

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA**



**REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA**

- **AÑO XXXVI**
- **2022**

VOLUMEN 36 – N° 2

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Dr. Pablo Cetta

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Julián Mosca

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Enrique Cámara (Universidad de Valladolid, España), Dr. Pablo Di Liscia (Universidad Nacional de Quilmes, Argentina), Dra. Marita Fornaro Bordolli (Universidad de la República de Uruguay), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Universidad Católica Argentina), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Universidad Católica Argentina), Dra. Melanie Plesch (Universidad de Melbourne, Australia), Lic. Nilda Vineis (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Detalle del Ms "Para el distinguido musicólogo D. Carlos Vega", puño y letra de Julio Sagreras. Fondo Documental "Carlos Vega" del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del IIMCV.

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.



El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni.

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

Av. Alicia Moreau de Justo 1500 - C 1107AFC Buenos Aires

Telefax (54-011) 4338-0882 ✉Email: iimcv@uca.edu.ar

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 36 N° 2.

9

SECCIÓN ARTÍCULOS

La inteligencia del oído.

Ricardo Mandolini

13

Julio Sagreras a Carlos Vega: palabras inéditas del compositor acerca del “Cielo” de su *Rapsodia sobre motivos criollos* (ca. 1901) para guitarra.

Julián Mosca

33

Primeras interpretaciones en Buenos Aires de la *Sonata N° 29 op. 106, Hammerklavier*, de Ludwig van Beethoven.

Emiliano Turchetta

47

SECCIÓN RESEÑAS

Ulhôa, Marta Tupinambá de. (2022). *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX. De folhetins, musica de salão e serestas*. Río de Janeiro. Fólio Digital.

Silvina Luz Mansilla

71

NOTICIAS DEL INSTITUTO

79

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS

85

PRÓLOGO



■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 36 N° 2

■

La Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, de rigurosa periodicidad desde su fundación, tiene como objetivo principal la difusión de las investigaciones llevadas a cabo por estudiosos calificados en el campo de la musicología en el amplio espectro de su competencia. Esta pluralidad temática se debe al deseo de cubrir los diferentes intereses del público al cual va dirigida: tanto investigadores y estudiosos de la música como al público que desea ampliar sus conocimientos al respecto.

Cabe destacar que esta revista está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publicaciones para editores de revistas científicas.¹ En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

A partir del número 31 N° 1 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS). Desde ella se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos de los diferentes números. Se accede a la misma desde el link <http://revistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM>

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección de sus revistas, cuyos artículos también pueden descargarse de forma gratuita en formato PDF. La dirección de descarga es la de nuestra página web www.iimcv.org

¹ http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors.pdf

Asimismo, a partir del año 2019 y continuando con la adecuación a las normas internacionales, nuestra publicación tiene una periodicidad semestral.

En el presente volumen 36 N° 2 se publican en la sección Artículos:

- Ricardo Mandolini (Professeur Émerite, Université de Lille, Francia): “La inteligencia del oído”.
- 10** – Julián Mosca (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales): “Julio Sagreras a Carlos Vega: palabras inéditas del compositor acerca del «Cielo» de su *Rapsodia sobre motivos criollos* (ca. 1901) para guitarra”.
- Emiliano Turchetta (Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras): “Primeras interpretaciones en Buenos Aires de la *Sonata N° 29 op. 106, Hammerklavier*, de Ludwig van Beethoven”.

En la sección Reseñas, Silvina Luz Mansilla nos ofrece un recorrido en torno al libro de reciente publicación *Aspectos sobre a valsa no Rio de Janeiro no longo século XIX. De folhetins, musica de salão e serestas*, de la musicóloga brasileña Martha Tupinambá de Ulhôa (Río de Janeiro. Fólio Digital, 2022).

En la sección Noticias, presentamos las novedades editoriales de nuestro Instituto: el volumen 36 N° 1 de nuestra Revista (publicado durante el primer semestre de 2022); la nueva publicación periódica de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el IIMCV, *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*; y el libro de Juan María Veniard *Música de salón. Según documentos conservados en la República Argentina*, que ve la luz a finales de 2022. Así mismo, anunciamos la participación del IIMCV en la 47ª edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, a celebrarse en mayo de 2023.

En la sección Normas, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista.

El Comité Editorial recibe contribuciones a lo largo de todo el año que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en la que fueron aceptadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO

Editora

SECCIÓN ARTÍCULOS



LA INTELIGENCIA DEL OÍDO

RICARDO MANDOLINI

Professeur Émerite Université de Lille (Francia)

ricardo.mandolini@club-internet.fr

RESUMEN

Este artículo es la traducción corregida y aumentada de mi artículo «L'intelligence de l'ouïe – Contributions pour un modèle d'intelligibilité de la perception timbrique en matière d'instrumentation et orchestration», aparecido en las Actas del coloquio *Penser la vision, penser l'audition*, textos reunidos por Catherine Kintzler (2002). Reactualizar la problemática de este artículo responde a mi deseo de poner a la consideración de los lectores una teoría susceptible de sintetizar disciplinas inherentes al quehacer del compositor que han permanecido hasta ahora separadas e independientes, tales como la síntesis aditiva propia del estudio de música electrónica y la orquestación. Ambas actividades están fundadas epistemológicamente en lo que llamo “La inteligencia del oído”, título que, además, rinde homenaje al trabajo de Rudolf Arnheim *The visual thinking*, cuya lectura supo abrir camino a mis reflexiones.

Palabras clave: Composición musical, Musicología, Epistemología de la percepción.

THE INTELLIGENCE OF THE EAR.

ABSTRACT

14 This article is a corrected and enlarged translation of my article “L’intelligence de l’ouïe - Contributions pour un modèle d’intelligibilité de la perception timbrique en matière d’instrumentation et orchestration”, which appeared in the Acts of the colloquium *Penser la vision, penser l’audition*, texts collected by Catherine Kintzler (2002). The updating of the problematic of this article responds to my desire to offer readers a theory that is capable of synthesising disciplines inherent to the composer’s work that have hitherto remained separate and independent, such as the additive synthesis specific to the study of electronic music and orchestration. Both activities are epistemologically founded on what I call in Spanish “La inteligencia del oído” (“The Intelligence of the Ear”), a title which, moreover, pays homage to Rudolf Arnheim’s work *The visual thinking*, whose reading opened the way to my reflections.

Keywords: Music Composition, Musicology, Epistemology of Perception.



Preludio

Como compositor de música instrumental y electroacústica, siempre me he preguntado por los vínculos entre ambas expresiones. Después de trabajar mucho sobre estas cuestiones, que se plantean de forma bastante natural en la práctica compositiva, llegué a la conclusión de que la síntesis aditiva y sustractiva, por el lado del estudio electroacústico, y la instrumentación/orquestación, por el lado de la orquesta sinfónica, se superponían sobre los mismos problemas y, en consecuencia, podían tratarse a partir de criterios comunes.

Este es el camino que seguirá mi contribución: primero presentaré una aproximación a los rudimentos de la síntesis aditiva electroacústica, con el fin de identificar una clasificación de los sonidos. A continuación, esta clasificación se trasladará a la instrumentación y la orquestación. Esta convergencia se debe a la forma espontánea en que la audición conoce, reconoce, compara, destaca y evalúa la distancia que la separa de la fuente, y clasifica las señales que detecta según un orden espontáneo de importancia. Todas estas actividades se llevan a cabo de forma espontánea antes de

que la información se torne consciente, y constituyen lo que podríamos llamar *la inteligencia del oído*. Una mejor comprensión de cómo funciona esta inteligencia proporcionaría una base epistemológica para la estética musical, independientemente del estilo o de la época.

1. La síntesis aditiva

La síntesis aditiva es una actividad específica del estudio de música electrónica. Como consecuencia de la ley de Fourier, según la cual cualquier vibración puede descomponerse en vibraciones más simples, esta técnica parte de ondas simples como las sinusoidales —que, por cierto, no existen en la naturaleza en estado puro— y termina con complejos sonoros sintetizados en unidades perceptivas diferentes de las ondas constituyentes consideradas individualmente. Lo contrario de la síntesis aditiva es la síntesis sustractiva, es decir, la reducción de una señal compleja mediante diversas técnicas de filtrado para producir una onda simple.

Todos los sonidos existentes pueden producirse a partir de la adición física y la percepción sintética de complejos sinusoidales. La columna vertical simultánea de estas sinusoides es su configuración espectral o espectro. Los parciales, que se llaman armónicos en el caso del espectro armónico, son sus componentes individuales, es decir, cada onda considerada por separado. El espectro es uno de los factores determinantes del timbre en la música instrumental y electroacústica. Pero no es el único, como ya han demostrado los experimentos de la *musique concrète* (por ejemplo, si cortamos el transitorio de ataque de un sonido de piano grabado, el oído deja de reconocer el instrumento) y las investigaciones posteriores sobre la síntesis digital de sonidos instrumentales de David Wessel, Jean-Claude Risset, Barry Truax, Jean-Baptiste Barrière y muchos otros. A este respecto, Risset nos informa:

“El espectro es, en efecto, un parámetro sensible, pero no puede equipararse al timbre, la firma auditiva del instrumento. Antes de que la alta fidelidad se convirtiera en la norma, era posible identificar los instrumentos musicales grabados, a pesar de las importantes distorsiones lineales que perturbaban los espectros: la identidad de las fuentes debe basarse en características más robustas”.¹ (Risset, 1991: 245)

¹ «Le spectre est bien un paramètre sensible, mais on ne peut l'assimiler au timbre, signature auditive de l'instrument. Avant que la haute fidélité ne soit la règle, on pouvait identifier les instruments de musique enregistrés, malgré d'importants distorsions linéaires bouleversant les spectres : il faut bien que l'identité de sources tienne à des traits plus robustes». (Risset, 1991: 245)

Pero, por supuesto, todas las demás variables (evolución dinámica de los componentes, ruido del ataque, la respiración que acompaña a la onda estacionaria, la forma específica del sonido, el efecto Doppler para las señales en movimiento, etc.) se añaden al espectro para ayudar a definir el timbre específico. Siendo una característica necesaria, aunque no suficiente del timbre, la configuración espectral de un sonido es un concepto básico que no puede ignorarse. El oído reconoce inmediatamente los espectros, lo que originariamente forma parte de un mecanismo atávico de supervivencia; este reconocimiento espontáneo determina la naturaleza de la fuente y prepara al sujeto a una reacción inmediata.

El espectro de un sonido no está aislado en la naturaleza. En general, los sonidos forman parte de distintos entornos sonoros y el oído debe ser capaz de diferenciarlos, incluso cuando están mezclados en el ambiente. Entre otros elementos relevantes, el oído discierne espontáneamente el grado de simplicidad o complejidad de la organización espectral. Esto afecta a dos niveles diferentes, que interactúan fuertemente entre sí: el número de parciales, por una parte, y su relación de frecuencias, por otra. En cuanto al número de parciales, el oído identifica espectros pobres y espectros ricos. Una sola onda sinusoidal es un caso extremo de pobreza espectral, inexistente en el universo audible natural; los sonidos y ruidos en la naturaleza son siempre complejos. Pero en el estudio de música electrónica es posible generar una sola onda, resultado de una oscilación simple y periódica.

El oído percibe la falta de componentes espectrales de varias maneras. En primer lugar, la localización de la señal sinusoidal es problemática; un movimiento de la cabeza y el oído se desorienta en relación con el lugar de origen de la onda. En segundo lugar, la combinación de varias sinusoides de frecuencias muy similares en fortissimo produce un extraño fenómeno de distorsión en la región de óptima audibilidad (alrededor de 2.000 Hz). El oído percibe sonidos que en realidad no existen en la realidad física; se llaman sonidos diferenciales (su frecuencia es la diferencia entre las frecuencias implicadas).

La riqueza de un espectro está dada por la interacción de las sinusoides que lo conforman. Esta interacción se percibe en términos de brillo, aspereza y nasalidad del timbre. Pero la noción de riqueza espectral es más compleja, porque además del número real de componentes de un espectro, tenemos que considerar cuáles de sus componentes se escuchan en la realidad psico-acústica. De hecho, el oído tiene una zona óptima de audibilidad en torno a los 2.000 Hz, como demostraron los experimentos de Emil Leipp con la representación sonográfica (ver Imagen 1):

“En primer lugar, hay que recordar que la sensibilidad de nuestro oído a las distintas frecuencias no es en absoluto “homogénea”: Esto lleva a una conclusión si un sonido tiene componentes del mismo nivel físico entre 30 y 12.000 Hz, está bastante claro que no se perciben con la misma intensidad auditiva [...] Consecuencia importante: un sonido [...] cambiará de timbre si se lo traspone al registro agudo”. (Leipp: 1976: 145-146)²

En resumen, se observa que los parciales espectrales que caen fuera de la zona de audibilidad óptima no se percibirán o se percibirán de forma imperfecta. Esto tiene consecuencias en términos de dinámica, ya que será necesario compensar la ausencia audible de parciales aumentando la intensidad de los matices. En cuanto a la relación de frecuencias de los parciales, existen tres casos básicos:

a) *Los parciales están en proporción de números enteros entre sí.* En este caso se denominan “armónicos”, y el espectro resultante es armónico; su nombre recuerda la escala de armónicos de Pitágoras. El primer armónico, el de menor frecuencia, se denomina *frecuencia fundamental* de este espectro; se percibirá como la altura del sonido. Dada la relación numérica simple que acabo de enunciar, si la fundamental de un espectro armónico se encuentra a 100 Hz, el segundo armónico estará a 200 Hz, el tercero a 300 Hz, y así sucesivamente.

Los espectros armónicos se diferencian además tímbricamente por la acentuación de sus parciales. Cuando los armónicos pares (2º, 4º, 6º, etc.) se acentúan en relación con los impares, el timbre es predominantemente nasal. Es el caso de la onda "diente de sierra" producida en el estudio con los generadores de espectros armónicos. Cuando, por el contrario, los armónicos impares predominan sobre los pares, el sonido es suave y velado. Esto es lo que ocurre con la llamada “onda cuadrada” en la práctica electroacústica.

b) *Los parciales no están relacionados entre sí por números enteros, pero sigue siendo posible reconocer una frecuencia fundamental como tono.* En este caso, el espectro es inarmónico. Es importante saber que el oído reconoce distintos grados de inarmonicidad en función de la distribución de los parciales, en relación con el hecho de estar más o menos próximos a la distribución armónica en números enteros.

² «Rappelons d'abord que la sensibilité de notre oreille aux diverses fréquences n'est absolument pas “homogène”: aux très basses et très hautes fréquences le seuil de perception est beaucoup plus élevé qu'autour de 2 000 Hz. Une conclusion s'impose dès lors : si un son comporte par exemple des composantes du même niveau physique entre 30 et 12 000 Hz, il est bien évident qu'elles ne sont pas perçues comme ayant la même intensité auditive. [...] Conséquence importante : un son [...] changera de timbre si on le transpose vers l'aigu». (Leipp: 1976: 145-146).

La zona de óptima audibilidad

(Citado de E. LEIPP, *Acoustique et musique*, Éditions Masson, 1976, p. 146 et 147)

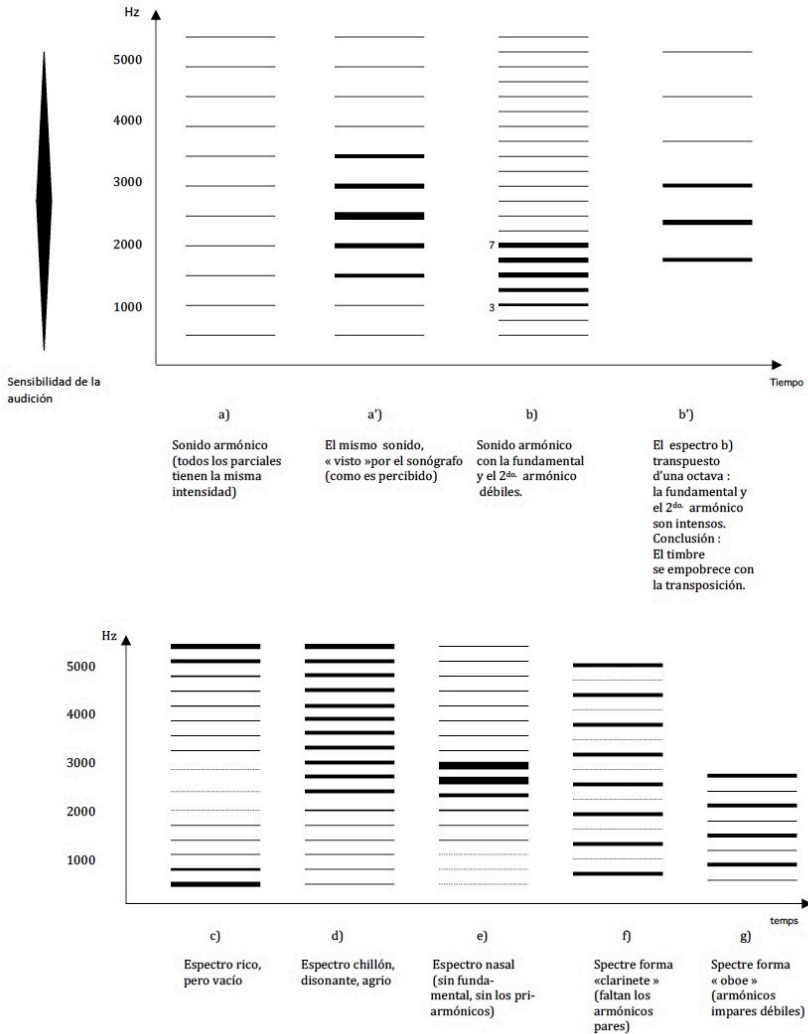


Imagen 1. Zona de óptima audibilidad (citado de Leipp, 1976: 146-47)

c) *Los parciales no están relacionados entre sí por números enteros, y es imposible reconocer una frecuencia fundamental.* El espectro es un espectro de ruido, que puede organizarse en registros (grave, medio, agudo) pero no en función de alturas precisas.

En el estudio de música electroacústica es posible generar un ruido con todas las frecuencias audibles en su espectro: se llama *ruido blanco* y, como las sinusoides y otras ondas, no existe aislado en la naturaleza. Filtrada con un filtro pasa-banda, esta fuente se transforma en lo que se conoce como *ruido de banda* o *ruido coloreado*, que puede situarse en cualquier registro (ver Imagen 2).

19

2. Hacia el mundo instrumental

Antes de comparar la síntesis aditiva con la instrumentación y la orquestación, me parece necesario definir estos términos.

Según Hoérée,

“[...] la orquestación comprende: a) la instrumentación, o ciencia de escribir para cada instrumento; b) la orquestación propiamente dicha, o arte de combinar y equilibrar las partes instrumentales mediante su utilización simultánea, con vistas a organizar la partitura”.³ (Hoérée, 1976, vol. II: 706-13).

Se trata de un enfoque sutil; ciencia y arte se combinan aquí de tal manera que se ponen de relieve los aspectos objetivos y subjetivos de la disciplina. Los instrumentos permanecen en el ámbito de la organología, mientras que la combinación instrumental es una cuestión de creación de los compositores.

