REVISTA

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

AÑO XXXIII
2019

VOLUMEN 33 - N°2

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA
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. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

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), Dra. Amalia Suárez Urtubey (Universidad Católica Argentina).

DISEÑO: Mariela Tzeiman //
IMAGEN DE TAPA: Ilustración de Aurora de Pietro de Torras para la cubierta de la primera edición de *El cielito: historia, origen, música, poesía, coreografía* de Carlos Vega. Fondo Documental "Carlos Vega" del IIMCV (UCA).

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 Veroeffentlichungen 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 33 Nº 2. 11

SECCIÓN ARTÍCULOS

Textos desconocidos de Carlos Vega de la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento (Cañuelas, Buenos Aires). 17
Norberto Pablo Cirio

Música en la Revista *Fray Mocho* (1912-1932). 31
Silvia Glocer

La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX. 73
Silvina Martino

Los copistas obrantes en el Archivo Catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca-Ecuador en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado. 91
Jimena Peñaherrera Wilches, Arleti Molerio Rosa

La condensación del material en la obra *Rituel* de Pierre Boulez. 113
Juan Ortiz de Zárate

La incidencia de las escuelas de ballet francesa y rusa en la formación del Cuerpo de Baile del SODRE. 139
Carmen Rueda Borges

NOTICIAS DEL INSTITUTO 155

CONVOCATORIA 161

PRÓLOGO

PRÓLOGO.
NOTICIAS DE LA REVISTA 33 Nº 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.

Adaptándonos a las nuevas normas que deben reunir las publicaciones periódicas científicas para ser reconocidas internacionalmente, es que a partir del número 31 (2017), nuestra revista también se edita en formato digital en la plataforma gratuita y abierta Open Journal System (OJS) desde donde se pueden leer y descargar en formato PDF todos los artículos. Se puede acceder a la misma desde la siguiente dirección electrónica http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM

Les recordamos que el Instituto ha digitalizado la colección completa 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

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

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 Publica-

ciones 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.

En el presente volumen 33 Nº 2 se publican los siguientes artículos:

_ Norberto Pablo Cirio, (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Argentina): Textos desconocidos de Carlos Vega de la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento (Cañuelas, Buenos Aires).

_ Silvia Glocer, (Departamento de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina): *Música en la revista Fray Mocho (1912-1932).*

_ Silvina Martino (Departamento de Artes Musicales y Sonoras, Universidad Nacional de las Artes- UNA- Argentina): La soprano Juana Capella. Primeros apuntes para una historia de la interpretación vocal femenina operística en la Argentina de inicios del siglo XX.

_ Jimena Peñaherrera Wilches, (Universidad de Cuenca), Arleti Molerio Rosa, (Universidad de Cuenca, Ecuador): Los copistas obrantes en el Archivo Catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca-Ecuador en el siglo XIX: individualización e identificación sobre la base de un estudio comparado.

_ Juan Ortiz de Zárate, (Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", Facultad de Artes y ciencias Musicales Universidad Católica Agentina): *La condensación del material en la obra Rituel de Pierre Boulez.*

_ Carmen Rueda Borges, (SODRE, Uruguay): La incidencia de las escuelas de ballet francesa y rusa en la formación del Cuerpo de Baile del SODRE.

En la sección Noticias del Instituto se presentan las nuevas publicaciones del IIMCV que vieron la luz durante el año 2019.

En ultimo término, brindamos los nuevos lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista. La convocatoria para la

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

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Prólogo / Prologue

presentación de artículos para el nº 1 del vol. 34 del año 2020, estará abierta hasta el 31 de marzo. Asimismo, aceptaremos propuestas enviadas a lo largo del año, que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en el que fueron enviadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO
Editora

ARTÍCULOS

REVISTA DEL IIMCV - Año 33, Vol. 33, Nº 2 - ISSN: 2683-7145, Buenos Aires, 2019, pág. 17 - Artículo / Article

TEXTOS DESCONOCIDOS DE CARLOS VEGA DE LA BIBLIOTECA POPULAR DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO (CAÑUELAS, BUENOS AIRES)

NORBERTO PABLO CIRIO
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"
pcirio@fibertel.com.ar

RESUMEN

En 2016 se cumplieron 50 años del fallecimiento de Carlos Vega, el musicólogo argentino por antonomasia, fundador de la disciplina en el país, que se dedicó por igual a la etnografía, a la escritura académica y a la de divulgación. En ese año en la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento de su pueblo natal, Cañuelas (Buenos Aires) el Instituto Cultural Cañuelas organizó para su festejo el ciclo de conferencias "Carlos Vega: Fundación de la biblioteca popular, contexto de influencia y esbozo de sus teorías musicológicas", al cual fui invitado a disertar. En ese marco documenté una serie de textos impresos y manuscritos de su autoría (algunos atribuidos), la que presento y analizo en este artículo. La producción académica de Vega es enorme y aún no fue exhaustivamente cuantificada, aunque el último esfuerzo, realizado por Enrique Cámara de Landa, Leandro Donozo y Héctor Goyena (2014) llega a los 557 ítems, entre trabajos académicos (in)éditos, composiciones musicales y literarias y publicaciones póstumas, entre estas su epistolario y reediciones. Sirva este trabajo para completar el artículo citado, con el cual el corpus asciende a 574 ítems.

Palabras clave*:* Carlos Vega, musicología, fuentes, Cañuelas, Argentina.

NORBERTO PABLO CIRIO
Revista del IIMCV Vol. 33, Nº2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

UNKNOWN TEXTS BY CARLOS VEGA AT DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO POPULAR LIBRARY (CAÑUELAS, BUENOS AIRES).

ABSTRACT

In 2016, 50 years had passed since the death of Carlos Vega, the Argentine musicologist par excellence, founder of the discipline in the country. He devoted himself equally to ethnography, academic writing and divulgation. In that year, at the Domingo Faustino Sarmiento Popular Library in his hometown, Cañuelas (Buenos Aires), the Cañuelas Cultural Institute organized the celebration "Carlos Vega: Foundation of the popular library, context of influence and outline of his musicological theories", to which I was invited to speak. Within that framework I documented a series of printed documents, manuscripts of his authorship and some others attributed to him. All hose I present and analyze in this article. Vega's academic production is huge and has not yet been fully quantified, although the last effort, made by Enrique Cámara de Landa, Leandro Donozo and Héctor Goyena (2014: 373-430) reaches 557 items, among academic works (in)edits, musical and literary compositions and posthumous publications, among them we have its epistolary and reissues. Serve this article to complete the aforementioned article, with which the corpus of his works ascends to 574 items.

Keywords: Carlos Vega, musicology, sources, Cañuelas, Argentina.

En 2016 se cumplieron 50 años del fallecimiento de Carlos Vega, el musicólogo argentino por antonomasia, fundador de la disciplina en el país, que se dedicó a la etnografía, a la escritura académica y a la de divulgación. Su producción es enorme y aún no fue exhaustivamente cuantificada, aunque el último esfuerzo, realizado por Enrique Cámara de Landa, Leandro Donozo y Héctor Goyena (2014: 373-430) llega a los 557 ítems, entre trabajos académicos (in)éditos, composiciones musicales y literarias y publicaciones póstumas, entre estas su epistolario y reediciones. El aniversario de su muerte dio ocasión a varios actos, entre ellos dos organizados por la Biblioteca Popular Domingo Faustino Sarmiento de su pueblo natal, Cañuelas. A ellos

fue invitado el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"[1] —que él fundó— y disertaron el director de la entidad, Héctor Goyena, Graciela Restelli y el suscripto. Mientras los anfitriones nos mostraban las instalaciones y lo que poseen de Vega (donó en vida parte de su biblioteca vinculada a la literatura y antropología, como un ejemplar de *La esfinge indiana*, de José Imbelloni, en cuyo autógrafo le augura un buen camino en el "estudio de las artes"), advertimos que algunos textos nos eran desconocidos y pactamos verbalmente regresar para documentarlos, cosa que realicé en diciembre de 2016 gracias a la colaboración de su director, Juan Manuel Rizzi.

En este artículo presento y analizo los documentos y publicaciones de y sobre Vega pertenecientes a esta Biblioteca de los que se desconocía su existencia[2], aquilatando el artículo de Cámara de Landa, Donozo y Goyena citado. Con todo, cabe contextualizarlos reseñando la historia de la entidad pues Vega fue uno de sus fundadores y director por muchos años, lo que permite comprender que su existencia allí no es arbitraria. Para ello me baso en la conferencia que su director[3] dio el 6 de mayo de 2016 en el Instituto Cultural Cañuelas en el marco de actividades citadas, titulada "Carlos Vega: Fundación de la biblioteca popular, contexto de influencia y esbozo de sus teorías musicológicas".

La Biblioteca se fundó el 1 de julio de 1927 al entregar la suya el Club Atlético Estudiantes —de la misma localidad— y prestar una sala. Entre sus fundadores estaban Aníbal Michellon, presidente del Club, y Carlos Vega (quien, adolescente, fue uno de los fundadores de ese club) que, aunque ya vivía en Buenos Aires, mantenía vínculos con su pueblo natal. En el acto inaugural del 3 de julio de 1927 Vega decía:

> "La 'Biblioteca Popular de Cañuelas' es una institución autónoma que abre hoy sus puertas a todos los vecinos del Partido y a los lectores de todas partes que tengan gusto en asistir a la modesta salita de lectura y a sus veladas de arte […]. Tres o cuatrocientos libros constituyen hoy todo el capital de la naciente Biblioteca; pero nuestra inscripción en la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares, creada por la Ley Sarmiento, nos asegura un rápido porvenir".

De hecho, hasta 1945 fue su director y el 19 de diciembre de ese año legalizaron su estatuto, en el que consta su nombre actual. En su año de apertura la Biblioteca comenzó a editar su periódico, *Índice*. En el Nº 1 —de octubre— informó sobre "Los festivales de la Biblioteca" que incluyeron una recitadora, una guitarrista de 11 años de edad que interpretó folclore y una eminente pianista de música académica. En el

[1] En adelante INM.
[2] A los fines de la economía de espacio solo aclaro la atribución a Vega en los textos que no llevan su firma.
[3] Agradezco a Juan Manuel Rizzi el permitirme disponer del texto de la misma y la autorización para glosarla.

segundo festival del año el musicógrafo Gastón Talamón disertó sobre "La música americana" (ver ítem 3) y otro número anunció la llegada del guitarrista español Domingo Prat con su conjunto. Con todo, el contenido del periódico es ecléctico y tiene sugerentes comentarios jocosos, un interesante registro de la Cañuelas contemporánea. De hecho, menos de la mitad del contenido referencia a la Biblioteca, siendo la mayoría noticias culturales, sociales, deportivas, de entretenimiento y de opinión. En 1938 dos jóvenes emprendedores, Guillermo Etchebehere[4] y Juan Torraca, piden la reaparición de *Índice*, petición atendida por la Biblioteca, dando inicio a su segunda época, que se desconoce hasta cuándo existió. En el editorial del nuevo Nº 1 —de junio— Vega concluyó: "El ambiente intelectual que la Biblioteca promovió a su alrededor, ha producido sus primeros frutos. La antigua indiferencia por los bienes del espíritu, tiende a ser un recuerdo como las casuarinas, como los paraísos de la plaza, como las calles fangosas del pueblo viejo. Oiga el pueblo nuevo la voz de sus hombres nuevos, y crea que no en vano la sabiduría prieta en miles de libros fluye y se desgrana en el ambiente desde los anaqueles de una biblioteca popular" (Vega 1938: 1). Después de funcionar la Biblioteca en el Club Estudiantes y otros locales prestados, en 1970 lograron la compra del predio donde hoy funciona, Lara 904. Tras varias reformas y ampliaciones en 2000 y 2008 y la modernización de sus instrumentos, cuenta con más de mil socios activos y recibe unas cien visitas diarias.

Los textos desconocidos de Carlos Vega

Manuscritos

1. Carta al Dr. Cáceres. Buenos Aires, 1 de marzo de 1942. 1 hoja.

Trata sobre su opinión —favorable— sobre el avance en el estudio en pintura y escultura de una becaria, que no nombra pero que era Tita Bastiano[5] (años más tarde realizó el busto de Vega que está al frente de la Municipalidad de Cañuelas). Para ello consultó al presidente de la Sociedad de Artistas Camuatí —donde estudiaba— y a sus profesores de dibujo y escultura, Gaspar Besares Freire y Antonio Gargiulo, respectivamente. El destinatario puede tratarse del Dr. Lizardo R. Cáceres, médico peruano que vivía en Cañuelas y figuraba como candidato a Presidente de la Biblioteca para 1940-1941 (ver ítem 16) y, de hecho, la presidió durante 25 años[6]. Avala esta hipótesis la cita de Cañuelas en el cuerpo del texto y la posdata, que trata sobre la eventualidad de hacer una rifa allí.

[4] Destacado poeta de la llamada Generación del 40. Uno de sus libros, *La semilla del viento*, obtuvo el Primero Premio Municipal Ciudad de Buenos Aires en Poesía, en 1948.
[5] Dato proporcionado por Rodolfo Morfese, artista plástico de la ciudad y actual Secretario de Arte y Cultura de Cañuelas (Rizzi, comunicación personal).
[6] https://www.blogger.com/profile/14947878260752315220 (consultada el 11-abr-2017).

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Artículos en publicaciones periódicas

2**.** Palabras de apertura. *Índice* 1 (1ra. época): 1. Cañuelas, octubre de 1927.

3. Los festivales de la Biblioteca. *Índice* 1 (1ra. época): 3. Cañuelas, octubre de 1927. Sin firma pero que atribuyo a Carlos Vega.

4. Retorno. *Índice* 1 (2da. época): 1. Cañuelas, junio de 1938.

Con su creación, la Biblioteca Popular de Cañuelas editó su periódico *Índice*, los únicos ejemplares conocidos obran allí y son tres: el 1 y 3 de la primera época y el 1 de la segunda (octubre de 1927, diciembre de 1927 y junio de 1938, respectivamente). En ellos hay dos textos firmados por Vega y, como sostiene Juan Manuel Rizzi, quizá fue autor de otros que, por el estilo de este tipo de prensa, era usual editarlos anónimos. Rizzi entiende que, dado el elemental nivel cultural que entonces tenía la ciudad, Vega sobresalía de modo único. El ítem 2 tiene, como dice el título, las palabras de apertura (concretamente "los párrafos que contienen propósitos y fundamentos", según el subtítulo) al inaugurar la Biblioteca y está fechado el 3 de julio de 1927, día de su creación (ver arriba, donde cito un fragmento, y el ítem 21). El ítem 2 no lleva firma pero se lo atribuyo dado el tema y estilo escritural. Glosa los dos primeros festivales de la Biblioteca y, del acto inaugural, detalla la dinámica que cobró el programa a través de las tres artistas que se presentaron (ver ítem 22). En el caso de la primera actuación, de la declamadora Angélica Cano, advierto que, si bien una de las obras que recitó era de Vega, no se halla referenciada en el artículo, un signo de modestia juvenil. Del segundo festival cito el pasaje correspondiente dada su relevancia musicológica:

> "Un crítico eminente, el señor Gastón O. Talamón, del diario 'La Prensa', ocupó la tribuna en el segundo festival. Con el desinterés de siempre, Talamón, ofreció a la Biblioteca Popular de Cañuelas una bella e interesante disertación sobre 'La música americana'. Recordó Talamón, en primer término, los artistas que actualmente trabajan por la reivindicación espiritual de América e indicó luego la necesidad de luchar hasta limitar la contemplación de todo lo extranjero con menosprecio de lo nuestro. Después de interesantes reflexiones acerca de las posibilidades del arte argentino, en que puso de manifiesto su gran erudición en la materia a que se ha consagrado desde hace tantos años, Talamón concluyó por decir que renunciar al arte propio equivale a un suicidio espiritual.
> La hermosa disertación fué ilustrada con la ejecución de varias obras americanas. Estas ilustraciones, que tomaron la primera y la tercera parte del programa, fueron magistralmente realizadas por una notable pianista, muy destacada en los círculos cultos de la Capital Federal: la señorita Lita Spena. La joven artista ofreció primero una serie de melodías anteriores al descubrimiento de América. Su excelente mecanismo e inteligente comprensión le permi-

> tió dar admirables versiones de tan extrañas páginas. En la tercera parte, Lita Spena tocó obras de Gómez Carrillo, de Rogatis, Oliva, Aguirre, Forte, Williams y López Buchardo, que el público aplaudió hasta obligarla a agregar nuevos números".

Por su parte, el ítem 4 es el editorial inaugural de la segunda época de *Índice*. Celebra que se retome su edición tras una década de su inicio, para lo cual repite los principios editoriales de aquel Nº 1, renovando el compromiso[7].

Textos en libros

5. Noticia. En *Orígenes del teatro nacional*: *Sección Documentos*: *Primera Serie*: *Tomo VI*: *Textos dramáticos en prosa y en verso*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1935-1936, p. 3-4.

6. Noticia. En *Orígenes del teatro nacional*: *Sección Documentos*: *Primera Serie*: *Tomo VI*: *Textos dramáticos en prosa y en verso*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1935-1936, p. 307. Firma C. V.

7. Noticia. En *Sección Documentos*: *Primera Serie*: *Tomo VI*: *Textos dramáticos en prosa y en verso*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1935-1936, p. 385-386. Firma C. V.

