecen en la *Suite de danzas argentinas* para orq y en *Canciones y danzas argentinas* para pn

Tres aires populares, cuart cus (1930/40)

Partes: 1) El Remedio, 2) El Cielito, 3) El Prado

ARI

Obs: son transcr de piezas homónimas de la *Suite de danzas argentinas* para orq. Existe vers para orq cus con el agregado de línea de cb

2 - Conjunto de cámara con solista vocal

Agnus Dei (1930/31, texto en latín)

Instr: C, arp, cuart cus

Estr: Iglesia de la Piedad de Buenos Aires, X-1931, cant Cordelia Díaz de Leguizamón

Obs: de la *Misa* en mi menor (ver mús orq con sols)

Crucifixus (1930/31, texto en latín)

Instr: S, C, quinteto cus

Estr: Iglesia de la Piedad de Buenos Aires, X-1931, C. Cordelia Díaz de Leguizamón, S. María de Pini de Chrestia

Obs: del Credo de la *Misa* en mi menor (ver mús orq con sols). Hay versión para co femenino y cus

IV - MÚSICA PARA PIANO

Impresiones de Toledo (1913)

Partes: 1) El Tajo, 2) La Catedral, 3) El puente de Alcántara

Estr: SNM, 16-IX-1918, pn Sarah Ansell

Ed: Bs As, Ortelli, s/f (N° 2 UCA). S/CBI Bs As, Lot, 1918

MS: (UCA)

Obs: •en MS la N° 1 figura como *A orillas del Tajo* y la N° 2 como *La Catedral de Toledo*. •En el programa del estreno en el lugar de la N° 3 figura la pieza *La plazoleta de San Juan de Reyes*, de la cual no se ha encontrado MS. •*El puente de Alcántara* se ejecutó en la SNM, 10-X-1929, pn Alberto Inzaurraga. •Existe otro MS en el que se reúnen las series *Impresiones de Toledo*, *Evocaciones* y *Visiones breves* en una sola suite bajo el nombre de *Impresiones* con el siguiente orden: 1) A orillas del Tajo. 2) El Escorial. 3) Aldea bretona. 4) La Catedral de Toledo. 5) El Puente de Alcántara. 6) El Rialto. 7) Aldea castellana. 8) Peschiera. 9) Pescadores de Morgat. •El programa de estreno indica 1915 como fecha de composición

Evocaciones (1913)

Partes: 1) El Escorial, 2) Peschiera, 3) Huelgoat (Aldea bretona)

Estr: SNM, 15-X-1920, pn Abel Rufino

Ed: Bs As, Lot, s/f (UCA N° 2)

MS: (UCA)

Obs: •ver obs de *Impresiones de Toledo*. •En el estr figura con el título de *Impresiones. Segunda Suite*. •Desde 1922 aparece con el nombre de *Evocaciones*

Visiones rápidas (1913)

Partes: 1) Aldea castellana, 2) El Rialto, 3) Pescadores de Morgat

Estr: SNM, 16-XI-1926, pn Esperanza Lothringer

Ed: Bs As, Lot, s/f (UCA N° 1)

MS: (UCA)

Obs: ver obs de *Impresiones de Toledo*

Canciones y danzas argentinas (1914)

Partes: 1) Triste, 2) Triunfo, 3) El Caramba, 4) Estilo,

5) Gato, 6) Huayno, 7) El Escondido, 8) Hueya, 9) La Media Caña, 10) Vidala

Ej: •N° 4, 2, 7, 5; SNM, 5-XI-1915, pn Genaro De Derteano. •N° 8 INSEF, 7-XI-1925, pn Felipe Boero. •N° 9 y 3 SNM, 24-XI-1928, pn Amelia Cocq. •N° 6 SNM, 28-X-1929, pn Alberto Inzaurraga. •N° 10 s/CBI SNM, VII-1932, pn Alberto Inzaurraga.

Grab: N° 2, 3, 7, pn A. Inzaurraga, RCA Victor P. 93 y P. 1418-A [78 rpm]
[Copia en cinta abierta (UCA)]

Ed: Bs As, Lot, s/f (UCA)

Obs: •N° 2, 3, 8 y 9 hay versión para guitarra. •N° 9 transc para acordeón. •N° 3, 5, 7, 8 y 9 hay vers orq (ver mús orq). •N° 9 ver mús para escena. •N° 1 y 2

podrían tratarse de las piezas orq homónimas. •N° 6 también aparece con el nombre de *Endecha*

Aires populares argentinos (1935)

Partes: •Primer cuaderno: 1) Carnaval en la sierra, 2) Zamba de Rosarito, 3) Vidala riojana. •Segundo cuaderno: 1) El Palito, 2) La Pasionaria, 3) La Firmeza. •Tercer cuaderno: 1) El Remedio, 2) El Cielito, 3) El Prado

Estr: •Primer cuaderno: N° 1 (como *Vidalita de Carnaval*) y 2, Amigos del Arte, 21-XI-1936, pn Alberto Inzaurruga. •Segundo cuaderno: N° 3 ej en INSEF, 7-XI-1925, pn Felipe Boero; completo, Amigos del Arte, 17-V-1940, pn Alberto Inzaurruga. •Tercer cuaderno: ej Sociedad Hebraica Argentina, 16-XI-1946, pn Susana Singer

Ed: •Primer cuaderno, Bs As, RIA, s/f (UCA, fotocopia). •Segundo cuaderno, Bs As, RIA, 1941 (imp 1961) (UCA). •Tercer cuaderno, Bs As, RIA, imp 1958 (UCA). •N° 1 del 2° cuaderno en Antología de música argentina, Bs As, RIA, 1941

Grab: Segundo cuaderno, Bs As, RCA Victor Arg, [78 rpm], 10-1102-A y B, pn Raúl Spivak, s/f (UCA) [copia en cassette (UCA)]

Obs: •ver mús orq y mús c y p y mús co. •N° 2 del primer cuaderno y N° 1 del segundo cuaderno hay transcr para guitarra de Tomás Pomilio. •N° 1, primer cuaderno aparece en otras fuentes con el nombre de *Vidalita de carnaval*. •N° 3 del primer cuaderno se encuentra en vers para c y p como *Flores del Cardón*

Carnaval en la sierra (1935)

Obs: ver N° 1 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos*. También se halla bajo el título de *Vidalita de carnaval*

Chacarera mendocina (1935)

Estr: Amigos del Arte, 21-XI-1936, pn Alberto Inzaurruga

Ed: S/CBI, Bs As, Lot, 1937

Obs: ver mús co y mús orq

El porfiado (1935)

Estr: Asociación Argentina de Compositores (Ex SNM), 1-VII, 1949, pn Alberto Inzaurruga

Obs: podría tratarse de *El porfiado (gato)*, ver mús orq

Lamento gaucho (1935)