Podemos decir que la orquestación es la disciplina musical que estudia la asociación y disociación perceptiva de los timbres instrumentales en la orquesta. Se desarrolla sobre la base de unidades sintéticas producidas a partir de la adición de timbres instrumentales individuales. Dado que el sonido resultante es cualitativamente diferente de cada uno de los timbres que lo componen, la orquestación también puede definirse como *la ciencia y el arte de la creación de timbres orquestales*.

³ «[...] l'orchestration comporte : a) l'instrumentation, ou science de l'écriture particulière à chaque instrument ; b) l'orchestration proprement dite ou art de combiner, équilibrer les parties instrumentales par leur emploi simultané, en vue de l'organisation de la partition». (Hoérée, 1976, vol. II: 706-13).

Cuadro comparativo de configuraciones espectrales

(Citado de E. LEIPP, *Acoustique et musique*, Éditions Masson, 1976, p. 89)

20

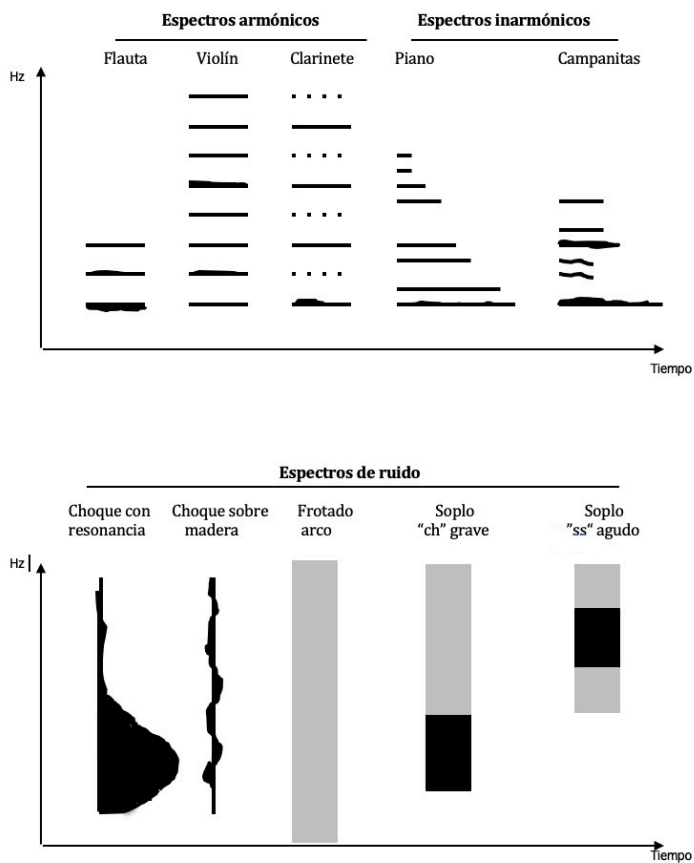


Imagen 2. Cuadro comparativo de configuraciones espectrales (citado de Leipp, 1976: 89)

3. Instrumentación

Si trasladamos los rudimentos de la síntesis aditiva que acabo de mencionar a los instrumentos de la orquesta, podemos observar que, en principio, los timbres instrumentales también pueden clasificarse según la simplicidad o complejidad de su espectro, o según el número de componentes, o incluso según la relación de frecuencias de los componentes.

A primera vista, podemos ver que todos los vientos y cuerdas de la orquesta tienen un espectro armónico que se ve realizado por su técnica tradicional de interpretación (esta explicación es importante porque la música contemporánea ha traído consigo otras formas de tocar que relativizan la noción de timbre que atribuimos a cada instrumento. En este sentido, Chion tiene razón al preguntarse “[...]qué significa la noción de timbre del trombón, desde el momento en que se golpea el instrumento en lugar de soplar de la manera tradicional”).⁴

De acuerdo con la técnica tradicional reconocida para cada instrumento, predominan en la orquesta los espectros armónicos. Así que no es por la disposición numérica de los armónicos de cada espectro por lo que los instrumentos se diferencian entre sí. En cambio, es el grado de pobreza o riqueza en cuanto a la cantidad de armónicos, así como la acentuación particular de ciertos armónicos o grupos de armónicos (formantes), lo que contribuye a determinar las diferencias tímbricas.

Si pasamos revista a los instrumentos orquestales, observamos que, en primer lugar, la familia de las flautas se caracteriza por un espectro armónico singularmente pobre en componentes, por lo que su timbre se asemeja al de la onda sinusoidal, como puede apreciarse al oído.

En segundo lugar, las demás familias de maderas, metales y cuerdas tienen un espectro rico, con diversas configuraciones de acentos armónicos en sus espectros. En cuanto a los armónicos acentuados, aparte de las series de armónicos pares e impares ya mencionadas, hay que tener claro que la forma y las dimensiones de las cajas de resonancia de los instrumentos añaden acentos a ciertas regiones del espectro. Se trata de las regiones formánticas, de gran importancia para el reconocimiento tímbrico.

Siguiendo con el espectro armónico, los instrumentos a doble lengüeta (oboe, corno inglés, fagot, contrafagot) muestran un fuerte predominio de los armónicos pares, lo que explica su característico color nasal. El timbre se asemeja al de las ondas triangular o “diente de sierra” del estudio.

⁴ «[...]ce que veut dire la notion de timbre de trombone, à partir du moment où on frappe sur l'instrument, au lieu de souffler de la façon traditionnelle». (Chion, 1986: 47 y ss.).

Los instrumentos con una sola lengüeta tienen un espectro dominado por los armónicos impares, lo que explica su ductilidad dinámica y su sonido dulce, que abarca casi todo el registro. La onda cuadrada se aproxima a su configuración espectral, como puede apreciarse al oído.

Los espectros de los instrumentos de metal de embocadura (el corno en fa, las trompetas, los trombones y las tubas) presentan en sus respectivos registros graves y medios todos los armónicos acentuados de la misma manera, excepción hecha de los pertenecientes a las respectivas regiones formánticas. Se aproximan a la configuración de la onda triangular.

También las cuerdas se aproximan a la onda triangular, a excepción de la viola, cuya afinación no corresponde a sus dimensiones reales: la viola como instrumento a la octava del violonchelo habría debido ser mucho más grande de lo que es, y esa diferencia produce el color característico nasal de su timbre, explicado por la región formántica característica de su caja de resonancia.

Aparte de los instrumentos armónicos, la orquesta contiene una variedad de instrumentos cuya técnica normal de interpretación produce espectros inarmónicos. Estos instrumentos pueden clasificarse según una escala creciente de inarmonicidad. Empecemos por los instrumentos temperados (piano, guitarra, arpa, marimba, vibrafón, metalofón, celesta, glockenspiel, etc.), donde las alturas no coinciden con la escala de los armónicos; por esa razón los parciales no guardan entre sí la proporción de los números enteros. Sin embargo, los instrumentos temperados se mantienen muy cerca de la distribución armónica: es un buen ejemplo del umbral de tolerancia del oído, que sigue asimilando los instrumentos de baja inarmonicidad a los timbres armónicos. Pero detengámonos un momento en el caso de un violín en dúo con un piano: el violinista se adapta espontáneamente a la escala temperada. Si, en cambio, afinara como cuando toca solo, ¡la desafinación con el piano estaría asegurada!

Un ejemplo que demuestra la inarmonicidad del piano: el 7ª parcial de la cuerda do grave del piano es más grave (en términos de micro-intervalos) que la misma nota tocada en las teclas (un si bemol). Esto se puede demostrar por los batidos que producen las dos frecuencias vecinas.

Los instrumentos con baja inarmonicidad pueden dividirse según la pobreza o riqueza de sus espectros. El piano, la guitarra y el arpa tienen espectros ricos, mientras que el metalofón, el xilofón y la xilomarimba tienen espectros con un número limitado de parciales.

En orden creciente de inarmonicidad, cuanto más difiere la disposición de los parciales de la distribución armónica del espectro, más difícil resulta reconocer un

tono como frecuencia fundamental. Las campanas, por ejemplo, disponen sus parciales de forma que se asemejan a la disposición armónica, pero la frecuencia fundamental compite con el parcial correspondiente a la tercera menor en orden de intensidad. En conclusión, una melodía en tonalidad mayor tocada por campanas (carillón, campanas tubulares) suena pasablemente desafinada, dado que la tercera mayor de la tonalidad entra en colisión con la tercera menor predominante del espectro.

Los instrumentos de inarmonicidad media también pueden clasificarse en función de su número de componentes. Los temple-blocks y los platillos antiguos tienen un espectro pobre, mientras que las campanas tubulares tienen un espectro rico.

Los gongs y los tímboles son instrumentos aún más inarmónicos: los primeros parciales son próximos entre sí y desdibujan la percepción de altura fundamental.

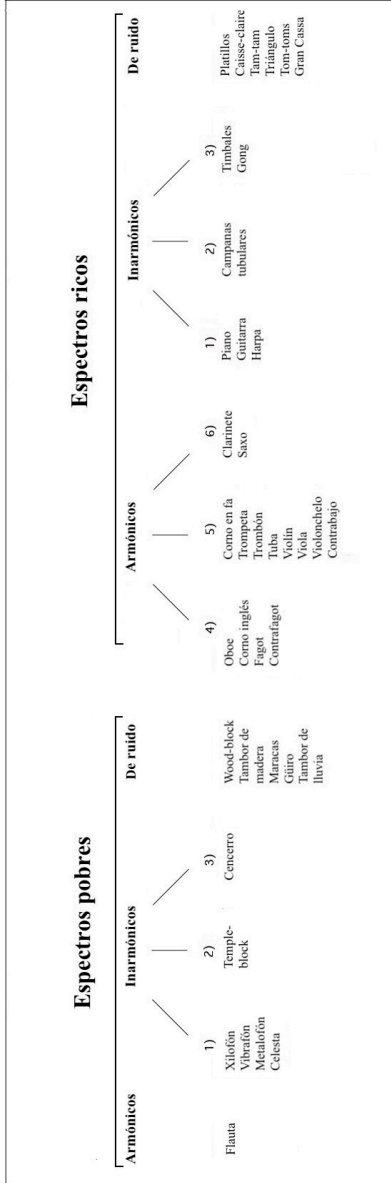
Pasamos ahora a los instrumentos de percusión indeterminada cuya altura ya no es posible de discernir, pero que permiten determinar familias de registros; es el caso de los platillos suspendidos, los tom-toms, los tambores, las cajas, etc. No es casual que estos instrumentos no se escriban sobre pentagrama, sino sobre una sola línea: ésta permite determinar tres registros posibles. En el caso de estos instrumentos, los parciales de las configuraciones espectrales están inextricablemente entrelazados.

Se mantiene la distinción entre espectros pobres y ricos: las claves y los wood-blocks son pobres en el registro agudo, y los tambores de madera son pobres en el registro grave. Ricos de espectro, son, en cambio, los platillos suspendidos, los tam-tams, las cajas, los triángulos, las panderetas, las maracas, los güiros y los tambores de lluvia, situados en el registro medio-alto, y los tom-toms y bombos en el registro grave.

Estas percusiones producen bandas de ruido que se asemejan a las bandas de ruido coloreadas del estudio electroacústico.

Me he permitido esta somera incursión en la organología para poder aclarar los términos de la hipótesis que el artículo plantea, es decir que la síntesis electroacústica y la instrumentación guardan una raíz común. Acabo de presentar los instrumentos de la orquesta en términos de complejidad espectral, ya sea en el número de componentes o en la relación numérica dentro de las configuraciones. Esto, como ya he dicho, no pretende ser el único factor determinante del reconocimiento tímbrico. Pero la clasificación expuesta puede ayudarnos a comprender hasta qué punto la noción de espectro contribuye de forma decisiva a la asociación y disociación perceptivas, del mismo modo que la afinación, el ritmo y la dinámica a los que tradicionalmente se reconoce este papel (ver Imagen 3).

Configuración espectral de los instrumentos de orquesta



- 1) Pequeña inarmonicidad
- 2) Inarmonicidad media
- 3) Gran inarmonicidad
- 4) Armónicos pares predominantes
- 5) Todos los armónicos acentuados
- 6) Armónicos impares predominantes

Imagen 3. Configuración espectral de los instrumentos de orquesta

4. Orquestación

Hablemos ahora de orquestación. Se trata de un tópico que no puede abordarse sin reservas. De hecho, ningún tema de la música es tan escurridizo como la sistematización de la orquestación. Como ya hemos visto en las definiciones anteriores, el término se sitúa entre lo objetivo psicoacústico y lo puramente subjetivo, entre la dificultad natural de definir el timbre y de escucharlo, por una parte, y la búsqueda de novedades tímbricas propias de la composición, por otra. La confusión es bastante considerable. Piencikowski comprendió perfectamente esta dificultad cuando dijo que podía detectar

25

“[...] una ambigüedad fundamental, un equívoco entre la realidad física del timbre como objeto de análisis acústico y su función estética como modelo metafórico transpuesto al ámbito musical. La búsqueda de una conjunción entre materia y forma ha llevado a los músicos a aceptar la posibilidad de una estructura análoga a la que ofrece la observación del timbre aplicable a las categorías de la composición.

Sin embargo, existe una distancia considerable entre la realización de las obras y una forma de escritura que pretenda simplemente transponer los espectros acústicos: una simple cuestión de literalidad, que enfrenta a los optimistas del sentido literal con los realistas del sentido figurado.” (Piencikowski, 1991: 86).

Una visión de conjunto de la literatura sobre la instrumentación y la orquestación permite clasificar los tratados según dos criterios: la organología, por una parte, y los principios compositivos, por otra.

En el tratado Gieseler, Lombardi y Weyer, por ejemplo, aprendemos que

“[...] todos los libros sobre instrumentación, orquestación y organología que se han publicado hasta ahora desde el siglo XVIII se muestran divididos entre la pura información sobre instrumentos aislados y la consideración de su uso en configuraciones y conjuntos de orden musical”. (Gieseler, Lombardi, Weyer, 1985: 4)⁵

Así pues, cabe señalar que ni la organología por sí sola ni la creación de los compositores, considerada de forma específica, han bastado para dar a la orquestación un perfil definitivo. Y con razón: este perfil depende directamente del

⁵ “Alles bis jetzt erschienen Bücher über Instrumentation, Instrumentationslehre, Orchestration, Instrumentierung sind (seit dem 18. Jahrhundert) angesiedelt zwischen Instrumentenkunde und Instrumentation als kompositorischen Vorgang, zwischen Information über Einzelinstrumente und über ihr Zusammenwirken mit dem Ziel musikalischer Gestaltung“ (Gieseler, Lombardi, Weyer, 1985: 4).

funcionamiento del oído, que es un requisito previo para cualquier manifestación sonora y para cualquier música, ya sea electroacústica o instrumental.

La orquestación también plantea dificultades históricas. En el siglo XIX, la música orquestal se componía en dos etapas. En la primera, primaban las preocupaciones melódicas, armónicas y rítmicas. En la segunda, el compositor transcribía sus temas —generalmente compuestos al piano— orquestándolos. La orquestación ayudaba a solidificar la lógica de la secuencia musical, que se componía respetando estrictamente la temática.

Históricamente, las asociaciones tímbricas tenían un valor semántico muy específico. Como nos informa Jean-Michel Court:

“Desde el *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* de Hector Berlioz, todos los autores de obras orquestales han abordado, con mayor o menor éxito, la cuestión del afecto asociado a los timbres. Los Principios de orquestación (de Rimsky-Korsakov) no son una excepción a la regla, y a lo largo de sus páginas da información sobre el uso de los instrumentos y describe el efecto obtenido”. (Court, 2000: 182)⁶

Así pues, la orquestación se basaba tradicionalmente en la “tematización” de los colores de la orquesta, un punto de vista coherente con la estética del Romanticismo.

Con la desaparición del tema como figura central de la música, la orquestación debía ser objeto de una reflexión estructural de primer orden. Esta nueva función, decididamente típica de la última mitad del siglo XX, ya no consistía en revestir con el timbre motivos previamente compuestos – recordemos los consejos del tratado de orquestación de Rimsky-Korsakov sobre la mejor manera de *vestir melodías* –, sino en desarrollar contextos tímbricos asociativos en los que la configuración espectral servía para unir o separar acontecimientos. De este modo, el timbre se convierte en un parámetro por derecho propio, como cualquier otro.

Como ya he dicho, parto del supuesto de que la orquestación se basa en las mismas categorías que hemos identificado para las ondas y para los instrumentos individuales. La orquestación crea instrumentos perceptivos a partir de una organización de la orquesta en polos tímbricos que responden a los mismos criterios de organización y riqueza espectral. Por supuesto, cuando los espectros se acercan en la configuración, se produce la asociación perceptiva de los eventos.

⁶ «Depuis le *Grand Traité d'instrumentation et d'orchestration* de Hector Berlioz, chaque auteur d'un ouvrage traitant de l'écriture pour orchestre a abordé, avec plus ou moins de bonheur, la question de l'affect associé aux timbres. Les *Principes d'orchestration* (de Rimsky-Korsakov) ne font pas exception à la règle, et au fil des pages il donne des informations concernant l'emploi des instruments et décrit l'effet obtenu». (Court, 2000: 182).

Según este punto de vista, orquestar significa dirigir la actividad instrumental de tal modo que se cree un contexto perceptivamente indisoluble, conduciendo la música hacia un polo u otro. Los instrumentos lo hacen posible, porque sus técnicas de producción sonora no son ni más ni menos que *una forma racional y sistemática de empobrecer o enriquecer su configuración espectral con los medios de que disponen*.⁷

Coda: El oído, ese desconocido

27

Empezando por la síntesis aditiva, pasando después por la instrumentación y la orquestación, he intentado poner de relieve la manera en que el oído percibe, con manifestaciones y comportamientos que se repiten en uno u otro registro de la producción musical.

El oído funciona como un auténtico descodificador en relación con la fuente. La información recibida es decodificada primero y retransmitida después al cerebro por el nervio auditivo en contacto con las células de Corti.

Dada la masa de haces neuronales interconectados y la extrema complejidad de las interconexiones, sería incorrecto decir, como se hacía en el siglo XIX, que el sistema sensorial acumula información para que el cerebro la procese después. Los sentidos son el resultado de un proceso de adaptación orgánica, pero su localización externa no nos permite presentarlos individualmente sin considerar el conjunto como un todo. Esto plantea una verdadera pregunta: de toda la información proporcionada por los sentidos, ¿cuál llegará a ser consciente? Si no se produjera una selección inicial de la información, la conciencia se vería sumergida por mensajes de todo tipo, que tendría que clasificar según su orden de importancia, en detrimento de su velocidad de reacción. La audición, al igual que los demás sentidos, actúa como un filtro que determina si la información debe provocar una reacción inmediata y espontánea, o una mediata y reflexiva.

El modelo para entender cómo funciona la audición es complejo, debido a la continua interacción de los elementos en juego. El oído externo permite localizar espacialmente la fuente gracias, en primer lugar, a la captación de la señal en los dos pabellones auriculares y, en segundo lugar, a las diferencias, medibles en milisegundos, entre los tiempos de vibración de cada tímpano. Hasta la fecha, no existen más que modelos aproximativos de nuestra capacidad de localización

⁷ Pensemos por ejemplo en las sordinas, o la diferencia de los cuernos en *fa*, *bouché* o *pavillon en l'air*, o, en el caso de las cuerdas, la variación de la posición de incidencia del arco frotando las cuerdas *sul tasto*, o *sul ponticello*. Todos estas son formas, repito, de enriquecer o empobrecer el espectro instrumental.

auditiva, que puede determinar el lugar de origen de la fuente con una precisión asombrosa.