Se trata de una colección que compendia ediciones comentadas de obras de teatro argentino, con apéndices documentales. Este tomo tiene cuatro, siendo las Nº I, III y IV presentadas por Vega: *Juan Moreira*, drama de Ricardo Gutiérrez (1886); *A través de la vida*, drama en tres actos de Martín Goycoechea Méndez (1900); y *La América libre*, drama histórico en un prólogo y tres actos de Bernabé Demaría (1860). Son textos cortos de una carilla o poco más, con datos diagnósticos de las obras y de cómo fueron tratados los manuscritos para su edición. Cabe destacar que *Juan Moreira* es, en realidad, la adaptación de José J. Podestá de esa obra de 1879-1880 que representó en su circo Podestá-Scotti y que estrenó en Chivilcoy (Buenos Aires) el 10 de noviembre de 1886. En ella tuvo un rol destacado el payador afroargentino del tronco colonial Gabino Ezeiza cantando milongas, todo lo cual era de sumo interés para Vega en tanto esa obra fue parte central del movimiento tradicionalista. Publicó sus estudios

[7] La Biblioteca posee los Nº 1 y 3 de la primera época (octubre y diciembre de 1927, respectivamente), cuyos editoriales se llaman "Pórtico" y "Poblar". Son anónimos, pero Juan Manuel Rizzi considera que pudo haberlos escrito Vega. Dada su brevedad y por estar su contenido fuertemente estandarizado en tanto promoción del periódico, fue imposible detectar algún rasgo estilístico que los vincule con Vega.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

en capítulos en la revista porteña *Folklore* entre agosto de 1963 y julio de 1965, luego compilados en un libro (Vega 2010).

Folletos

8. *El bailecito*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

9. *El carnavalito*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

10. *El cuándo*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

11. *El escondido*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

12. *El gato*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

13. *El triunfo*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

14. *La chacarera*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

15. *La firmeza*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

16. *La huella*. Buenos Aires: Servicio Internacional Radiofónico Argentino, s/a.

Se trata de una serie compuesta, al menos, por nueve folletos. No tienen año de edición, créditos de los dibujos ni editorial, aunque quizá fue el Servicio Internacional Radiofónico Argentino pues en todas las portadas dice: "Para los oyentes del Servicio Internacional Radiofónico Argentino". Infiero que, al ser una publicación oficial, debió imprimirse en Buenos Aires. Sobre el año, los dato hacia 1944-1954 en base a dos cuestiones: En la reedición del libro de Vega *Las danzas populares argentinas* por el INM en 1986, su directora, Ercilia Moreno Chá, consigna en la p. 4 de las "Palabras preliminares" una interesante genealogía terminológica sobre cómo él fue peregrinando su conceptualización de estas danzas: criollas (1936), tradicionales (1944-1954), populares (1952) y folklóricas (1956). Mi otra fundamentación radica en que, básicamente, el contenido de los folletos es una versión reducida de los respectivos folletos que publicó por Julio Korn, Ricordi, Asociación Folklórica Argentina, Universidad de Buenos Aires y Sadaic, caratulados como tradicionales y, de hecho, así encabeza la portada de cada uno de estos folletos, "Danzas tradicionales argentinas", en los que están español, y su traducción a los otros seis idiomas en que fueron publicados. En efecto, cada folleto es un tríptico sin paginación y está, al menos, en siete idiomas: español, italiano, alemán, francés, sueco, portugués e inglés. La colección de la Biblioteca está incompleta y no se conocen más ejemplares que éstos. Solo *La firmeza* tiene

las siete versiones, variando los demás entre una y cinco: *El bailecito* (español, italiano, alemán, francés y sueco); *El carnavalito* (español); *El cuándo* (español, italiano, alemán, francés y sueco); *El escondido* (italiano, alemán, portugués y francés); *El gato* (español y sueco); *El triunfo* (español); *La chacarera* (italiano y sueco); y *La huella* (español, italiano y francés). Tampoco tengo certeza de que esta serie esté integrada por nueve folletos (de hecho, las otras series de folletos de danzas que publicó Vega son más grandes) y, al no estar numerados, creí conveniente presentarlos en orden alfabético.

Imagen 1

La estructura de los folletos es similar entre sí, por lo que doy el caso de *El bailecito* como arquetípica: Portada (p. 1), copete con el nombre de la danza e Historia (p. 2), Coreografía (p. 3-4), dibujo (p. 5) y partitura con el nombre de la danza (p. 6). Los únicos que tienen variantes son *El carnavalito*, cuya portada tiene el texto introductorio, y *La huella*, con una errata de 2 p. Su estructura es amena, concordante con su naturaleza de textos de difusión, combinando tres clases de información: texto, dibujo y partitura. Como dije, los dibujos no llevan firma ni se les reconoce créditos,

pudiendo ser las que ilustraron las otras series, Aurora de Pietro de Torras y Araceli Vázquez Málaga. Los dibujos son tres tipos: el baile en cuestión en su contexto para la portada, el esquema de una mudanza y una pareja ejecutándola. Fueron hechos a tinta, sin colorear, aunque en el último caso tienen una mancha azul con acuarela en el centro, a modo de adorno.

Imagen 2

Otros ítems

17. Ejemplar de *El cuándo* editado por Ricordi (1944) con dedicatoria del autor: "A la: Biblioteca Popular de: Cañuelas: Carlos Vega".

18. Hoja suelta impresa con los candidatos a la Comisión Directiva de la Biblioteca Popular de Cañuelas para 1940-1941, entre ellos Vega como Director.

19. Fotografía del Viaje Nº 38 del INM a Córdoba, por Vega, en 1944. Tomada en Cruz del Eje y titulada "Escena de grabación", pues Vega está manipulando el grabador para registrar a dos hombres tocando guitarras.

20. Fotografía del Viaje Nº 40 del INM a Paraguay, por Vega e Isabel Aretz, en 1944. Tomada en Puerto Sastre, titulada "Escena de grabación" y subtitulada "Indios Guaná". Está observando cómo cantan cuatro indígenas de esa etnia —uno con maraca— ante el micrófono, mientras Isabel Aretz manipula el grabador.

21. Fotografía del Viaje Nº 67 del INM a Tucumán, en 1963.

22. Invitación a la inauguración de la Biblioteca Popular de Cañuelas que tendrá lugar el 3 de julio de 1927 en el Estudiantes Atletic Club, Cañuelas. Sin firma pero que atribuyo a Carlos Vega.

La Biblioteca cuenta, además, con once folletos de las danzas tradicionales de Vega publicados por Ricordi y Korn, que no detallo por conocidos. La excepción es *El cuándo*, por dedicársela (ítem 17).

El ítem 18 es una hoja suelta impresa con los candidatos a su Comisión Directiva —quizá la boleta para votar—, la que demuestra el constante activo interés de Vega por la Biblioteca.

La fotografía tomada en Córdoba (ítem 19), según el archivo del INM, retrata a Alejandro Gauna y Francisco Peralta (19 y 59 años de edad, respectivamente). Si bien parece que tocaron a dúo, las obras que Vega les registró fue por separado. Es una pena que en su cuaderno de viaje solo consignara datos biográficos de Peralta pues, a juzgar por la subida tez morena de Gauna, podría tratarse de un afroargentino del tronco colonial. Aunque, desde su perspectiva teórica, éstos no existían, registró a varios etnográficamente pero no dudó en rotularlos criollos, en la usual dicotomía académica de la sociedad argentina: aborigen y criollo. Quizá su desinterés en Gauna no fue solo racial sino que, en su aprecio por las personas ancianas en tanto repositorios de saberes antiguos, por su poca edad no le generó curiosidad. Vega hizo tomar por alguien no identificado once fotografías de la escena que son similares entre sí y la de la Biblioteca es copia de una.

De la tomada en Paraguay (ítem 20) fue imposible identificar a los ejecutantes ya que en el libro de registros figura como "corro guaná" y, como la anterior, es copia de una obrante en el INM. A diferencia de las anteriores, que fueron pegadas en hojas A4 que diseño Vega, está suelta y sin datos. Estos los obtuve de su copia del INM, como consigno, y agrego aquí lo mecanografiado en la parte superior de la hoja que la contiene.

La fotografía del ítem 21 fue realizada en El Mollar y es la "Escena de grabación - Carlos Vega: Pedro Juan Chille - Enrique Cipolla". Se trata de una toma mientras grababa a Chaille —ese era su apellido según el diario de campo y libro de registros— con un grabador de cinta abierta (que está en el centro), y no se sabe quién fue Cipolla.

Por último, la invitación a la inauguración de la Biblioteca Popular de Cañuelas (ítem 22) es un tríptico con su acta fundacional, la Comisión Directiva —presidida por Carlos Vega— y el programa de apertura, dividido en tres partes. Éste consistió en la actuación, por separado, de tres señoritas que, en orden de aparición, fueron Angélica Cano (declamación), Celia Rodríguez Boque (guitarrista) y Lia Cimaglia (pianista). Cada una ocupa una página del interior del tríptico, de la que se da los repertorios a interpretar (5 obras la primera[8], 5 la segunda y 6 la tercera) y sus biografías. Por el tenor de la redacción atribuyo este texto a Vega y reproduzco aquí la biografía de la última:

> "Lia Cimaglia es una de las primerísimas figuras de la nueva generación de pianistas argentinos. Nacida en Buenos Aires, demostró, niña todavía, resuelta vocación por la música. Los padres obtuvieron para la pequeña Lía la dirección del eminente maestro Alberto Williams, en cuyo Conservatorio siguió todos los cursos.
> Hace varios años se inició como concertista logrando el más unánime aplauso del público y la crítica.
> Ha recorrido en medio de memorables triunfos, casi todos los grandes centros cultos del país y algunos extranjeros.
> Dueña de un temperamento excepcional y una técnica purísima, Lia Cimaglia interpreta el pensamiento de los grandes compositores de manera en extremo seductora.
> La destreza de sus manos causa asombro. Con toda sencillez, sin dar jamás la sensación del esfuerzo, ejecuta las obras de más extraordinaria dificultad.
> Como una atención especial, hace el obsequio de la presente audición a la 'Biblioteca Popular de Cañuelas'".

Conclusión

En este artículo doy cuenta de 22 ítems desconocidos de y sobre Carlos Vega entre 1927 y 1964, redimensionando su producción: 16 de ellos (N° 2 al 16 y 22) engrosan la última y más completa indización de su obra, elevando la cifra total de 557 a 573 ítems. De ellos, 12 llevan su firma (ítems 2, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16) de 2 infiero que son suyos porque los firmó con el inicialónimo C V, usual en su obra (ítems 6 y 7), y de los otros dos 2, aunque anónimos, por el contexto y estilo los

[8] Entre ellas una de Carlos Vega, *Tres bestias*.

atribuyo a él (ítems 3 y 22). Destaco sus trabajos de juventud, época en buena medida aún desconocida. Desde el punto de vista musicológico la novedad son los 9 folletos monográficos de danzas tradicionales argentinas publicados por el Servicio Internacional Radiofónico Argentino en, al menos, siete idiomas cada uno. La serie se suma a las existentes y contemporáneas y, como señalan Cámara de Landa, Donozo y Goyena (2014: 374), esta folletería es compleja y demandará un estudio en sí misma. La carta manuscrita de Vega (ítem 1), su participación en el periódico cañuelense *Índice* (ítems 2 al 4) y las reseñas de obras teatrales (ítems 5 al 7) demuestran lo ecléctico y temprano de su interés humanista, abarcando cuestiones diversas como la crítica del arte plástico, la prensa y el estudio de la dramaturgia, respectivamente. Lo que englobo como otros ítems demuestra su vínculo con la Biblioteca, donando materiales musicológicos (ítems 17, 19, 20 y 21) y participando en sus actividades (ítems 18 y 22).

Adenda

El artículo de Cámara de Landa, Donozo y Goyena (2014: 373-430) es la última y más completa indización de los trabajos de y sobre Vega pero, como dicen ellos, es pasible de continuar dada la magnitud de su producción. En esta línea, además de la contribución realizada me permito advertir la falta de un ítem, fruto de mi investigación. Se trata de su libro inédito *La música de los incas* (Vega 1935) que, hasta que lo hallé en el INM, se desconocía su existencia. En 1997 el INM hizo una publicación casera de 5 ejemplares dado que, con el entonces director del mismo, el Lic. Waldemar Axel Roldán, consideramos que, por ser obra de juventud y con de escaso valor científico, no valía el esfuerzo.

Por último, para una futura indización que integre estos agregados y enmiendas señalo que, además de las indizaciones consideradas por los autores —Pola Suárez Urtubey (1967a: 66-71; 1967b: 73-86), María Teresa Melfi (1969: 401-416), Carmen García Muñoz (1987: 145-171)—, hay otra realizada antes de la última, de Marcelo Chevalier (1986), cuyo germen las precede porque tomó de base a los trabajos prácticos de 1965 en la Cátedra de Musicología I de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Si bien lo citan (Cámara de Landa, Donozo y Goyena (2014: 424), no lo consideraron al trazar el estado del arte ni en su indización.

Por lo expuesto al presente el corpus de obras de Vega asciende a 574 ítems, cifra sin duda ciclópea que, considerando el tamaño de muchos, lo posicionan en un estado de consagración al saber incomparable entre sus contemporáneos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÁMARA DE LANDA, Enrique, DONOZO, Leandro y GOYENA, Héctor L. 2014. "Obras de Carlos Vega". En Enrique Cámara de Landa (Comp.), *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 373-430.

CHEVALIER, Marcelo. 1986. "Carlos Vega, su fraseología". *Música y Comunidad Nacional*, 0: 17-23. Buenos Aires.

CIRIO, Norberto Pablo. 1997. "La música de los incas. Un libro de Carlos Vega recientemente descubierto". *Música e Investigación*, No 1: 117-129. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

____ 2014. "Escritos científicos inéditos de Carlos Vega obrantes en el Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega". En Enrique Cámara de Landa (Comp.), *Estudios sobre la obra de Carlos Vega*. Buenos Aires: Gourmet Musical, p. 347-360.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. 1987. "Bibliografía de Carlos Vega". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, *8*: 145-171. Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, Universidad Católica Argentina.

MELFI, María Teresa. 1969. "Bibliografía de Carlos Vega". *Revista Musical Chilena*, *101*: 401-416. Santiago: Universidad de Chile.

SUÁREZ URTUBEY, Pola. 1967a. "Los trabajos inéditos de Carlos Vega". *Revista musical chilena*, *101*: 66-71. Santiago de Chile: Facultad de Arte, Universidad de Chile.

____ 1967b. "Contribución a la bibliografía de Carlos Vega". *Revista musical chilena*, 101: 73-86. Santiago de Chile: Facultad de Arte, Universidad de Chile.

VEGA, Carlos. 1997[1935]. *La música de los incas*. Norberto Pablo Cirio (Ed). Buenos Aires. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

____ 2010 *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

NORBERTO PABLO CIRIO

Licenciado en Ciencias Antropológicas (orientación sociocultural) por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afroamericanos (UNLP), investigador del Instituto de Etnomusicología de la Ciudad de Buenos Aires, docente de la Licenciatura en Teoría y Crítica de la Música de la Universidad Nacional del Litoral. Desde 1991 desarrolla un proyecto de investigación sobre la música de los afroargentinos del tronco colonial. Más de un centenar artículos, libros, CDs y DVDs acreditan los resultados de sus trabajos, entre ellos el multimedia *Mujeres y hombres en la diversidad cultural*, Vol. 2 del Programa UNESCO *La Voz de los Sin Voz,* (2007), los CDs *Santo Rey Baltazar: Música y memoria de una tradición afroargentina* (2011) y *Música afroporteña: compartiendo nuestro candombe* (2016) y los libros *Tinta negra en el gris del ayer. Los afroporteños a través de sus periódicos entre 1873 y 1882* (2009) y *Rita Montero. Memorias de piel morena. Una afroargentina en el espectáculo* (en coautoría con Montero, 2012). Es consultor de la UNESCO y miembro de número de la Academia de Conocimientos Interdisciplinarios, Universidad Nacional de Palermo y miembro activo de la Asociación Misibamba, Comunidad Afroargentina de Buenos Aires.

REVISTA DEL IIMCV - Año 33, Vol. 33, Nº 2 - ISSN: 2683-7145, Buenos Aires, 2019, pág. 31 - Artículo / Article

MÚSICA EN LA REVISTA *FRAY MOCHO* (1912-1932)

SILVIA GLOCER

Departamento de Artes, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires
silvia.glocer@gmail.com

RESUMEN

La revista *Fray Mocho* (1912-1932) fue una publicación argentina de interés general dedicada a difundir las novedades políticas y sociales nacionales y extranjeras, la moda y el costumbrismo, que incluía caricaturas de personajes contemporáneos y de la realidad social. Esta revista publicó partituras en algunos de sus números y, en este punto, recae el atractivo que representó para esta investigación inscripta dentro del marco de la musicología histórica. En este artículo se compuso un catálogo crítico con los resultados de un relevamiento exhaustivo de más de ciento veinte partituras que aparecieron publicadas en esta revista de circulación popular. Este catálogo está precedido de un estudio que incluye la contextualización histórica del material.

Palabras clave*:* Fray Mocho, partituras, lectores, editores, música doméstica.

SILVIA GLOCER
Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

THE MUSIC AT *FRAY MOCHO* MAGAZINE (1912-1932).

ABSTRACT

The magazine, *Fray Mocho*, was an Argentine publication of general interest dedicated to disseminating national and foreign news, as well as fashion and customs, including caricatures of contemporary personalities and society. This magazine published scores in some of its numbers. In this article I made a critical catalog with the results of an exhaustive compiled of more than one hundred and twenty scores published in this popular magazine. This catalog is preceded by a study that includes the historical contextualization of the material.

Keywords: Fray Mocho, scores, readers, editors, domestic music.

Introducción

La revista *Fray Mocho*, una publicación porteña de interés general, se dedicó entre 1912 y 1932 a difundir las novedades políticas y sociales nacionales y extranjeras, la moda y el costumbrismo, incluyendo ilustraciones humorísticas de personajes contemporáneos y de la realidad social. Su primer número apareció en Buenos Aires el 3 de Mayo de 1912. Dirigida en sus inicios por Carlos Correa Luna, historiador y periodista, contaba con un equipo de colaboradores, redactores y dibujantes, la mayoría de ellos provenientes de la redacción de la Revista *Caras y Caretas*. Creadores como el caricaturista Cao (José María Cao), compartían el espacio junto a los redactores Luis Pardo o Félix Lima. Esta publicación fue bautizada con el seudónimo del escritor y periodista José Sixto Álvarez (Fray Mocho), quien fuera fundador y primer editor de la revista *Caras y Caretas*. Esta revista y *PBT* eran la competencia de *Fray Mocho* que, desde los inicios tuvo una tirada de 80.000 ejemplares semanales.