Estr: Asociación Argentina de Compositores (Ex SNM), 1-VII-1949, pn Alberto Inzaurruga

Ed: Bs As, RIA, 1948 (UCA)

Vidalita de carnaval (1935)

Estr: Amigos del Arte, 21-XI-1936, pn Alberto Inzaurraga

Ed: S/CBI, Bs As, Lot, 1937

Obs: ver como *Carnaval en la sierra*, N° 1 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos* para pn. Ver más co como *Vidala de carnaval*

Marcha infantil (1942)

Ed: Bs As, RIA, 1937 (UCA)

Suite infantil (1942)

Partes: 1) Plegaria, 2) Ronda, 3) Canción de cuna, 4) Noche buena, 5) Soldaditos de plomo

Estr: Sociedad Argentina Renacimiento, 4-XII-1943, pn Almah Melgar

Ed: Bs As, RIA, 1950 (UCA)

MS: (UCA), la N° 4 figura como *Árbol de Navidad*

Obs: •en el programa de la Asociación Argentina de Compositores (ex SNM) del 27-IX-1948 figura erróneamente como primera audición y la N° 4 aparece con el nombre de *Árbol de Navidad*. •Hay versión para canto y piano de la N° 3 y de la N° 4 bajo el nombre de *Árbol de Navidad*, ver más escolar

Villancico (1942)

Ed: Bs As, RIA, 1950 (UCA)

Estampas argentinas (1950) s/OEA 1948

Partes: 1) Chacarera de Ramayo, 2) Misa-Chico, 3) Camino solita-rio, 4) Bailecito alegre, 5) Vidalita de Montiel, 6) Crepúsculo pampeano

Estr: •N° 1, estrenada como *Chacarera*, Asociación Argentina de Compositores (Ex SNM), 1-VII-1949, pn Alberto Inzaurraga (ver *Chacarera*). •S/CBI N° 3 y 5 estr entre 1950 y 1970. •N° 6 L.R.A. Radio Nacional, X-1969, pn Celina K. de Scher. •N° 2 y 4, Ateneo Iberoamericano, IX-1974, pn Kundry Caamaño Urtubey

Ed: Bs As, Lot, 1956 (N° 5 UCA)

Obs: •hay vers orq N° 1 (como *Chacarera*), 2, 3 y 6, ver más orq. •Existe vers co N° 1 (como *Chacarera*) ver más co

Chacarera

Estr: Asociación Nacional de Compositores (ex SNM), 1-VII-1949, pn Alberto Inzaurraga

Ed: Bs As, Lot, 1948 (UCA)

Obs: figura con el nombre de *Chacarera de Ramayo* en la serie *Estampas argentinas*. Ver mús orq y mús co

Danza de Bacantes de la ópera-ballet *Ariana y Dionysos* (1916)

Ed: Bs As, Edición Música de América (separata), s/f (UCA)

Obs: ver mús esc

La nostalgia

Obs: sólo figura en el programa de su ej, INSEF, 7-XI-1925, pn Felipe Boero

Preludio

MS: (UCA)

Obs: no mencionado en ningún catálogo anterior. MS papel marca "Clave" N°3118 ind arg

El llanto

Ej: Biblioteca del Consejo de Mujeres, 17-IX-1958, pn Alberto Inzaurraga

Obs: sólo figura en programa de su ej

V - MÚSICA PARA CANTO Y PIANO

Ave Maria (1904, C. Caimmi)

MS: (UCA)

Obs: texto it

L'Angelus (1904, C. Caimmi)

MS: (UCA)

Nid d'Hiver (1905, François Coppée)

MS: (UCA)

Páginas Breves (1907)

Partes (orden de MS): 1) A la Música (Pedro Miguel Obligado), 2) Tus ojos... (Lucio Arengo), 3) Adieu (Alfred de Musset), 4) Le Printemps (Victor Hugo), 5) Coplas (Alberto Ghirardo), 6) Tarde triste (Lucio Arengo), 7) Barrilete de cinco centavos (Roberto Valenti), 8) Serenata (Mario Flores)

Ed: existe sólo ed y selección póstuma, Bs As, Editorial Argentina de Compositores (EAC 147), 1988 (UCA) en la que se extraen los números 5, 7 y

8 y se agregan como N° 6 *Tonadilla* (Poesía popular española del 1700) y N° 7 *El Remedio* (Canción popular argentina)

Grab: N° 1, 2, 3, 4, 6, Cassette del Archivo de la Editorial Argentina de Compositores Vol. 4, Bs As, EAC, s/f, Bar Augusto Morales, pn Irene Saralegui [se agrega como N° 6 *El rosal*, ver más adelante]

MS: (UCA)

Obs: •en MS borrador no figuran las N° 7 y 8 y el orden es 1, 3, 2, 4, 5, 6. •En MS más prolijo, la partitura N° 8 no figura como parte integrante, sólo aparece su nombre agregado con otro color de tinta en el listado que aparece en la portada del mismo (ver *Serenata* en mús co con acompañamiento). •N° 1 ed en revista, B.A. 10591 pág 93, sin más datos (UCA)

Quatre Poèmes (1910/14, Leopoldo Díaz)

Partes: 1) La fleur de l'air (ver La flor del aire)(1913), 2) L'épave, 3) Le Clavecin, 4) Sérénade inutile

Estr: •S/CBI Christiania (Noruega), II-1914, cant María de Pini de Chrestia. •N° 3, ej, Bs As, Museo Escolar Sarmiento, 24-IX-1915, cant Delfina Molina Vedia de Bastianini. •N° 1 SNM, 10-XI-1917, cant Hina Spani. •Ciclo completo, SNM, 18-XI-1922, cant María de Pini de Chrestia

Ed: •Bs As, Sociedad Nacional de Música y G. Ricordi, 1927 (UCA). •N° 3 y 1 como N° V y VIII respec. en *Colección de Diez Canciones*, Bs As, Lot, s/f (UCA)

MS: •(UCA) N° 1 y 4 extraviados. •El orden de las canciones que figura en el MS es diferente al del estr y ed: 3, 2, 4 y 1.