A la localización se agrega la medición de la intensidad de la señal en el oído medio. Situados entre el tímpano y la ventana oval, tres huesecillos minúsculos, articulados por músculos y ligamentos, forman un sistema de articulación elástica. Este sistema asegura la conexión entre las dos membranas o, mejor aún, amplifica unas treinta veces la vibración del tímpano para concentrar la excitación de la ventana oval, mucho más pequeña que el tímpano. Es esta segunda vibración la que se transforma en diferencias de presión en el interior de la cóclea del oído interno. Si la señal es fuerte, el sistema muscular se relaja para evitar cualquier daño del tímpano. Si, por el contrario, la señal es débil, el sistema se tensa para permitir que la vibración recorra de manera optimizada el camino hasta el oído interno. Por tanto, un crescendo puede describirse como una actividad muscular que va de la tensión a la relajación en el oído medio.

Tras la localización en el oído externo, el oído medio descifra la velocidad a la que la fuente se acerca al oyente. Esta información es fundamental para preparar el comportamiento de respuesta que debe asumir el sujeto y la velocidad a la que debe reaccionar.

En el oído interno, las vibraciones de la ventana oval se transforman en diferencias de presión que afectan al líquido contenido en la cóclea. Es esta información la que, en última instancia, tiene la clave del análisis espectral. Las investigaciones de Albert Bregman sobre la psicología de la percepción acústica parecen convincentes a este respecto:

“Sabemos que en las primeras fases del proceso auditivo, la membrana basilar del oído interno y las fibras nerviosas descomponen toda la señal en mensajes neuronales separados para cada región de frecuencia y cada intervalo de tiempo del sonido percibido. Por tanto, puede decirse que el sistema auditivo tiene su propio espectrograma, a menudo denominado neuro-espectrograma”. (Bregman, 1991: 207)⁸

La diferencia entre espectros pobres y ricos y la complejidad en términos de relación de parciales se realiza aquí con una finalidad bien distinta a la de la música: se trata de descodificar la naturaleza de la señal y las intenciones del emisor. Ciertamente,

⁸ «Nous savons qu'aux premiers stades du processus auditif, la membrane basilaire de l'oreille interne et les fibres nerveuses décomposent l'ensemble du signal en messages neuronaux séparés pour chaque région fréquentielle et à chaque intervalle temporel du son perçu. On peut donc dire que le système auditif dispose de son propre spectrogramme, que l'on appelle souvent le neurospectrogramme». (Bregman, 1991: 207).

esta actividad no se origina en una necesidad artística; tiene que ver con nuestros mecanismos innatos de supervivencia. Es seguramente al revés; estos mecanismos atávicos e innatos podrían ser la base epistemológica de toda estética.

“[...] los últimos descubrimientos en psicología de la percepción permiten comprender que ciertos principios de composición no resultan de la sintaxis de un estilo particular, sino que se derivan de los principios fundamentales de la percepción auditiva humana[...]. No se trata de negar la especificidad de la música[...] Simplemente digo que nuestra percepción está filtrada por un sistema auditivo diseñado para tareas más funcionales, y que la estructura musical está tamizada por los principios que rigen el funcionamiento concreto y cotidiano de este sistema auditivo”. (Bregman, 1991: 215).

29

La selección que hace el oído de la información acústica puede calificarse de “inteligente”, porque no se limita a descifrar un parámetro de la señal, sino que analiza espontáneamente un contexto paramétrico. Idénticas conclusiones pueden extraerse de nuestro conocimiento de los mecanismos de funcionamiento de los demás sentidos, a los que tradicionalmente se ha asignado un papel pasivo de simple recepción de información: esta investigación actualiza la discusión filosófica de lo sensible frente a lo inteligible desde un punto de vista menos especulativo. En lo que respecta a la percepción visual, Arnheim ha contribuido a borrar la frontera entre ambos:

“Afirmo que las operaciones cognitivas designadas con el término ‘pensamiento’, lejos de ser prerrogativa de procesos mentales que operan a un nivel muy por encima y más allá de la percepción, constituyen los ingredientes fundamentales de la percepción misma. Me refiero a operaciones que implican explorar activamente, seleccionar, captar lo esencial, simplificar, abstraer, analizar y sintetizar, completar, reajustar, comparar, resolver dificultades, así como combinar, ordenar y contextualizar. Estas operaciones no son prerrogativa de una única función mental, sino que constituyen la forma en que la mente humana y animal procesa el material cognitivo, a cualquier nivel. En este sentido, no hay ninguna diferencia fundamental entre lo que ocurre cuando una persona mira directamente al mundo y cuando ‘piensa’ con los ojos cerrados. [...] Parece que no hay proceso de pensamiento que no pueda encontrarse en funcionamiento —al menos en principio— dentro de la percepción”. (Arnheim, 1976: 21-22)⁹

⁹ «Je prétends que les opérations cognitives désignées par le vocable “pensée”, loin d’être l’apanage du processus mentaux intervenant à un niveau bien au-dessus et au-delà de la perception, constituent les ingrédients fondamentaux de la perception elle-même. Je me réfère ici à des opérations qui consistent à explorer activement, à sélectionner, à appréhender ce qui est essentiel, à simplifier, à abstraire, à analyser

En resumen, podemos decir que la percepción actúa motivando las reacciones a un nivel anterior a la consciencia, que podemos llamar pre-conceptual. En diametral contradicción con el concepto de percepción que se desprende de la Estética trascendental de la Crítica de la Razón Pura de Kant, según la cual la diversidad perceptiva no produce síntesis, la percepción se revela análoga al entendimiento, realizando síntesis en forma de arquetipos de conceptos, que Arnheim denomina perceptos.

30 Pensamiento y percepción parecerían ser una misma cosa, sólo que se manifiestan en dos registros diferentes. Se cumple así, tal vez, el antiguo aforismo de la Tabla de Esmeralda:

“Lo que está abajo es
como lo que está arriba;
y lo que está arriba
es como lo que está abajo
para realizar juntos el milagro
de una sola cosa.”

Pueda esta sabiduría abrir el camino a la verdadera discusión sobre la estética.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arnheim, R. (1976). *La Pensée visuelle*. Traducido al francés por Claude Noël y Marc Le Cannu. Paris. Flammarion.

Bregman, A. (1991). « Timbre, orchestration, dissonance et organisation auditive ». En IRCAM, *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*. Paris. Christian Bourgeois éditeurs.

et à synthétiser, à compléter, à réajuster, à comparer, à résoudre des difficultés, de même qu'à combiner, à trier, à placer dans un contexte. Ces opérations ne sont pas la prérogative d'une seule et unique fonction mentale ; elles constituent la manière dont l'esprit de l'homme et celui de l'animal traitent le matériau cognitif, à quelque niveau que ce soit. Il n'y a pas à cet égard de différence fondamentale entre ce qui se passe quand une personne regarde le monde directement et quand elle "pense" les yeux fermés. [...] Il semble qu'il n'y a pas de processus de pensée que l'on ne puisse trouver à l'œuvre — en principe tout au moins — au sein de la perception». (Arnheim, 1976: 21-22).

- Chion, M. (1986). «La dissolution de la notion de timbre». *Revue d'Analyse Musicale*, 3: *Le timbre: Forme, espace, écriture*.
- Court, J.-M. (2000). *L'Orchestration dans les œuvres symphoniques de Stravinsky*. Tesis de doctorado. Universidad de Marseille-Aix-en-Provence.
- Gieseler, W., Lombardi, L., Weyer, R.-D. (1985). *Instrumentation in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Celle. Moeck.
- Hoérée, A. (1976). «Orchestration». En *Dictionnaire Science de la Musique*, vol. II. Paris. Bordas.
- Kintzler, C. (dir.) (2002). *Peinture et musique. Penser la vision, penser l'audition*. Villeneuve d'Ascq. Presses Universitaires du Septentrion.
- Leipp, E. (1976). *Acoustique et musique*. Paris. Editions Masson.
- Piencikowski, R. (1991). «Fonction relative du timbre». En IRCAM, *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*. Paris: Christian Bourgois éditeurs.
- Risset, J.-C. (1991). «Timbre et synthèse de sons». En IRCAM, *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*. Paris: Christian Bourgois éditeurs.

RICARDO MANDOLINI

Compositor, profesor emérito de la Universidad de Lille (Francia). Creador de la disciplina musicológica Heurística Musical y fundador del Estudio de Música Electrónica de la Universidad de Lille. Su formación musical y académica comprende los títulos de Profesor de Composición (Antiguo Conservatorio Beethoven de Buenos Aires, 1973), Kunstlerische Reifeprüfung (Musikhochschule Köln de Alemania, 1983), Doctorat d'Université (Universidad de París VIII, 1988) y Habilitation à diriger des recherches (Universidad de París I Panthéon-Sorbonne, 1993). Es autor de los libros *Langages en expansion. Réflexions critiques sur le style, le compositeur et l'œuvre* (Tesis Doctoral, 1986-1987, Atelier National de reproduction de theses); *Les divers miroirs: tentatives d'approche de la création musicale* (Trabajo de Habilitación, 1992-1993, Atelier National de reproduction de theses); *Heuristique Musicale, contributions pour une nouvelle discipline musicologique* (Delatour, Francia, 2012) y *Réflexions Critiques, l'heuristique musicale et les compositeurs* (Editions Universitaires Européennes, Omniscipitum mbH & Co.

RICARDO MANDOLINI

Revista del IIMCV Vol. 36, N°2, Año 36 - ISSN: 2683-7145

Artículo / Article

KG, Sarrebruck, Alemania, 2013); además de numerosos artículos publicados en Estados Unidos, Francia, Alemania y Chile. Es miembro del CEAC (Centre d'Etudes des Arts Contemporains) de la Universidad de Lille. Junto a María Cristina Kasem es co-organizador del concurso anual de composición SIME y de la Semana Internacional de la Música Electroacústica. Ha sido galardonado con el Premio Magisterio del Concurso Internacional de Música Electroacústica de Bourges (2002) y el Gran Premio de las Artes de Lille (2013). Su música es interpretada regularmente en los principales festivales internacionales de música contemporánea.

JULIO SAGRERAS A CARLOS VEGA: PALABRAS INÉDITAS DEL COMPOSITOR ACERCA DEL “CIELO” DE SU *RAPSODIA SOBRE MOTIVOS CRIOLLOS* (ca. 1901) PARA GUITARRA

JULIÁN MOSCA

Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”
julianezequiemosca@uca.edu.ar

RESUMEN

En su estudio sobre el cielito que forma parte del libro *Las danzas populares argentinas* (Vega, 2019 [1952]), Carlos Vega menciona al guitarrista y compositor argentino Julio Salvador Sagreras (1879-1942) entre los músicos que, a finales del siglo XIX, recogen de la memoria popular la música del cielito como fuente de inspiración para sus composiciones. En su *Rapsodia sobre motivos criollos*, para guitarra (publicada en 1900 o 1901), Sagreras introduce un cielito que, según Vega, habría escuchado “tiempo antes [...], no recordaba dónde” (Vega, 2019 [1952]: 189). En este artículo presentamos la fuente inédita de la que Vega tomó esta información, documento de puño y letra del propio Sagreras obrante en el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA); llevamos a cabo un análisis de los puntos más significativos que se desprenden de su lectura, en el contexto de los estudios de Vega sobre el cielito, y ofrecemos una transcripción diplomática del escrito para su conocimiento completo.

Palabras clave: Cielito, Cielo, Julio Sagreras, Carlos Vega, Música argentina para guitarra, Música tradicional rioplatense decimonónica.

JULIO SAGRERAS TO CARLOS VEGA: UNPUBLISHED COMMENTS FROM THE COMPOSER ABOUT THE “CIELO” FROM HIS *RAPSODIA SOBRE MOTIVOS CRIOLLOS* (ca. 1901) FOR GUITAR.

34

ABSTRACT

In his study about the *cielito* present in his book *Las danzas populares argentinas* (Vega, 2019 [1952]), Carlos Vega mentions the Argentine guitarist and composer Julio Salvador Sagreras (1879-1942) amongst the musicians who, during the late 19th century, employed the *cielito*, present in the Argentine popular memory, as a source of inspiration for their compositions. In his *Rapsodia sobre motivos criollos*, for guitar (published in 1900 or 1901), Sagreras introduces a *cielito* that, according to Vega, he had heard “a while back [...], he did not remember where” (Vega, 2019 [1952]: 189). In this article we present the previously unavailable source from which Vega received this information, a handwritten document by Sagreras, available in the Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” (UCA); we analyze the most significant points which emerge from its reading in the context of Vega’s studies on the *cielito* and we offer a diplomatic transcription of the text for its complete knowledge.

Keywords: Cielito, Cielo, Julio Sagreras, Carlos Vega, Argentine Music for Guitar, River Plate Region’s Nineteenth-century Traditional Music.

Introducción

En su extenso estudio sobre el *cielito* publicado en el primer tomo de *Las danzas populares argentinas*, Carlos Vega (2019 [1952]: 149-210) menciona una serie de obras musicales escritas en Buenos Aires y en Montevideo entre el final del siglo XIX y la primera mitad del XX que toman como fuente de inspiración la música del *cielito*¹.

¹ El ‘cielito’, o ‘cielo’, es una danza y canción tradicional histórica rioplatense, vigente principalmente en la primera mitad del siglo XIX. Fue cultivada tanto en las áreas rurales como en los ámbitos urbanos del teatro, los salones y la milicia. En la ciudad se manifestó bajo diferentes formas: como contradanza

Cita, así, entre otros, el cielito del compositor uruguayo Dalmiro Costa (1836-1901), compuesto, según Vega, hacia 1880 y publicado en *Caras y Caretas* en 1908; el del compositor argentino Francisco Hargreaves (1849-1900), para piano, también de alrededor de 1880 de acuerdo con Vega; el cielito que corona el pericón del uruguayo Leopoldo Díaz, publicado en Montevideo en 1891 (ver Ayestarán, 23 de mayo de 1948; Mosca, 2020); el *Cielo. Variaciones para guitarra*, del compositor y guitarrista argentino Juan Alais (1844-1914; ver Mosca, 2020); el cielito publicado por el tradicionalista Domingo Vicente Lombardi (1878-1961) en la revista *Nativa* en 1933 (ver Mosca, 2020), y el introducido por el guitarrista y compositor argentino Julio Salvador Sagreras (1879-1942)² en su obra *Rapsodia sobre motivos criollos*, para guitarra, publicada en 1900 o 1901 (ver Mosca, 2020).

Confrontando los testimonios que algunas de estas composiciones brindan de la fórmula tradicional de canto del cielito con el más antiguo registro musical escrito de la melodía vocal de un cielito que se conoce hasta el día de hoy —*El Cielito, bayle de Potosí*, pautado por el padre Antonio Pereyra y Ruiz en su obra *Noticia de la Muy Noble y Muy Leal Ciudad de Arequipa*, de 1816 (Vega, 2019 [1952]: 184; ver Ayestarán, 23 de mayo de 1948; Ayestarán, 1949: 248 y ss.; Mosca, 2020)— Vega concluye que el esquema melódico-rítmico-armónico con el que se entonaron las coplas de cielito durante la primera mitad del siglo XIX habría sobrevivido en la memoria popular hasta aproximadamente la década de 1890 (Vega, 2019 [1952]: 188. Ver. Mosca, 2022). Es a partir de entonces que comienza a ser recogido del recuerdo por compositores y tradicionalistas interesados en las expresiones musicales folclóricas vernáculas, a la sombra de la corriente nacionalista que se abría paso en la creación artística (recordemos que por aquellos mismos años, Alberto Williams emprendía su viaje mítico por la campaña bonaerense en búsqueda de las fuentes genuinas —según él lo entendía— de las que bebería su música de inspiración nacional)³.

Julio Sagreras y el “Cielo” de su *Rapsodia sobre motivos criollos*

Julio Sagreras se halló entre los compositores abocados a la recordación y el cultivo de los aires musicales tradicionales al promediar el siglo XIX. En los nueve breves números que dan forma a su mencionada *Rapsodia sobre motivos criollos*, para guitarra,

cantada, como danza sin intervención vocal, como música de audición y como canción. (Ver Plesch, 1999; Veniard, 2017; Aretz, 2003; Mosca, 2020 y Mosca, 2022).

² Vega (2019 [1952]: 188) consigna como fecha de muerte de Sagreras el año 1943.

³ Ya para 1883, Ventura R. Lynch había recorrido parte de la campaña bonaerense con el fin de recoger expresiones folclóricas, luego registradas en su célebre *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República*. Entre ellas, se encuentra el cielito, del que ofrece una valiosa pautación musical del acompañamiento guitarrístico, aunque no de la melodía vocal (Ver Vega, 2019 [1952]: 186-187; Mosca, 2020).

dedicada al general de brigada Francisco Leyría (1845-1911) y citada por Vega en su estudio sobre el cielito, el autor somete a su fantasía creadora una serie de motivos pertenecientes a diferentes expresiones musicales tradicionales, no solamente de la música rural autóctona, sino también de la urbana en boga en las últimas décadas del siglo. Así, entre habanera, “güeya”⁴, estilo, milonga, triste, pericón, vidalita y un final “atangado”⁵, asoma un “Cielo”, en cuya melodía, Vega —atento a la antigüedad de la obra que lo enmarca— reconocerá un valioso testimonio histórico de la fórmula tradicional de canto de las coplas de cielito (ver Vega, 2019 [1952]: 188-189).

Dice brevemente Vega, a propósito de este cielito de Sagreras, en su estudio citado: “El guitarrista Julio S. Sagreras [...] publicó en 1900 ó 1901 una «Rapsodia sobre motivos criollos» en que aparece el tema del Cielito. Tiempo antes lo había oído, no recordaba dónde” (Vega, 2019 [1952]: 188-189). Pero, ¿de dónde extrajo Vega esta información sobre el cielito invocado por Sagreras y el olvido del compositor de las circunstancias históricas en que lo habría escuchado por primera vez? El musicólogo no brinda mayores datos al respecto en su obra citada. En el año 2022, llevando a cabo tareas de ordenamiento en el Fondo Documental “Carlos Vega”⁶ perteneciente al Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, pudimos dar con la ansiada fuente.

El documento en cuestión se encontraba guardado en una carpeta que reunía diferentes materiales recopilados por Vega durante los años de sus investigaciones sobre el cielito. Entre recortes de diarios, documentos musicales y facsímiles en papel fotográfico, encontramos una simple hoja pentagramada profusamente escrita en tinta negra por sus dos caras, con texto verbal y musical, perteneciente a la mano del mismísimo Julio Sagreras. A la manera de una carta, mostraba en su encabezamiento hallarse expresamente dirigida al “distinguido musicólogo D[on] Carlos Vega”. Al final del documento, debajo de su firma, el compositor consignaba la fecha de marzo de 1939.

Desconocemos cómo este papel llegó a Carlos Vega. Creemos que no fue enviado por su autor a través del correo postal; por lo menos, no en un sobre estándar del tipo conocido como ‘oficio inglés’. La hoja pentagramada — del tipo y tamaño de las diseñadas comercialmente para carpetas de ganchos “número 3”, con dos perforaciones perpendiculares al sentido de los pentagramas sobre su margen

⁴ *Sic*, por ‘hueya’.

⁵ Es decir, con aire y ritmo de tango. La expresión consta en la partitura y pertenece al propio compositor.