Desde sus primeros números este magazine mostró interés por la música, publicando notas que incluían fragmentos musicales de modo ilustrativo.[1] Por ejemplo, en la necrológica de Mariana Chertkoff, esposa de Juan B. Justo, destacan sus dotes de

[1] Ver Tabla II, con este relevamiento, al final del trabajo.

compositora e incluyen un fragmento de su *Berceuse* (*Fray Mocho*, N° 15, 9-VIII-1912). Pero a partir de octubre de 1916 y hasta octubre de 1922 la música ocupará un lugar más destacado aun. Durante ese lapso de tiempo (con una interrupción de todo el año 1919), se publicaron más de ciento veinte partituras completas e independientes de cualquier nota periodística. Es en este punto en donde *Fray Mocho* se vuelve sumamente atractiva para esta investigación, inscripta dentro del campo de la musicología histórica.

Leer música implica tener un conocimiento específico de su grafía, que —creemos— no todo lector de una revista posee ni poseía en aquel tiempo. Sin embargo, incluir partituras en una publicación periódica era una práctica ya establecida desde los tiempos de la Confederación Argentina. Así podemos mencionar al semanario *La Moda: gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres* fundado en 1837, en el que se incluyeron partituras de Juan Pedro Esnaola y Juan Bautista Alberdi[2] o, ya un tanto más específico, el *Boletín Musical,* editado por Gregorio Ibarra a lo largo del año 1837, dedicado única y específicamente a la divulgación de partituras de músicos de la época y artículos sobre problemas estéticos de la música.[3] Ya en el siglo XX, podemos mencionar a la revista *Música de América*, dirigida por Gastón Talamón, que se encargó de publicar obras de los representantes de la llamada *Generación del Centenario*[4] o al diario *La Prensa* que en 1937 y 1838 publicó partituras de compositores vinculados al nacionalismo musical argentino.[5]

En tiempos de *Fray Mocho*, otras revistas como *El Correo Musical Sudamericano*, el *Álbum musical Orfeo* o *La orquesta*, también publicaban partituras. Pero, la diferencia con estas revistas, las anteriormente mencionadas y *Fray Mocho*, es que ésta última era de interés general, como dijimos al comienzo, y no exclusivamente dedicada a la música o a otras artes.[6] En las páginas de *Fray Mocho* convivían, como en una miscelánea, notas sobre política nacional e internacional, noticias sobre las provincias, fotografías de graduados de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, fiestas conmemorativas, páginas de humor, turf y mucha publicidad.

Algunos estudiosos se sintieron atraídos por esta revista. Interesados por su material, han realizado trabajos de investigación tomando distintos aspectos de esta publicación. Alejandro Parada (2012) realizó un profundo análisis de los números aparecidos entre 1912 y 1918 y estableció una clasificación de las prácticas de lectura y escritura implementadas por las mujeres en esos comienzos del siglo XX, reproducidas en las

[2] Ver: Suarez Urtubey, 1970; García Muñoz, 1988: 351-364; Dartayet, 2009.
[3] Véase el estudio introductorio de Melanie Plesch para la edición facsimilar de esta obra en Ibarra, 2006.
[4] Véase: Wolkowicz, 2012.
[5] Véase: Glocer, 2017.
[6] En el período estudiado, las revistas especializadas en música (algunas de las cuales publicaban partituras), además de las mencionadas eran: *La Revista de la Música*, *El alma que canta*, *La quena*, *Revista de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires*. Datos en: Donozo, 2009.

ilustraciones y textos de la revista.[7] También Patricia Piñeiro y Gustavo Sotolano (2001) analizaron aspectos de la cultura popular y de lo femenino en *Fray Mocho*.[8]

El camino de esta investigación

En este trabajo me propuse componer un catálogo crítico conteniendo los resultados del relevamiento exhaustivo de partituras, que realicé recorriendo cada una de las páginas de la colección.[9] De este modo efectué un primer registro que me permitió organizar el material, volcando en una tabla algunos datos mínimos: título de la obra, apellido y nombre del compositor, apellido y nombre del autor de la letra (en caso de poseer texto), año y número de la revista, fecha, género[10] y orgánico. En el ítem observaciones detallé cuestiones tales como dedicatorias, sellos de editoriales, inclusión de fotografías o ilustraciones, etc. Reservé un último casillero para realizar comentarios y aclaraciones sobre algunas obras (Ver Tabla I). En otra tabla se encuentran ordenados alfabéticamente por apellido, los compositores, con sus datos de nacimiento y muerte y bibliografía para consultar en cada caso (Ver Tabla III).

Finalmente trabajé sobre el contexto histórico y cultural vinculado al momento de aparición de esta música en *Fray Mocho*, intentando responder algunos interrogantes. Siendo una revista de información general ¿Por qué publicó estas partituras? ¿A qué público estaba dirigido?, ¿Guarda relación la elección de los autores con el contexto cultural argentino de aquel momento? ¿Por qué este tipo de repertorio? ¿Qué vínculos tenía esta revista con la música, más allá de estas partituras publicadas?

Fray Mocho y la música

Según el santoral de la iglesia católica, el 22 de noviembre es el día de la música, en homenaje a Santa Cecilia su patrona. Un día como ese, pero en 1917, apareció en la revista *Fray Mocho* una publicidad de la prestigiosa Casa Escasany. Esta tradicional joyería de Buenos Aires utilizó en esa oportunidad, un jeroglífico para anunciar la llegada —a los pocos días— de un objeto digno de obtener por su clientela. Dentro de esta propaganda a descifrar aparecían mini pentagramas con el dibujo de una fig-

[7] Parada, 2012. En la cuarta parte de este libro le dedica un capítulo titulado: "Cuando ellas dicen presente. Las mujeres y sus imágenes de la lectura y la escritura en la revista 'Fray Mocho' (1912-1918)".
[8] Piñeiro, Sotolano, 1995-2001.
[9] Los ejemplares de *Fray Mocho* fueron consultados en la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno", en la biblioteca de la Academia Argentina de Letras y en la plataforma del Ibero Amerikanisches-Institut donde se encuentra digitalizada:
https://digital.iai.spkberlin.de/viewer/toc/844129127/1/LOG_0000/ Última consulta: 15-V-2019.
[10] En todos los casos se respetó el género indicado en la partitura.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

ura musical, la negra, en las líneas y espacios donde (si hubieran dibujado una clave de sol, ausente en el dibujo) se inscriben los sonidos: do, re, sol, la y si. Así, un lector alfabetizado musicalmente podía entender que al reemplazar el signo musical por la sílaba 'do', leería la palabra 'acercán**do**se' (Ver Imagen 1). Esto hace pensar que el publicista o quien haya diseñado ese jeroglífico, suponía que muchos lectores de la revista resolverían el misterio.[11]

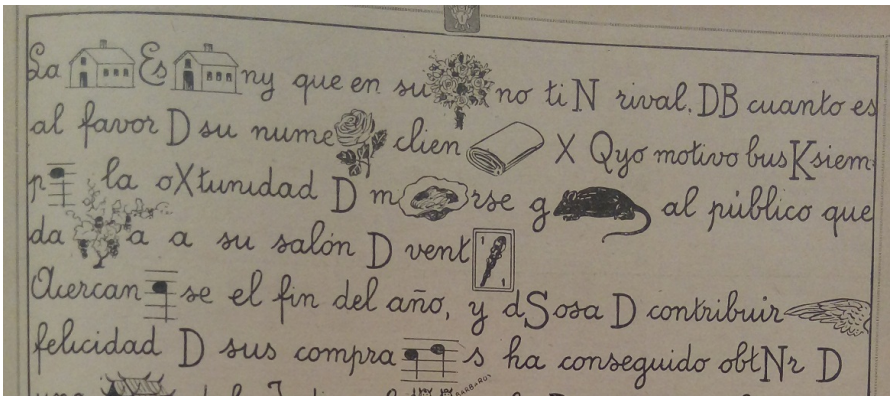


Imagen 1. Publicidad de Casa Escasany. *Fray Mocho*, Año VI, N°291, 22-XI-1917

Pero… ¿quiénes eran los lectores de esta revista que podían hacer música leyendo pentagramas? Argentina había crecido considerablemente con la fuerte ola inmigratoria de fines del siglo XIX. Si en tiempos de la fundación del primer conservatorio nacional, en 1888[12] había en Buenos Aires alrededor de 400.000 habitantes, con el censo de 1914 se registraron poco mas de 1.500.000,[13] entre ellos, claro, varios músicos y aspirantes a serlo. Sin radio en los hogares y con una industria discográfica incipiente, que daría sus pasos en forma agigantada a partir de 1919,[14] la idea de estudiar piano o canto en uno de los tantos conservatorios de la ciudad, algunos con sucursales en el interior del país, era una buena opción para poder escuchar música en el living de una casa argentina. Recordemos que la tertulia musical en los salones

[11] Ocurre algo similar en el cuento *La serenata de Hammerholz*, de E.L. Holmberg, que publica en su número 5, el 3 de mayo de 1912 y está ilustrado con pentagramas referidos al relato.
[12] Massone, Olmello, 2015.
[13] Censo de 1887, 433.375 y censo de 1914 la población asciende a 1.575.814.
[14] La historia de la industria discográfica en Argentina se remonta a los años veinte. Si bien hay música grabada con anterioridad, se establece el momento inicial del disco como industria en 1919. Sobre este tema, véase: Cañardo, 2017.

familiares, era una práctica habitual en Europa y en estas tierras desde los tiempos coloniales.

Mujeres y conservatorios

Por lo general, estudiar piano, teoría, solfeo y armonía o corte y confección estaba reservado —y recomendado— a las niñas y señoritas de familias de clase media en la Buenos Aires de entonces, y en ciudades y pueblos del interior del país.[15]

Imagen 2. El Dr. Luis J. Rocca, su esposa Amanda S. de Rocca y sus hijos. Una de sus hijas, al piano. *Fray Mocho*, Año 1 N°1, 3-V-1912

Desde fines del siglo XIX existían en Buenos Aires diversos lugares para el estudio de la música, algunos convertidos en conservatorios o institutos o escuelas superiores.

[15] *Fray Mocho* se distribuía en todo el país.

Ejemplo de esto es el primer Conservatorio Nacional, antes mencionado, el Conservatorio de Buenos Aires, perteneciente al compositor Alberto Williams creado en 1893 o la Escuela de Música Gratuita del diario *La Prensa*, que abrió sus puertas en 1898.[16] Ya a comienzos del siglo XX la oferta para estudiar música era altísima.[17] En forma de clases privadas con destacados intérpretes o compositores, o en conservatorios y academias de música. Conservatorio Musical Paganini, Conservatorio Saint-Saëns (dirigido por María Rosa Farcy de Montal), Escuela Superior de Música (dirigida por Floro Ugarte) son apenas algunos ejemplos del abanico de instituciones educativas musicales. Se bautizaban con los nombres de aquellos músicos consagrados del canon europeo, como Chopin o Beethoven, o con el de reconocidos o desconocidos compositores y músicos locales: Fontova, Drangosch, Fracassi, D'Andrea, Cattelani, etc.

Imagen 3. Publicidad de conservatorios en la revista *Correo Musical Sudamericano*, 13-IV-1915, s/p

En el interior del país funcionaban las sucursales de algunos de los conservatorio de Buenos Aires, (como el mencionado de Alberto Williams) o instituciones creadas en cada provincia. Ejemplos de ello son el Conservatorio Juan Bautista Alberdi, en la

[16] Véase: Glocer, 2017.
[17] Un listado amplio de instituciones musicales en Buenos Aires se puede leer en: *Directorio Musical de la América Latina*, 1954, disponible en: https://archive.org/details/directoriomusica00pana

ciudad de Tucumán, creado por Antonino Malvagni o el Conservatorio Superior de Música Félix T. Garzón, fundado en 1911 en la ciudad de Córdoba.

Imagen 4. *Fray Mocho*, Año II, N° 177, 17-IX-1913

Hasta Santo Discépolo fundó el suyo propio y quedó de algún modo representado, años más tarde, por su hijo Armando cuando junto a Rafael de Rosa, estrenaron en

1917 en el Teatro Apolo, la pieza teatral *Conservatorio La armonía.*[18] "La obra es una aguda comedia que refleja el ambiente de los conservatorios de Buenos Aires en una época en que la música se había organizado como profesión y como negocio, a expensas del modelo burgués de la mujer pianista de la casa." (Pujol, 2017:70).

Esta cantidad de conservatorios y por ende personas estudiando música, justificaría la presencia de estas partituras en una publicación periódica de interés general. En un rápido recorrido por el listado de la música publicada en *Fray Mocho*, vemos que predominan las que son para piano o para canto y piano.

La mujer era —en gran medida— destinataria de los magazines de la época. No en vano *Fray Mocho*, incluía dos secciones dedicadas a ellas: 'Entre nosotras' y 'Notas femeninas'; "otras entradas estaban diseñadas mucho más para la mujer que para el hombre, tales los casos de los apartados 'De provincias', 'Sociedades', 'Casino' y las numerosas notas sobre el teatro, el cinematógrafo, el hogar y la moda. Además, un rubro las incluía especialmente: el incipiente universo de la publicidad gráfica" (Parada, 2012*:* 306, 307). Afirmación que abona la idea de que estas partituras estaban pensadas para el público femenino, que las recibiría con gran aceptación. No en vano las partituras comenzaron a publicarse en un sector de la revista lindante con la sección 'Notas femeninas'.[19]

La música publicada corresponde a obras breves, la mayoría de ellas para piano o para canto y piano[20], por lo general de una carilla de extensión y en algunos casos, dos. Los géneros predominantes fueron valses, fox-trots, nocturnos, tangos, música vocal del repertorio español, de óperas consagradas, algunas obras del folclore argentino como tristes, estilos, vidalitas y melodías del repertorio tradicional (europeo) para niños. Piezas sencillas, con una textura de melodía acompañada, que responden perfectamente a las necesidades de la 'música doméstica', es decir, aquella que circulaba en el ámbito familiar y estaba dirigida a las señoras, señoritas, niños y niñas que en sus casas hacían música, fundamentalmente tocando piano.[21]

En los tiempos en que se publican las partituras en *Fray Mocho*, la música era para las mujeres apenas "un adorno, que se abandona con el tiempo, ya ante las obligaciones

---

[18] Pujol, 2017: 38.

[19] A partir de 1921 las partituras fueron desplazadas a la parte interna de la contratapa, con mejor calidad en su impresión en papel ilustración.

[20] Solo hay una obra coral, otra para violín y piano, violoncello y piano y dos para guitarra. La guitarra, aún vinculada en aquel entonces con el mundo rural, estaba intentando lograr un lugar de aceptación en el ámbito académico. Sobre el tema ver: Olmello, 2016.

[21] Sobre música doméstica véase Ramos López, 2003: 78-80.

del hogar".[22] Y, como un adorno pues, se utiliza solo en el ámbito doméstico, en el salón de la casa burguesa para amenizar las tertulias hogareñas.

Los autores elegidos van desde europeos consagrados como Giuseppe Verdi o Federico Chopin, hasta algunos de los cuales no es sencillo hallar referencias biográficas. En muchas de las partituras aparece el nombre del arreglador, es decir el encargado de haber facilitado obras pianísticas o adaptado obras orquestales y transcribirlas en un modo sencillo para el piano como el *Minuet en Sol Mayor, Op. 14 N° 1* de Ignacy Paderewski o el 'Andante' de la *Sexta Sinfonía* de Joseph Haydn. Paolo Gallico, que figura con su nombre en castellano, Pablo, fue el responsable de una gran cantidad de estos arreglos.[23]

Pero, además de contribuir brindando material musical a los hogares argentinos, la publicación de la música en *Fray Mocho* tenía otros objetivos, entre ellos los de promover obras de teatro, la venta de pianos y por supuesto, la venta de más partituras.

El teatro y la música en Buenos Aires

Buenos Aires —ciudad teatral— contaba ya en ese entonces con una gran cantidad de salas dedicadas a la ópera, la opereta, la zarzuela o el teatro hablado, algunas de ellas funcionando desde el siglo anterior. Al dar vuelta la tapa de la revista *Fray Mocho*, en sus primeros números, el lector se encontraba con notas dedicadas al arte escénico ya, en sus dos primeras columnas 'Teatro' y 'Casino'. Coincidiendo con esta temática, las primeras partituras que publica la revista están vinculadas con obras de teatro. *¡Si no tenís corazón!* y *Dolorido*, un 'lamento santiagueño' el primero y un 'estilo criollo', el segundo, estaban siendo interpretados en ese entonces por Lola Membrives e Inés Berruti en los teatros Ópera y Esmeralda. Hay varios ejemplos mas. En un número de agosto de 1917, aparecen tres partituras —cosa para nada habitual, la frecuencia era de una música por número— vinculadas también a la vida teatral de ese momento porteño. *La Arabesca*, de Juan Rosell y texto de Nieto de Molina, la cantaba Luisa Vila en el Teatro Mayo, *La gentil duquesa*, de Eduardo Manella y letra de Jerónimo Gaid, Teresita Zazá en el Teatro Florida, mientras que *El canto de los pájaros* de Lluis Millet se podía escuchar en la voz de María Barrientos acompañada por el Orfeón Catalán

[22] "En el Conservatorio Nac. de Música se dio un concierto de alumnos", *La Nación*. [Álbum de recortes de la compositora Ana Carrique]. *La Nación* S/D 1930, p. 10." Citado en: Dezillio, 2017: 37.