Obs: •Premio "Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires", 1922. •En el programa de la SNM figura erróneamente el año 1920 como fecha de composición

Como Tú (1910/16) (Ver Romance)

Flor que fuiste (1910/16) (Ver Romance)

Romance (1910/16, Horacio Rodríguez)

Estr: SNM, 13-X-1916 (figura como *Flor que fuiste tan cándida y tan pura...*), cant Hina Spani

Ed: •con el nombre de *Como Tú*, Bs As, Ortelli, s/f (UCA) y en Bs As, Sociedad Argentina de Compositores, s/f. •Como *Flor que fuiste*, N° VII de Colección de Diez Canciones, Bs As, Lot, s/f. •S/ CBI existe edición anterior a la de Ortelli y una versión posterior con el título original

MS: (UCA)

Obs: hay vers MS cant y quinteto cus (UCA)

Les Ombres d'Hellas I (1910/20, Leopoldo Díaz, versión francesa de Frédéric Raisin)

Partes: 1) Le Rhapsode (1918), 2) Ajax et Cassandre (1918), 3) Lédá (1918), 4) Les Sept Notes (ver Las Siete Notas), 5) La Plainte d'Ariane (1918), 6) Eurydice et Orphée, 7) Vox ruinae, 8) Caron, 9) Les Nymphes au Bain (1913), 10) L'Automne

Estr: •S/CBI N° 10, Christiania (Noruega), II-1914, cant María de Pini de Chrestia. •N° 10, SNM, 13-X-1916, cant Hina Spani. •N° 4 en vers esp, SNM, 13-X-1916. •N° 9 como Les nymphes au bois, SNM, 10-XI-1917, cant Hina Spani. Nos. 1, 2, 5, SNM, 23-XI-1918 (en el programa existente en la donación Boero esta fecha figura tachada y corregida como 24-X-1918), cant Hina Spani, pn José Papi. •N° 3 ej SNM, 5-X-1919, cant Hina Spani. •Nos. 6, 7 y 8, SNM, 18-XI-1920, cant Lola Juliáñez Islas. N° 8, Roma, 1923, cant Cordelia Díaz Leguizamón. •En el ciclo estrenado bajo el nombre *Les ombres d'Hellas*, SNM, 18-XI-1920, cant Lola Juliáñez Islas, no figuran las N° 3, 4, 9, 10 y están seriadas según el siguiente orden: 5, 8, 1, 6, 2, 7

Ed: SNM, Mainz, Schott's Söhne, s/f (UCA)

Obs: existe vers orq de la N° 4 (ver mús orq con sols)

De la Sierra... (1910/22)

Partes: 1) Mensaje (también como Las violetas) (Juan Carlos Dávalos)(1917), 2) Serrana (César Carrizo), 3) Ruego (también como Ruego de Amor) (1917), 4) Las Acacias (Leopoldo Díaz) 5) Silueta (Juan Carlos Dávalos)

Estr: •N° 1 y 3 como *Las violetas* y *Ruego de amor* respectivamente, SNM, 10-XI-1917, cant Hina Spani. •N° 2 SNM, 5-X-1919, cant Hina Spani. •Ciclo completo SNM, 17-X-1922 (en el programa existente en la donación la fecha del concierto figura corregida en tinta como "martes 7 de noviembre"), cant María de Pini de Chrestia. •En el programa del estreno del ciclo completo en lugar de la N° 4 figura *Jujeña* (E. González López). •N° 4, SNM, 5-X-1927, cant María de Pini de Chrestia

Ed: •Bs As, Lot, (1922). N° 2, 1 y 3 como III, IV y VI respectivamente en *Colección de Diez Canciones*, Bs As, Lot, s/f. (UCA). •N° 2 en *Antología de Compositores Argentinos*. Fascículo IV, Bs As, Comisión Nacional de Cultura, 1942. pág 49 a 51 (UCA)

Grab: •N° 2, Bs As, RCA Victor Arg [78 rpm], cant Isabel Marengo, pn Roberto Locatelli. •N° 4, Bs As, Estudios C.A.B. [78 rpm] (grab particular), cant Romilda Ferraría, pn F. Boero, s/f (UCA). •N° 2 y 5 cant R. Britos, pn S. Bonora (grab no comercial) (INM). •N° 2 *Delia Rigal-Homenaje*, Bs As,

Piscitelli, P-005, s/f, [CD], S: Delia Rigal, pn Jess Smith (tomado de grabación en vivo, New York, 1975)

Obs: •existe orq de la N° 2 realizada por Luis Gianneo el 25 de mayo de 1945 (ARI). •N° 2 hay vers a 3 voces de Gourdy ed Lot

Serrana (1910/22) (Ver N° 2 del ciclo *De la Sierra...*)

Ay mi Amor (1910/24, poesía popular)

Ej: T. Odeón, 11-VII-1924, cant Gabriela Besanzoni, pn Salvatore Ruberti
Ed: •Bs As, Lot, 10-XII-1948 (UCA). •Ed sin datos con algunas modificaciones (UCA). •Ed como N° 2 de *Cuatro Canciones en el Estilo Popular Argentino*, Bs As, Lot, s/f. (UCA)

Grab: Bs As, Estudios Par-Buz [78 rpm] (grab particular), cant Romilda Ferraría, pn F. Boero, s/f (UCA)

Madrigal Antiguo (1910/27, Fernández Granados)

Estr: SNM, 5-X-1927, cant María de Pini de Chrestia, pn Alberto Inzaurraga
MS: (UCA)

Obs: hay vers MS cant y quinteto cus (UCA)

Cuatro Canciones en el Estilo Popular Argentino (1910/29)

Partes: 1) Si muero... (1917), 2) Ay, mi amor ! (1910/24), 3) La tapera, 4)

Serenata (de la ópera *Raquela*, 1918, Víctor Mercante)

Ed: en forma separada

Obs: para mayor información ver cada canción en particular

La Tapera (1910/1929, Fernando Fusoni)

Ej: 20-XI-1929, cant Hina Spani, pn Jorge Fanelli

Ed: •Bs As, Ortelli, s/f (S/CBI, es primera ed con correcciones y anotaciones de puño y letra de su autor, 1918) (UCA). •Como N° 3 de *Cuatro Canciones en el Estilo Popular Argentino*, Bs As, Lot, 1948 (UCA)

Obs: ver mús pn bajo el nombre de *Triste*, N° 1 de *Canciones y danzas argentinas*. Ver mús escolar

Les Ombres d'Hellas II (1910/30, Leopoldo Díaz)

Partes: 1) J'ai vu passer... (1913), 2) Inscription funèbre, 3) La Nympe Syrinx, 4) Cassandre, 5) Les Vendanges, 6) Les Centaures et la Mer, 7) Diane, 8) L'île des Amours, 9) Phèdre, 10) Dernier vœux

Estr: N° 1, SNM, 13-X-1916, cant Hina Spani

MS: (UCA)

Serenata Antigua (1910/1930, poesía tradicional española)

Tonadilla (1910/1930, poesía popular española)

Ed: póstuma como N° 6 de *Páginas Breves*, Bs As, EAC, 1988 (UCA)

MS: (UCA)

Las siete notas (1913, Leopoldo Díaz)

Estr: SNM, 13-X-1916, cant Hina Spani

Ed: N°II de Colección de Diez Canciones, Bs As, Lot, s/f (UCA)

Obs: •vers en francés formando parte del ciclo *Les ombres D'Hellas I* (N° 4 *Le Sept Notes*). •Ver mús orq con sols como N° 2 de *Tres poemas para canto y orquesta*

Si muero (1917, poesía popular)