⁶ El Fondo Documental “Carlos Vega” del IIMCV alberga documentos que pertenecieron al musicólogo (cartas, manuscritos y borradores de sus trabajos; fichas; material fotográfico y documentación personal, entre otros), legados al IIMCV por disposición testamentaria. Una gran parte de los mismos fue digitalizada y puede consultarse desde el sitio web oficial del IIMCV: www.iimcv.org

izquierdo— no presenta las dobladuras que forzosamente hubiera causado, en su espeso gramaje, su adecuación al tamaño de un sobre. El documento pudo haber sido entregado en mano a Vega en su despacho por un enviado del propio compositor, o bien, por un contacto en común que ofició de conducto entre ambos.

Lo que sí es seguro, es que el documento no fue redactado por Sagreras *motu proprio*, sino a pedido de Vega. El musicólogo, quizás a finales de 1938 o a comienzos de 1939, solicitó al compositor información sobre la fuente del cielito de su *Rapsodia* y éste respondió redactando el documento de marras.

37

No obstante, no son muchos los datos que logra aportar Sagreras sobre el origen del cielito invocado en su *Rapsodia*, en esta comunicación. Tal como reproduce Vega en su estudio, el compositor declara no recordar cuándo ni dónde lo escuchó por vez primera. Pero introduce Sagreras, en este escrito de su puño, un dato que no es de poca importancia: afirma que este cielito es diferente de los que le oyera ejecutar “al viejo Alais” (Juan Alais, *vid. supra*)... Efectivamente, el *Cielo* que conocemos de Alais no responde al tipo cantabile —es decir, no presenta una melodía cantable definida, propiamente dicha, como el recopilado por Sagreras—, sino que se identifica, claramente, con el cielito de tipo variado⁷:

I. [Tema]



II.



Imagen 1. *Cielo. Variaciones para guitarra*, op. 2 de Juan Alais. Buenos Aires: F. Núñez y Cia (s/f). El breve tema y las dos primeras variaciones (ver Mosca, 2020). Continúa en página siguiente

⁷ Esta clasificación del cielito fue presentada por nosotros en Mosca (2020).

III.



38

Imagen 1 (viene de la página siguiente). *Cielo. Variaciones para guitarra*, op. 2 de Juan Alais.
 Buenos Aires: F. Núñez y Cia (s/f)

Si bien, como acabamos de decir, este cielito que aquí reproducimos fragmentariamente es el único que conocemos de Alais, resulta interesante que Sagreras mencione no uno, sino *varios* cielitos oídos a aquél, pues esto lo posiciona a Alais como un importante agente en la difusión del cielito en la segunda mitad del siglo XIX; más precisamente, del cielito de tipo variado.

“Esta obra como antes he dicho, yo la publiqué el año 1900 ó 1901 y con referencia al motivo del cielito, no puedo asegurar donde [*sic*] ni cuando [*sic*] lo oí por primera vez, pero difiere fundamentalmente delos [*sic*] que le oí tocar al viejo Alais, que los escribió (creo que fueron varios) en 3 por ocho sin variar de compás”. (Sagreras, 1939).

El cielito de la *Rapsodia* de Sagreras, a diferencia de otros cielitos del siglo XIX que conocemos, posee la peculiaridad de alternar en su escritura los compases de 6/8 y 3/4; rasgo que demuestra cierto preciosismo por parte del compositor a la hora de pensar y plasmar el ritmo del cielito. Transcribimos, como ejemplo, los primeros compases del número, según la edición de F. Núñez:



Imagen 2. Los cuatro compases iniciales del “Cielo” de la *Rapsodia sobre motivos criollos*, de Julio Sagreras, según la edición de F. Núñez

No hemos detectado un abordaje semejante de la escritura rítmica del cielito, anterior a Sagreras. Sin embargo, en su comunicación a Vega, casi cuarenta años después de la publicación de la *Rapsodia*, el compositor revela su disconformidad

para con este método; pues la aplicación del compás de 6/8 al primer inciso de la primera frase provoca, según explica, que la séptima semicorchea del primer compás reciba un acento que, a su juicio, “es inaceptable”. Y afirma que piensa escribir un nuevo cielito empleando solamente el compás de 3/4:

“En la obra nueva que yo he compuesto, pienso cambiar la forma de escritura, haciéndolo en tres por cuatro [...] pues en la forma que lo escribí antes, el quinto “mi” del primer compás, o sea el que señalo con una cruz [sic], queda transformado en tiempo fuerte, lo que a mi modo de ver es inaceptable”. (Sagreras, 1939)⁸

39

Desconocemos, hasta el momento, el destino de aquel nuevo cielito que dice Sagreras hallarse componiendo al momento de redactar el documento, si fue finalmente publicado o no.

Este comentario de Sagreras sobre su forma de escribir el ritmo del cielito en los albores del siglo XX, le brinda la oportunidad de transcribir por completo, en su comunicación, los primeros doce compases del “Cielo” de su *Rapsodia* (el cielito en sí mismo)⁹.

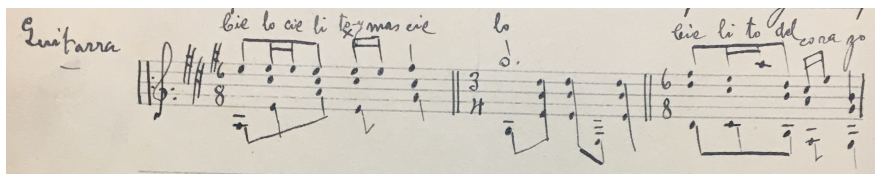


Imagen 3. Primer renglón de la transcripción de Sagreras de los doce compases iniciales del “Cielo” de su *Rapsodia*, en la comunicación a Vega

Sobre el margen derecho del segundo renglón de la transcripción musical, se aprecia, anotada en lápiz por la mano de Vega, la leyenda “Fichado/ copiado”.

⁸ Ver transcripción completa del documento en el Apéndice del presente artículo.

⁹ Tal como indica el propio Sagreras en su comunicación, los compases que siguen a esos doce iniciales son fruto de su inventiva (ver transcripción del documento en Apéndice).

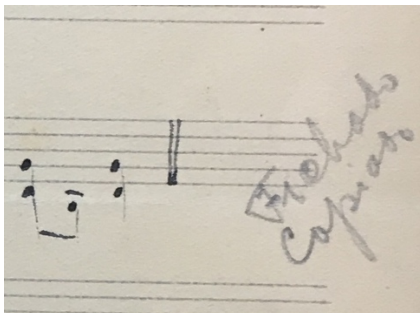


Imagen 4. Detalle de la anotación de Vega, en lápiz, sobre el margen derecho del segundo renglón de la transcripción musical de Sagreras, en la que se lee: “Fichado/ copiado”

De la confrontación de esta transcripción con la partitura editada por F. Núñez, saltan a la vista algunas diferencias. En primer lugar, y tal como ya habíamos supuesto en nuestro estudio para la edición del *Capricho para pianoforte en forma de cielito* de Esnaola (Mosca, 2020: xxxiv-xxxv, nota al pie 109), la negra que cierra el primer compás del cielito se presenta en la edición de Núñez como un erróneo mi; mientras que la transcripción de Sagreras la muestra como fa#:

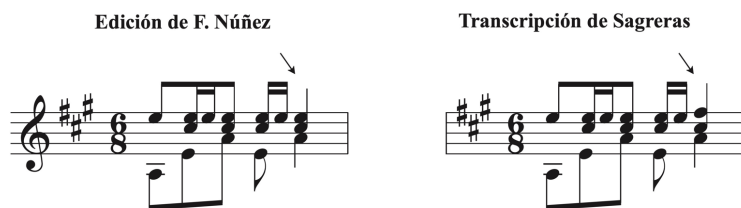


Imagen 5. Confrontación del compás inicial del “Cielo”, según la edición de F. Núñez y la transcripción de Sagreras en su comunicación a Vega

En segundo lugar, en la escritura de las voces armónicas de relleno también se observa alguna inconsistencia: en el primer compás de la segunda frase del cielito, la edición de Núñez omite la segunda voz de la tercera corchea (la):

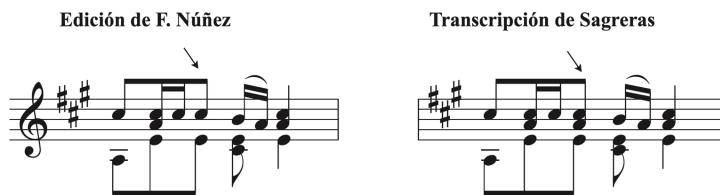


Imagen 6. Confrontación del compás inicial de la segunda frase del “Cielo”, según la edición de F. Núñez y la transcripción de Sagreras en su comunicación a Vega

Claramente, estas diferencias que presenta la edición de F. Núñez con respecto a la versión transcrita por el propio Sagreras en su comunicación, no parecen ser otra cosa que meros errores de grabado de la partitura impresa, y un estudio mínimamente atento de la misma posibilita apreciarlas como tales. El conocimiento de la transcripción de puño y letra de Sagreras nos ayuda a disipar toda duda al respecto.

Otro aspecto interesante de la transcripción musical de Sagreras del cielito invocado en su *Rapsodia*, en su comunicación, es la inclusión de los versos para el canto. Desconciendo el origen de estos versos, nos preguntamos si acaso fueron los mismos con los que el compositor oyó cantar este cielito por primera vez; o, si simplemente, con el fin de ilustrar de manera más clara el inconveniente prosódico-musical que genera el empleo del compás de 6/8, arriba mencionado, añadió a la melodía, *ad hoc*, una estrofa al estilo tradicional. La estrofa consignada por Sagreras en su escrito es la siguiente:

Cielo, cielito y más cielo
cielito del corazón
todas las penas habidas
me atropellan en montón.

Podríamos interrogarnos, a su vez, por qué Vega no mencionó estos versos en su estudio; pero hemos constatado que la misma omisión cometió con las letras de los otros dos cielitos que dispuso en cotejo para el análisis de la fórmula tradicional de canto del cielito (el de Díaz y el de Lombardi; ver Vega, 2019 [1952]: 188; Ayestarán, 1948; Mosca, 2020).

A manera de conclusión

42

Testimonios como el que en el presente trabajo traemos a la luz por fortuito hallazgo —que, desde una mirada general, revelan aspectos ocultos o íntimos del proceso creativo de una obra musical llevado adelante por un autor— no abundan, lamentablemente, en torno a la producción de los compositores argentinos del siglo XIX y comienzos del XX. En lo que respecta propiamente al estudio del cielito, estas palabras de Sagreras a Carlos Vega guardan sumo valor para nosotros, pues, por un lado, confirman y amplían con sustento documental las lacónicas referencias de Vega a la historia del cielito introducido por el compositor en su *Rapsodia*, y por el otro, nos permiten sorprendernos ante un Sagreras aquejado por hondas preocupaciones —casi de índole musicológica— sobre el modo más conveniente de abordarse la escritura del ritmo del cielito. Curiosamente, estas preocupaciones del compositor no hacen más que alimentar la hipótesis de Vega acerca de las dificultades que para los músicos letrados presentara, a lo largo del siglo XIX, la pautación del cielito, dada la polirritmia establecida entre su canto y su acompañamiento: “[...] un canto *binario* marchaba sobre un acompañamiento *ternario*. Este contraste rítmico confundió a los músicos de tal modo, que nunca fué el Cielito satisfactoriamente escrito” (Vega, 2019 [1952]: 183-184).

No nos ha sido posible hallar, aún, una respuesta escrita por Vega a Sagreras. Esto abona nuestra sospecha sobre la existencia de un contacto más directo y cercano entre ambos, en el que pudo no haber mediado necesidad alguna de intercambio epistolar. Tampoco deberíamos descartar la posibilidad de que la comunicación de Sagreras haya decepcionado a un Vega ansioso por conseguir un mayor volumen de datos acerca de las circunstancias históricas que rodearon la escucha primera de aquel cielito en cuestión. El proceso etnográfico parece haber sido mucho más fructífero, en cambio, con Domingo Vicente Lombardi, de quien Vega logró recabar datos históricos más precisos, así como que le cantara el mismo cielito por aquél publicado en la revista *Nativa* en 1933, para pautarlo y cotejarlo, luego, con la versión editada del propio informante:

“El tradicionalista Domingo V. Lombardi, por su lado, oyó el Cielito a la Banda del Batallón N° 10 de Infantería de Línea que dirigía el maestro Ríspoli, en el viejo parque de la plaza Lavalle, corriente el año 1895, y lo publicó en la revista *Nativa* en 1933. Además, me lo cantó a mí, y de su propio canto anoté la versión que verá el lector, casi hasta en los detalles coincidente con la publicada por él, excepto en las líneas divisorias”. (Vega, 2019 [1952]: 188)

No en vano el propio Sagreras, temiendo no haber llegado a cubrir del todo las expectativas de Vega, finaliza humildemente su escrito expresando:

“Dado lo que acabo de escribir, sé perfectamente que no le servirá de nada, pues nada vale para aclarar el origen obscuro del baile “El Cielito” — pero como lo prometido es deuda, pago”. (Sagreras, 1939)

Más allá de la imposibilidad de extraer mayores datos históricos de la comunicación de Sagreras, lo cierto es que Vega terminó incluyendo el cielito de la *Rapsodia* entre los testimonios elegidos para representar la fórmula tradicional histórica del canto de las coplas de cielito anteriores a 1900.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aretz, I. (29 de abril de 1951). La música del cielito. *La Nación*.

_____. (2003). *Música y baile en las en la[s] campañas de los libertadores*. Buenos Aires: inédito [Borrador corregido por la autora obrante en el Archivo de la Biblioteca de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (Argentina). Consultado en: <http://untref.edu.ar/icaatom/index.php/musica-y-bailes-en-la-campana-de-los-libertadores:dc>].

Alais, J. (s/f). *Cielo, variaciones para guitarra op. 2*. Buenos Aires. F. Núñez y cia.

Ayestarán, L. (23 de mayo de 1948). El cielito. *El Día*, año XVII, No 801, Supl. dominical.

_____. (1949). La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851). *Revista del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios*, Año 1, N° 1. Montevideo. El siglo ilustrado, 201-432.

Lynch, V. R. (1925). *Cancionero bonaerense*. Reimpresión de *La Provincia de Buenos Aires hasta la la definición de la cuestión capital de la República*. Con introducción de Vicente Forte. Buenos Aires. Imprenta de la Universidad.

Mosca, J. (2020). Comentarios sobre el *Capricho para piano en forma de cielito* de Juan Pedro Esnaola y algunas reflexiones en torno a la música del cielito en la primera mitad del siglo XIX. En Juan Pedro Esnaola, *Capricho para piano en forma de cielito*. Edición, comentarios y notas: Julián Mosca, (ix-lvii). Buenos Aires. Educa.

_____. (2022). Consideraciones sobre la identidad musical del cielito en los salones del Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX. *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*, 3. <http://arsmusica.iimcv.org/articulo/consideraciones-sobre-la-identidad->

musical-del-cielito-en-los-salones-del-buenos-aires-de-la-primera-mitad-del-siglo-xix/

Sagreras, J. A. s/f. *Rapsodia sobre motivos criollos*. Buenos Aires: F. Núñez.

44 _____ (1939). “Para el distinguido musicólogo D. Carlos Vega”. Manuscrito autógrafo obrante en el Fondo Documental “Carlos Vega” del Archivo de Música Popular, Folklórica e Indígena del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.

Vega, C. (2019 [1952]). *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, t. I.

Veniard, J. M. (2017). El complejo cielito: su música. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 31*, 229-255.

■
Apéndice: Transcripción diplomática del documento

Para el distinguido musicólogo / D. Carlos Vega /

Forma en que escribí yo el “Cielito” cuando publiqué / en 1901 mi obra “Rapsodia sobre motivos criollos” (a la que debía haber titulado “Pot-pourri” y no Rapsodia) /

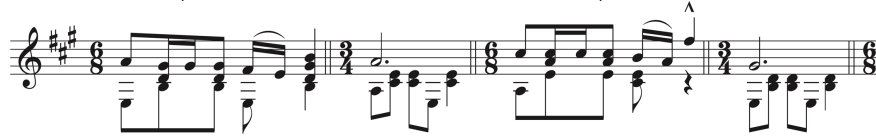
Cie - lo cie - li - to, y más cie - lo Cie - li - to del co - ra - zó -

Guitarra


on To - das las pen - nas ha - bi - das

The image shows a musical score for guitar. It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. The music is written in a style that combines elements of a rhapsody and a pot-pourri, with various time signatures and key signatures indicated by the notation. The lyrics are written above the notes. The second staff continues the melody and includes the word 'on' at the beginning of a phrase. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Me_a-tro-pe-llan en mon-tó - on To-das las pe-nas ha-bi - das



Me_a - tro-pe-llan en mon-tó - on



A continuacion [sic] siguen unas / variantes que no hacen al caso, pues son el producto de la mente del que esto escribe. /

Esta obra como antes he dicho, yo la publiqué [fol. v.] el año 1900 ó 1901 y con referencia al motivo / del cielito, no puedo asegurar donde [sic] ni cuando [sic] / lo oí por primera véz, pero difiere fundamental- [corte de palabra al final de renglón] / mente delos [sic] que le oí tocar al viejo Alais, que los / escribió (creo que fueron varios) en 3 por ocho, / sin variar de compás. /

En la obra nueva que yo he compuesto, pien- [corte de palabra al final de renglón] / so cambiar la forma de escritura, haciéndolo / en tres por cuatro, o sea: /



etc, pues / en la forma que lo escribí antes, el quinto “mi” del primer compás, o sea el que señalo con una cruz [sic], queda transformado en tiempo fuerte, lo que a mi modo de ver es inaceptable.

Dado lo que acabo de escribir, sé perfecta- [corte de palabra al final de renglón] / mente que no le servirá de nada, pues nada / vale para aclarar el origen obscuro del baile / “El Cielito” — pero como lo prometido es deuda, / pago.

[Firma:] Julio S. Sagreras.

JULIÁN MOSCA

Revista del IIMCV Vol. 36, N°2, Año 36 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article



JULIÁN MOSCA

46 Doctor en Música (área Musicología) y Licenciado en Composición, por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”. Es autor de artículos y colaboraciones en libros de su especialidad, sobre música catedralicia en el Virreinato del Perú (siglos XVII y XVIII) y música militar y de salón en Buenos Aires en el siglo XIX. Actualmente dirige el Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de dicha Universidad y alterna su labor de investigador con la docencia universitaria.

PRIMERAS INTERPRETACIONES EN BUENOS AIRES DE LA SONATA N° 29 OP. 106, HAMMERKLAVIER, DE LUDWIG VAN BEETHOVEN

EMILIANO TURCHETTA

Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Musicales y Sonoras
emilianoturchetta@gmail.com

RESUMEN

José Vianna da Motta fue, hasta donde sabemos, el primer pianista que interpretó en público, en Buenos Aires, la *Sonata N° 29* de L. van Beethoven (1898). Por su parte, Ernesto Drangosch fue el primer pianista argentino que tuvo a su cargo la interpretación pública de la *Sonata N° 29* en esta ciudad (1916). Ambos tuvieron una formación que remitía a Franz Liszt, primer intérprete de la obra. Esta última circunstancia, y el interés del pianista húngaro por la música de Beethoven, lo convirtieron en el punto de partida de una tradición interpretativa. En este artículo he indagado acerca de las características de la interpretación lisztiana de la *Sonata N° 29* y sobre la presencia de esas características en las interpretaciones referidas. De acuerdo con las críticas consultadas, podría afirmar que, de manera más o menos directa, la tradición interpretativa lisztiana se hizo evidente en cada caso.