[23] Paolo Gallico había nacido en Trieste, Italia, el 13 de mayo de 1868. Estudió en el Conservatorio de Viena, capital de Imperio Austro húngaro en aquel momento, con Anton Bruckner (composición) y piano con Julius Epstein. Realizó luego una fructífera carrera como pianista y compositor, giras por Europa y finalmente, viviendo en Estados Unidos desde la década del veinte. Murió en Nueva York en 1955. Es el padre del escritor Paul Gallico. Datos en: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 1958: 531.

de Buenos Aires, en un espectáculo en el Teatro Coliseo.[24] Otro modo de promocionar los espectáculos teatrales del momento, y su música.

Editoriales e impresores de música

Entre 1905 y 1910 habían surgido en Buenos Aires una gran cantidad de nuevos editores de música. Según Juan María Veniard, hacia 1910 había unos cincuenta editores dedicados a la música popular.[25] Algunos vendedores de instrumentos musicales también editaban partituras. Veniard marca una diferencia entre impresores y editores —los primeros fueron "los industriales" en el comercio de partituras, mientras que los editores eran los "responsables de las obras editadas y quienes las comerciaban" (Veniard, 1980)— y destaca que en esa época algunos impresores pasaron a convertirse también en editores. "El principal de todos ellos fue, sin duda, Ortelli Hnos., la gran firma impresora del período" (Veniard, 1980). Esta empresa aparece con frecuencia en *Fray Mocho*. Alrededor de treinta partituras llevan el sello Ortelli, otras treinta a pie de página señalan 'Tallleres heliográficos Ricardo Radaelli' y algunas pocas 'Talleres gráficos musicales de Francisco de Paula'.

Había quienes extendían su negocio editorial al de la venta de pianos, una práctica habitual desde fines del siglo XIX. En *Fray Mocho*, a través de publicidades —en algunos casos incluidas en la misma página de la partitura—, se anunciaban las bondades del piano de la marca Chickering & Sons. Desde fines de octubre de 1917 y hasta mediados de diciembre de ese año, en la misma página de la partitura aparecía la publicidad de estos instrumentos provenientes de Boston, Estados Unidos, que Carlos Lottermoser se encargaba de comercializar en el país. El señor Lottermoser, además, era editor de música: el círculo comercial cerraba perfectamente.

Acordes finales

En este relevamiento se ha encontrado música de algunos autores y autoras desconocidos u olvidados por la literatura tradicional de la historia de la música argentina. Corresponde destacar que de los 84 compositores que aparecen en *Fray Mocho*, solo cuatro son mujeres, una de las cuales Nélida Fernández y González publica cinco partituras en diversos números.[26] De este conjunto de mujeres es muy difícil hallar referencias. Es que, a diferencia de las compositoras de la generación posterior, como

[24] Datos en: *Fray Mocho*, 9-VIII-1917, Año VI N° 276.
[25] Veniard, 1980.
[26] No incluyo a Chertkoff entre las cuatro, pues solo se publica un fragmento de su *Berceuse* acompañando a su necrológica.

Celia Torrá, Isabel Aretz o Lita Spena, —a las que Romina Dezillio las nombra como las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina[27]— estas señoras forman parte del grupo de creadoras desconocidas por la historia de la música argentina. Como vimos, la música era para las mujeres apenas 'un adorno'. La función de interpretar música en el entorno familiar estaba dirigido a ellas, la tarea de componer, ya hemos visto la proporción, a los hombres. El rescate de este tipo de material documental, mas allá de poner en evidencia una vez mas estas diferencias, puede servir para sacar del silencio —en futuros trabajos de investigación— a personas como Nélida Fernández y González, Corina S. Robredo (Gilda Muriel), Josefina Guidi, Carlota A. Laporte y, por qué no, a Mariana Chertkoff en su faceta musical.[28] Y a todos los músicos olvidados.

Fue en la década del veinte cuando los fox-trots, los valses y sobre todo los tangos, venían cada vez en mayor cantidad, en su formato redondo y negro y, con la magia de la púa, se podía escuchar música y bailar, incluso al aire libre utilizando gramófonos, y muy pronto…la radio. [29] La música de todos los días en las casas, se podía escuchar entonces, mas allá de cualquier teclado de marfil. Tal vez por eso, o por simple decisión editorial, sin previo aviso, el 31 de octubre de 1922, la revista dejó de publicar música.[30] Cerró la entrega con un tango bautizado por su autor Augusto Pedro Berto, con el nombre de la revista: *Fray Mocho*. Una despedida tanguera, como aquellos hombres (y algunas mujeres) de las letras de los tangos que, sin explicaciones, se iban para no volver.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKER, Theodore (revisado por Slonimsky, Nicolás). 1958. *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. 5° edición, New York: G. Schirmer.

CAÑARDO, Marina. 2017. *Fábricas de música. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

DARTAYET, Luis. 2009. "Análisis de las obras musicales en la revista La Moda". En Plesch, Melanie / Mansilla, Silvina Luz (coords.). Nuevos estudios sobre música argentina: aportes desde la asignatura "Redacción Monográfica". Buenos Aires: EDUCA.

[27] Formadas en el Conservatorio Nacional, sus producciones se realizan a partir del año '30. Sobre este tema véase: Dezillio, 2017: 22-45.
[28] Mariana Chertkoff fue profesora de canto del Conservatorio Drangosch.
[29] A partir de 1919, coincidiendo con el boom de producción discográfica mundial, se inició en Buenos Aires la fabricación de discos de la mano de dos empresas Victor y Nacional Odeón. Cañardo, 2017: 27.
[30] La partitura anterior había aparecido en el número del 6 de junio.

DEZILLIO, Romina. 2017. "Las primeras compositoras profesionales de música académica en Argentina: logros, conquistas y desafíos de una profesión masculina". En: Gonzalez, Juan Pablo (ed.). Actas III Coloquio de Investigación Musical Ibermúsicas, pp.22-45.

DONOZO, Leandro. 2009. *Revistas de música de la Argentina (1829-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Gourmet Musical.

GARCÍA MUÑOZ, Carmen. 1988. *Materiales para una historia de la música argentina. Las colecciones musicales en la primera mitad del siglo XIX*. Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", Año 10, Nº 10, Buenos Aires: Facultad de Artes y Ciencias Musicales, UCA, pp. 351-364.

GLOCER, Silvia. 2017. *Música en* La Prensa. *Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*. Buenos Aires: EDUCA.

IBARRA, Gregorio. 2006. *Boletín Musical 1837. Litografía argentina de Gregorio Ibarra*. Estudio Preliminar de Melanie Plesch y nota especial de Marta Penhos. La Plata: Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

MASSONE, Manuel, OLMELLO, Oscar. 2015. "El Conservatorio Nacional de 1888: La primera fundación". En: 4´33´´. Revista on line de investigación musical. Año VII, N° 1, mayo.

OLMELLO, Oscar. *La guitarra académica en la escena musical porteña de la primera mitad del siglo XX. Una larga marcha hacia su aceptación*. Tesis doctoral UBA, 2016. Inédita.

PARADA, Alejandro. 2012. *El dédalo y su ovillo: ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Universidad de Buenos Aires.

PIÑEIRO, Patricia; SOTOLANO, Gustavo. 1995-2001. "El Semanario Fray Mocho y lo popular". En: *Historia de revistas argentinas*. Tomo 1V. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas.

PUJOL, Sergio. 2017. *Discépolo. Una biografía argentina*. Buenos Aires: Planeta.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. de Ediciones.

SUAREZ URTUBEY, Pola. 1970. *La música en las Revistas argentinas*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Bibliografía Argentina de Artes y Letras, N° 38.

VENIARD, Juan María. 1980. Instituto Argentino de Estudios sobre el Tango, Apéndice 4, Editores de música de tango. En: *Antología del Tango Rioplatense*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

WOLKOWICZ, Vera. 2012. *Música de América: Estudio preliminar y edición crítica.* Investigaciones de la Biblioteca Nacional, Buenos Aires: Editorial Teseo.

Anexo I – Tabla 1: Catálogo de las obras publicadas en la revista *Fray Mocho*

AUTOR MUSICA	AUTOR TEXTO	TÍTULO	GÉNERO	ORGÁNICO	FECHA AÑO/N°	OBSERVACIONES	COMENTARIOS SOBRE LAS OBRAS
Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	¡Si no tenís (sic) corazón!	Lamento santiagueño	Canto y piano	6-X-1916 Año V N° 232	"Al Señor Domingo Arias". Incluye foto del autor y de Lola Membrives. Aclara "primera tiple del teatro de la Ópera que estrenará hoy el aire santiagueño ¿Si no tenís corazón...!"	
Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	Doloxido	Estilo criollo	Piano	27-X-1916 Año V N° 235	A pié de la página 2 de la partitua se enumeran obras de Nocera Netto y se destaca que han sido cantadas por Lola Membrives e Inés Beruti en los teatros Ópera y Esmeralda.	
Antonio Restano		La Madreselva		Canto y piano	10-XI-1916 Año V N° 237	Incluye una biografía del autor.	
Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	Mis pagos... ¡Qué beios! (sic)	Canción del terruño	Canto y piano	5-I-1917 Año VI N° 245	Incompleta. Lleva firma al final. Ilustración en el título.	
Antonio Restano	María Coto Figueroa	Vidalita	Vidalita	Canto y piano	16-II-1917 Año VI N° 251		
H. [Hugo] Raúl Espolle	Arturo Capdevila	Cuando te enmarides	Boleto	Canto y piano	2-III-1917 Año VI N°253	Ilustrada con una cabeza femenina en el título. Aclara: fragmento del boleto "Cuando te enmaridés"	
Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	Esto es andar embrujao	Provinciana	Canto y piano	23-III-1917 Año VI N°256		
Carlos Pedrell	Leopoldo Lugones	Primavera	Canción	Canto y piano	20-IV-1917 Año VI N° 260	Foto y caricatura de Pedrell. La caricatura realizada por Santiago.	

José Casanova	José Casanova	Io (sic) nunca sabré olvidarte	Triste	Canto y piano	11-V-1917 Año VI Nº 263	Fotos de Casanova y de la actriz Teresita Zazá, intérprete de la obra.	
Juan Mas	Horacio Villa	La muerte de la prenda	Estilo criollo	Canto y piano	29-VII-1917 Año VI Nº 270	Transcripción de Ernesto Suñer. Foto de los autores. Contiene ilustración	
Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	Recordan-do…!	Canción gaucha	Canto y piano	13-VII-1917 Año VI Nº 272	Primera parte de la canción. Autógrafo del compositor. Contiene dibujo.	
Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	Al puntiar… (sic)	Estilo criollo	Canto y piano	19-VII-1917 Año VI Nº 273	Contiene foto sin epígrafe.	Foto de la guitarrista argentina María Luisa Anido (1907-1996). Es probable que esta foto refiera al título de la obra ya que "puntear" es un modo de ejecución de la guitarra.
Sin datos	Sin datos	El nuevo himno ruso	Himno	Canto y piano	19-VII-1917 Año VI Nº 273	Contiene ilustración. Letra en castellano y ruso.	
Eduardo Manella	Jerónimo Gaid	La gentil duquesa		Canto y piano	9-VIII-1917 Año VI Nº 276	Creación de Teresita Zazá en el Teatro Florida. Foto de los autores y de Zazá. Talleres gráficos musicales de Francisco De Paula. Av. de Mayo 1035	
Luis Millet [Lluis Millet]		El canto de los pájaros (Lo cant dels aucells)	Villancico	Coro a cinco voces (tres de tenor, barítono y bajo).	9-VIII-1917 Año VI Nº 276	Cantado por el Orfeo Catalá de Buenos Aires en el Teatro Coliseo. Foto del Orfeo y del autor. Talleres gráficos musicales de Francisco De Paula.	Título original: *El cant dels ocells*. Canción popular catalana cuyo texto relata la alegría de la naturaleza el dia del nacimiento del Jesús en el establo de Belén. Millet, escribió este arreglo para coro. Millet junto a Amadeo Vives fundó en 1891 el Orfeón Catalán, un coro mixto al que dirigió durante varios años y que constituyó un centro importante

									de la música catalana. En la partitura publicada en la revista se aclara que este villancico ha sido cantado con éxito por María Barrientos acompañada por el Orfeo Catalá de Buenos Aires en el Teatro Coliseo. También lo cantó Barrientos, con el Orfeo Catalá de Barcelona en Londres y París. La versión rítmica del poema en castellano es de Jerónimo Gaid.
Juan Rosell	Nieto de Molina	La Arabesca		Canto y piano	9-VIII-1917 Año VI N° 276	Creación de Luisa Vila en el Teatro Mayo. Letra y foto de Vila.			
Felipe Orejón		Good By (sic)	Fox-trot	Piano	23-VIII-1917 Año VI N° 278	Talleres gráficos musicales de Francisco De Paula.			Felipe Orejón también publicaba en la revista española: *El cine. Revista popular ilustrada.* N° 24, Barcelona, 1912
Joaquín Zamacois	Jerónimo Gaid	El vals del Jerez	Vals		30-VIII-1917 Año VI N° 279	Creación de Adria Rodi y de Antonia Sabatier.			Este vals fue publicado con anterioridad en *Las canciones del momento: álbum mensual de música.* N° 4, 1913. Barcelona (Pallars, 20); Buenos Aires (Bernardo de Irigoyen, 913) Unión Editorial Hispano-Americana. Zamacois también publicaba en la revista española: *El cine. Revista popular ilustrada.* N° 24, Barcelona, 1912.

Domingo Nocera Netto	Domingo Nocera Netto	Yo quiero…!	Estilo gaucho	Canto y Piano	6-IX-1917 Año VI N° 280	Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Antonio Bonanni		Aflicción del corazón	Canzonetta	Piano	13-IX-1917 Año VI N° 281	Del álbum "Un canestrello di fiore", Op. 30 N° 2. "A la profesora Señorita Angélica Longo". Sello Imprenta Musical Ortelli	
A. [¿Antonino?] Cipolla		Somnolencia	Vals lento	Piano	20-IX-1917 Año VI N° 282	Sello Imprenta Musical Ortelli	
José Vicente Pini		Juré amarte!...	Vals lento	Piano	27-IX-1917 Año VI N° 283	"A mi querido amigo Valentín E. Ortelli". Ilustración de Teodoro Miciano. Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Nélida Fernández y González		Dolly	Fox-trot	Piano	4-X-1917 Año VI N° 284	"A mi sobrinita Dolly". Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
A.G. [Ángel Gregorio] Villoldo	A.G. Villoldo	¡La culpa vos la tuviste!...	Canción provincia-na	Canto y piano	11-X-1917 Año VI N° 285	"Al apreciable y distinguido Dr. Federico Luzio, amistosamente". Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Corina S. Robredo (Gilda Muriel)		Noches de ensueños	Vals lento	Piano	18-X-1917 Año VI N° 286	Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Alberto Mazzoni		Brisa marina	Valzer	Piano	25-X-1917 Año VI N° 287	"Dedicado al Señor Luis Vaccaro Cavalier Oficial de la Corona de Italia Presidente de la Regia Lega Naval Italiana en Buenos Aires y Presidente Honorario del Conservatorio Musical de Nuñez". Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	

Nélida Fernandez y Gonzalez		Abel	Tango milonga	Piano	1-XI-1917 Año VI N° 288	"A mi amiguito Abel Cetrángolo". Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Carmelo Rizzuti		Mi Doctor	Tango científico	Piano	8-XI-1917 Año VI N° 289	"Al Dr. Enrique Feinmann". Arreglo para piano por G. Vanzina Pacheco. Sello Imprenta Musical Ortelli Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Juan B. Galand		Letanías de amor	Vals	Piano	15-XI-1917 Año VI N° 290	"Dedicado a mi querido amigo Germán Migoya". Contiene ilustración. Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Enrique S. Ríos		Fray Mocho	Tango	Piano y violín	22-XI-1917 Año VI N° 291	"Dedicado a la dirección de esta revista". Ilustración de Teodoro Miciano. Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Nélida Fernandez y Gonzalez		Flores y Besos	Valse	Piano	6-XII-1917 Año VI N° 293	"A las distinguidas Señoritas Rosa Alazet y Rocamora y Marina Maiorelli". Ilustración de Teodoro Miciano. Sello Imprenta Musical Ortelli. Contiene publicidad de Piano Chickering, de Carlos Lottermoser.	
Gaetano Grossi Wilde F.C.S. [Cayetano Grossi]		Besando en la mar	Canción marinesca	Piano	20-XII-1917 Año VI N° 295	"Dedicada al simpático joven Sr. Valentín E. Ortelli" Fecha composición: Octubre 1917 Sello Imprenta Musical Ortelli. Ilustración de Teodoro Miciano.	
Josefina Guidi		Pensée Lointaine (Pensamiento lejano)	Valse lento	Piano	2-I-1918 Año VII N° 297	"Dedicado a mi madre". Sello Imprenta Musical Ortelli.	