Estr: SNM, 10-XI-1917, cant Hina Spani

Ed: N° I de la Colección de Diez Canciones, Bs As, Lot, s/f. (UCA) y N° 1 de *Cuatro Canciones en el Estilo Popular Argentino*, Bs As, Lot, s/f (UCA)

Grab: •Bs As, Odeón [78 rpm], 1930, cant Cora Carriço, pn F. Boero. •Bs As, Estudios Par-Buz [78 rpm](grab particular), cant Romilda Ferraría, pn F. Boero, s/f (UCA)

Obs: en programa de su estreno en Bruselas, 25-IV-1925, cant Martha Mirasol, pn Luis Le Bellot figura traducida al francés: *Si jeu meurs*

Serenata (de la ópera *Raquela*, 1918, Víctor Mercante)

Ej: SNM, 9-IX-1925, cant Carlos Rodríguez Reinier, pn Jorge Fanelli

Ed: como N° 4 de *Cuatro Canciones en el Estilo Popular Argentino*, Bs As, Lot, s/f (UCA)

Grab: Bs As, Odeón [78 rpm], 1930, cant María de Pini de Chrestia, pn F. Boero.

Obs: •corresponde, con pequeñas modificaciones de texto y acompañamiento a la "Serenata de Honorio" de la ópera *Raquela*. •No confundir con *Serenata*, poesía de Mario Flores N° 8 de *Páginas breves*. Ver co con acompañamiento instr

Crepuscular (1918, Lucio Arengo)

Estr: SNM, 5-X-1919, cant Hina Spani

Ed: N° IX de la Colección de Diez Canciones, Bs As, Lot, s/f (UCA)

MS: (UCA)

Jujeña (1918)(Ver *Vidita*)

Vidita (1918, E. González López)

Ej: bajo el nombre de *Jujeña*, SNM, 5-X-1919, cant Hina Spani

Ed: Bs As, Ortelli, 23-I-1937 (UCA)

Grab: como *Jujeña* cant R. Britos, pn S. Bonora (grab no comercial) (INM)

Evocaciones americanas (1923) (ver *Poemas Americanos*)

Poemas Americanos (1923, Leopoldo Díaz)

Partes: 1) La quena, 2) La raza aborígen, 3) La ruina y el viento

Estr: N° 1 y 3 junto a otra canción llamada *La ola y la sombra* que reemplaza a al N° 2 y bajo el título de *Evocaciones americanas*, SNM, 4-XII-1923, cant Rosalina Crocco

Ed: N° 3, Bs As, G. Ricordi, 1940 (UCA)

Grab: N° 3, Bs As, Estudios C.A.B. [78 rpm] (grab particular), cant Romilda Ferraría, pn F. Boero, s/f (UCA)

MS: (UCA), N° 3 extraviado

Obs: existe vers orq de la N° 3 (ver mús orq con sols)

La ruina y el viento (1923)

Ver N° 3 de *Poemas americanos*

Chanson d'Automne (1927)

Ver N° 3 de *Poèmes*

Poèmes (1927, Héctor Díaz Leguizamón)

Partes: 1) Neige..., 2) La mère, 3) Chanson d'Automne.

Estr: N° 3 Chanson d'Automne, SNM, 6-XII-1927, cant Enriqueta B. de Catelin, pn Arturo Luzzatti

MS: (UCA)

Obs: N° 3 ver mús orq con sols bajo el nombre de *Automne*, N° 3 de *Tres poemas para canto y orquesta*

El Colibrí (1928, Leopoldo Díaz)

Estr: SNM, 5-IX-1928, cant María de Pini de Chrestia, pn Lía Cimaglia

Ed: Bs As, Lot, s/f (UCA)

MS: (UCA)

Lluvia en el campo (1929, J. L. Fernández de la Puente)

Ej: SNM, 24-XI-1929, cant María de Pini de Chrestia

Ed: Bs As, Lot, 1951 (UCA). S/CBI hay ed RIA

Grab: •Bs As, Odeón, s/f, cant Cora Carriço, pn F. Boero. •Bs As, RCA Victor Argentina [78 rpm], 4557-B, cant Isabel Marengo, pn Roberto Locatelli, s/f (UCA)

Obs: ver mús orq

Incantesimo (1930, Ada Negri, it)

Ej: Asociación Argentina de Orquesta de Cámara, 26-IV-1931, cant Cora Carriço, pn Felipe Boero

Ed: Milano, G.Ricordi, 1930 (UCA)

Obs: ver mús orq con sols como N° 1 de *Tres poemas*

El Lago (1930/33, Leopoldo Díaz)

Estr: SNM, 7-XI-1933, cant María de Pini de Chrestia

Ed: Bs As, Ortelli, s/f (UCA)

Lamento Indígena (1930/33, Leopoldo Díaz)

Estr: SNM, 22-XII-1933, cant Cora Carriço

Ed: Bs As, Lot

Ave Maria (1930/35, texto latino)

Estr: versión para arpa, 1935, cant Edith Bétard, arp Mercedes Berraondo

Ed: versión cant, armonio y arpa o piano, Bs As, Ortelli, s/f (UCA)

Obs: hay vers MS cant, arp y cuart cus

Flores del Cardón (1930/36, Ismael Moya)

Estr: VII-1936, cant Romilda Ferraría

Ed: Bs As, Ortelli, 20-XI-1936 (UCA)

Obs: •ver mús orq con sols y canciones infantiles y escolares. •Ver bajo el nombre de *Vidala riojana* en mús orq y como N° 3 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos* para pn

Vidalita (1930/36, Elías Tarnassi)

Estr: Asociación Argentina de Música de Cámara, 27-IX-1936, cant Adelina Morelli, pn Mafalda Napolitano de Quaratino

Ed: Bs As, RIA, 20-I-1949 (UCA)

MS: (UCA)

Obs: ver mús orq con sols

La Pasionaria (1930/37, Leopoldo Díaz)

Estr: Asociación "El Unísono", IV-1937, cant Romilda Ferraría

Ed: Bs As, RIA, 1942 (UCA)
Grab: Bs As, Estudios C.A.B. [78 rpm] (grab particular), cant Romilda Ferraría,
pn F. Boero, s/f (UCA)
Observ: •ver mús orq con sols y mús pn como N° 2 de *Aires populares argentinos* segundo cuaderno. •Aparece también con el nombre *La flor de la pasión*

El mate amargo (1930/40, Fernán Silva Valdés)
Ed: Bs As, RIA, 1952 (UCA)
Obs: ver mús orq con sols

El Quetzal (1930/40, Leopoldo Díaz)
Ed: Bs As, Lot, 1940 (UCA)

El Rosal (1930/40, Héctor Díaz Leguizamón)
Ej: Salón del Consejo de Mujeres, 7-X-1949, cant Nina S. D'Agrenoff, pn C. Macchiavelli
Grab: como N° 6 de *Páginas breves*, Cassette del Archivo de la Editorial Argentina de Compositores Vol. 4, Bs As, EAC, s/f, Bar Augusto Morales, pn Irene Saralegui
Ed: Bs As, Lot, 1949 (UCA)