Palabras clave: José Viana da Motta, Ernesto Drangosch, Franz Liszt, Tradición interpretativa, Prensa periódica.

FIRST PERFORMANCES IN BUENOS AIRES OF LUDWIG VAN BEETHOVEN'S SONATA N° 29, OP. 106, HAMMERKLAVIER

48

ABSTRACT

José Vianna da Motta was, as far as we know, the first pianist to perform L. van Beethoven's *Sonata No. 29* in public in Buenos Aires (1898). Ernesto Drangosch was the first Argentinian pianist to give a public performance of the *Sonata No. 29* in this city (1916). Both had a training that referred to Franz Liszt, the first performer of the work. The latter circumstance, and the Hungarian pianist's interest in Beethoven's music, made him the starting point of an interpretative tradition. In this article I have inquired about the characteristics of Lisztian interpretation of the *Sonata No. 29* and about the presence of these characteristics in the performances referred to. According to the reviews consulted, I could affirm that, more or less directly, the Lisztian performance tradition was evident in each case.

Keywords: José Vianna da Motta, Ernesto Drangosch, Franz Liszt, Interpretative Tradition, Periodical Press.

Introducción¹

José Vianna da Motta realizó su segundo viaje a Buenos Aires en el año 1898, para brindar una serie de seis recitales.² En el último de ellos, interpretó la *Sonata N° 29, en Sib Mayor, Hammerklavier*, de Ludwig van Beethoven. Hasta donde se sabe, se trató de la primera audición pública de la obra en la capital argentina.³ Ernesto

¹ Este trabajo constituye un avance de mi tesis doctoral en curso, radicada desde 2022 en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Pontificia Universidad Católica Argentina, bajo la dirección de tesis de Silvana Luz Mansilla. Algunas exploraciones anteriores, de temas conexos pueden leerse en Turchetta (2015a; 2015b; 2016).

² Los dos últimos no formaban parte de los cuatro que integraban el programa original, fueron organizados directamente en Buenos Aires. Los recitales tuvieron lugar desde el día 01 de agosto hasta el día 08 de septiembre.

³ José Vianna da Motta interpretó nuevamente la obra en la capital argentina en el año 1902.

Drangosch, por su parte, interpretó la *Sonata Hammerklavier* en el marco de la audición integral de las treinta y dos sonatas para piano del compositor de Bonn, que organizó la Asociación Wagneriana en el año 1916. Se trató de la primera audición pública de la obra llevada a cabo en Buenos Aires por un pianista argentino.

Tanto da Motta como Drangosch tenían en común la herencia de una tradición interpretativa, la tradición lisztiana, el primero por haber sido alumno de Franz Liszt y ambos por haber sido alumnos de sus alumnos. Franz Liszt fue un pianista que se interesó e interpretó de manera superlativa el repertorio beethoveniano y el propio da Motta afirmó que la razón principal que lo llevó a Liszt fue el hecho de que era el mejor intérprete de Beethoven que jamás haya existido, reconociendo que las impresiones que recibió del maestro lo guiarían a lo largo de toda su vida (Vianna da Motta: 1947). En el caso de la *Sonata N° 29*, además, el nombre del pianista húngaro quedó asociado a ella por un hecho fundamental: fue el primero que la interpretó en público, en el año 1836.

La admiración de Liszt por la música de Beethoven quedó de manifiesto en un sinnúmero de hechos, de los cuales destacaré dos: la curaduría de la edición de las treinta y dos Sonatas, en el año 1857, y la enseñanza de sus obras en sus clases de piano (algunos de los pianistas alumnos de Liszt fueron reconocidos como especialistas en la interpretación de las obras de Beethoven —especialización que se vio plasmada, además, en la edición y grabación de sus composiciones—).

¿Qué características tuvo la interpretación de Franz Liszt de la *Sonata Hammerklavier*?⁴ ¿de qué manera estas características pudieron evidenciarse en la interpretación de la obra que llevaron a cabo José Viana da Motta y Ernesto Drangosch en las circunstancias referidas? Para responder a la primera pregunta, la fuente principal en la que me he basado es el artículo *Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas*, de William S. Newman (si bien no coincido con algunas opiniones vertidas por el autor). Para responder a la segunda pregunta, las fuentes principales de las que he recabado la información son las críticas publicadas en los diarios *La Prensa* y *La Nación*, de Buenos Aires.⁵

El artículo tiene una primera parte con dos secciones, en las que me refiero, en primer lugar, a ciertos aspectos de la *Sonata N° 29* de Beethoven y, en segundo lugar, a algunas de las características de la interpretación lisztiana de la obra. Estas dos

⁴ Como veremos más adelante, la interpretación de Liszt de las sonatas de Beethoven no fue la misma durante toda su vida (no me refiero al hecho de que cada interpretación puede ser única) sino que, a partir de 1848, se produjo una división en dos períodos interpretativos sucesivos. En este caso, por lo tanto, la pregunta se refiere a las características generales de la interpretación de Liszt de la *Sonata Hammerklavier*.

⁵ Claramente, no es posible, en esta instancia, consultar las críticas de todas las interpretaciones de la *Sonata N° 29* de Beethoven que llevaron a cabo Liszt y sus alumnos; pero algunas de ellas, disponibles en diversas fuentes o reunidas en el artículo de Newman, pueden dar una idea genuina de sus características.

primeras secciones se presentan como marco para la segunda parte del artículo, donde analizo las críticas de las interpretaciones de José Vianna da Motta y de Ernesto Drangosch. Por último, tienen lugar las conclusiones.

1. Primera parte

50

1.1. La Sonata N° 29 en Si b Mayor, op. 106, Hammerklavier, de Ludwig van Beethoven

“Su tercera manera, la última metamorfosis de su genio, será el profundo y místico surco trazado por las cinco últimas Sonatas para piano [...], la Misa en Re, los cinco últimos cuartetos, las dos Sonatas para Piano y Violoncello op. 102 [...], la fuga para Cuarteto op. 133”. (Wilhelm von Lenz, 1852).⁶

1.1.1. El tercer estilo de Beethoven

Desde que Wilhelm von Lenz se refirió a un *tercer estilo* en la estética beethoveniana, en su estudio titulado *Beethoven et ses trois styles* (1852), esta denominación ha sido universalmente adoptada para referirse a las obras que el compositor alemán escribió, aproximadamente, a partir de la segunda mitad de la década 1810-1820.⁷ Este *tercer estilo*, así como cada uno de los dos primeros, tiene sus características propias, que Riezler explicó claramente:

“¿En qué consiste, entonces, el carácter particular de las obras tardías [...]? Si se busca la respuesta en las grandes obras, resulta que en las obras precedentes no había esa maciza monumentalidad, esa amplitud de la estructura formal y esa fuerza de la “síntesis” que plasma. La “sabiduría” de Beethoven, en el sentido más profundo de la palabra, toca dimensiones gigantescas en el dominio de las máximas formas, como demuestran [...] la Misa Solemne y las últimas Sonatas y Cuartetos. Quien examine a fondo estas últimas obras en búsqueda de signos distintivos del nuevo estilo, descubre una autonomía en la conducción de las partes, un sentido de la importancia y de la profundidad del pequeño detalle, que no conocíamos en

⁶ «Sa troisième manière, la dernière métamorphose de son génie, sera le profond et mystique sillon tracé par les cinq dernières Sonates de Piano [...], la Messe en ré, les cinq derniers Quatuors, les deux Sonates pour Piano et Violoncelle op. 102 [...], la fugue en Quatuor op. 133».

⁷ No desconozco el estudio del estilo tardío realizado por Theodor Adorno en sus ensayos beethovenianos (2008), como también, las posteriores relecturas como la de Rose Subotnik (2009). Sin embargo, a los fines de este trabajo, resulta válida para la argumentación la caracterización temprana realizada por von Lenz hacia mediados del siglo XIX.

sus obras precedentes. Su necesidad de suprema perfección en la conducción de las voces instrumentales ha crecido a un grado verdaderamente inconcebible”. (Riezler: 1951; Bertini: 1982: 306-307)⁸

De las características mencionadas, hay dos que podríamos detectar clara y prontamente en la obra que nos ocupa. Por un lado, la “monumentalidad” y la “amplitud de la estructura formal” de las que habla Riezler son particularmente evidentes en la *Sonata N° 29*, y el mismo nombre de la obra parece indicarlo: “*Grosse Sonate für das Hammer=Klavier*”.

51

Beethoven ya había dado el nombre de *grande* a otras seis sonatas para piano, pero, si consideráramos el término solamente como indicativo de la duración temporal de la obra, aún ante la eventualidad de las variantes que puedan observarse en las versiones grabadas, la *Hammerklavier* se presenta como la más extensa (y es una de las sonatas más extensas de cuantas se han escrito para piano). Como veremos, de todas maneras, su monumentalidad no se refiere a este único aspecto.⁹ Por otro lado, Riezler señala como propia del tercer estilo beethoveniano “la conducción de las partes”, que Beethoven necesita plasmar con “suprema perfección”. La *Fuga* que Beethoven escribió como parte del cuarto movimiento de la *Sonata* es un excelente ejemplo de esta característica.

1.1.2. La Sonata N° 29 en Sib Mayor

Beethoven escribió la *Sonata Hammerklavier* entre el otoño de 1817 y el otoño de 1818 y la consignó para su publicación a la editorial *Artaria et Compag.* de Viena.¹⁰ El manuscrito original del compositor está perdido, pero se puede consultar la primera edición. La dedicatoria de la obra manifestó nuevamente el aprecio y el reconocimiento del compositor por quien fuera su alumno (1803-1804) y gran mecenas, el Archiduque Rodolfo de Austria, Arzobispo Cardenal de Olomuc

⁸ “In che cosa consiste, allora, il carattere particolare delle tarde opere [...]? Se si cerca la risposta dalle grandi opere, risulta che nelle opere precedenti non c'erano questa massiccia monumentalità, questa ampiezza di forma e questa forza della “sintesi” che plasma. La “sapienza” di Beethoven, nel senso più profondo della parola, tocca dimensioni gigantesche nel dominio delle massime forme, e la sua forza inventiva non si è indebolita, come dimostrano [...] la grande Messa e le ultime Sonate e Quartetti. Chi esamini a fondo queste ultime opere alla ricerca dei segni distintivi del nuovo stile, scopre una autonomia nella condotta delle parti, un senso dell'importanza e della profondità del minuto particolare, che non conoscevamo nelle opere precedenti. Il suo bisogno di suprema perfezione nella condotta delle voci strumentali è cresciuto a un grado veramente inconcepibile”.

⁹ Las Sonatas que llevan el título de *Grandes* son las N° 4, *op.* 7, la N° 8 (Sonata “Patética”), *op.* 13, la N° 11, *op.* 22, la N° 12, *op.* 26, la N° 15, *op.* 28 y la N° 21 (Sonata “Waldstein”), *op.* 53.

¹⁰ Artaria publicó una edición de la obra con la portada escrita en idioma francés y una edición con la portada escrita en idioma alemán.

(Olmütz, como suele designarse la ciudad en castellano)¹¹: “El primero y segundo movimientos fueron concebidos para celebrar el santo de[] [Archiduque] Rodolfo, en 1818. A comienzos de junio de 1819, Beethoven escribió desde Mödling: ‘A las dos piezas que compuse [...] se añaden ahora la aparición de dos más, la última un gran Fugato, con lo que el conjunto se ha convertido en una Gran Sonata.’” (Lam, 1985: 67).

52 La *Sonata N.º 29 en Sib* está estructurada, entonces, en cuatro movimientos. El primero lleva por indicación *Allegro* y tiene 405 compases, con forma sonata. El segundo es un *scherzo* de 175 compases. El tercer movimiento es un *Adagio sostenuto* de 187 compases, escrito en *fa#* menor. El cuarto movimiento tiene dos secciones: la primera es una especie de preludio hasta el compás 16, que está caracterizado por sucesivos cambios de tiempo: *Largo*, *Un poco più vivace*, *Allegro*, *Tempo I*, *Prestissimo* y *Allegro risoluto*. Con esta velocidad comenzará la segunda sección —en el momento ya indicado—, una *Fuga a tre voci con alcune licenze*, en la tonalidad de *Si b*, que se continuará hasta el final del movimiento (compás 400).

Las dificultades mecánicas que contiene la obra son mayores que las que se encuentran en cualquiera de las otras sonatas compuestas por Beethoven. El propio compositor parece haber dicho al editor cuando se la consignó: “He aquí una Sonata que dará que hacer a los pianistas, que se tocará dentro de cincuenta años”. Pero, bastante más allá de sus dificultades mecánicas, la belleza sensible que contiene es la que hace de esta obra uno de los logros más importantes del compositor, como lo han referido innumerables historiadores, musicólogos e intérpretes.

1.2. Franz Liszt y sus alumnos, intérpretes y editores de las sonatas para piano de Beethoven

Liszt conoció las sonatas de Beethoven en su infancia, como el propio pianista refirió más tarde a Lina Ramann, su biógrafa: pudo escucharlas, con admiración, a través de las ejecuciones de su padre (Ramann/Cowdery: 1882). Cuando se trasladó con su familia a Viena para tomar clases de piano y de composición, en el año 1821, sus maestros fueron, respectivamente, Karl Czerny, que había sido alumno de Beethoven, y Antonio Salieri, que había sido su maestro. Dos años después, en 1823, conoció al propio compositor, que lo saludó emocionado después de haber asistido a un concierto suyo. Posteriormente, el repertorio de concierto de Liszt incluyó diez

¹¹ El Archiduque Rodolfo (1788-1831) fue el destinatario de más de diez obras compuestas por Beethoven. Algunas de ellas son: los *Conciertos para piano op. 58* y *op. 73*, la *Sonata en Mi b para piano op. 81^a Les adieux*, la *Sonata para violín y piano op. 96*, el *Trio en Si b op. 97, Archiduque*, la *Sonata en do menor para piano op. 111*, la *Missa Solemnis op. 123*, la *Gran fuga en Si b Mayor para cuarteto de cuerdas, op. 133* y su transcripción para piano a cuatro manos, *op. 134* (Kinsky, 1955).

sonatas de Beethoven, junto con algunas de sus obras de cámara y el *Concierto para piano N° 5, op. 73*.

Liszt interpretó en público, al menos dos veces, diez de las sonatas para piano de Beethoven, como antes mencioné y de acuerdo con la información brindada por Newman (1972). Esas sonatas fueron las siguientes: la N° 12, *op. 26* —la tercera de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 14 *Claro de luna, op. 27* N° 2 —la que más parece haber interpretado—, la N° 17, *op. 31* N° 2 —la segunda de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 23 *Appassionata, op. 57* —la cuarta de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 27, *op. 90*, la N° 28, *op. 101*, la N° 29 *Hammerklavier, op. 106* —la quinta de las cinco sonatas que figuraron con mayor frecuencia en sus conciertos—, la N° 30, *op. 109*, la N° 31, *op. 110* y la N° 32, *op. 111*. Las cinco últimas sonatas (números 28 a 32) fueron incorporadas al repertorio frecuente, al menos en gran parte, por mérito de Liszt, que no dejó de interpretarlas hasta los últimos años de su vida.

53

En la forma de interpretar de Liszt, refiriéndonos específicamente a las sonatas de Beethoven, podemos encontrar dos épocas (Newman: 1972). La primera, que se extiende hasta el año 1848, incluía la mayor parte de las veces, variaciones y agregados respecto de cuanto estaba escrito en la partitura. La segunda, que coincide con los años posteriores a 1848, se caracterizó por el particular cuidado de Liszt para basar su ejecución en la fidelidad a cuanto estaba escrito en la partitura, al mismo tiempo que lamentó que sus interpretaciones precedentes hubiesen tenido la característica mencionada. La segunda forma interpretativa es la que resulta oportuno estudiar para este artículo, porque José Vianna da Motta y todos los alumnos de Liszt que fueron sus profesores y los profesores de Ernesto Drangosch, tomaron clase con el maestro húngaro después de 1848.

Como se mencionó, la primera interpretación de Franz Liszt de la *Sonata N° 29* de Beethoven fue el estreno público de la obra. Tuvo lugar en la Sala Erard en París a finales de mayo o comienzos de junio del año 1836 y tuvo una crítica elogiosa de Héctor Berlioz, de la cual puede resultar apropiado citar el siguiente fragmento:

“No se ha omitido ni una sola nota, ni se ha añadido una sola nota (seguía la partitura con mis ojos), ni se ha hecho un solo cambio en el tempo que no estuviera indicado [...], ni una sola inflexión, ni una sola idea ha sido sacrificada o desviada de su verdadero sentido. *Sobre todo, en el adagio* [...] *mantuvo firmemente el nivel de pensamiento del compositor* [...]” (Berlioz: 1836).¹²

¹² «Pas une note n'a été omise, pas une note n'a été ajoutée (je suivais des yeux la partition), pas une altération n'a été apportée au mouvement qui ne fût indiquée [...], pas une inflexion, pas une idée n'a été

Liszt, como señalé previamente, publicó una edición de las sonatas de Beethoven en 1857. William Newman (1972) explica que “para los estándares del siglo XIX, la edición de Liszt [...] era, de hecho, una edición virtual de *Urtext*” y destaca un dato muy importante: el cambio que hizo Liszt en la indicación de metrónomo que consignó Beethoven para el *Adagio* de la *Sonata N° 29*: de corchea=92 pasó a corchea=84.¹³

54

Por lo tanto, las interpretaciones de Liszt de la *Sonata N° 29* de Beethoven —aun cuando la crítica de alguna interpretación posterior a la referida, siempre elogiosa, da cuenta de algunas mínimas “libertades” del intérprete respecto de cuanto está escrito en la partitura—y la edición de la obra que llevó a cabo, muestran un interés particular por la fidelidad al texto. En el caso específico de la interpretación, además, tanto la crítica citada como las siguientes, dan cuenta de una gran intensidad expresiva, especialmente en el movimiento lento.

Respecto de la enseñanza de las sonatas de Beethoven por parte de Liszt, como señala Newman, es poco, lamentablemente, lo que se puede recabar. En el artículo citado no hay referencias al tratamiento pedagógico de la *Sonata Hammerklavier*. Sin embargo, algunas de sus claves interpretativas podemos deducirlas de cuanto ha escrito y enseñado uno de sus grandes alumnos, Hans von Bülow (Newman: 1972).

Hans von Bülow, que estudió con Liszt en 1851, fue uno de los pianistas que más trascendió como intérprete de las sonatas de Beethoven. El mismo Liszt escribió en una carta a Gille que “es el verdadero intérprete y pensador de Beethoven, el que tiene el conocimiento y la habilidad” (Liszt: 1870, Bache: 1894).¹⁴ Por otro lado, como quedó de manifiesto en la dedicatoria de la última parte de su edición de las treinta y dos sonatas para piano,¹⁵ que realizó en el año 1871 junto a Sigmund Lebert, von Bülow también admiraba la interpretación y el conocimiento de la música de Beethoven que tenía su antiguo maestro de piano: “Al maestro Franz Liszt, el más inalcanzable conocedor de Beethoven, como fruto de su instrucción”.¹⁶ Como señala Newman (1972), Liszt se mostró entusiasmado con esta edición y lo testimonió en dos cartas enviadas al compositor y crítico musical Otto Lessmann:

affaible ou détournée de son vrai sens. Dans l'adagio surtout [...] il s'est constamment maintenu au niveau de la pensée de l'auteur». El resaltado me pertenece.