Domingo di Lorenzo		Granito de oro	Vals	Piano	17-I-1918 Año VII N° 298	"A mi distinguida discípula Señorita Vetuia E. Suarez". Sello Imprenta Musical Ortelli. Ilustración de Teodoro Miciano.	
César Donnauro		Lamentos del alma	Nocturno	Piano	31 I-1918 Año VII N° 301	Sello Imprenta Musical Ortelli. Ilustración de Teodoro Miciano.	
Nélida Fernández y González		Mozas ô Adro	Muiñeira	Piano	14-II-1918 Año VII N° 303	"Al Sr. Fortunato Cruces". Contiene cuarteta de Fortunato Cruces. Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Ernesto F. [Federico] Zambonini		El Distinguido Intendente	Tango de actualidad	Piano	28-II-1918 Año VII N° 305	"Dedicado respetuosamente al Sr. Intendente Dr. Joaquín Llambías". Sello Imprenta Musical Ortelli.	Joaquín Llambías ocupó el cargo de Intendente (Jefe de gobierno) de la ciudad de Buenos Aires entre los años 1916 y 1919.
José Vicente Pini		Penando vivo	Vals	Piano	21-III-1918 Año VII N° 308	"A mi distinguido amigo D. Alberto Rovero (Q.E.P.D.)". Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Carlota A. Laporte		Claveles rojos	Vals Boston	Piano	18-IV-1918 Año VII N° 312	Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Mauricio E. Mignot		Na Juana	Tango	Piano	20-VI-1918 Año VII N° 321	"Al Señor Nicolás C. Denis". Sello Imprenta Musical Ortelli.	
		Larme de Fermme	Vals	Piano	16-VII-1918 Año VII N° 325	"Dedicado a la Srta. Delia Lozzano" Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Nélida Fernández y González		Formosa	Tango	Piano	6-VIII-1918 Año VII N° 328	"Al Dr. Antonio R. Zambrini" Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Pedro E. Castro		Dorila	Tango	Piano	13-VIII-1918 Año VII N° 329	"Dedicado a mi estimado amigo F. Vidal Carrillo" Sello Imprenta Musical Ortelli.	
I.J. [Ignacy Jan] Paderewski		Minuet	Minué	Piano	17-VIII-1920 Año IX N° 434	Arreglo fácil de Pablo Gallico	Es el *Minuet en Sol Mayor, Op. 14 N° 1*. La partitura no está completa. La sección mas virtuosa de la obra no ha sido incluida en este arreglo facilitado.
Joaquín Savall	J. Durán Vila	El agarrao	Schottis madrileño	Canto y piano	7-IX-1920 Año IX N° 437	Creación de Concha Huguet. Foto	

Juan Rosell	E. Gómez	Mi amor	Vals lento	Canto y piano	11-V-1920 Año IX N° 420		
Rafael Parellada		Ideal Room	Tango argentino	Piano	18-V-1920 Año IX N° 421		
Pedro Valls		Fedora	Schottis- Gavota	Piano	25-V-1920 Año IX N° 422		
R. [Robert] Schumann		La paisana alegre regresa del trabajo			1-VI-1920 Año IX N° 423	Música para los niños Arreglo fácil de Paolo Gallico	Título original: "Fröhlicher Landmann, von der Arbeit zurückkehrend". Es: "el campesino" y no "la paisana"). Es la pieza N° 10 del ciclo *Album für die Jugend*, Op.68, escrita en 1848.
M. Lucarelli	Santos Albiesa	Guarda, chiquilla		Canto y piano	8-VI-1920 Año IX N° 424		
L. Koehler		Melodía tirolesa		Piano	15-VI-1920 Año IX N° 425	Música fácil Arreglo de Paolo Gallico	
Vicente José Pini		Suspiros	Vals lento	Piano	22-VI-1920 Año IX N° 426	"A mi querido amigo Don Fernando Taurel"	
Rafael Aduá		El califa	Marcha	Flauta y piano	29-VI-1920 Año IX N° 427		
P. Palau [¿Pedro José? Palau]	Orriols y Olver	Niña de los ojos bellos	Bulería	Canto y piano	6-VII-1920 Año IX N° 428		
Caparrós	Nik	Mis bulerías	Bulería	Canto y piano	20-VII-1920 Año IX N° 430		
F. [Fritz] Spindler		Campanillas de Mayo	Mazurca	Piano	27-VII-1920 Año IX N° 431	Reducción fácil de Paolo Gallico.	Título original: *Maiglöckchen, Op. 44, N° 2.*
José Vicente Pini		9 de Julio	Marcha militar	Piano	13-VII-1920 Año IX N° 429	"A mi querido amigo el Capitán Don José Racioppi"	
José Vicente Pini		Aromas	Vals	Piano	10-VIII-1920 Año IX N° 433	Tercer vals lento. Sello Imprenta Musical Ortelli.	
Sin datos		La última rosa del verano		Piano	24-VIII-1920 Año IX N° 435	Arreglo fácil de Pablo Gallico.	*The Last Rose of Summer* (La última rosa del verano) es un poema del irlandés Thomas Moore escrito en 1805. En

							1807 Sir John Andrew Stevenson compuso la música y la partitura fue publicada en 1813 en la colección A Section of Irish Melodies.
H. Raúl Espoile	Julio Díaz Usandivaras	Flor de romero	Aire nacional	Canto y piano	31-VIII-1920 Año IX N° 436		
José Vicente Pini		Tu amor me hará feliz	Vals	Piano	14-IX-1920 Año IX N° 438	"A mi amigo el Coronel Don Pedro Toscano". Cuarto vals lento. Sello Imprenta Musical Ortelli	
Joseph Haydn		Andante de la Primera Sinfonía de Haydn		Piano	21-IX-1920 Año IX N° 439	Arreglo fácil de Pablo Gallico	Es el segundo movimiento (Andante) de la *Sinfonía N° 6 en Sol Mayor.*
Font y de Anta [Manuel Font de Anta]	Antonio Graciani	La conseja del beso	Tonadilla	Canto y piano	28-IX-1920 Año IX N° 440	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As..	Font de Anta también publicaba en la revista española: *El cine. Revista popular ilustrada.* N° 24, Barcelona, 1912.
Sin datos		Melodía de Koehler (sic)		Piano	5-X-1920 Año IX N° 441	Arreglo de Pablo Gallico	
José Vicente Pini		Te quise tanto	Vals	Piano	12-X-1920 Año IX N° 442	"Al suo caro amico M° Gaetano Grossi". Sexto Vals lento. Sello Imprenta Musical Ortelli.	
José Vicente Pini		La esfinge enamorada	Vals	Piano	19-X-1920 Año IX N° 443	"A mi amigo el Doctor Juan F. Pasqualetti". Sexto vals	
Antonio de Bassi		La Gran Revista		Piano	26-X-1920 Año IX N° 444	Subtítulo: Música de los couplets del martillo. Contiene foto.	
Sin datos		Pastoral de Burgmueller (sic)	Pastoral	Piano	2-XI-1920 Año IX N° 445	Arreglo fácil de Pablo Gallico Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As..	Johann Friedrich Franz Burgmüller escribió gran cantidad de obras para estudiantes de piano. En particular, selecciones de sus op. 68, 76, 100 y 105 aparecen en una amplia

							variedad de colecciones educativas. La obra publicada por Fray Mocho es La Pastorale, la N°3 de su op. 100, que consta de veinti-cinco estudios fáciles.
C. [Carl] Reinecke		Minué	Minué	Piano	9-XI-1920 Año IX N° 446	Arreglo de Pablo Gallico Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Bernardino Terés	Jerónimo Gaid	Modelo Parisien		Canto y piano	16-XI-1920 Año IX N° 447	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
José Vicente Pini		Tuyo es mi amor	Vals melódico	Piano	23-XI-1920 Año IX N° 448	"A mis hermanos Pedro S. y Rafael". Séptimo Vals. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs. As.	
F. Scolati (sic) Almeyda [Félix Scolatti Almeyda o Almeida]		Baulito	Tango-milonga	Piano	30-XI-1920 Año IX N° 449	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As..	
L. Koehler [Louis Köhler]		El vals de la abuelita	Vals	Piano	7-XII-1920 Año IX N° 450		
Sin datos		Polka de Koehler (sic)	Polka	Piano	14-XII-1920 Año IX N° 451	Arreglo de Pablo Gallico	
José Vicente Pini		Cada día te quiero mas	Vals Boston	Piano	21-XII-1920 Año IX N° 452	"Al distinguido Doctor y amigo Francisco Dabon". Octavo vals. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Georg Eggeling		Marcha hacia el bosque	Marcha	Piano	28-XII-1920 Año IX N° 453	Opus 42 N° 1.	

Giuseppe Verdi		La donna é mobile (Rigoletto)		Piano	4-I- 1921 Año X N° 454	Arreglo fácil de Pablo Gallico. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	Aria de la ópera en tres actos, *Rigolleto*, con libreto de Francesco María Piave. Se estrenó en el Teatro La Fenice de Venecia el 11 de marzo de 1851.
H. [Hugo] Reinhold		La gaita		Piano	11-I-1921 Año X N° 455	Arreglo de Pablo Gallico. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	Nombre original: "Dudelsackpfeifer". La tonalidad original es La Mayor. Pertenece a *Miniaturbilder, Op.39*, Esta pieza es la N° 7. La obra fue publicada por primera vez en Viena en 1884, por Anton Goll.
José Vicente Pini		¡Piensa en mi!	9° Vals melancóli-co	Piano	18-I- 1921 Año X N° 456	"A mis primos Juan B. y José S. Ottono". Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
D. [Dan] Emmet		El país de dixie		Piano	25-I-1921 Año X N° 457	Arreglo de Pablo Gallico. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As .	El título original de esta obra es *Dixie*. Se estrenó en Nueva York en 1859. Es probable que Emmet haya tomado el tema de una melodía popular. La pala- bra Dixie o Dixieland s e utilizaba en Estados Unidos para designar a los estados del sur del país. Fue una especie de himno para los estados que formaron la Confederación.
J. [Joaquín] Zamacois	M. Bachonta	Coronel	Marcha	Piano	1-II-1921 Año X N° 458	Creación de La Goyita.	

Arcangelo Corelli		Largo Concerto N° 1		Piano	8-II-1921 Año X N° 459	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
José Vicente Pini		Déjame amar!	10° vals lento	Piano	15-II-1921 Año X N° 460	"A mis amigos Alejandro F. y Luis A. Mohr". Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
C. [Carl] Wilhelm		La guardia en el Rhin	Canción patriótica alemana	Piano	1-III-1921 Año X N° 462	Arreglo de Pablo Gallico. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As..	Título original: *Die Wacht am Rhein*. Himno patriótico alem án cuyo origen está vinculado a la rivalidad franco-germana y fue particularmente popular en Alemania durante la guerra franco-prusiana y durante la Primera Grierra Mundial. El poema (que no está incluido en esta partitura) es de Max Schneckenburger y fue musicalizado por primera vez en Berna por el organista suizo J. Mendel. Carl Wilhelm, director de coro, escribió una versión y la interpretó con su coro masculino el 11 de junio de 1854, en el aniversario de las bodas de plata del Príncipe Guillermo de Prusia (futuro Kaiser Guillermo I). Desde la I Guerra Mundial hasta 1946 *Die Wacht am Rhein* fue muy popular en Alemania.

Antonio André		Canto de la noche		Piano	8-III-1921 Año X N° 463	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.		
José Vicente Pini		Prometo hacerte feliz	11° vals melancóli-co	Piano	15-III-1921 Año X N° 464	"A mi querida mandre", Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.		
John Fitz-Gerald (arreglo)		El día de San Patricio	Canción patriótica irlandesa	Piano	23-III-1921 Año X N° 465	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.		
Paul Zilcher		Juegos de mariposas, op. 31 N° 1		Piano	29-III-1921 Año X N° 466	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.		Título original: "Schmetterlingsspiel". N°1 del ciclo: *Goldene Zeiten*. Datos en: Der Klavier-Lehrer. Musikpädogigische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst, Berlin: Verlag Der Klavier Lehrer, 1906, p. 133.
Paul Zilcher		El niño y el cuco, op. 31 N° 2		Piano	5-IV-1921 Año X N° 467	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.		Título original: "Kind und Kuckuck", N° 2 del ciclo: *Goldene Zeiten*. Datos en: Der Klavier-Lehrer. Mu-sikpädogigische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst, Berlin: Verlag Der Klavier Lehrer, 1906, p. 133

Paul Zilcher		¡Buenas noches!, op. 31 N° 4		Piano	12-IV-1921 Año X N° 468	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	Título original: "Gute Nacht". N°4 del ciclo: *Goldene Zeiten*. Datos en: Der Klavier-Lehrer. Musikpädogigische Zeitschrift für alle Gebiete der Tonkunst, Berlin: Verlag Der Klavier Lehrer, 1906, p. 133
José Vicente Pini		Lo que siente el alma	Serenata	Piano	19-IV-1921 Año X N° 469	"Dedicado a la Señora Luisa de Grossi". Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Justo T. [Tomás] Morales		El último canto	Triste	Guitarra	26-IV-1921 Año X N° 470	"Dedicado a mi distinguido discípulo y amigo Sr. Ernesto V. Angelini". Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	Es probable que el poema de Ellauri Obligado que ha sido publicado con la partitura sea para recitar.
José Verdi		La Traviata	Valzer	Piano	3-V-1921 Año X N° 471	"Música fácil". Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	*La Traviata* es una ópera en tres actos estrenada en Teatro La Fenice de Venecia, el 6 de marzo de 1853. El libreto es de Francesco Maria Piave.
Errico Petrella		Marco Visconti	Valzer	Piano	10-V-1921 Año X N° 472	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	*Marco Visconti* es una ópera en tres actos de Errico Petrella estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles, en 1854. El libreto es de Domenico Bolognese.
A. v. [Alexander von] Glaesz		Gondolera Veneziana, op. 24 N° 4		Piano	17-V-1921 Año X N° 473	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
A. v. [Alexander von] Glaesz		Ninna Nanna, op. 24 N° 3	Berceuse	Piano	24-V-1921 Año X N° 474	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	

Arthur Sullivan		Los piratas de Pensanze	Vals	Piano	31-V-1921 Año X N° 475	Arreglo de H. Richards. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	*The Pirates of Penzance* o *The Slave of Duty* es una ópera cómica en dos actos con música de Arthur Sullivan y libreto de W. S. Gilbert. Se estrenó el 31 de diciembre de 1879 en el Fifth Avenue Theatre en Nueva York.
Arthur Sullivan		Los piratas de Pensanze	Marcha	Piano	14-VI-1921 Año X N° 476-477	Arreglo de H. Richards. Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Justo T. Morales		Alma y música	Vals	Guitarra	21-VI-1921 Año X N° 478	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Giulio Litta		María Giovanna	Polka Mazurka	Piano	28-VI-1921 Año X N° 479	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	*Maria Giovanna* es una ópera en tres actos de Giulio Litta y libreto de A. Bincocci. Se estrenó en el Teatro Carignano de Turín, Italia, el 28 de octubre de 1851.
Giuseppe Verdi		Il trovatore	Galopp	Piano	5-VII-1921 Año X N° 480	Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Sin datos		Dos cantos populares irlandeses 1.Cruiskeen Lawn 2.Remember the glories of brien the bave	Canción	Piano	12-VII-1921 Año X N° 481		Melodías populares irlandesas.
Dante Calamida		Flirt	Tempo di Minuetto Estilo Antico	Piano	19-VII-1921 Año X N° 482	"A mia madre" (sic) Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs. As.	

Federico Chopin		Preludio N° 20	Preludio	Piano	26-VII-1921 Año X N° 483		*Preludio op.28, N° 20 en do menor.*
Marcos A. Torres		Alma noble Op. 15	Vals sentimental	Piano	2-VIII-1921 Año X N° 484	"A mi amigo Luis Foix" Talleres heliográficos Ricardo Radaelli. Paseo Colón 1266. Bs.As.	
Paul Zilcher		Hermano y hermana		Piano	9-VIII-1921 Año X N° 485		Título original: *Bruder und Schwester* Pertenece al op.136,. Piano a cuatro manos.
Sin datos		Monsieur Dumollet		Piano	16-VIII-1921 Año X N° 486	Música fácil	Título original: *Bon voyage, Monsieur Dumollet*. Canción infantil francesa.
José Vicente Pini		Te amaré siempre. 12° vals Boston	Vals Boston	Piano	23-VIII-1921 Año X N° 487	"Dedicado a mis amigos Alberto Bo y Héctor Conti"	
Adolfo Borchard		A la luz de la luna		Piano	30-VIII-1921 Año X N° 488	M.S.& Cia. 8470	Título original: *Au claire de la lune*. Canción anónima francesa del siglo XVIII. Borchard no es el autor de la partitura como indica la revista sino el que realizó el arreglo.
Adolfo Borchard		El rey Dagoberto		Piano	6-IX-1921 Año X N° 489	M.S.& Cia. 8470	Título original: *Le bon roi Dagobert* Borchard figura como autor pero en realidad armonizó esta antigua canción paródica francesa, datada en el siglo XVIII. Esta partitura no incluye texto, pero en la canción original, en su extenso poema se evoca a dos personajes históricos, el rey merovingio Dagoberto y su principal consejero llamado Éloi.