Ofrenda a Guido Spano (1930/40, Leopoldo Díaz)
Estr: SNM, 8-XI-1929, cant Lola B. de López Rivarola, pn Aldo Romaniello
Ed: Bs As, Lot, 1946 (UCA) y Bs As, RIA, 1952 (UCA)
Obs: ver mús orq con sols

Barrilete de cinco centavos (1940/50, Roberto Valenti)
MS: (UCA)
Obs: en los MS del ciclo *Páginas breves* figura como N° 7

Compañero viento (1940/50, Agustín Dentone)
Ed: Bs As, Lot, 1956 (UCA)

Coplas para un Bailecito (1940/50, Agustín Dentone)
Ej: Asociación Argentina de Música de Cámara 17-VI-1964, cant Perla Lavari,
pn Jasha Galperin
Ed: Bs As, Lot, 1957 (UCA)
Obs: hay vers MS para cant, pn y orq cus (UCA)

Corazón serrano (1940/50, Agustín Dentone)

Estr: Asociación Argentina de Compositores (ex SNM), 14-VII-1955, cant Elsa del Zoppo, pn Norma Romano

Ed: Bs As, Lot, 1955. (ed bilingüe, vers francesa de Andrée Vibert) (UCA)

El día inútil (1940/50, Mayorino Ferraría)

Estr: VIII-1959, cant Romilda Ferraría

Ed: Bs As, RIA, 1952 (UCA) [con correcciones post-impresión del autor]

Funeral coya (1940/50, Agustín Dentone)

Estr: 1950, cant Elsa del Zoppo

Ed: Bs As, RIA, 1953 (UCA)

Obs: ver mús orq y mús co

Invierno (1940/50, Agustín Dentone)

Estr: Asociación Argentina de Compositores (ex SNM), 14-VII-1955, cant Elsa del Zoppo, pn Norma Romano

Ed: Bs As, RIA, 1956 (UCA)

La diligencia (1940/50, Agustín Dentone)

Ej: Casa de Ricardo Rojas, 28-X-1967, cant Bruno Cordini, pn Jasha Galperin

Ed: Bs As, Lot, 1958 (UCA)

MS: (UCA)

Obs: hay vers MS cant, quinteto cus y pn (UCA)

Lluvia (1940/50, Agustín Dentone)

Ed: Bs As, Lot, 1956 (UCA)

Puerto (1940/50, C. Córdova Iturburu)

Estr: Asociación Argentina de Compositores (ex SNM), 24-VI-1983, cant Jorge Giabbanelli, pn Haydè Trinca

MS: (UCA)

Vidalita de Montiel (1940/50, Yamandú Rodríguez)

Estr: T. Smart, 9-X-1956, cant Raquel de Sirkin, pn Enrique Gelusini

MS: (UCA)

Obs: ver mús orq con sols y mús pn (Nº 5 de *Estampas argentinas*)

El desdichado

Obs: sólo figura en el programa del Club Oriental, 7-VIII-1938, cant Juan C. Boero, pn Felipe Boero

El Remedio (poesía popular argentina)

MS: (UCA)

Obs: •ed y selección póstuma como N° 7 de *Páginas breves*, Buenos Aires, EAC, 1988 (UCA). •Ver mús orq, N° 6 de *Suite de danzas argentinas*. •Ver mús pn, N° 1 tercer cuaderno de *Aires populares argentinos*

El templo del sol (Leopoldo Díaz)

MS: borrador (UCA)

La ola y la sombra (Leopoldo Díaz)

MS: (UCA)

Estr: como N° 3 del ciclo *Poemas americanos*, SNM, 14-XI-1923, cant Rosalina Crocco

Obs: luego del estreno fue reemplazada, dentro del ciclo mencionado, por la canción *La raza aborígen*

Oda fúnebre. Homenaje al Dr Estanislao S. Zeballos, Te, Bar, pn. (L. Longhi Di Bracaglia)

Ed: Bs As, Ortelli, s/f (UCA)

Obs: existe vers orq (1918/24) (ver mús orq con sols)

[*Sin título*] (canción francesa, primer verso: "*Versez vos chagrins dans mon Âme*")

MS: (UCA)

Obs: S/CBI fue escrita en París por el sello del papel pentagramado (París, 25 rue Feydeau).

VI - MÚSICA PARA CORO

1 - Coro mixto "a cappella"

Buenos Aires (1920, Carlos Guido Spano)

Ej: •T. Colón, 1-XII-1923, co Escuelas 1 y 16 del C. E. II. profs Elena D. Carozzo y Federico Bacci. •Vers a 3 voces como *A Buenos Aires*, Escuela Normal de Profesores, 17-XI-1921

Ed: Bs As, RIA, 1952 (UCA)

Grab: disco 78 rpm s/datos (grab particular), co INSEF, dir F. Boero, s/f (UCA)
Obs: MS co y pn (UCA). Ver mús escolar como *A Buenos Aires*.

El hogar paterno (1920, Rafael Obligado)
Ej: INSEF, 8-XI-1924, co INSEF, dir F. Boero
Ed: Bs As, Ortelli, s/f (UCA). Bs As, RIA
MS: (UCA)
Obs: existe vers MS con pn (UCA)

La Independencia (1920, Carlos Guido Spano)
Ej: T. Colón, 19-XI-1945, co de la Escuela de Coristas del T. Colón, dir Pedro Valenti Costa
Ed: Bs As, RIA, 1949 (UCA) .
Obs: MS co y pn (UCA). Ver co y pn

El Triunfo (1925, cancionero popular argentino)
Ej: INSEF, 7-XI-1925, co INSEF, dir Felipe Boero
Ed: Bs As, Ortelli, 1936 (UCA). Bs As, RIA
Grab: •Bs As, Odeon [78 rpm], 13348, 8496, co INSEF, dir Felipe Boero, s/f (UCA) (INM). •Bs As, RCA Victor, Orfeón Catalá del Casal de Catalunya de Bs As, dir Pedro Bosch (INM)

La Media Caña (de *El Matrero*) (1925, Yamandú Rodríguez)
Ej: INSEF, 7-XI-1925, co INSEF, dir F. Boero. T. Colón, 1927, dir C. Stiattesi
Ed: Bs As, Perrotti, s/f (UCA)
Grab: •Bs As, "La Muñeca" [78 rpm], Estudios Cinematográficos SIDE, N° 231, co INSEF, dir F. Boero, s/f (UCA). •Disco 78 rpm s/datos (grab particular), co Escuela L. Alem, dir F. Boero, s/f (UCA)
Obs: hay versiones para dos y tres voces (RIA). Ver mús pn (N° 9 *Canciones y danzas argentinas*). Ver mús orq