La crítica de Berlioz da cuenta de una interpretación realizada a partir de una lectura fiel de la partitura en una época en la cual Liszt solía hacer variaciones y agregados en las obras que interpretaba.

¹³ La edición de las sonatas de Franz Liszt fue publicada por la editorial alemana Holle.

¹⁴ “He is the veritable Beethoven player and interpreter, the one who knows and who can do” [*Kenner und Können*].

¹⁵ Von Bülow dedicó a Liszt la edición de las treinta y dos sonatas a partir de la *N° 21*, *op. 53*.

¹⁶ La edición de las sonatas fue realizada por la editorial alemana J. G. Cotta.

“La edición de Beethoven de Bülow supera a una docena de conservatorios en su valor instructivo”. (Liszt: 1872; Bache: 1894)¹⁷

“Especialmente, gracias a sus largos años de estudio, se ha empapado tan profundamente en la comprensión de Beethoven, que apenas parece posible que nadie más se acerque a él en ese aspecto. Hay que leer su comentario de las obras para piano de Beethoven (edición Cotta), y escuchar sus interpretaciones de las mismas (¿qué otro virtuoso podría haberse atrevido a tocar las cinco últimas sonatas de Beethoven ante el público en una sola noche?).” (Liszt: 1882; Bache: 1894)¹⁸

Liszt adoptó la edición de von Bülow para enseñar en sus clases, que parecería “más representativa de [sus] objetivos últimos [...] al interpretar Beethoven que su propia [...] edición”, como afirma William Newman (1972).¹⁹

En la edición de von Bülow de la *Sonata N° 29* encontramos varias clases de indicaciones y comentarios: sugerencias para la ejecución de acordes que, por como están dispuestos, pueden resultar dificultosos para una mano pequeña (se omiten algunas notas intermedias, nunca, claramente la superior); cambios de dinámica (*ff* en lugar de *f*, por ejemplo); indicaciones de *tempo* y de carácter que no están en la primera edición de la obra; agregado de octavas a notas simples; cambio de la indicación metronómica del *Allegro* del primer movimiento (blanca=112 en lugar de blanca=138); un cambio de ritmo. A excepción de las indicaciones de *tempo* y carácter que no están en la partitura original, von Bülow aclara, en todos los casos, que se trata de modificaciones o agregados que hace él, y, por otra parte, que se trata de sugerencias. Por último, también encontramos indicaciones sobre cómo resolver mecánicamente un determinado pasaje.

El comentario que anota al comienzo del tercer movimiento, por cuanto hemos leído en párrafos anteriores, tiene un especial interés: “En los casos de los pianos de mayor sonoridad, el *tempo* puede llevarse aún más lento. La indicación *appassionato e con molto sentimento* debe ser atendida en todo momento” (von Bülow: 1871).²⁰ La sonoridad del piano había crecido notablemente desde 1819 hasta 1871, por causa,

¹⁷ “Bülow’s edition of Beethoven outweighs in the matter of instruction a dozen Conservatoires”.

¹⁸ “Especially has he, by long years of study, so thoroughly steeped himself in the understanding of Beethoven, that it seems scarcely possible for any one else to approach near him in that respect. One must read his commentary on the piano-forte works of Beethoven (Cotta’s edition), and hear his interpretations of them (what other virtuoso could have ventured to play the five last Sonatas of Beethoven before the public in one evening?)”.

¹⁹ “The Billow edition [...] as being more representative of Liszt’s ultimate aims in interpreting Beethoven than is his own [...] edition”.

²⁰ “Bei Klavieren von grosser Klangfülle kann das Zeitmaass noch langsamer genommen werden. Die Vorschrift ‘*appassionato e con molto sentimento*’ ist durchgängig zu beobachten”.

en gran parte, de las modificaciones sucedidas en la construcción del instrumento. En 1871, entonces, se podía ejecutar el movimiento más lentamente, como ya lo ejecutaba Liszt.²¹

En el caso de la *Sonata Hammerklavier*, como vimos, Franz Liszt interpretó fielmente la partitura aún antes del año 1848. Entonces, sus “objetivos últimos” serían algunas pequeñas variantes respecto de cuanto estaba escrito, que, bajo ningún aspecto, modificaban la esencia de la obra.²²

56

La forma interpretativa de Liszt de las sonatas para piano de Beethoven, que Hans von Bülow transmitió en su edición y en sus propias clases -y también en su interpretación- se continuó con sus alumnos. Algunos de ellos, por su parte, hicieron ediciones de la obra beethoveniana, como Alexander Winterberger, en 1880, y Frederic Lamond, en 1918. Pianistas como Conrad Ansoerge, José Vianna da Motta y el mismo Frederic Lamond fueron reconocidos intérpretes de las sonatas de Beethoven.²³

2. Segunda parte

2.1. José Vianna da Motta y Ernesto Drangosch

José Vianna da Motta estudió con Franz Liszt en Weimar, desde julio hasta septiembre de 1885, y con Hans von Bülow en Frankfurt am Main, en mayo y junio 1887.²⁴ Como podemos confirmarlo por los testimonios del propio da Motta, las obras de Beethoven formaron parte del repertorio que abordó con sus maestros o que escuchó trabajar en las clases a otros alumnos. Por lo tanto, pudo convertirse, y, como veremos, se convirtió, en heredero de la tradición lisztiana de la interpretación de Beethoven por dos vías. María Fernanda Cidrais, en la biografía que escribió en el *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, refiere que José Vianna da

²¹ Newman (1972) indica tres referencias a Franz Liszt en la edición de von Bülow. Una de ellas es en el final de la *Sonata Hammerklavier*: “Para dar a los últimos compases la brillantez necesaria, recomendamos la paráfrasis utilizada por Franz Liszt en su recital”. Se trata de la escala descendente del compás 388, que está escrita para las dos manos a distancia de octava. Liszt sugiere hacer octavas alternadas con cada mano.

²² De las cinco conclusiones que deja Newman al final de su escrito, la quinta se refiere a este aspecto: “5. Por último, si Liszt fue el intérprete más significativo de las sonatas para piano de Beethoven en términos románticos, Bülow debe ser considerado como el principal transmisor de la interpretación de Liszt. Y en la edición de Bülow pueden encontrarse las pistas más específicas de esa interpretación, incluyendo, también, la especial reverencia por Beethoven [...] en las notas a pie de página”. (Newman, 1972: 209).

²³ Lamond grabó las sonatas N.º 8, 12, 14, 17 y 23. Las grabaciones se encuentran en <https://www.youtube.com/watch?v=DCb047WdXL8&t=71s>

²⁴ Las fechas del 9 de mayo y del 7 de junio son, respectivamente, la primera y la última que se encuentran en el *Apéndice a los estudios con Hans von Bülow, de Theodor Pfeifer*, que José Vianna da Motta escribió en 1896.

Motta, “exponente de la escuela de Liszt y de von Bülow, se destacó como estos por la concepción intelectual y severa de la manera de tocar” (Cidrais, 1988; Pietra, 1988: 223).²⁵

Da Motta escuchó tocar a Liszt un fragmento de la *Sonata N° 29* de Beethoven durante el transcurso de sus clases en Weimar. De esa audición dejó el siguiente testimonio: “Ocho compases del Adagio de la [Sonata] op. 106 fueron una revelación absoluta: si no lo escuchas nunca sabrás [...] cuánto es capaz de decir el teclado de un piano; realmente gritaba de dolor. Era como si dos grandes almas se saludaran con dolor: el alma de Beethoven y su maravilloso recreador” (Vianna da Motta: 1911; Zimdars, 2010: 37).²⁶ Da Motta refirió que, durante su aprendizaje con Hans von Bülow, escuchó la *Sonata* en la clase de los días 23 y 26 de mayo (primer movimiento) y 6 de junio (cuarto movimiento), como leemos en el *Apéndice a los estudios con Hans von Bülow, de Theodor Pfeifer*. Al mismo tiempo, informó que escuchó ejecutar el *Adagio* a von Bülow.

José Vianna da Motta fue un pianista “beethoveniano”. Lo podemos deducir, en primer lugar, por la gran cantidad de obras de este compositor que tenía en repertorio, incluidas las treinta y dos sonatas para piano. Por otra parte, las biografías del pianista así lo refieren. María Fernanda Cidrais, en el texto citado, afirma que “se distinguió, sobre todo, como intérprete de Bach, Beethoven y Liszt” (Cidrais, 1988; Pietra: 1988: 222).²⁷

Por su parte, Ernesto Drangosch comenzó sus estudios pianísticos y musicales en Buenos Aires. En 1897 viajó a Berlín “con el propósito de perfeccionarse en la Real Academia de Música” (García Muñoz/Mondolo, 1999: 543). En la capital alemana tuvo como profesor de piano a Karl Heinrich Barth (1847-1922), que había sido alumno de dos lisztianos: Hans von Bülow (1862-1864) y Karl Tausig, durante breve tiempo. Después de casi tres años de estudio, Drangosch regresó a Buenos Aires (1900) y, luego de ganar el Gran Premio Europa, el 10 de marzo de 1901 volvió a Berlín. Hasta 1905, continuó su formación pianística en esa ciudad con otro alumno de Liszt, Conrad Ansoerge (1862-1930). Ansoerge, como refiere el *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica E Dei Musicisti* (1988), fue un pianista que “se destacó como intérprete de Beethoven”.²⁸ Entonces, particularmente por vía de su

²⁵ “Esponente della scuola di Liszt e di von Bülow, si segnalò come questi per la concezione intellettuale e severa del modo di suonare”.

²⁶ “Eight bars of the Adagio from the [Sonata] Op. 106 were an absolute revelation: if we don't hear it, we will never know [...] how much a piano keyboard is capable of saying; it really cried out in pain. It was as if two great souls were greeting each other in pain: the soul of Beethoven and his wonderful recreator”.

²⁷ “Si distinse, soprattutto come interprete di Bach, Beethoven e Liszt”.

²⁸ “Eccelse come interprete di Beethoven”. Conrad Ansoerge estuvo en Buenos Aires en 1906 para ofrecer una serie de recitales, en los que interpretó varias sonatas de Beethoven.

último profesor de piano, la tradición interpretativa lisztiana de las obras de Beethoven pudo llegar a Drangosch.

2.2. La interpretación de la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven por José Vianna da Motta (1898)

58 José Vianna da Motta se presentó por primera vez en Buenos Aires en 1897, junto con el violinista Bernardo Valentín Moreira de Sá.²⁹ Regresó al año siguiente para brindar, como vimos, una serie de cuatro recitales, a los que se agregaron, posteriormente, dos más. En el primer recital que llevó a cabo ese año, el pianista interpretó la *Sonata op. 57 Appassionata*, de Beethoven. En dos fragmentos de la crítica que apareció en el diario *La Prensa* encontramos referencias a la forma interpretativa que da Motta había recibido de Hans von Bülow:

“Tuvimos el año pasado la oportunidad de dar en este concepto la bienvenida al Sr. Da Motta y nos ratificamos hoy en nuestro juicio por lo que concierne a las composiciones de Bach y Beethoven oídas anoche, en cuya reproducción se refleja la esplendorosa lumbrera de Bülow, aquel gigante que dedicó su vida artística entera a penetrar e interpretar las obras de esos colosos. [...]

En cuanto a la *Appassionata* [...] diremos que la interpretación que le ha dado el señor Da Motta se ciñe en sus principales líneas al precepto de Bülow, autoridad indiscutible en la materia, con algunos ritardandi casi imperceptibles, que dan vida a la idea sin alterarla”. (‘Philharmonic’ [Federico Hartmann], *La Prensa*, 02 de agosto de 1898)³⁰

Las mismas referencias pueden leerse en las críticas de sus interpretaciones de la *Sonata op. 53* y la *Sonata op. 81 a.*, que tuvieron lugar en audiciones posteriores.

El día 08 de septiembre, en su último recital en Buenos Aires de 1898, José Vianna da Motta interpretó la *Sonata op. 106, Hammerklavier*. Aquella interpretación tuvo una crítica posterior tanto en *La Prensa* como en *La Nación*. Como adelanté en la introducción, me basaré en ellas para responder la segunda pregunta que motivó la escritura de este artículo. En primer lugar, citaré el fragmento de la crítica publicada en *La Prensa*, que se refiere a la interpretación de la *Sonata*.

²⁹ Bernardo Valentín Moreira de Sá (1853-1924), violinista portugués, alumno de Pinto y Ribas de Joachim. Se presentó en Portugal y en América y, estableciéndose en Oporto, desarrolló actividades musicales.

³⁰ ‘Philharmonic’ es el pseudónimo de Federico Hartmann, como informa José Ignacio Weber (2016: 119).

“También fue una primicia para nuestro público la sonata op. 106 en si bemol de Beethoven, la más grandiosa de todas.

Su carácter es notoriamente sinfónico.

El primer tiempo sorprende, sobre todo por la amalgama de ternura y suavidad con la titánica fuerza y viril energía: la segunda parte, scherzo, por sus extraños períodos de siete compases, su movimiento vivaz, siempre agitado y hasta impetuoso en los presto. El adagio sostenuto es el más grande que se ha escrito para piano, no solamente de Beethoven, sino de toda la literatura musical.

A pesar de su estructura amplia y maciza, las ideas del autor, llenas ora de pasión, ora de honda tristeza, apenas iluminada por un rayo de consuelo, son expuestas y desarrolladas con suma claridad y por lo tanto fácilmente apreciables.

No puede decirse lo mismo del Allegro final, al que nos conduce un breve adagio en forma de recitativo, con sus movimientos apresurados y su fuga a tres partes (si bemol) que parece reflejar el afán de Beethoven por hallar en el torbellino de la vida el consuelo y el olvido de sus amargas penas. Toda esta parte es intrincada y su audición impone, aún al habituado a descifrar problemas musicales, un verdadero trabajo mental que, en nuestro caso, merced a la correcta y hasta en los detalles escrupulosa ejecución y una interpretación realmente ideal, quedó reducido a un *mínimum*”. (‘Philharmonic’ [Federico Hartmann], *La Prensa*, 09 de septiembre de 1898)

La lectura del primer párrafo nos advierte sobre el conocimiento que el crítico tenía de las sonatas de Beethoven: se trata, como efectivamente podría pensarse, de la “más grandiosa”. Por otra parte, ‘Philharmonic’ también comenta que tiene un “carácter sinfónico”. Ambas características son las que primero podrían enmarcar a la *Sonata N° 29*. Me he referido a la grandiosidad de la obra en la primera parte del artículo; respecto de su “carácter sinfónico”, podríamos suponer que el crítico, al emplear el adjetivo citado, pudo hacer referencia a la sonoridad “orquestal” de la obra. Esta clase de sonoridad es frecuente en las Sonatas para piano de Beethoven, desde su primer estilo.³¹

Podría resultar llamativo que el crítico haya explicado con tanto detalle la estructura de la *Sonata* y se haya referido menos a la ejecución del pianista. Sin embargo, como veremos, esta organización de la crítica aparece claramente lógica. Por un lado, desde 1897, José Vianna da Motta ya había sido escuchado en seis oportunidades por el público argentino; no quedaban dudas sobre su calidad interpretativa, que había sido elogiada desde un primer momento. Además, ese año, los asistentes a los recitales se

³¹ La coda de la exposición del primer movimiento de la *Sonata op. 7* podría ser un ejemplo de sonoridad orquestal en el primer estilo beethoveniano. El primer movimiento de la *Sonata Op. 81 a* -donde pareciera evocarse la sonoridad de los cornos- podría ser un ejemplo en el segundo estilo.

habían vuelto cada vez más numerosos.³² Podría no haber sido necesario referirse nuevamente a la interpretación del pianista. Por otro lado, la obra no se había escuchado en Buenos Aires —si bien pudieron existir interpretaciones privadas— y, dadas sus características, tal vez se considerara más enriquecedor para los lectores explicarlas. ‘*Philharmonic*’, además, hizo notar que el último movimiento, a diferencia de los anteriores, no era de sencilla audición (“‘‘ Toda esta parte es intrincada y su audición impone, aún al habituado a descifrar problemas musicales, un verdadero trabajo mental’’”). En ese momento hizo un comentario sobre la interpretación del pianista, que, por lo tanto, tiene una gran importancia: “‘‘ merced a la correcta y hasta en los detalles escrupulosa ejecución y una interpretación realmente ideal, [el trabajo mental] quedó reducido a un *mínimum*’’”. El crítico presenta este elogio como el resultado del abordaje llevado a cabo por da Motta. Sobre esta forma de trabajo hay una indicación que Hans von Bülow dejó en su edición de la obra, al comenzar la Fuga:

“‘‘ No obstante, la tarea asignada al intérprete —la de una reproducción plásticamente bella y, por tanto, principalmente, perfectamente inteligible— no es, a pesar de todos los logros técnicos que han facilitado esa petición, algo que deba superarse de forma trivial. Aparte de la necesidad de analizar primero la pieza ‘científicamente’ como fuga, es aconsejable revisar por separado no sólo la parte de cada mano, sino también cada voz individual (la fuga es a tres voces). Es muy importante, antes que nada, una entrega [fraseo] característica tanto del sujeto principal, como de los diferentes contrasujetos’’. (von Bülow, 1871: 246, nota a)³³

Tal vez, entonces, podríamos llegar a afirmar que se encuentra aquí, en la interpretación de la *Fuga* del cuarto movimiento de la obra, un posible elemento de la tradición “*lisztiana*”, que da Motta pudo haber recibido de von Bülow, tanto de forma directa, en la clase del 06 de junio de 1887 ya referida, como indirecta, en el caso en que hubiera estudiado la obra en la edición de su profesor.³⁴

¿Cuánto fue valorada por *Philharmonic* la interpretación de José Vianna da Motta de la *Sonata Hammerklavier*? En el párrafo final de la crítica, si bien refiriéndose a la totalidad del programa, lo consignó de la siguiente manera: “‘‘ Da Motta vuelve a

³² En los comentarios publicados en el Diario *La Prensa* se informa que al segundo recital “‘‘ asistió regular concurrencia’’, el cuarto “‘‘ estuvo muy concurrido’’, el último estuvo “‘‘ concurridísimo’’. ”

³³ “‘‘ Dennoch ist die dem Spieler zuertheilte Aufgabe -einer plastisch schönen, also zunächst vollkommen verständlichen Reproduction- trotz aller technischen Errungenschaften, welche dieselbe erleichtert haben, nicht eben “‘‘ spielend’’ zu bewältigen. Abgesehen von der Nothwendigkeit, das Stück zunächst wissenschaftlich als “‘‘ Fugue’’ zu analysiren, ist es rätlich, nicht blos den Part jeder einzelnen Hand, sondern auch jede einzelne Stimme (die Fugue ist dreistimmig) separat zu üben. Sehr wichtig ist for Allen ein charakteristischer Vortrag sowohl des Hauptthemas, als der verschiedenen Gegenthemen’’. ”

³⁴ Esta última afirmación podrá confirmarse en una futura investigación.