	Cadet Roussel	Canción popular francesa	Piano	13-IX-1921 Año X N° 490	Música fácil. Adolfo Borchard (armonización)		Canción popular francesa del siglo XVIII, cuyo texto satiriza la figura de Grillaume Joseph Rouselle.
	Tengo tabaco bueno	Canción popular francesa	Piano	20-IX-1921 Año X N° 491	Música fácil		Hubo un error en la edición, entre esta partitura y la que publica la revista a la semana siguiente: han invertido los títulos. La publicada en la N°491 corresponde a la música de *¿Lhueve pastora?*, (cuyo título original es *Il pleut, il pleut, bergere*). La publicada en la N° 492 es en realidad Tengo tabaco bueno, cuyo título original es *J 'ai du bon tabac*, canción popular francesa del siglo XVII cuyo texto es de G.Ch. de L'Attaignant.
	¿Lhueve, pastora?	Canción popular francesa	Piano	27-IX-1921 Año X N° 492	Música fácil		
J. [Juan] Martínez Abades	Peniña gitana	Canción andaluza	Canto y piano	4-X-1921 Año X N° 493	Creación de Pastora Imperio		Martínez Abades era pintor. Alcanzó gran fama con sus maizas, pero cuando estas comenzaron a pasar de moda, empezando su declive a comienzos del siglo XX, Martínez Abades comenzó a alcanzar un éxito considerable con sus composiciones

							musicales. Algunas de las canciones más destacadas fueron *Agua que no bas de beber*, *Mala entraña*. y *La Pandereteras*, que hoy sigue formando parte del repertorio de los gaiteros asturianos.
Sin datos		Giroflé giroflá	Canción popular	Piano	18-X-1921 Año X N° 494	Música fácil	Canción francesa, siglo XVII.
Sin datos		Marlborough (sic)	Canción popular	Piano	25-X-1921 Año X N° 495	Música fácil	Título original: *Marlbrough s'en va-t-en guerre*. Canción infantil francesa.
Sin datos		Érase una pastora	Canción popular	Piano	1-XI-1921 Año X N° 496	Música fácil	Título original: *Il était une bèrgere*. Canción infantil francesa.
Sin datos		La madre Michel	Canción popular	Piano	22-XI-1921 Año X N° 500	Música fácil	Título original *La mère Michel*. Canción infantil francesa.
José Vicente Pini		A Melilla	Vals Jota	Piano	29-XI-1921 Año X N° 501	"A mis amigos Rómulo Levalle y Marcos Ordóñez"	
Edmond Diet		El pibe en la playa		Piano	6-XII-1921 Año X N° 502		Título original: "Le Bonhomme au sable". Es la pieza N° 8 de *Historiettes. 12 pièces très fáciles pour piano*.
S.C. [Stephen Collins] Foster		El río de los cisnes		Piano	13-XII-1921 Año X N° 503	Música fácil Arreglo de Pablo Gallico	Esta obra de Foster es la canción *Old folks at home*, también llamada *Swanee River* o *Way down upon the Swanee River*. Fue publicada en 1851 y en 1935 se convirtió en canción oficial del Estado de Florida (EEUU). Swanee es el nombre del río ubicado al norte de Florida. La obra pertenece al género

José de Paco de Gea		Bodas de plata	One-step	Piano	20-XII-1921 Año X N° 504		"A los esposos P. Zolezzi Botto y Joaquina Sánchez en conmemoración de esta fecha, respetuosamente"		denominado minstrels songs. El título en castellano que ha sido publicado en la revista es un error de traducción de Swanee River ya que Swanee no hace referencia a swan (cisne, en inglés).
Sin datos		Paseo		Piano	24-I-1922 Año XI N° 509		Música fácil		
Victor Pontino		E.C.A.	Tango brillante	Cello y Piano	21-II-1922 Año XI N° 513		"Al señor Primo Pozzi presidente de la E.C.A."		
José Vicente Pini		¡Anhelos de cumbre!	Vals		2-V-1922 Año XI N° 523		"Al poeta amigo Félix B. Visillac"		
Gaetano [o Cayetano] Grossi		Wilde Fox-trot	Fox trot		6-VI-1922 Año XI N° 528		"Dedicado a las señoritas María y Rosa Nardelli"		
A. P. [Augusto Pedro] Berto		Fray Mocho	Tango milonga		31-X-1922 Año XI N° 549		"Dedicado al Distinguido Periodista Sr. Ernesto Escobar Bavio" Sello Imprenta Musical Ortelli.		

Anexo II – Tabla 2: Relevamiento de partituras o fragmentos de partituras que aparecen en algunas notas periodísticas

Compositor	Titulo	Género	Orgánico	Título y autor de la nota Fecha/N° de la revista	Resumen de la nota. Observaciones
Mariano Romero Spínola	Fray Mocho	Tango	Piano	"17 millones de dólares llovidos del cielo". 17-V-1912. Año I N° 3	Fragmento de tango que forma parte de *Academia de tango* una zarzuela de Spínola que –según la nota- se estrenó días después en el Teatro Nacional.
Giuseppe Verdi	Dite alla giovine.	ópera	Canto y piano	"Rosina Storchio", por Valdemar. 7-VI-1912. Año I N° 6	Fragmento del dúo "Dite alla giovine" que pertenece a *La Traviata*, ópera preferida de la soprano Storchio, entrevistada en la nota.
Ángel Bassi	Fray Mocho	Tango	Piano	19-VII-1912 Año I N° 12	Tango dedicado a la dirección de la Revista *Fray Mocho*. Contiene carátula y los 12 primeros compases de la obra.
Mariana Chertkoff de Justo	Berceuse	Berceuse	Piano	"Señora Mariana Chertkof (sic) de Justo" 9-VIII-1912 Año I N° 15	Mariana Chertkoff falleció el 1° de agosto de 1912 y como homenaje la revista publica un fragmento de *Berceuse* compuesta por ella. Incluye una breve biografía y foto de ella con sus tres hijos.
León Ribeiro	Liropeya	Ópera En tres actos y seis cuadros	Canto y piano	"La ópera uruguaya 'Liropeya'" 23-VIII-1912 Año I N° 17	Fragmento autógrafo de un aria de la ópera *Lirpeya*. Libreto de Libero Elidiano. Contiene fotos de Ribeiro y dibujos de Liropeya y Carballo, personajes de la ópera. Es una obra de 1881.
Pepito Arriola	Intermezzo op. 36	Intermezzo	Piano	"Pepito Arriola en Fray Mocho" 30-VIII-1912 Año I N° 18	Pepito Arriola realiza una serie de conciertos de piano, que comienzan el 17 de septiembre de 1912 en el Teatro de la Ópera. El fragmento de Intermezzo que se publica es una de las obras del concierto. En la nota hay una breve biografía del joven pianista.
Eduardo M. Manella	La maja marquesa	Seguidilla	Canto y piano	"Paquita Escribano", por Lego. 22-X-1913 Año XI N° 182	La obra publicada acompaña a una crónica dedicada a la cantante, por su debut en el Teatro Esmeralda. Hay fotos de Paquita.
Vicente Greco	Popoff	Tango	Piano	"Los hermanos Greco", por Félix Lima. 29-X-1913 Año XI N° 183	Fragmento del tango *Popoff*. La nota contiene fotos de Vicente, Domingo, Elena, Ángel y María Greco.
Sin datos	Himno Nacional de Rumania	Himno	Piano	"Rumania. Las naciones en guerra". 8-IX-1916. Año V N° 228	Contiene fotos de Fernando I rey de Rumania y de María reina de Rumania, La nota es acerca del ingreso de Rumania a la Primera Guerra Mundial.
Sin datos	Himno Pontificio	[Himno]		"Recepción del nuncio apostólico". 9-II-1917 Año VI N° 250.	Himno ejecutado por la banda del Regimiento 3 de Infantería en dicha recepción.
Hilarión Moreno (Ramenti)	Angelus	Romance sans paroles	Piano	"Cincuentenario de la casa Jacobo Peuser (1867-1917)" 18-V-1917 Año VI N° 264	Fragmento. Obra de 1895. Foto y firma del compositor. La nota relata la historia de la editorial Peuser.
Oberdan Pisani	3 de Fierro	Marcha para desfile	Cornetas lisas en si bemol y piano.	"La banda del 3 de Fierro", por Néstor Marck. 6-VII-1917 Año VI N° 271	La banda militar 3 de Fierro, constaba de 46 músicos, 26 de los cuales eran ex internados del correccional de Marcos Paz y del Asilo de Huérfanos. Fundada en 1911 y dirigida por Oberdan Pisani. La partitura publicada contiene autógrafo del compositor. Hay fotos

					de la banda.
Eduardo García-Mansilla	La angelical Manuelita	Minué Federal	Piano	"'La angelical Manuelita' por Eduardo García Mansilla", por Dardo Corvalán Mendilaharsu. 10-VIII-1917 Año VI N° 276	Fragmento, del segundo acto de la ópera homónima. La ópera se estrenó el día anterior a la aparición del número de Fray Mocho, en el Teatro Colón. En la nota se resume el argumento de la obra. Contiene autógrafo del compositor y retrato de Manuelita de Rosas, colección Dardo Corvalán Mendilaharsu.
Marcelo Tupynambá [Tupí Nambá]	El matuto de Ceará	Canción	Guitarra	"La música popular brasileña. Su difusión entre nosotros", por Arturo E. Aguirre. 2-V-1918, Año VII N° 314	Arreglo para guitarra de Antonio Sinópoli.
Armando Chimenti	Impromptu	Impromptu	Piano	"Armando Chimenti. De la obra de este pianista y compositor argentino" 13-VII-1920 Año IX N° 429	Fragmento. Dedicado a la revista *Fray Mocho*
Andrés Chazarreta	¡Me causa un sentir!	Vidala santiagueña	Voz	"Andrés A. Chazarreta. Precursor del nuevo arte nacionalista", por Juan Carulla. 5-IV-1921 Año X N° 467	
Augusto P. Berto	1.El periodista 2.¿Qué haces Salvucci?	Tango Tango milonga	Piano	"Tangos y bandoneones", por Ernesto Escobar Bavio. 7-XI-1922 Año XI N° 550	El número 2 dedicado "Al Sr. Julio Salvucci"
Isaac Albéniz	Zortzico		Piano	Publicidad "La mejor música del mundo" 20-III-1923 Año XII N° 569	
Manuel Gómez Carrillo	Nocturno canto de amor	Estilo criollo	Canto y piano	"Con Manuel Gómez Carrillo en Santiago del Estero. Hacia la formación de nuestra literatura musical", por Fernando Dhalivan. 8-I-1924 Año XIII N° 611	Tomado en Humahuaca por Manuel Gómez Carrillo. Letra de Almafuerte. Esta obra se publicó en una antología de cantos y danzas del norte argentino. Un ejemplar de la 5ta edición, de 1946 se encuentra en la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.
Mijael Levin	Sonata para violín y piano		Violín y piano	"De la vida artística. Mijael Levin". 5-VIII-1924. Año XIII N° 641	Fragmento. Autógrafo.

Anexo III – Tabla 3: Biografías y referencias bibliográficas

Nombre/s, apellido/s, seudónimo	Fechas y lugares de nacimiento y muerte	Bibliografía
Rafael Aduá (seud.) [Rafael Torrestosa Penalba]	Nació en 1892 Rafael Aduá (seud.), Rafalá (seud.)	Biblioteca digital de España: http://datos.bne.es/persona/XX1503591.html
Isaac Albéniz [Isaac Manuel Albéniz Pascual]	Camprodón, Barcelona, España, 29-V-1860; cambo-les-Bains, Francia, 18-V-1909.	Kalfa, Jacquelines; Iglesias, Antonio. "Albéniz Pascual, Isaac Manuel". DMEH,Tomo I, pp. 188-201.
Antonio André	s/d	s/d
Pepito Arriola (seud.) [José Rodriguez Carballeira]	Betanzos, A Coruña, España, 14-XII-1896; Barcelona, España, 24-X-1954.	Pérez Gutiérrez, Mariano. "Rodriguez Arriola, José". DMEH, Vol. IX, p. 286
Ángel Bassi	s/d	IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 113.
Augusto Pedro Berto, "El oso"	Bahía Blanca, Pcia. de Bs. As., 4-II-1889; Bs. As., 29-IV-1953.	Bates, Héctor; Bates, Luis, LHTSA, p. 111-114. Del Greco, Orlando, CGAC, p. 47,48. Ferrer, Horacio, LT, p. 291. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 114. Kohan, Pablo, DMEH, vol. II, p. 412, 413. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 54, 142. Zucchi, Oscar, ETBI, vol. I, p. 281-312; vol. II, p.1211, 1212.
Antonio Bonanni	s/d	IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 115.
Adolfo Borchard [Adolphe Borchard]	Le Havre, Francia, 30-VI-1882; París, Francia, 13-XII-1967.	Jung, Uli & Schatzberg, Walter. *Beyond Caligari: The Films of Robert Wiene*. Berghahn Books, 1999. Nichols, Roger. *The Harlequin Years: Music in Paris, 1917 - 1929*. University of California Press, 2002.
Johann Friedrich Franz Burgmüller	Ratisbona, Alemania, 4-XII-1806; Beaulieu, Francia, 16-II-1874.	Klaus Martin Kopitz, *Der Düsseldorfer Komponist Norbert Burgmüller. Ein Leben zwischen Beethoven – Spohr – Mendelssohn*, Kleve 1998
Dante Calamida	s/d	Músico italiano. Sus obras fueron editadas en la década del veinte por la Sociedad de Editores de Música italiana. Obras: *Per la patria* (suite para orquesta), *Tubalcain* (poema sinfónico), L'amore è tutto per me (vals para piano). Datos en: http://www.librinlinea.it/search/autore/Calamida,%20Dante
Caparrós	s/d	s/d
José Casanova	s/d	s/d
Pedro E. Castro	s/d	s/d
Andrés Chazarreta [Andrés Avelino Chazarreta]	Santiago del Estero, 29-V-1876; Santiago del Estero, 24-IV-1960	Arizaga, Rodolfo, EMA, p.106. Del Greco, Orlando, CGAC, p. 111, 112. Gesualdo, Vicente, EDM1, p.936. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 118. Kohan, Pablo, DMEH, vol. III, p. 612, 613. Ortiz Oderigo, Néstor, DdM1, p. 583, DdM2 p 736. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 426. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 75. 76. Portorrico, Emilio, DBMARF1, p.81, 83. Portorrico, Emilio, DBMARF2, p.106-108. Prat, Domingo, DBG, p. 101. Russo, Ismael; García Martínez, Héctor, DQFA, p. 121, 122. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 98-100. Schiuma, Oreste, MAC, p. 40-43.
Armando Chimenti	Bs. As., 17-VIII-¿1881 o 1889?; Bs. As., 12-VII-1927	Alfie, Patricia, DMEH, vol. III, p. 649. Arizaga, Rodolfo, EMA, p.106. Gesualdo, Vicente, EDM1, p.936. Mayer Serra, Otto, MML, vol I p. 298. Ortiz Oderigo, Néstor, DdM1, p. 583, DdM2 p 736. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 262. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 75. 76. Schiuma, Oreste, MyMA, p. 217-223.
Federico Chopin [Fryderyk Franciszek Chopin]	Żelazowa Wola, Gran Ducado de Varsovia, (hoy Polonia), ¿1-III? o ¿22-II? -1810; París, Francia, 17-X-1849	*Gavoty, Bernard (1987). Chopin. (1ª edición original: Editions Grasset & Fasquelle, 1974 edición). Buenos Aires (Argentina): Ed. Javier Vergara Editor S.A.*

A. [¿Antonino?] Cipolla	Agnone, Italia, 24-XII-1889; Buenos Aires, 23-VI-1969.	Bates, Héctor; Bates, Luis, LHTSA, p. 146-149. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 117. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 405.
Arcangelo Corelli	Fusignano, Provincia de Rávena, Italia,17-II-1653; Roma, Italia, 8-I-1713	Talbot, Michael. "Arcangelo Corelli". Oxford Music Online.
Mariana Chertkoff de Justo	¿Odessa? Imperio Ruso, c. 1865; Morón, Provincia de Bs. As., 1-VIII-1912.	https://www.geni.com/people/Mariana-Justo/6000000010984780274
Antonio de Bassi [seud. Rotger]	Bs. As., 21-IX-1887; Bs. As., 25-XII-1956	Del Greco, Orlando, CGAC, p. 115. Ferrer, Horacio, LT, p.366. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 118. Kohan, Pablo, DMEH, vol. IV, p. 417. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p.300-301.
José de Paco de Gea	s/d	s/d
Edmond Diet	¿Francia?, 25-IX-1854; ¿?, 30-X-1924.	Fauquet, Jöel-Marie. *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e^ siècle*, Paris: Fayard, 2003, p. 385.
Domingo di Lorenzo	s/d	s/d
César Donnauro	s/d	Compositor de tangos: *Noche de filo*, *El ultimatum*
Georg Eggeling	Braunschweig, Alemania, 24-XII-1866; ¿?, c. 1923	https://musopen.org/ru/music/composer/georg-eggeling/
Dan Emmet [Daniel Decatur Emmet]	Mount Vernon, Ohio, EEUU, 29-X-1815; Mount Vernon, Ohio, EEUU, 28-VI-1904.	Nathan, Hans. *Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy*. Norman: University of Oklahoma Press, 1962. Robert Stevenson. "Emmett, Dan" Grove Music Online.
Raúl Espoile [Raúl Hugo Espoile]	Mercedes, Pcia. Bs.As., 25-I-¿1888 o 1889?; Bs.As., 13-IV-1958	Arizaga, Rodolfo, EMA, p.127 Gesualdo, Vicente, EDM1, p.939 Mayer Serra, Otto, MML, vol I p. 354-360. Ortiz Oderigo, Néstor, DdM1, p. 586, DdM2 p 742. Roldán, Waldemar Axel, DMM, p. 127. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 57-58. Schiuma, MyMA, p. 121-127. Veniard, Juan DMEH, p. vol. IV, p. 795-796.
Nélida Fernández y González	s/d	s/d
John Fitz-Gerald	s/d	s/d
Font y de Anta [Manuel Font de Anta]	Sevilla, España, 1889; Madrid, España, 1936.	Alonso, Celsa. "Font y de Anta, Manuel". DMEH, Vol. V, pp. 209-211.
Stephen Collins Foster	Lawrenceville, Pensilvania, EEUU, 4-VII-1826; Nueva York, EEUU, 13-I-1864.	http://www.pitt.edu/~amerimus/foster.htm
Juan B. Galand	s/d	s/d.
Eduardo García-Mansilla	Washington DC, EEUU, 7-III-¿1870, 1871 o 1886?; París, Francia, 9-V-1930	Arizaga, Rodolfo, EMA, p.153. Gesualdo, Vicente, EDM1, p.945. Lacquaniti, Héctor, DBCAA1, p. 66, 67. Mayer Serra, Otto, MML, vol I p. 415. Ortiz Oderigo, Néstor, DdM1, p. 590, DdM2, p. 748. Portorrico, Emilio, DBMARF1, p. 118, 119. Portorrico, Emilio, DBMARF2, p. 185, 186. Roldán, Waldemar Axel, DMM, p. 165, 166. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 130-132. Veniard, Juan DMEH, vol. V, p. 465, 466.
Alexander von Glaesz	1848; Wiesbaden, Alemania, 14-IX-1904	http://worldcat.org/identities/viaf-264850422/
Manuel Gómez Carrillo	Santiago del Estero, 8-III-1883; San Isidro, Pcia. Bs. As., ¿17 o 18?-III-1968	Arizaga, Rodolfo, EMA, p.169, 170. García, Miguel Ángel, DMEH, vol. V, p.713. Gesualdo, Vicente, EDM1, p.948. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 124. Mayer Serra, Otto, MML, vol I p. 435. Ortiz Oderigo, Néstor, DdM1, p. 592, 593, DdM2, p. 751, 752. Roldán, Waldemar Axel, DMM, p. 155. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 119,120. Schiuma, Oreste, MAC, p. 93-96. Senillosa, Mabel, CA, p. 213-221.
Gaetano Grossi Wilde F.C.S. [También Cayetano Grossi]	Mantua, Italia, 1860; ¿?	IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 124. Lacquaniti, Héctor, DBCAA1, p. 70-71.
Josefina Guidi	s/d	s/d