Alborada (de *Raquela*) (1928, cancionero popular argentino)
Ej: Asociación Wagneriana, 7-V-1928, Asociación Coral Argentina, dir Napoleón Liska
Ed: Bs As, Ortelli, s/f (UCA). Bs As, RIA
Obs: •hay versión a dos voces, Bs As, RIA, 1957 (UCA). •Extraída, con algunas modificaciones, del coro masculino interno que sigue al "Preludio" en la ópera *Raquela*

La Hueya (1928, cancionero popular argentino)

Ej: Asociación Wagneriana, 7-V-1928, Asociación Coral Argentina, Napoleón Liska

Ed: Bs As, RIA, 1949 (UCA)

Obs: publicada como N° 3 de *Tres canciones argentinas* [selección póstuma], EAC, 1986 (UCA)

Chacarera (1930/33, cancionero popular argentino)

Ej: T. Cervantes, 8-VII-1933, co INSEF, dir F. Boero

Obs: hay vers para dúo vocal y pn. Ver mús orq y mús pn

La Criolla (1930/33)

Ej: T. Cervantes, 8-VII-1933, co INSEF, dir Felipe Boero

Observ: hay vers para dúo vocal y pn

La Firmeza (1930/33, cancionero popular argentino)

Estr: Asociación Musical Argentina, 22-VII-1933, Cuarteto Vocal Argentino, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, RIA, 1952 (UCA)

Grab: •Bs As, Odeón [78 rpm], 13347, 8496, co INSEF, dir Felipe Boero, s/f (UCA) (INM). •Disco [78 rpm] s/datos (grab particular), co EACoNE, s/f (UCA)

Obs: •ver mús orq. •Ver mús pn (N° 3, segundo cuaderno *Aires populares argentinos*)

Gato correntino (1930/35, cancionero popular argentino)

Estr: 1935, coros EACoNE, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, Ortelli, 1937 (UCA)

El Escondido (1930/37, cancionero popular argentino)

Estr: 1934/37, coros EACoNE, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, RIA, 1952 (UCA)

Obs: •ver mús pn (N° 7 *Canciones y danzas argentinas*). Ver mús orq. •Hay vers para dúo vocal y pn

El Palito (1930/37, cancionero popular argentino)

Estr: 1934/37, coros EACoNE, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, RIA, 1949 (UCA)

Obs: ver mús orq y mús pn (N° 1, segundo cuaderno de *Aires populares argentinos*)

El Prado (1930/37, cancionero popular argentino)

Estr: 1934/37, coros EACoNE, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, RIA, 1949 (UCA)

Obs: ver mús orq y mús pn (Nº 3, tercer cuaderno de *Aires populares argentinos*)

La flor del Cardón (1930/37, cancionero popular argentino, Catamarca)

Estr: 1934/37, coros EACoNE, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, Ortelli, 1938 (UCA)

Grab: disco 78 rpm s/datos (grab particular), co EACoNE, s/f (UCA)

Obs: no confundir con *Flores del Cardón*

Vidala de carnaval (1930/37, cancionero popular argentino)

Estr: 1834/37, coros EACoNE, dir Felipe Boero

Ed: Nº 2 de *Tres canciones argentinas* [selección póstuma], Bs As, EAC, 1986

MS: (UCA)

Obs: ver mús pn como *Vidalita de carnaval* o como *Carnaval en la sierra* (Nº1 del primer cuaderno de *Aires populares argentinos*).

Avellaneda (1937, Leopoldo Díaz)

Estr: 19-XI-1937, co INSEF, dir Felipe Boero

MS: (UCA)

Obs: hay vers con pn

Todo es amor (1942, arreglo co de una tonada del maestro Serqueira del s XVIII)

Estr: Asociación Argentina de Compositores (Ex SNM), 2-XII-1975, Coral Contemporáneo, dir Jorge Armesto

Ed: en colección de arreglos de melodías españolas por músicos argentinos, selección y prólogo Ernesto Mario Barreda, *Joyas de canciones españolas*, Bs As, Asociación patriótica española, 1942 (UCA)

Funeral coya (1951, Agustín Dentone)

Estr: S/CBI, Iglesia evangélica metodista central, VIII-1952, co de dicha iglesia, dir Roberto van der Meulen

MS: (UCA)

Obs: hay vers con pn. Ver mús orq y mús c y p

Chacarera mendocina (cancionero popular argentino)

Ej: Club Ferrocarril Oeste, 2-XII-1945, co del club mencionado, dir Armando Rho

Ed: Bs As, Ortelli, 1945 (UCA)

Grab: •Bs As, "La Muñeca" [78 rpm], Estudios Cinematográficos SIDE, N° 231, co INSEF, dir F. Boero, s/f (UCA). •EduL, Coro Polifónico de Gálvez, dir Héctor Nardi

Obs: publicada como N° 1 de *Tres canciones argentinas* [selección póstuma], EAC, 1986 (UCA). Ver mús orq y mús pn

El Gato

Ej: INSEF, 7-XI-1925. co INSEF, dir F. Boero

Obs: podría tratarse de *Gato correntino* (1930/35)

La caza

Ej: T. Cervantes, 8-VII-1933, co INSEF, dir F. Boero

Obs: sólo figura en programa de ej

Tres canciones argentinas

[Selección y publicación póstuma]

Partes: 1) Chacarera mendocina, 2) Vidala de carnaval, 3) La Hueya

Ed: Bs As, EAC, 1986

Obs: para mayor información ver cada título en forma individual

Zamba de Rosarito

Ej: Club Ferrocarril Oeste, 2-XII-1945, co del club mencionado, dir Armando Rho

Obs: sólo es nombrada en el programa de su ejecución. Ver mús c y p, mús orq y mús pn (N° 2, primer cuaderno *Aires populares argentinos*)

2 - Coro con acompañamiento instrumental

Buenos Aires, co, pn (1920, Carlos Guido Spano)

Ed: Bs As, Ortelli, 1939 (Sólo parte coral)

MS: (UCA)

Obs: hay vers ed "a cappella" (UCA). Ver mús escolar como *A Buenos Aires*

El hogar paterno, co, pn (1920, Rafael Obligado)

Ej: "a cappella", INSEF, 8-XI-1924, co INSEF, dir F. Boero

MS: (UCA)

Obs: existe ed "a capella" (UCA)

La Independencia, co, pn (1920, Carlos Guido Spano)

MS: (UCA)

Obs: hay ed "a cappella" (UCA)

Maria... Madre nostra, S, co femenino, pn (septiembre 30 de 1921), poema it de la Condesa Giuseppina Pagani Paci)

Ed: Bs As, Alloni, s/f. (UCA)

MS: (UCA)

Obs: •dedicado a Mons. Luis Dupart. •La partitura editada está precedida por una carta firmada por el Padre Gustavo Franceschi, fechada en Bs As, 18-X-1921