Berlín a hacerse cargo de su cátedra, dejando entre nosotros algunos modelos para la interpretación de las grandes obras clásicas” (‘Philharmonic’ [Federico Hartmann]: 09 de septiembre de 1898). Por su lado, el crítico de *La Nación* se refirió a la interpretación de da Motta en los siguientes términos:

“La segunda parte correspondió a Beethoven. Con esa inmensa Sonata en Si bemol mayor, op. 106, que está considerada entre las más difíciles del inconmensurable compositor, y en la que parecen reflejarse las agitaciones y amarguras de la atormentada época de su vida en la que existió, sin que al decir esto intentemos seguir las huellas de los comentaristas musicales, que en todos los pasajes de este y otros grandes maestros pretenden descubrir determinadas intenciones y tales o cuales estados de ánimo.

Esa manía exegetico-lírica está expuesta a muchas quiebras y pasos en falso. Sin salirse de esta misma obra, por ejemplo, nótese que cuantos comentarios se hagan sobre el trascendentalismo moral o poético de sus tres primeros tiempos, que en verdad son sugestivos y rebosan de sentimiento y fantasía, quedan sin objeto al llegar a la tremenda fuga final, verdadero laberinto de sonidos y hacinamiento de dificultades que en modo alguno responden a un estado excepcional de ánimo por parte del autor, y en vez de una concentración dolorosa, parecen obra de un período de calma, de cálculo y hasta de buen humor, que hallaba complacencia en acumular dificultades para tormento del ejecutante. Si fueron más allá de las miras del compositor, si aspiró a producir alguna impresión profunda, sería en todo caso la del vértigo ante aquel acrobático despliegue de mecanismo, pero no emoción de ninguna clase.

No la sintió en efecto anoche el auditorio, que sin embargo se pasmó ante la extraordinaria destreza y perfección del ejecutante, a quien tributó otra ovación, como antes lo hiciera por la ejecución del genial y excéntrico Scherzo. El Adagio gustó bastante, pero fatigó por su desmesurada extensión, en la que recorre cinco tonos sin fijar nunca de una manera definitiva la impresión de oyente”. (‘Último concierto Da Motta’, *La Nación*, 06 de septiembre de 1898)

Como sucedió con ‘Philharmonic’ en *La Prensa*, el crítico comenzó refiriéndose a la obra y a dos de sus características: su extensión y sus dificultades mecánicas; las reiteró cuando habló del *Adagio* y de la Fuga. En el caso del primero, para indicar que produjo fatiga. En el caso de la segunda, casi para indicar que las dificultades toman el primer lugar, que el compositor tuvo como objetivo un “acrobático despliegue de mecanismo”.

Sin embargo, la mayor parte de la crítica la ocupó una reflexión de su autor sobre una manera de interpretar el sentido de las obras musicales que se había desarrollado en la segunda parte del siglo XIX y que continuó, cada vez más atenuada, hasta bastante avanzado el siglo XX. Esta manera consistía en encontrar “argumentos” en las obras no programáticas, que podían tener origen en hechos de la vida del

compositor o en la imaginación de quien los ideaba. El crítico señaló claramente los problemas que conllevan ese tipo de interpretaciones, particularmente en el caso de la *Sonata Hammerklavier*. Las afirmaciones realizadas a este respecto están fundamentadas y coincido con ellas; pero, de todas maneras, considero que su idea de la Fuga como un movimiento donde no hay “emoción de ninguna clase”, es su propia impresión personal.

62

Como a su colega de *La Prensa*, al crítico no le pareció necesario referirse en demasía a la ejecución del pianista. Ya en ocasión del primer recital de Vianna da Motta de ese año, había dejado en claro que lo consideraba, casi, como un prototipo del intérprete. Sin embargo, indicó que la ejecución fue seguida de una ovación. Se puede deducir, además, y como veremos enseguida en la segunda crítica de la interpretación de Ernesto Drangosch, que existía la costumbre de aplaudir antes del final de la obra, en este caso después del *scherzo*, el segundo movimiento. Por último, como consideración final, el crítico señaló que la velada “quedará memorable por largo tiempo” (*La Nación*, 06 de septiembre de 1898).

2.3. La interpretación de la *Sonata Hammerklavier* de Beethoven de Ernesto Drangosch (1916)

“Entre abril y diciembre de 1916 [...] se llevó a cabo en Buenos Aires, bajo los auspicios de la Asociación Wagneriana, la primera ejecución integral de las 32 Sonatas para piano, de Ludwig van Beethoven, de la que se tenga noticias. Realizada mayormente en la sede del Ateneo Nacional, participaron pianistas de diferentes procedencias, dividiéndose el ciclo en diez conciertos precedidos de conferencias alusivas a cargo del crítico, musicógrafo y profesor Ernesto de la Guardia”. (Mansilla: 2010: 202)

Los pianistas a los que se refiere el artículo citado fueron Luigi Romaniello —a quien se lo comparó con José Vianna da Motta y Conrad Ansoerge en la crítica de un recital que brindó en Buenos Aires en 1906—, Sarah Ansell, Rafael González, Ignacia Parra de García Horta, María Carreras, Ernesto Drangosch y Alfredo Pinto.

Ernesto Drangosch tuvo a su cargo el noveno recital, el día 18 de noviembre. En esa oportunidad, el programa estuvo integrado por la *Sonata N° 27, op. 90*, la *Sonata N° 28, op. 101*, y la *Sonata N° 29, op. 106*. Como en el caso de la interpretación de José Vianna da Motta, comenzaré por citar la crítica que apareció al día siguiente del recital, en el Diario *La Prensa*:

“El penúltimo concierto de la serie de sonatas de Beethoven ofrecía un gran interés por las obras que contenía y el artista que debía ejecutarlas. El

nombre del maestro Drangosch, unido a la circunstancia de ser muy poco conocidas en Buenos Aires las últimas sonatas escritas para piano por el inmortal compositor, hizo que a pesar del mal tiempo se viera lleno el salón La Argentina, donde se verificó la velada.

Las sonatas número 27, 28 y 29 inician el tercer estilo beethoveniano, que brilla esplendorosamente en la última de ellas, op. 106, la célebre 'sonata gigante', tan discutida y comentada, aunque poco ejecutada, por la mayoría de los pianistas, por sus enormes dimensiones y no menos grandes dificultades.

El señor Ernesto Drangosch fue un intérprete digno de las soberbias obras. [...] y en cuanto a la monumental en 'si bemol', la vigorosa técnica del señor Drangosch y su intensa expresión nos dio una versión muy notable, especialmente en su primer tiempo y en el prodigioso 'adagio'. Ante los largos aplausos del público, el pianista agregó unas variaciones de Beethoven sobre un aire ruso.³⁵ El señor E. de la Guardia leyó previamente algunas explicaciones sobre el programa". (*La Prensa*, 19 de noviembre de 1916)

El primer párrafo de la crítica confirma la circunstancia particular que enmarcó el recital: se trató de un programa compuesto por obras de gran importancia en el repertorio pianístico y musical, poco escuchadas, y, además, ejecutado por un intérprete de vasta trayectoria internacional, ya consagrado, que desarrollaba una importantísima actividad. Por esa razón, el público llenó la sala.

En el segundo párrafo, el crítico se refirió al tercer estilo compositivo.³⁶ Ernesto de la Guardia habla del tercer estilo en su libro sobre las Sonatas para piano de Beethoven, que fue escrito a partir de las conferencias con que ilustró aquellos recitales de la audición integral de 1916. Podemos deducir, entonces, que la denominación de von Lenz era conocida en Argentina. Por otro lado, el crítico presentó la *Sonata N° 29*, como había sucedido con las críticas de 1898, con las características que primero parecen describir la obra: su extensión y sus dificultades mecánicas, que consideró la causa de su escasa presencia en las salas de concierto. En efecto, habían pasado poco más de dieciocho años desde que José Vianna da Motta había hecho escuchar la obra en Buenos Aires y catorce desde su interpretación de 1902. Si consideramos que hubiera habido alguna interpretación en los años que van desde 1898 hasta 1916 —este punto es, al momento de escribir este artículo, motivo de investigación— pero tomamos como referencia la afirmación del crítico, podemos suponer que no habrían sido en número mayor que las de las treinta y una sonatas restantes del mismo compositor.

³⁵ Posiblemente se trate de las 12 Variaciones para piano en La Mayor sobre la danza rusa del ballet *Das Waldmädchen* de Paul Wranitzky, WoO 71.

³⁶ La *Sonata para piano N° 28* es la que da comienzo al tercer estilo en la serie de sonatas. De todas maneras, la *Sonata para piano N° 27* ya tiene varias de sus características. La *Sonata N° 28*, por otro lado, fue ejecutada en primera audición en Buenos Aires de José Vianna da Motta en 1899.

En el tercer párrafo, el crítico se refirió a la interpretación del pianista. Como podría esperarse, fue altamente elogiosa y, en la referencia al *Adagio* podríamos encontrar una alusión a la interpretación lisztiana, si bien algo indirecta. Recordemos que los comentarios sobre la interpretación de este movimiento de la *Sonata* por parte de Liszt y de von Bülow, hablan de su memorable intensidad expresiva, que confirman, por otro lado, la particular atención que le otorgaron en sus ediciones de la obra.

64 La crítica de *La Nación*, por su parte, se refirió al recital y a la interpretación de Ernesto Drangosch de la siguiente manera:

“La Asociación Wagneriana de Buenos Aires dio anoche su penúltimo concierto del año, correspondiente a la serie dedicada al estudio de las sonatas para piano de Beethoven. El salón La Argentina, donde ha trasladado sus interesantes sesiones, se vio bien concurrido con este motivo.

La audición comenzó con un estudio crítico e histórico de las sonatas op. 90, op. 101 y op. 106, leído por el director artístico de la Asociación y distinguido musicógrafo D. Ernesto de la Guardia. Hizo una rápida reseña de la obra anterior del genio, caracterizó sus rasgos sobresalientes y analizó las composiciones con agudo entendimiento y gran ilustración.

El pianista D. Ernesto Drangosch interpretó luego las tres sonatas, y lo hizo con el elevado arte y la respetuosa seriedad que acostumbra, arrancando largos y entusiastas aplausos en cada final de trozo, que le obligaron a añadir al programa unas variaciones del mismo maestro.

El último concierto estará a cargo de D. Alfredo Pinto y se celebrará a fines del corriente”. (*La Nación*, 19 de noviembre de 1916)

En este caso, también se hizo referencia a la gran cantidad de público que asistió al recital. Por otro lado, puede resultar interesante considerar el término que utilizó el crítico cuando explicó el sentido de la audición integral de las treinta y dos sonatas para piano: se trató del anteúltimo de una serie dedicada al “estudio” de las obras. Este sentido parece ir de acuerdo con uno de los pilares que determinaron la fundación de la Asociación Wagneriana: el desarrollo de la actividad musical con una clara intención pedagógica, para la formación del público.

Finalmente, un detalle de la crítica llama la atención, como anticipé: los aplausos al final de cada movimiento (si el crítico no se refirió al final de cada Sonata). Esta costumbre, que también se menciona en la crítica de un recital de José Vianna da Motta, ha quedado reemplazada por la del aplauso final.

3. Conclusiones

Resulta fundamental considerar primeramente que tanto el pianista portugués José Vianna da Motta como el argentino Ernesto Drangosch se caracterizaron por haber tenido un talento musical notable, que se manifestó desde muy temprano; también, por su formación con maestros de vasta y consagrada trayectoria que, además, fueron apreciados como excelentes pianistas que provenían —la mayor parte de ellos— de un maestro común: Franz Liszt. Otro rasgo inherente a ambos fue la sorprendente cantidad de obras que abarcaron en sus repertorios, así como el hecho de haber alcanzado los dos una proyección internacional en su actividad de intérpretes que, unida a una clara vocación docente, los convirtió en figuras de primera importancia en sus respectivos países y, en el caso de da Motta, también en Alemania y en Suiza.

Sin embargo, el hecho de haber formado parte de un mismo linaje pedagógico no significa que hayan sido pianistas con las mismas características. No me refiero al dominio técnico del mecanismo del instrumento, que en ambos casos fue absoluto, sino a sus interpretaciones. Si bien las críticas citadas no hacen hincapié, por las razones que expuse, en la interpretación de la *Sonata en Si b* que hicieron Vianna da Motta y Drangosch, podemos, posiblemente, inferir algunas conclusiones que podrían explicarnos cómo pudo haber sido en cada ocasión.

En primer lugar, los críticos dan cuenta, en ambos casos, de interpretaciones memorables. Esta circunstancia no fue motivo de sorpresa: fue lo que se esperaba que sucediera; de hecho, la concurrencia de numeroso público delata el previo consenso positivo y generalizado en ambas circunstancias. Por otro lado, los elogios vertidos en la prensa se dirigieron en cada caso a los distintos movimientos de la obra: en el caso de da Motta, al segundo y a la *Fuga* que ocupa casi la totalidad del cuarto; en el caso de Drangosch, al primero y al tercero. Da Motta y Drangosch, de acuerdo con lo expresado en escritos biográficos y críticas de recitales, parecen haber tenido matices particulares en su interpretación, el primero más cercano a la reflexión, el segundo de “intensa expresión”. Así, la calidad reflexiva de da Motta pudo resaltar, claramente, en la *Fuga*, mientras que la intensa expresión de Drangosch en el *Adagio*; adicionalmente, fue en la interpretación de esos dos movimientos —si bien, como señalé, de manera posiblemente indirecta—, donde podría encontrarse la herencia de la gran tradición interpretativa lisztiana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adorno, T. (2008). *Escritos musicales IV*. Madrid. Akal.
- Berlioz, H. (1836). Liszt. *Revue et Gazette Musicale de Paris*, N° 24, 198-200. Versión electrónica:
https://books.google.com.ar/books?id=SL5CAAAAaAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [Fecha de último acceso: 22-05-2023].
- Cidrais, M. F. (1988). Viana da Mota, José (Vianna da Motta). En Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti. Le biografie, Volume ottavo*, 222- 223. Torino. UTET.
- De la Guardia, E. (1957). *Las sonatas para piano de Beethoven. Historia y análisis* (segunda edición). Buenos Aires. Ricordi Americana.
- García Muñoz, C. y Mondolo, A M. (1999). Drangosch, Ernesto. En Emilio Casares Rodicio (dir.), *Diccionario de la música española e hispanoamericana, Vol. IV*. Madrid. SGAE.
- Lam, B. (1985). Sonatas para piano de Beethoven. En Denis Matthews, *Historia de la música clásica, Parte IV, Beethoven y Schubert*, 1-173. Madrid. Planeta.
- Liszt, F. (1894). *Letters, Vol II*, collected and edited by La Mara. Translated by Constance Bache. New York. Charles Scribner's Sons.
- Mansilla, S. L. (2010). La primera integral de las 32 Sonatas de Beethoven en Buenos Aires. Aportes documentales para una historia de la enseñanza del piano en la Argentina. En Dora de Marinis (comp.). *Actas del Congreso Internacional de Piano, La música latinoamericana para piano*. Buenos Aires. DAMUS-UNA y UNCUYO.
- Newman, W. S. (1972). Liszt's Interpreting of Beethoven's Piano Sonatas, *The Musical Quarterly*, Vol 58 N° 2, 185-209. Versión electrónica, publicada por la Oxford University Press: <https://www.jstor.org/stable/741302>. [Fecha de último acceso: 22-10-2022].
- Ramann, L. (1882). *Franz Liszt*, translated by Miss. E Cowdery. London. W. H. Allen & CO.
- Riezler, W. (1982). *Beethoven* (cuarta edizione), traduzione dal tedesco di Oddo Piero Bertini. Milano. Rusconi Libri S.p.A.
- Subotnik, R. (2009). El diagnóstico de Adorno del estilo tardío de Beethoven: síntoma precoz de una condición fatal, *Revista del Instituto Superior de*

- Música. Universidad Nacional del Litoral*, N° 12, 53-93. (trad. Sandra de la Fuente).
- Turchetta, E. (2015a). Las visitas de un 'lisztiano' a Buenos Aires: José Vianna da Motta, una síntesis de las actividades pianísticas de 1897, 1898 y 1899, 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, N° 15, 71-77. Disponible en: 2019-una-ms-contenido-revista433-15.pdf [Fecha de último acceso: 21-12-2021].
- _____ (2015b). La primera ejecución en Buenos Aires del Concierto para piano y orquesta en mi b de Franz Liszt, 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, N° 15, 78-85. Disponible en: 2019-una-ms-contenido-revista433-15.pdf [Fecha de último acceso: 21-12-2021].
- _____ (2016). Más sobre la primera audición en Buenos Aires del *Concierto en mi b para piano y orquesta* de Franz Liszt. 4' 33". *Revista On Line de Investigación Musical*, N° 17, 25-30. Disponible en: <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-musicales/2019/2019-una-ms-contenido-revista433-17.pdf> [Fecha de último acceso: 14-06-2023].
- Vianna da Motta, J. (1947). *Música e Músicos Alemaes, Vol I*. Coimbra. Coimbra Editora.
- _____ (1911). Liszt como maestro. Un esbozo de José Vianna da Motta. Publicado como Apéndice B en Wilhelm Jerger, *Las masterclass de piano de Franz Liszt, 1884-1886: diario de notas de August Göllicher*, traducido, editado y ampliado por Louis Zimdars (2010). Bloomington-Indianápolis. Indiana University Press.
- _____ (1896). *Nachtrag zu Studien bei Hans von Bülow von Theodor Pfeifer*. Berlín und Leipzig. Verlag von Friedrich Luckhardt. Versión electrónica: https://archive.org/stream/nachtragzustudi00pfeigoog/nachtragzustudi00pfeigoog_djvu.txt [Fecha de último acceso: 03-10-2022].
- Von Bülow, H. (1871). *Sonate Op. 106 B. dur von Ludwig van Beethoven- Kritischer Und Instructiver Ausgabe Mit Erläuternden Anmerkungen Für Leherende Und Lernende*. Stuttgart. J. G. Cotta'schen Buchhandlung.
- Von Lenz, W. (1852). *Beethoven et ses trois styles, Tome second*. San Petersburgo. Chez Bernard.
- Weber, J. I. (2016). *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires [1890-1910]*. Tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes. Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Fuentes hemerográficas

Anónimo. (13 de agosto de 1898). Ecos, *La Prensa*.

Anónimo. (27 de agosto de 1898). Concierto, *La Prensa*.

Anónimo. (6 de septiembre de 1898). Prince George's Hall, *La Prensa*.

Anónimo. (6 de septiembre de 1898). Último concierto Da Motta, *La Nación*.

Anónimo. (19 de noviembre de 1916). Asociación Wagneriana, *La Prensa*.

Anónimo. (19 de noviembre de 1916). Conciertos, *La Nación*.

Hartmann, F. [Philharmonic]. (2 de agosto de 1898). Concierto Da Motta, *La Prensa*.

Hartmann, F. [Philharmonic]. (9 de septiembre de 1898). Vianna da Motta. Su último concierto, *La Prensa*.



EMILIANO TURCHETTA

Pianista argentino, medalla de oro del Conservatorio Nacional de Música “Carlos López Buchardo” (1995). Licenciado en Artes Musicales, especialidad piano (UNA), desde 2022 realiza el programa de Doctorado en Música, área Musicología, en la Universidad Católica Argentina. Realizó sus estudios con Juan Carlos Arabián. Continuó su formación en Italia, con Daniel Rivera y Stefano Cucci y participó en clases magistrales de Lazar Berman y Oxana Yablonskaya. Desde 1991 ofrece conciertos como solista, camarista y con orquesta, en distintas salas del país y de Europa, destacando sus primeras audiciones de obras de Alberto Williams. Actualmente es docente en UCALP, en el Seminario Mayor de La Plata y en el DAMUS-UNA, donde integra un proyecto PIACyT de la programación 2023-2024 dirigido por Silvina Luz Mansilla.