Joseph Haydn	Rohrau, Viena; 31-III-1732; Viena; 31 de mayo de 1809.	Webster, James. "Haydn, Joseph". *Grove Music Online*
Christian Louis Heinrich Köhler	Braunschweig, Alemania?; 5-IX-1820; Königsberg, Alemania, 16-II-1886.	Deaville, James. "Köhler, (Christian) Louis (Heinrich)" Oxford Music Online.
Carlota A. Laporte	s/d	s/d
Mijael Levin	Kiev, Imperio Ruso, ¿?; ¿?	"De la vida artística. Mijael Levin", Revista *Fray Mocho*, Año XIII N° 641, 5-VIII-1924.
Giulio Litta	Viscount Arese, Italia, 1822; 29-V-1891	s/d
M. Lucarelli	s/d	Otras obras: *El pampero*. (Ernesto Tecglen y Lucarelli); *Dicen que soy mala* (Santos Albiesa y Lucarelli.
Eduardo Moreno Manella	Úbeda, Jaén, España, 25-V-1867; Río de Janeiro, Brasil, 3-X-1934.	Del Greco, Orlando, CGAC, p. 238-239.
Juan Martínez Abades	Gijón, España, 7-III-1862; Madrid, España, 19-I-1920.	Pérez Rodríguez, David; Pascual Molina, Jesús Félix. 2012. *Juan Martínez Abades. El pintor del Cuplé (150 aniversario)*. Gijón, pp. 26-141.
Juan Mas	Carmen de las Flores, Pcia. Bs. As. 1887; c. 1930.	Prat, Domingo, DBG, p. 197. Russo, Ismael; García Martínez, Héctor, DQFA, p. 254. Sánchez Sívori, Amalia, DdP, p. 88.
Alberto Mazzoni	s/d	IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 128.
Mauricio E. Mignot	s/d	Obras: *Que florcita pa' mi ojal* (tango), *Haceme venir la risa* (tango).
Luis Millet i Pagès	El Masnou, Barcelona, España, 18-IV-1867; Barcelona, 7-XII-1941	Millet i Loras, Luis. "Millet i Pagés, Luis" DMEH, Vol. VII, p.576-581.
Justo Tomás Morales	Ranchos, General Paz, Pcia.de Bs. As., 6-III-1877; Bs. As., 4-I-1953.	Del Greco, Orlando, CGAC, p. 265, 266. Plesch, Melanie, DMEH, vol. VII, p. 770. Prat, Domingo, DBG, p.214. Russo, Ismael; García Martínez, Héctor, DQFA, p. 270, 271.
Hilarión Moreno [seud. H. D. Ramenti]	¿Bs. As. o Santiago de Chile?, 1863; Lisboa, Portugal, 30-VIII-1931.	Arizaga, Rodolfo, EMA, p. 221. Gesualdo, Vicente, EDM1, p. 965. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 129. Lacquaniti, Héctor DHCAA1, p. 88. Roldán, Waldemar Axel, DMM, p. 260. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 149, 150. Veniard, Juan, DMEH, vol. VII, 800, 801.
Domingo Nocera Netto	s/d	s/d
Felipe Orejón	Cartagena, Murcia, España, ¿?; 30-XII-1937.	Baliñas, María. "Orejón Garrido, Felipe". DMEH, Vol. VIII, p.150.
Ignaci Jan Paderewski	Kurylovka, Podolia, Imperio Ruso, 18-XI-1860; Nueva York, EEUU, 29-VI-1941.	Samson, Jim. "Paderewski, Iganci Jan". Oxford Music Online.
P. [¿Pedro José?] Palau	s/d	s/d
Rafael Parellada	s/d	s/d
Carlos Pedrell	Minas, Uruguay, 16-¿VIII o X?-1878; ¿Montrouge o Paris?; 9-¿I o III?-1941.	Arizaga, Rodolfo, EMA, p.241. García Acevedo DMEH, vol. VIII, p. 559-560. Gesualdo, Vicente, EDM1, p.972. Lacquaniti, Héctor, DBCAA1, p. 96-97. Mayer Serra, Otto, MML vol II p. 753-754. Ortiz Oderigo, Néstor, DdM2 p 791-792. Prat, Domingo, DBG, p, 241. Roldán, Waldemar Axel, DMM, p. 314. Schiuma, Oreste, CAMA, p. 157-158. Schiuma, Oreste, MAC, p. 148-149.
Errico Petrella	Palermo, Italia, 10-XII-1813; Génova, Italia, 7-IV-1877.	Rose, Mchael; Budden, Julian; Werr, Sebastian. "Petrella, Errico". Oxford Music Online.
José Vicente Pini	Buenos Aires, 1874; ¿?	IAET "Apéndice: 1.4 Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 131.
Oberdan Pisani	s/d	Director de banda, compositor, Subteniente. Datos en: Néstor Marck, "La banda del 3 de Fierro", *Fray Mocho*, Año VI N° 271, 6-VII-1917.
Victor Pontino (artístico) [Vittorio Gabriele Pontino]	Chiavari, Génova, Italia, 24-I-1885; ¿?	Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 40. IAET "Apéndice: 1.4 Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 132.
Carl Reinecke	Altona, Ducado de Holstein (hoy Ham-	Reinhold, Sietz. "Reinecke, Carl (Heinrich Carsten)

[Carl Heinrich Carsten Reinecke]	burgo), Alemania, 23-VI-1824; Leipzig, Alemania, 10-III-1910.	https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23128 Consultado: 15/IV/2019.
Hugo Reinhold	Viena, Imperio Austro húngaro, 3-III-1854; Viena, Austria, 4-IX-1935)	https://en.wikipedia.org/wiki/Hugo_Reinhold Consultado: 15/IV/2019
Antonio Restano	Bs. As., 8-V-¿1860 o 1866?; ¿1928 o 1945?	Arizaga, Rodolfo, EMA, p. 259, 260. Gesualdo, Vicente, EDM1, p. 978. Lacquaniti, Héctor DHCAA1, p. 102, 103. Lobato, Silvia, DMEH, vol. IX, p. 133.
León Ribeiro	Montevideo, Uruguay, 11-IV-1854; Montevideo, 12-III-1931.	Salgado, Susana. "Ribeiro, [Julio], León, [Alfredo]. DMEH, Vol. IX, pp. 168-170.
Enrique S. Ríos	s/d	s/d
Carmelo Rizzuti	Bs. As., 30-VII.1889; ¿?	Prat, Domingo, DBG, p. 263. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 241.
Corina S. Robredo (Gilda Muriel)	s/d	Mencionada como Corina S. Robredo de Boix en *El monitor de la educación común*. Año 41, N°. 607, 30-VII-1923. http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/monitor/monitor/329.pdf
Mariano Romero Spínola	s/d	Mencionado en: Hernández Socorro, M. de los R. y Concepción Rodríguez, J. (2018). "Mujeres artistas de Lanzarote. La saga familiar Spínola (Siglos XIX y XX)". Anuario de Estudios Atlánticos, Nº 64: 064-016. http://anuariosatlanticos.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10171
Juan Rosell	s/d	s/d
Joaquín Savall	s/d	s/d
Félix Scolatti Almeyda [o Almeida]	Milán, Italia, 3-X-¿1891 o 1893?; Florencio Varela, Pcia. De Bs. As., ¿27 o 28-VIII-1964	Del Greco, Orlando, CGAC, p. 356-358. Ferrer, Horacio, LT, p.703. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 275, 315. Russo, Ismael; García Martínez, Héctor, DQFA, p. 317,372.
Robert Schumann	Zwickau, Alemania, 8-VI-1810; Endenich, [hoy Bonn], 29-VII-1856.	John Daverio y Eric Sams. "Robert Schumann", Oxford Music Online.
Fritz Spindler	Wurzbach, Reuss-Lobenstein, Alemania, 24-XI-1816 ; Niederlössnitz, Alemania, 27-XII-1905	https://en.wikipedia.org/wiki/Fritz_Spindler
Arthur Sullivan [Arthur Seymour Sullivan]	Lambeth, Londres, Inglaterra, 13-V-1842; Londres, Inglaterra, 22-XI-1900	Jacobs, Arthur. "Sullivan, Sir Arthur". Oxford Music Online.
Bernardino Terés	Funes, Navarra, España, 20-V-1882; Bs. As., ¿5 o 6?-VIII-1969	Gesualdo, Vicente, EDM1, p. 995. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 166, 251.
Marcos A. Torres	s/d	s/d
Marcelo Tupynambá [Tupí Nambá]	Montevideo, 1889	Ferrer, Horacio, LT, p.738, 739.
Pedro Valls	s/d	s/d
Giuseppe Verdi	Le Roncole, Busseto, Italia; 10-X-1813; Milán, Italia, 27-I-1901	Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi. Una biografía*. Paidós Ibérica Ediciones, 2001.
Ángel Villoldo [Ángel Gregorio Villoldo Arroyo]	Bs.As., 16-¿I o II?-¿1861-1864-1868-1869?; Bs.As., 14-¿VIII-X o XI?-¿1919 o 1921?	Bates, Héctor; Bates, Luis, LHTSA, p. 353-357. Del Greco, Orlando, CGAC, p. 407-409. Ferrer, Horacio, LT, p.753. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 138. Kohan, Pablo, DMEH, vol. X, p. 950-951. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 329-330. Prat, Domingo, DBG, p.334. Salas Horacio, ET, p.282-283. Sánchez Sívori, Amalia, DdP, p. 111-112.
Carl Wilhelm	Schmalkalden, Alemania, 5-IX-1815; Schmalkalden, Alemania, 26-VIII-1873.	von Grüner, Wulfhard. "Carl Wilhelm, ein Komponist aus Schmalkalden". En: http://wv-gruener.de/carl-wilhelm-ein-komponist-aus-schmalkalden/
Joaquín Zavala Zamacois	Madrid, España, 6-XII-1869; ¿Barcelona?, España, s. XX.	Prat, Domingo, DBG, p, 342 Ricart, Ramón Andreu, DMEH, vol. X, p. 1080.
Ernesto Zambonini [Ernesto Federico Zambonini, "El rengo Zambonini"]	1880; Bs. As., ¿23 o 24-IV-¿1947 o 1957?	Ferrer, Horacio, LT, p.762. IAET "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1, p. 139. Outeda, Raúl; Casinelli, Roberto, AdT, p. 136. Salas Horacio, ET, p.288.
Paul Zilcher	Fráncfort del Meno, Alemania, 9-VII-1855; Fráncfort del Meno, Alemania, 23-VIII-1943.	https://imslp.org/wiki/Category:Zilcher,_Paul

Abreviaturas utilizadas en la bibliografía de esta Tabla[31]

AdT: OUTEDA, Raúl, CASSINELLI, Roberto. 1998. *Anuario del tango. Incluye apéndice e índice onomástico*. Buenos Aires: Corregidor.

CA: SENILLOSA, Mabel. 1956. *Compositores argentinos*. Bs. As.: Casa Lottermoser.

CAMA: SCHIUMA, Oreste. 1956. *Cien años de música argentina. Precursores-Fundadores-Contemporáneos-Directores-Concertistas- Escritores*, Buenos Aires: Asociación Cristiana de Jóvenes.

CGAC: DEL GRECO, Orlando. 1990. *Carlos Gardel y los autores de sus canciones*. Buenos Aires: Editores Akian.

DBCAA1: LACQUANITI, Héctor. 1912. *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas em la Argentina. Tomo I-Música*. Buenos Aires.

DBG: PRAT, Domingo. 1934. *Diccionario biográfico-bibliográfico-histórico-crítico de guitarra (instrumentos afines), guitarristas (profesores-compositores-concertistas-lahudistas-amateurs), guitarreros (luthiers), danzas y cantos-terminología*. Buenos Aires: Casa Romero y Fernández.

DBMARF1: PORTORRICO, Emilio. 1947. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires.

DBMARF2: PORTORRICO, Emilio. 2004. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, 2da. edición. Buenos Aires.

DdM1: DELLA CORTE, Andrea; GATTI, Guido Maggiorino. 1949. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

DdP: SÁNCHEZ SÍVORI, Amalia. 1979. *Diccionario de payadores*. Buenos Aires: Plus Ultra.

DMEH: CASARES RODICIO, Emilio (dir.). 1999-2002. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. España, SGAE, 10 vols.

DMM: ROLDÁN, Waldemar Axel. 1996. *Diccionario de Música y Músicos*. Buenos Aires: El Ateneo.

[31] Corresponden a las utilizadas por Leandro Donozo en su *Diccionario bibliográfico de la música argentina (y de la música en Argentina)*. 2006. Bs. As.: Gourmet Musical Ediciones.

DQFA: RUSSO, Ismael; GARCÍA MARTÍNEZ, Héctor. 2005. .*Diccionario del quehacer folklórico argentino: intérpretes, compositores, autores, bailarines, recitadores, investigadores, difusores y mecenas*. Buenos Aires: Librería El Foro.

EDM1: BLOM, Eric. 1958. *Diccionario de la música*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

EMA: ARIZAGA Rodolfo. 1971. *Enciclopedia de la Música Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

ET: SALAS, Horacio. 1996. *El tango: una guía definitiva*. Buenos Aires: Aguilar.

ETBI: ZUCCHI, Oscar. 1998-2001. *El tango, El bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires: Corregidor.

IAET: Instituto Argentino de Estudios sobre El Tango. "Apéndice: 1. Principales autores e intérpretes", ATR-1.

LHTSA: BATES, Héctor; BATES, Luis. 1936. *La Historia del tango. Sus autores. Primer Tomo*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Compañía Fabril Financiera.

LT: FERRER, Horacio. 1977. *El libro del tango. Crónica y diccionario (1850-1977)*. Buenos Aires: Editorial Galerna.

MAC: SCHIUMA, Oreste. 1948. *Músicos argentinos contemporáneos*. Buenos Aires.

MML: MAYER SERRA, Otto. 1947. *Música y músicos de Latinoamérica*, 2 ed., México DF: Ed. Atlante.

SILVIA GLOCER

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. En 1995 obtuvo su Licenciatura en Artes, en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Desde 1985 ejerce la docencia en la carrera de Artes y coordina el segmento de música del Área "Artes del Espectáculo y Judeidad", en el Instituto de Investigación en Artes del Espectáculo, de esa facultad. Se graduó como Profesora de Música, en la especialidad de Guitarra, en el Conservatorio Provincial de Música "Alberto Ginastera" de Morón, Provincia de Buenos Aires. Allí ejerció la docencia en diversas cátedras durante 25 años. Desde el año 2005 y por el lapso de trece años se

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

desempeñó como musicóloga en la Biblioteca Nacional "Mariano Moreno" de la República Argentina. Ha obtenido la Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes (2009) y la Beca doctoral de la Memorial Foundation for Jewish Culture (2009-2010). Es autora de los libros: *Apreciación Musical II*, *Diccionario de términos musicales. Guía básica para la catalogación de materiales bibliográficos de música*, *Melodías del destierro. Músicos judíos exiliados en Argentina durante el nazismo (1933-1945)*, *Música en* La Prensa. *Partituras de compositores argentinos publicadas en el periódico entre 1937 y 1938*; ha escrito en co-autoría: *Apreciación Musical I*, *Paul Walter Jacob y las músicas prohibidas por el nazismo*, *Cartas de La Brasa. Patrimonio bibliográfico (1926-1937)* y *Teatro ídish argentino (1930-1950)*. Además de capítulos en diversos libros como *Tangos cultos* (compilado por Esteban Buch) o *Antifascismo en Argentina y Brasil en el siglo XX. Estado de la cuestión y perspectivas* (compilado por Daniel Guzmán). En 2013 su libro *Melodías del destierro* obtuvo el Tercer premio en el Concurso Régimen de Fomento a la Producción Literaria Nacional y Estímulo a la Industria Editorial, en la categoría Ensayo, otorgado por el Fondo Nacional de las Artes.

REVISTA DEL IIMCV - Año 33, Vol. 33, Nº 2 - ISSN: 2683-7145, Buenos Aires, 2019, pág. 73 - Artículo / Article

LA SOPRANO JUANA CAPELLA. PRIMEROS APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA INTEPRETACIÓN VOCAL FEMENINA OPERÍSTICA EN LA ARGENTINA DE INICIOS DEL SIGLO XX

SILVINA MARTINO
Universidad Nacional de las Artes – Departamento de Artes y Musicales y Sonoras
sil_martino@yahoo.com.ar

RESUMEN

Se indaga la trayectoria artística de Juana Capella (1879-1915), cantante de ópera, argentina. Toda biografía da cuenta de su tiempo. El tema está ameritando una investigación exhaustiva que permita una mayor comprensión sobre la propia historia cultural y, al mismo tiempo, sobre la historia de otros que se conecta con la propia. Sin duda el perfil de esta gran cantante permite avizorar otras figuras femeninas, también estelares, que se destacaron en la escena operística de la primera mitad del siglo XX. Sustentada en un marco teórico deudor de las teorías de género, que supere la intención 'reivindicativa' de atender a figuras 'olvidadas' de la historia musical argentina, la investigación busca comprender el contexto social y cultural en que su actividad artística se desarrolló.

Palabras clave: cantantes, mujeres, música de cámara, ópera, feminismo.

SILVINA MARTINO
Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

THE SOPRANO JUANA CAPELLA. NOTES FOR A HISTORY OF OPERATIC FEMALE VOCAL PERFORMANCE IN ARGENTINA AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY.