Serenata, v, co, pn (1930/36, Mario Flores)

Estr: 1936, cant Camila Quiroga

MS: (UCA)

Obs: •único fragmento existente de la música compuesta para la pieza teatral *Mariquita Thompson* de Mario Flores y Pedro Pico, dir Edmundo Guibourg (ver mús esc). •Ver c y p como N° 8 de *Páginas breves*

Alem, co, pn (1930/40, Jorge A. Boero)

MS: (UCA)

Avellaneda, co, pn (1945, Leopoldo Díaz)

Estr: 1946, co INSEF

MS: (UCA)

Obs: hay vers "a cappella"

Funeral coya, co, pn (1951, Agustín Dentone)

Estr: S/CBI vers "a cappella", Iglesia evangélica metodista central, VIII-1952, co de dicha iglesia, dir R. van der Meulen

MS: (UCA)

Obs: hay vers "a cappella". Ver mús orq y mús c y p

Alborada (de la ópera *Raquela*), co a dos v, pn (cancionero popular argentino)

Ed: Bs As, RIA, 1957 (UCA)

Obs: •hay vers "a cappella". •Extraída con algunas modificaciones del coro masculino interno que sigue al Preludio de la ópera *Raquela*

Serenata, co masculino, pn

Ej: Wagneriana, 18-VIII-s/año, Cuarteto Vocal "Borodin", pn G. Aperi

Obs: sólo figura en programa de ej. Ver c y p

VII - MÚSICA ESCOLAR

1 - Canciones

Cantos escolares, c y p (1915/20)

Partes: 1. La fuente mansa (Hartzenbusch), 2. Las espigas (Hartzenbusch), 3.

La perla y el diamante (Narváez)

Ed: Bs As, Ortelli, s/f (N° 3 UCA)

Obs: ver *Canciones infantiles [I]*

Canciones infantiles [I], c y p (1915/40)

Partes: 1. Canto a la bandera (1920/40, Jorge A. Boero), 2. La perla y el diamante (1915/1920, fábula de Narváez), 3. Canto a Mitre (1920/40, Jorge A. Boero), 4. El peral (1915/20, fábula de Hartzenbusch), 5. Canto a Fray Mamerto Esquiú (1915/20, José P. Barros), 6. La fuente mansa (Hartzenbusch), 7. Fuga de palomas (1915/20, Fermín Estrella Gutierrez), 8. Las espigas (1915/20, Hartzenbusch), 9. Duerme (1915/20, Fernando Fusoni)

Estr: •N° 9 SNM, 5-X-1927, cant María de Pini de Chrestia. •N° 4 ej SNM, 16-XI-1931, cant alumnas de los grados infantiles de la Escuela N° 8 del Consejo Escolar 1, prof de música Simy Whanish

Ed: •Bs As, Lot, s/f (UCA). •N° 1, Bs As, Lot, 1944 (UCA)

Obs: •N° 3 figura también como *Himno a Bartolomé Mitre* (ver himnos). •N° 7 también publicada como N° 5 en *Canciones infantiles [II]*. •N° 2, 6 y 8 ver *Cantos escolares*. •N° 9 ver más adelante ed bajo el nombre de *Canción de cuna*

Canciones infantiles [II], c y p (1915/40)

Partes: 1. El nido (1921/30, Germán Berdiales), 2. La calesita (1921/31, Germán Berdiales), 3. Flores del cardón (1930/36, Ismael Moya), 4. Bichitos de luz (1921/40, Germán Berdiales), 5. Fuga de palomas (1915/20, Fermín Estrella Gutierrez)

Estr: •N° 1 SNM, 5-XII-1930, cant María de Pini de Chrestia. •N° 2 SNM, 24-X-1931, cant María de Pini de Chrestia, pn Alberto Inzaurraga. •N° 4 Club "El Refugio", 16-VII-1938, cant Romilda Ferraría, pn Felipe Boero

Ed: •Bs As, Ortelli, s/f. (UCA, N° 1, 2, 3, 5). •N°3, Bs As, Ortelli, 1936. •N° 4, Bs As, RIA, 1952 (UCA). •N° 1, 2, 3 y 5 Bs As, RIA

Obs: •Nº 3 ver mús c y p, orq con sols y bajo el nombre de *Vidala riojana* en mús orq y también como Nº 3 de *Aires populares argentinos* para pn. •Nº 5 figura como Nº 7 en *Canciones infantiles [I]*

A Buenos Aires, co a 3 v y pn (1920, Carlos Guido Spano)

Ej: Escuela Normal de Profesorado, 17-XI-1921

Ed: Bs As, Ortelli, s/f (UCA)

Obs: aprobado por el Ministerio de Instrucción Pública para las Escuelas Normales de la Nación ver mús co bajo el nombre *Buenos Aires*

Oración a Ricardo Gutierrez, c y p (1920/35, Fermín Estrella Gutierrez)

Estr: Consejo Escolar VI, 28-IX-1935, co de alumnos, dir Ricardo Rodríguez

Ed: Bs As, Lot, 1942 (UCA)

Obs: aprobado por el Consejo Nacional de Educación

A mi bandera, c y p (1920/40, Juan Chassaing)

Ed: Bs As, Lot, 1952 (UCA)

Canto a San Martín, c y p (1920/40, Jorge A. Boero)

Ed: Bs As, RIA, 1951 (UCA)

Escarapela argentina, c y p (1920/40, Dora Maimó de Luchía Puig)

Ed: Bs As, RIA, 1967 (UCA)

El pino de San Lorenzo, c y p (1920/40, Dora Maimó de Luchía Puig)

Ed: Bs As, Lot, s/f (UCA)

Obs: aprobado por el Consejo Nacional de Educación

Homenaje a Guido Spano, c y p (1920/40, Jorge A. Boero)

Ej: con el título: *A Guido y Spano*, Asociación Cultural Carlos Guido y Spano, 6-XI-1948, coro de alumnas de la escuela Nº 28 del C. E. XVIII, dir Blanca Di Donato

Ed: Bs As, Lot, 1949 (UCA)

Obs: ver mús co. Dedicado a las Escuelas del Consejo Escolar 18

La Bandera de Maipú, c y p (1920/40, Roberto de Chodasiewicz)

Ed: Bs As, RIA, 1950 (UCA)

Obs: aprobado por el Ministerio de Educación Exp. 60473, 31-I-1950

Tucumán, c y p (1920/40, Jorge A. Boero)

Ed: Bs As, Lot, 1945 (UCA)

Obs: aprobado por el Consejo Nacional de Educación

Leyenda, c y p (1921/27, Leopoldo Díaz)

Estr: SNM, 5-X-1927, cant María de Pini de Chrestia

Ed: •publicada en la revista *Aconcagua*, pág 182, febrero 1930 (UCA) •Bs As, RIA

El Yaraví, c y p (1921/28, Leopoldo Díaz)

Estr: SNM, 5-IX-1928, cant María de Pini de Chrestia

Ed: •Bs As, Romero y Fernandez, s/f (UCA). •Bs As, RIA, s/f (UCA)

Árbol de Navidad, c y p (1921/36, Dora Maimó de Luchia Puig)

Ej: Escuela de Adultos N° 2 Consejo Escolar XV, 20-X-1936, co de alumnas de Cora Carriço, pn A. Schiuma.