SECCIÓN RESEÑAS



ULHÔA, MARTHA TUPINAMBÁ DE.
(2022). *ASPECTOS SOBRE A VALSA
NO RIO DE JANEIRO NO LONGO
SÉCULO XIX. DE FOLHETINS, MUSICA
DE SALÃO E SERESTAS*

RIO DE JANEIRO. FÓLIO DIGITAL, 244 pp.
ISBN: 978-65-86911-33-6

SILVINA LUZ MANSILLA

Universidad de Buenos Aires/ Universidad Católica Argentina/ Universidad Nacional de las Artes
silman@filo.uba.ar

Un libro metodológicamente valioso, referido al desarrollo del vals en Río de Janeiro a lo largo del siglo XIX, nos ofrece la (etno)musicóloga Marta de Ulhôa, autora de una extensa producción dedicada a los estudios de música popular en Brasil. Interesada en la investigación de prácticas musicales tanto actuales como históricas, se trata de una académica con larga trayectoria en el abordaje interdisciplinario que ciertos objetos de estudio requieren. Profesora en el Programa de Posgraduación en Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro (UNIRIO), la autora nos ofrece el texto más completo que existe hasta el momento sobre el vals, danza de gran importancia en el desarrollo cultural de su país. Su presencia histórica en los rituales sociales femeninos del siglo XIX y su acercamiento a repertorios que se volvieron tradicionales en Brasil lo vuelve un tema por demás atractivo. En efecto, el vals funcionó como música instrumental desarrollada en los salones —por lo general, a

cargo de mujeres pianistas—, como música para bailar y también como género cuyos rasgos se entrecruzaron en ciertas músicas vocales como la *modbina* y la *canción seresteira*, entre otras.

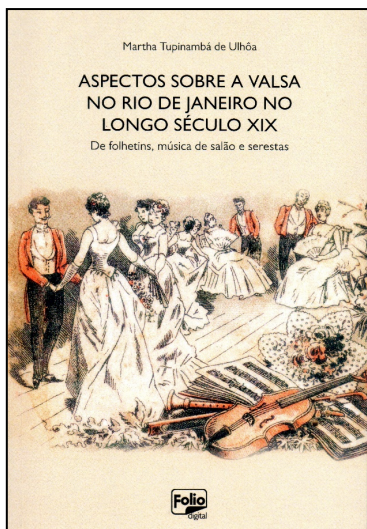
El texto, basado en un análisis riguroso de algunos periódicos disponibles en la Hemeroteca Digital Brasileña perteneciente a la Biblioteca Nacional, explora la música de entretenimiento practicada en el Brasil, mediante una aproximación etnohistórica que, a partir de datos aparentemente volátiles, reconstruye las motivaciones, preferencias y trayectos de aquella práctica musical. En una magistral combinación de herramientas teóricas y metodológicas, el libro no intenta agotar el tema sino abrir perspectivas para futuras investigaciones.

Sin embargo, no es escaso lo que se ofrece a lo largo de los siete capítulos en que se estructura. El aporte, que lleva un prólogo a cargo de otra especialista —la musicóloga María Alice Volpe—, propone romper tanto con el ideario del nacionalismo como con los conceptos que invisibilizaron a la música “de entretenimiento”, por no poseer una cualidad “artística” que la ligara a la música “de concierto”. En todo caso, a la autora le interesa hablar de músicas, en plural.

El libro se constituye como un resultado de investigación pensado en un principio con la retórica de un informe. Cada capítulo contiene un cierre a manera de conclusiones, bibliografía final y, en ocasiones, uno o varios anexos con transcripciones de fragmentos de hemerografía, edición crítica de partituras, listas de discografías y tablas con sistematización de datos.

Al margen de la musicología por diversos motivos —sea prejuicios, desinterés o simplemente, desconocimiento—, el vals fue relegado hasta ahora de las investigaciones musicológicas en el Brasil. Influyó el predominio en el ámbito académico de una ideología de arraigado cuño nacionalista. Esa tendencia privilegió casi siempre el interés en músicas “auténticas”, distintivas, que posibilitaran la identificación grupal en torno a una “nacionalidad brasileña”. Es que la historiografía musical en Brasil no escapó, como en la mayoría de los países latinoamericanos, a una recepción de los paradigmas europeos encaminados a la valorización de las culturas “nacionales”, a partir de una construcción (a veces, una invención) y una posterior consolidación de expresiones que fueran consideradas “genuinas” y “propias”.

En el inicio, Martha Ulhôa explica que su texto surgió por una necesidad académica de comunicar el rastreo realizado sobre el vals, en periódicos brasileños del siglo XIX. No obstante, puesta en la tarea, decidió combinar la narración con una suerte de socialización de su propia experiencia académica. Encontramos así, luego de un primer capítulo introductorio dedicado al vals como género coreográfico-musical flexible que transitó distintas épocas y ámbitos —que van desde los intervalos de



espectáculos teatrales hasta el repertorio de instrumentos musicales mecánicos—, dos capítulos que se centran en aspectos teórico-metodológicos. Uno de ellos recorre aproximaciones sobre las distintas ramas de la musicología que dan cabida a métodos combinados, centrados en la escucha. El otro, introduce —siguiendo a historiadores como Tania de Luca y a estudiosos de la literatura como Sergio Miceli— el problema del trabajo con la prensa periódica como fuente —a veces primaria, a veces secundaria— que ofrece una gran riqueza para la reconstrucción sociohistórica. Realiza una síntesis de su propia experiencia —personal y grupal— en los repositorios de Brasil, antes de que la tecnología impactara en la situación actual que, desde hace unos años, permite la consulta

online de una porción mayoritaria de los periódicos del siglo XIX.

El cuarto capítulo se dedica al estudio de información recogida del *Diário do Rio de Janeiro* en el período de la primera mitad del siglo XIX y al análisis de algunos textos del escritor José de Alencar, ejemplo del romanticismo literario en el Brasil. Le interesa en especial, el vals como una danza significativa que intervino (e interviene hasta hoy) en momentos vitales claves, intermediando en las relaciones afectivas entre las personas. De gran substancia son los segmentos en que se explaya acerca del papel de la mujer en la historia del vals y sobre los atractivos folletines publicados durante siglo XIX, destinados en específico al público femenino.

En el siguiente capítulo, la atención se concentra en Geraldo Antonio Horta, un pianista, profesor de piano y compositor de vals de salón. Mediante el estudio de las partituras que acompañaban la publicación *A Marmota na Corte*, la autora se aproxima al mundo artístico de mediados del siglo XIX en Río de Janeiro. Aborda el comercio de papeles de música y la influencia ejercida por pianistas virtuosos en el desarrollo de la literatura local del instrumento, comentando la influencia del pianismo chopiniano y la presencia en Río —durante el último año de su vida— del notable intérprete norteamericano Louis Moreau Gottschalk. Para los amantes del teclado, este capítulo contiene como anexos la transcripción de dos obras de Geraldo Horta —*A moreninha* y *A Violeta*—, que permite su inmediata puesta en valor por parte de quienes quieran interpretarlas.

Un trozo en específico es tratado en el capítulo sexto: *Nas horas mortas da noite*, suerte de *modinha valseada*, de gran difusión en Río dentro de los populares grupos de *choro* y

de serenatas. Se explican los alcances de la circulación y las características de la *modinha*, género de canción sentimental que tanto en Portugal como en Brasil remonta al siglo XVIII. El estudio de un trozo musical concreto le permite un recorrido por las primeras grabaciones mecánicas en el Brasil, el análisis de la recepción y el examen de la *performance* que tuvo la pieza (a partir de un estudio de escucha comparativa de discos de comienzos del siglo XX). Para cerrar, Ulhôa nos ofrece un aporte metodológico de corte pedagógico sobre la transcripción musical. Sobre esto último, la autora explica el carácter prescriptivo de las transcripciones y la conveniencia de producir hoy otras más bien descriptivas. En tal sentido, importan no solo las posibilidades tecnológicas actuales que facilitan la labor del transcriptor sino también el conocimiento perceptivo que se tenga para realizar este *metier*. Como nos advierte, el producto escrito será ineludiblemente otra instancia más de recepción, afectando otra vez, al significado musical.

Finalizando, el volumen proporciona en el último capítulo —que se denomina *Post-scriptum*— unas reflexiones introducidas como la posdata de una carta, a manera de sugerencias, aclaraciones o derivaciones. Retoma Ulhôa el relato, recordando que su interés por el vals surgió en 2009, al dirigir una tesis doctoral referida a grabaciones históricas de la Banda del Cuerpo de Bomberos de Río de Janeiro. Le llamó la atención entonces la presencia del vals en ese repertorio y el hecho de que fueran los mismos músicos intérpretes de la banda los que popularizaron las danzas europeas desde 1870 en los salones. Luego, señala, renovó su interés en 2015, cuando surgió la hemeroteca digital de la Biblioteca Nacional, al comprender el beneficio inmenso que significa ese libre acceso, para las investigaciones que recaen en el siglo XIX. En la actualidad, encuentra afinidad en la propuesta teórica formulada por Teresa Cascudo en el *V Congreso de la Rama de América Latina y el Caribe de la International Musicological Society* (2022), al considerar las posibilidades del análisis del discurso para el estudio de los públicos históricos —con sus reacciones hasta corporales—, mediante el examen de la crítica musical.

En síntesis, tenemos ante nosotros un libro que evidencia tanto el uso de herramientas de la musicología tradicional como de nociones tomadas de la historia cultural y de otras disciplinas de las humanidades y que no duda en regocijarse en la apertura disciplinar que en los últimos tiempos viene caracterizando a nuestra disciplina. Para estudiantes y profesionales, noveles y no tanto, el texto resulta inspirador por su claridad conceptual, por la honestidad intelectual de sus planteos y por los nuevos senderos que deja abiertos a futuros interesados en el tema.





SILVINA LUZ MANSILLA

Directora del Área Musicología del Doctorado en Música (UCA), es docente-investigadora de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad Nacional de las Artes en cátedras de Historia de la música latinoamericana y argentina. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad Buenos Aires. Musicóloga graduada de la Pontificia Universidad Católica Argentina, completó asimismo estudios pianísticos en el Conservatorio Nacional de Música. Investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA). Autora de varios libros (tres de ellos dedicados a Guastavino), más de treinta artículos con referato y un centenar de colaboraciones entre capítulos de libros, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Fue Investigadora del Instituto Nacional de Musicología. Actualmente coordina el Área Música del IAE (UBA), dirige proyectos de investigación en UBA y UNA e integra el Grupo de Trabajo Música y Periódicos, de ARLAC-IMS. Es socia fundadora de la Asociación Argentina de Musicología.

NOTICIAS DEL INSTITUTO



■ NOTICIAS DEL INSTITUTO

1. Publicaciones del IIMCV

A continuación, damos a conocer las publicaciones realizadas por nuestro Instituto sobre el final del año 2022.

1.1. Revistas

1.1.1. *Revista del Insituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Vol. 36, N° 1*



Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, Año 36, Vol. 36, N° 1

Al promediar el primer semestre del año 2022, vio la luz el N° 1 del volumen 36 de nuestra Revista. En el mismo se presentaron los siguientes artículos:

- Johanna Calderón Ochoa (Universidad Autónoma de Bucaramanga, Facultad de Ciencias Sociales, Humanidades y Artes): “El desarrollo de proyectos musicales en el marco de la Investigación + Creación. Reflexiones metodológicas sobre el proyecto «De la memoria efímera, de lo efímero en la memoria. Interpretación de la obra para violonchelo y piano del compositor colombiano Blas Emilio Atehortúa Amaya»”.
- Oliverio Duhalde (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, Facultad de Artes y Ciencias Musicales): “Análisis de la obra *Phonè* de John Chowning”.
- Leslie Freitas de Torres (Investigadora independiente): “Entre música y diáspora: la producción artística del gallego Enrique Lens Viera en la memoria colectiva linqueña”.
- Juan Ortiz de Zárate (Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires” - Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”): “György Ligeti. Entre tradición y renovación”.

Se puede acceder al Volumen 36 N° 1 —así como a los volúmenes y números anteriores de la Revista— desde el portal de revistas electrónicas de la Biblioteca Digital de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”: <https://erevistas.uca.edu.ar/>; desde el sitio oficial del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” www.iimcv.org ; así como también desde el Repositorio Digital Institucional de la Universidad: <https://repositorio.uca.edu.ar/>

1.1.2. *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*

En el transcurso del año 2022, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales y el IIMCV de la Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”, dieron a luz una nueva publicación periódica: la revista *Ars Musica* (ISSN: 2953-3457).

Concebida como un nuevo espacio para el intercambio de ideas, conocimientos, obras, escritos y reseñas sobre el vasto campo de las artes y las ciencias musicales, esta nueva revista de soporte digital y periodicidad trimestral mantiene abierta su convocatoria de manera permanente y con alcance internacional, para el envío de trabajos para su publicación.

Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales cuenta con la dirección de su fundador e impulsor, el Dr. Pablo Cetta, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales,

y con un Comité editorial integrado por los doctores Susana Antón Priasco, Juan Ortiz de Zárate y Julián Mosca.

Puede accederse a la revista a través de la URL: arsmusica.iimcv.org/

Para consultas y envíos de trabajos se deberá escribir al correo: iimcv@uca.edu.ar

1.2. Libros

Juan María Veniard: *Música de salón. Según documentos conservados en la República Argentina.* (Buenos Aires: Educa, 2022)



A lo largo de sus cuatrocientas páginas, Juan María Veniard nos ofrece en esta obra parte de los resultados de su larga e intensa labor investigativa en torno a un terreno poco frecuentado por la musicología histórica argentina, el de las músicas pertenecientes al ámbito del salón; aquel espacio social hoy definitivamente extinto pero de fundamental papel en la vida pasada de nuestras urbes.

Danzas y piezas de diversa índole que nutrieron el repertorio musical salonesco del siglo XIX y de los albores del XX en la Argentina —desde, el minué, la contradanza y el vals hasta las revolucionarias ‘danzas americanas’ como el *cake walk* y el *two step*; desde el nocturno, la hoja de álbum y la *rêverie* hasta la canción de cámara, entre muchas otras expresiones— son, a lo largo de estas páginas, sometidas a detenido análisis y contextualizadas social e históricamente sobre la base de una rica gama de fuentes documentales verbales y musicales.

2. Participación del IIMCV en la 47ª Feria Internacional del Libro de Buenos Aires

Como todos los años, el IIMCV prepara su participación en la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires, cuya 47ª edición se celebrará en el mes de mayo de 2023.

En dicha ocasión, presentará oficialmente las publicaciones producidas en el bienio 2020-2022, a saber, las revistas:

- *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*: Vol. 34, Nros. 1 y 2; Vol. 35, Nros. 1 y 2; Vol. 36, N° 1.
- *Ars Musica. Revista de Artes y Ciencias Musicales*.

82

y los libros:

- Saitta, C. (2020). *Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de percusión*. Buenos Aires. Educa.
- Esnaola, J. P. (2020). *Capricho para piano en forma de cielito*. Edición, comentarios y notas: Julián Mosca. Buenos Aires. Educa.
- Mansilla, S. L. (2021). *Revista Tárrega (1924-1927). Música, guitarra, artes*. Buenos Aires. Educa.
- Martínez, P. D. (2021). *El tango de guitarras y su estilo. Cuatro arreglos del repertorio popular*. Buenos Aires. Educa.
- Veniard, J. M. (2022). *Música de salón. Según documentos conservados en la República Argentina*. Buenos Aires. Educa.

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS



■ NORMAS DE PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS Y RESEÑAS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)



- Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.
- Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato externo para su evaluación específica.
- Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como, otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, que, de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.
- Se recibirá un solo artículo por investigador.

Normas de presentación:

- 1- Los artículos, redactados en español, tendrán una extensión de hasta 10.000 palabras (diez mil), incluyendo bibliografía y notas al pie. Se podrán agregar imágenes. En casos **excepcionales**, el Comité Editorial se reserva el derecho de aceptar artículos que superen el máximo permitido. Las reseñas bibliográficas o discográficas podrán tener una extensión de hasta 2000 palabras.

- 2- El artículo comenzará con el título, un resumen -abstarct- del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. **Todo esto debe presentarse en español e inglés.** Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.
- 3- Se adjuntará un CV abreviado del/los autores/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión. 4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.
- 5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.
- 6- Las palabras extranjeras y títulos de obras musicales deben destacarse en cursiva.
- 7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.
- 8- En el caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.
- 9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Utilizar las notas para brindar información secundaria y NO las referencias bibliográficas.
- 10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo (obras citadas en el texto) junto con la bibliografía ampliatoria, en el caso que hubiese.
- 11- Se seguirán los criterios de las Normas APA:

LIBRO

Apellido, inicial(es) del nombre. (Año de edición). *Título del libro* (número de la edición).
Ciudad. Editorial.

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 36, N°2, Año 36 - ISSN: 2683-7145
NORMAS / NORMS

CAPÍTULO DE LIBRO

Apellido, inicial(es) del nombre del autor del capítulo. (Año de edición del libro). Título del capítulo. En nombre y apellido/s del autor/es o editor/es del libro, *título del libro*, edición, (páginas). Ciudad. Editorial.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- Artículo de revista

Apellido, inicial(es) del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista*, *Volumen* (número de la revista), página inicial-página final.

- Artículo de revista electrónica

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Año de publicación). Título del artículo. *Nombre de la revista electrónica*, *Volumen* (número de la revista), página inicial-página final. URL o nombre de la base de datos.

- Artículo de periódico impreso

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Día de mes de año de publicación). Título del artículo. *Nombre del periódico*.

- Artículo de periódico en línea

Apellidos, inicial(es) del nombre. (Día de mes de año de publicación). Título del artículo: subtítulo del artículo. *Nombre del periódico*. URL.

CONGRESOS

- Actas de congreso

Apellido, inicial(es) del nombre. (Coordinador/editor). (Año de publicación). *Actas del...*, *Lugar de celebración*, *mes y año*. Editorial.

- Actas de congreso en línea

Apellido, inicial(es) del nombre o nombre de la entidad. (Año de publicación, mes de publicación). *Actas del...*, *Lugar de celebración*, *mes y año*. URL.

12- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato **de imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi**, debidamente numeradas de acuerdo con los epígrafes indicados en el

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 36, N°2, Año 36 - ISSN: 2683-7145
NORMAS / NORMS

texto original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

13- **No se recibirán trabajos que no cumplan con las normas indicadas en esta convocatoria.**

14- Cualquier situación no prevista en la presente convocatoria será resuelta por la dirección del Instituto.

15- La sola presentación implica la aceptación de las pautas por parte de los interesados.

16- Los autores de los artículos que sean publicados autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también en otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El envío será realizado vía mail a: iimcv@uca.edu.ar

Facultad de Artes y Ciencias Musicales
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” - www.iimcv.org
Edificio San Alberto Magno
Alicia Moreau de Justo 1500 - C1107AFC
Ciudad Autónoma de Buenos Aires - Argentina