Ed: Bs As, RIA, 1949 (UCA)

Obs: hay versión para pn, N° 4 de *Suite infantil*

Delantales blancos, c y p (1921/36, Dora Maimó de Luchia Puig) Ej: Escuela

de Adultos N° 2 Consejo Escolar XV, 20-X-1936, co de alumnas de Cora Carriço, pn A. Schiuma

Ed: Bs As, RIA, 1950 (UCA)

Las hormigas, c y p (1921/37, Germán Berdiales)

Ed: Bs As, Ortelli, 1937 (UCA). Parte vocal en *Revista Crónica Educacional* (UCA)

Antorcha de paz, 2 v y pn (1921/38, Dora Maimó de Luchia Puig)

Ed: Bs As, Ric, 1938 (UCA)

Escuelita mía !..., c y p (1921/38, María del Carmen González Calderón)

Estr: Escuela "Manuela Pedraza", 23-V-1938

MS: (UCA)

Obs: en el programa figura con el título *Mi escuelita* y está ed por Lot.

Canción escrita en homenaje al cincuentenario de la Escuela "Manuela Pedraza"

¡ Bendita seas escuelita !, c y p (1921/40, Dora Maimó de Luchia Puig)

Ed: Bs As, Luis Lasserre, s/f (UCA)

Obs: aprobado por el H. Consejo Nacional de Educación

Cantemos siempre, canon a 3 v (1921/40, Gervasio Melgar)
Ed: Bs As, Lot, 1956 (UCA)

La tapera, 2 v y pn (Fernando Fusoni)
Ed: Bs As, Lot, 1952 (UCA)
Obs: ver mús c y p

Los reseros, c y p (1921/40, Julián de Charrás)
Ed: Bs As, Lot, 1950 (UCA)

Para la noche de Noel (1921/40)
Nueve canciones breves para la obra de teatro infantil homónima. Poesías
Fryda S. de Mantovani
Partes: 1) Canción del cazador. 2) Cantos para la noche de Noel I y II. 3)
Pastoral. 4) El flautista. 5) Las campanas. 6) Los niños. 7) Canto de la flauta.
8) Hansel
Ed: Bs As, Kapelusz

Canto a la Escuela, co S, B y niños
MS: (UCA)

Canción de cuna, c y p (Fernando Fusoni)
Ed: Bs As, Ortelli, 1937 (UCA). Bs As, RIA
Obs: •aparece con el nombre de *Duerme*, Nº 9 de *Canciones infantiles [I]*.
•Existe vers para pn solo Nº 3 de *Suite infantil* (ver mús pn)

2 - Himnos

Canto a la Escuela Normal, co a 3 v y pn (1920/21, Arturo Marasso)
Ej: Escuela Normal de Profesores, 17-XI-1921, co de la escuela
Ed: Bs As, Ortelli, s/f (UCA)
Grab: como *Himno a la Escuela Normal de Profesores "Mariano Acosta"*,
Troba [disco chico 33 rpm], co de la Escuela Normal de Profesores "Mariano
Acosta", dir Martha C. de Hariri, pn Roberto Braudo, s/f (UCA)
Obs: aprobado por el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación
para las escuelas de su dependencia

Himno a Sarmiento, co a 1 v y pn (1920/38, Eduardo María de Ocampo)
Ej: Asociación Argentina de Música de Cámara, 18-IX-1938. co "Julián
Aguirre" de la Asociación Musical "El Unísono", dir Felipe Boero

Ed: Bs As, Ric, 1938 (UCA)

Obs: versión oficial aprobada por la Comisión Cívica de Homenaje a Sarmiento en el cincuentenario de su fallecimiento. Aprobadas sus versiones en sol para escuelas secundarias y en fa para escuelas primarias por el Ministerio de Instrucción Pública y el Consejo Nacional de Educación

Himno a la Escuela Miguel de Azcuénaga, co a 1 v y pn (1920/40, Fermín Estrella Gutierrez)

MS: (UCA, fotocopia)

Himno a Mitre (1920/40, Jorge A. Boero)

Ej: Escuela "Presidente Mitre", 25-VI-1954

Obs: ver canciones infantiles y escolares como *Canto a Mitre*, N° 3 de *Canciones infantiles [I]*

Himno a Victoriano Montes (1920/40, Leopoldo Díaz)

Estr: San Fernando (Pcia de Bs As), 17-XI-1945

Obs: estr para la inauguración de la Escuela N° 6 bautizada "Dr Victoriano E. Montes"

Himno del Seminario Conciliar de Santiago del Estero, Bar solo, co masculino y de niños, pn o armonio (1930, Mons. Dr. Audino Rodríguez y Olmos)

Estr: Santiago del Estero, 17-XI-1930, dir Pbro Serafín Fernández

Ed: Santiago del Estero, Casa Grandi, s/f. (UCA)

Obs: la partitura está fechado en julio de 1930. En su estreno se ejecutó orquestada por Germán Kern

Himno al Instituto Nacional Superior de Educación Física, co a 3 v y pn

Ej: INSEF, 7-XI-1925, co INSEF, dir Felipe Boero

Ed: Bs As, 1927 (UCA)

Himno a Juana Manuela Gorriti, co a 1 v y pn (Julio Picarel)

Para la Escuela N° 2 del C. E. XVI.

MS: (UCA)

Himno a la Ley de Educación, co a 2 v y pn (Patricio Rodríguez)

Ed: Bs as, Ortelli, s/f (UCA)

Obs: aprobado por el H. C. Nacional de Educación en su sesión del 23 de enero de 1935

Himno a la Vendimia

Estr: Mendoza, 2-IV-1938, coro formado por 6000 niños de dicha provincia, dir Felipe Boero

Obs: sólo figura en programa de estreno

Himno de la Unión Cultural Americana (F. Julio Picarel)

Estr: Unión Cultural Argentina, 7-IX-1943, Coro de la Acción Juvenil del Ateneo Popular de Villa Devoto, dir Felipe Boero

Observ: sólo figura en programa de estreno

VI. OBRAS INCONCLUSAS

Cántico a la Virgen del Rosario. co unísono, v, pn.
MS (UCA). No figura autor del texto

Iberá, ópera

MS (UCA)

Obs: ver *La leyenda del Ceibo*, mús orq con sols



**Impreso en Diciembre de 1996 en Gama Estación Gráfica
San José 343 - Capital Federal - Tel.: 384-7676 Líneas Rotativas**