ABSTRACT

In this article, we explore the artistic career of Argentinian opera singer Juana Capella (1879-1915). Any biography is a report of its days. The subject deserves a comprehensive investigation in order to achieve a greater understanding of the invaluable historical and cultural contribution and, at the same time, "the other" history that is connected to it. Undoubtedly, the profile of this great female singer allows us to look to some other starring feminine figures, that were prominent in the operatic scene of the first half of the 20th century. This approach is supported by a theoretical framework concerning gender theories. We try to go beyond the 'revindicative' intention that would put attention on 'forgotten' figures of Argentine musical history in search of understanding their artistic activity in its social and cultural context.

Keywords: female singers, women, chamber music, opera, feminism.

1. Introducción[1]

La interpretación vocal por parte de cantantes mujeres argentinas ligadas a la ópera y a la canción de cámara, en distintos períodos históricos, es una temática que aún no ha sido profundizada por los estudiosos. En este artículo se aborda la corta, pero intensa, trayectoria artística de una cantante de ópera, la argentina Juana Capella

[1] Una primera versión de este trabajo fue presentada con el título "Juanita Capella. Un capítulo olvidado de la lírica argentina", en las *V Jornadas de Becarios, Tesistas y Graduados y III Encuentro de Equipos de Investigación*, organizadas por la Universidad Nacional de las Artes en abril de 2019. El trabajo se enmarca en parte, en el proyecto que codirijo con Silvina Luz Mansilla actualmente: "Música, identidad e inmigración italiana en Argentina y Uruguay. Algunos estudios y casos", radicado en el DAMUS-UNA, dentro de la programación científica 2018-2019. A su vez, forma parte de la etapa exploratoria en que me encuentro como aspirante al programa de Doctorado en Música en esta Pontificia Universidad Católica Argentina.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

(nacida en Buenos Aires, en 1879; y fallecida en Roma, Italia, en 1915). Recorrido singular, su actividad constituye una parte del devenir de la lírica argentina, en el país y fuera de él.

Estudiar una biografía musical individual, de una cantante, permite a nuestro estado actual del conocimiento, hacer confluir entre otras cuestiones, los avatares de la creación operística (desde el *bel canto* al verismo), las maneras de afrontar la ópera en aquellos momentos (con toda la complejidad que conlleva la puesta en escena), los aprendizajes en el extranjero (o con maestros extranjeros) y la propia evolución del teatro musical argentino.

Toda biografía da cuenta de su tiempo. Sin duda el perfil de la gran cantante que fue Juana Capella permite avizorar otras figuras femeninas, también estelares, que están ameritando una investigación exhaustiva que permita una mayor comprensión sobre la propia historia cultural y, al mismo tiempo, sobre la historia de otros que se conecta con la propia. Es que hay que recordar que la ópera llegó a su apogeo a comienzos del siglo XX, generó un gran movimiento colectivo artístico en el que músicos y cantantes se trasladaban por diferentes puntos del mundo en las llamadas compañías itinerantes de ópera, organizadas por empresarios que tenían sus contactos con teatros de diferentes ciudades. Así, el intercambio permitió que muchos compositores y directores reconocidos de origen europeo cruzaran hasta las orillas del Río de la Plata, con estancias previas o posteriores en Río de Janeiro.[2]

2. Preguntas de investigación, perspectivas teóricas, propósitos

Luego de una exploración de las fuentes secundarias existentes, las preguntas de investigación que fueron surgiendo se relacionan con la ausencia de trabajos sobre esta cantante en Argentina y la presencia, a su vez, de un libro publicado en Italia. ¿Por qué un autor menorquí y un editor italiano tienen como propósito la vida de una cantante de ópera de nacionalidad argentina? ¿Tuvo colaboración el autor desde la Argentina? ¿Dónde se encuentran las principales fuentes primarias sobre la artista?

Como se dijo, este trabajo constituye un primer avance de una investigación más grande que está en ciernes, por ahora en etapa exploratoria. Dedicada a un conjunto de cantantes mujeres argentinas que se destacaron en la escena operística de la primera mitad del siglo XX, se sustenta en un marco teórico deudor de las teorías de género. Sin embargo, no es un feminismo "reivindicativo" el que me mueve, por solo

[2] Sobre el enorme flujo de compañías, algunas con artistas itinerantes y otras con artistas que se terminaron radicando en Argentina, véase CETRANGOLO (2015). Sobre las temporadas italianas de ópera en Río de Janeiro, un estudio reciente es la tesis doctoral de Ricardo Johny Tuttman, defendida en la Pontificia Universidad Católica Argentina (TUTTMAN, 2018).

reclamar el rescate y la visibilización de figuras "olvidadas" de la historia musical argentina.[3] Aspiro a comprender el contexto social y cultural en el que figuras como Luisa Bertana, Amanda Campodónico, Clara Oyuela, Isabel Marengo e Hina Spani, entre otras, tuvieron las posibilidades para desarrollar su actividad artística.

Abordo el caso de la soprano a la que dedico este primer avance, a partir de fuentes primarias dispersas y de una única fuente secundaria específica. El libro, escrito por Gabriel Julià Seguí, se titula *Diva. La soprano Juanita Capella*, y, aunque en idioma castellano, fue publicado en Italia en el año 2006 (Imagen 1). La metodología empleada apela, por el momento, a una reconstrucción documental que entrecruza el relevamiento y estudio de la prensa periódica con la consulta de archivos y repositorios argentinos e italianos.

Algunos de los primeros interrogantes en torno a la figura de Juana Capella que surgieron fueron: ¿Por qué un escritor de las Islas Baleares y un editor italiano llevarían a cabo un trabajo histórico-biográfico sobre una cantante argentina? ¿Hubo, como expresé antes, algún tipo de colaboración desde la Argentina? Luego de varios intentos fallidos, pude responder esas preguntas; logré conectar con Gabriel Seguí, autor del único libro escrito sobre Juanita Capella.

2.1. ¿Por qué escribir sobre Juana Capella?

Gabriel Seguí me comentó que Capella es un apellido muy común en la isla de Menorca, especialmente en Ciutadella, que es una población costera en el extremo occidental de la isla; allí viven actualmente dos hermanos Capella, cuyo tatarabuelo paterno era el mismo que el de Juanita. También me dijo que "por los años veinte del pasado siglo, un ciudadelano, simpática personalidad, pero no ilustre, afincó en Buenos Aires, montó una imprenta y fundó una revista que se llamó *El Menorquín*, dedicada a los paisanos que allí residían".[4] Adicionalmente, expresó que él pudo leer en alguno de los números de dicha publicación, que una cantante de origen menorquín había fallecido "en la flor de su edad".

Despertada así su curiosidad, según me explicó, envió un email aparentemente errado, con una confusión en el destinatario. Él creía estar equivocado, pero al parecer, casi sin darse cuenta dio con alguien que "¡toda su vida había intentado un estudio sobre la soprano!" y que había encontrado que desde Argentina "era muy difícil

[3] A este respecto existe, hasta donde llega mi conocimiento, un único aporte musicológico (DEZILLIO, 2010: 75-97).

[4] Palabras de Gabriel Julià Seguí, autor del libro *Diva La soprano Juanita Capella* (2005) en comunicación por correo electrónico, día 5 de abril de 2019.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

avanzar, puesto que gran parte de su corta carrera había transcurrido en Europa". Ese señor firmaba César Dillon.

Imagen 1. Tapa del único libro existente sobre Juana Capella.[5]

¿Quién fue César Dillon? Para los musicólogos, investigadores, melómanos, es un nombre que resulta familiar. Para quien no lo conoce: fue un abogado, melómano,

[5] Editado en un formato de lujo, por Mario Congedo, conjuntamente con el Municipio Ciutadella de Menorca, el Istituto di Culture Mediterranee della provincia di Lecce e del Comune di Cursi. Cubierta del libro *Diva La soprano Juanita Capella,* de Gabriel Julià Seguí. Retrato en óleo de Juanita Capella (60x50cm) realizado por Daniele Minosi, Maglie 2005.

aficionado a la historia de la música en Argentina y autor de valiosos libros de corte documental sobre teatros e instituciones musicales, que falleció el 9 de noviembre de 2013.[6] En particular, Dillon fue un estudioso de la historia de la ópera en nuestro país y su nombre aparece en los agradecimientos del autor del libro referido a la soprano Capella. Dice: "Dr. D. César Arturo Dillon por su amistosa colaboración, por haber puesto en mis manos con desinteresada liberalidad el caudal de su archivo personal, que me ha permitido poder completar esta obra. Por sus sugerencias, por sus consejos, mi más sincera gratitude".[7] ¿Dan muestra estas expresiones de una estrecha colaboración? ¿Podríamos preguntarnos hoy si no habría sido más bien un co-autor del libro que nos ocupa? La posibilidad de revisar algunos de los archivo del Dr. Dillon donados al Instituto de Investigación en Etnomusicología me permitió acceder a algunas de las fuentes que se utilizaron para la edición de dicho libro.

2.2. ¿Por qué un editor italiano?

Me expresó Gabriel Seguí:

> "Descubrí Italia y me enamoré de Italia en mis años mozos. Organicé viajes colectivos, fui jefe de grupo en ocasiones, llevé alumnos en viajes de estudios […] y al final una escultora francesa que vive en Menorca, muy interesada en el estudio de la piedra, viajó al sur de Italia, recogió la sugerencia de una alcalde de pueblo de hacer un hermanamiento –teniendo como tema las canteras de piedra local– entre una pequeña población del sur de Italia y mi pueblo. Viajé con la comisión oficial hasta el pueblecito de la Puglia, cuya capital es Bari; y Bari fue la ciudad europea donde Juanita Capella se dio a conocer". (Comunicación personal: 05-04-2019).

Comenta Seguí que hizo amistad con la gente del pueblo, se interesaron por su libro en preparación y así el alcalde le ofreció hacer la publicación conjunta aprovechando el convenio ya suscrito entre los dos pueblos. Así, fue que el libro encontró un editor especializado en ediciones de lujo que lo incluyó en una colección, lo produjo en Italia, y lo imprimió en China.

El libro, según su autor, fue pensado para lectores profanos en música, por lo cual cada capítulo lleva el nombre de una de las óperas del repertorio de Juana, con un bosquejo del argumento y un pequeño análisis del papel de la soprano protagonista.

---

[6] No escapa a mi conocimiento que el citado donó el grueso de sus materiales al Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", de la UCA, motivo que influyó en parte, en mi decisión de emprender el programa de doctorado en esta misma universidad. Además, otra parte de sus materiales se encuentra en el Instituto de Investigación de Etnomusicología y en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

[7] Palabras de Gabriel Julià Seguí, en el reverso de la portadilla del libro.

Resulta interesante ver cómo la suma de tantos eventos aparentemente fortuitos dio a luz un trabajo tan necesario para quienes aspiramos a estudiar el tema.

2.3. Confirmando datos biográficos

El nacimiento de Juana Capella tenía dudas de la ciudad de origen. Gracias a la Fe de Bautismo tramitada por Dillon podemos decir que nació en Buenos Aires el 28 de junio de 1879.[8] Murió el 5 de noviembre de 1915 en Italia. Sus padres fueron D. Pedro Capella (oriundo de Ciutadella de Menorca, España) y Mercedes Torres (oriunda de San Juan, Argentina).

Juanita había recibido formación musical a temprana edad. Sus cualidades vocales permitieron que ingresara al Instituto Musical "Santa Cecilia" de Buenos Aires,[9] siendo Adolfo Rinaldi su maestro de canto. Rinaldi fue un importante formador de cantantes femeninas, entre las que se distinguieron también Adelina Bertana y Luisa Bertana, dos hermanas destacadas en la lírica argentina.[10] Según Lacquaniti (1912: 104), Rinaldi fue Maestro de Canto, nacido en Génova en 1869. Hijo del célebre Juan Rinaldi, pianista y compositor eximio, vino a Buenos Aires en 1900 y en los primeros años enseñó canto en el Instituto Musical "Santa Cecilia" pasando después al Conservatorio Thibaud-Piazzini.

3. Debut, actuaciones, roles

Las primeras presentaciones de Juana Capella estuvieron marcadas por grandes nombres. Uno es el caso de Giacomo Puccini, quien invitado por el periódico *La Prensa,* de la capital argentina, permaneció en Buenos Aires entre junio y agosto de 1905, asistiendo a representaciones de ópera, recibiendo homenajes y estimulando a estudiantes jóvenes de música. No faltó entre ellos, Juanita, ya por entonces identificada

---

[8] Se puede observar que el mencionado en su libro *El teatro Musical en Buenos Aires II* (DILLON - SALA, 1999: 147-148) replica una nota de *La Patria degli Italiani* del 7-11-1915, en la cual aparece la ciudad de Salta como lugar de nacimiento de Juana Capella dato que sería refutado por él mismo (por ser quien tramitó la Fe de Bautismo de la cantante) en el libro de Seguí (2006: 16-17). Hay además error en el origen de los padres de la cantante dándole como nacionalidad italiana.

[9] Según las fuentes consultadas esta institución de enseñanza aparece mencionada de diferentes maneras, a saber: *Conservatorio Santa Cecilia* (SEGUÍ, 2006: 17) (DILLON, 1999: 147), *Instituto Municipal Santa Cecilia* (SEGUÍ, 2006: 17), *Instituto Musical de Santa Cecilia*, publicidad (LACQUANITI, 1912: s/n/p) y, en la biografía de Adolfo Rinaldi, *Instituto Musical "Santa Cecilia"* (LACQUANITI, 1912: 104).

[10] Este maestro italiano está siendo estudiado y podemos adelantar que tiene parentesco con el músico Giovanni Rota Rinaldi (Milán, 3-12-1911; Roma, 10-04-1979), conocido ampliamente por haber ganado un premio Oscar por la película *El padrino*. Nino Rota fue hijo de Ernesta Rinaldi, hermana de Adolfo Rinaldi.

artísticamente con el diminutivo aplicado a su nombre de pila. Un aria de la ópera *Der Freitzschütz,* de Carl Maria von Weber, fue la brillante presentación de esta joven ante el célebre representante del verismo italiano el 5 de agosto de ese año en el auditorio Prince George's Hall. (Seguí, 2006: 22).

El 6 de octubre de 1905 Juana se presentaba en el salón de Actos de la *Unione Operai Italiani* junto a otros intérpretes destacándose en la interpretación de *Ritorna vincitor* de *Aida*, y en el dúo y el terceto del cuarto acto de *Il Trovatore*. La prensa le ofreció las primeras palabras de augurio (Seguí, 2006: 23).

> "[...] La señorita Giovanna Capella, una prometedora artista de voz de soprano suave y apasionada, a la que está reservada una espléndida carrera que nosotros le auguramos de corazón, cantó con arte exquisito el *Ritorna vincitor* de la *Aida* y el dúo de *Faust*." (*La Patria degli Italiani*, Buenos Aires, 7-10-1905*).*[11]

El 14 de noviembre nuevamente se presentó en el auditorio Prince George's Hall cantando en esta ocasión *O cieli azzurri,* de *Aída* de Verdi, y un fragmento de *Tristán e Isolda*, de Wagner. El 17 de febrero de 1906 fue la fecha de su debut en un rol protagónico: Leonora, de *Il Trovatore* de Verdi, en el Teatro Politeama de Buenos Aires.

Como soprano dramática, Juanita abordó los roles protagónicos de óperas como: Il Trovatore, Aida, Don Carlo, La Traviata, La forza del destino, Un ballo in maschera, Norma, La gioconda, Tosca, María de Rohan, cantándolos en teatros de Italia, Madrid, Montevideo, Buenos Aires, Rosario, Córdoba, Paraná, Santiago de Chile, La Habana, Budapest. Verdi sería uno de los compositores que más cantaría la Capella.

Tomando la ópera *Aida* como hito en la historia de la música, no puede omitirse que esta acompañó la inauguración del Teatro Colón de Buenos Aires, en 1908.[12] El 25 de mayo de 2018, recordará algún lector, se conmemoraron los ciento diez años del Teatro Colón con una reposición de *Aida* —una vez más— recordando esta vez al *regisseur* Roberto Oswald.

Podríamos haber sumado a las conmemoraciones también, los ciento diez años de *Aida* cantada por Juanita Capella. Según las crónicas, en octubre de 1908 la compañía Tuffanelli en una de sus giras, llevó a Juanita al Uruguay. Y ella participó allí, en el Teatro Solís de Montevideo, precisamente en *Aida*. El diario *El Siglo* lo comentó así:

---

[11] El artículo aparece traducido al español en SEGUÍ (2006: 23).

[12] El 25 de mayo de 1908 en la inauguración del Teatro Colón de Buenos Aires se representó la ópera *Aida* de Verdi contando en el elenco con Lucía Crestani, Amadeo Bassi, María Verger y como director de orquesta el maestro Mancinelli (VALENTI FERRO, 1983: 22).

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

> "Ahí tiene la compañía Tuffanelli una ópera que merece repetirse, porque, sin pecar de exagerados, la *Aida* de anoche, sobre la escena marchó como podría hacerlo la gran lírica. Esto en conjunto, pues en detalle, por parte de la protagonista, superó a las más notables que hemos oído.
> No faltará quien suponga que nos extralimitamos en el elogio; pero felizmente el público numeroso, que llenaba por completo el teatro y que aplaudió locamente, puede atestiguar nuestro aserto.
>
> Fue un nuevo triunfo para la señorita Capella y un triunfo de ésos que consagran a una artista. La Aída que nos hizo anoche la talentosa artista, supera a todas las que hemos visto, tanto por la interpretación como por la voz y esto lo decimos recordando a los grandes intérpretes que nos han visitado desde los tiempos de la Theodorini". (*El Siglo*, Montevideo, 11-10-1908).

Pocos días después de su paso por Uruguay se presentó en el Coliseo de Buenos Aires, volviendo a encarnar a Aída.[13] La prensa destacó las cualidades vocales y dotes actorales de la protagonista. Puede leerse en *El Diario*:

> "La cantatriz argentina, Srta. Juana Capella obtuvo muchos y merecidos aplausos, pues se desempeñó brillantemente cantando con voz hermosa y discreto juego escénico. Hubo de repetir la bella aria *Cieli azzurri* y al final de cada acto se la aplaudió entusiastamente". (*El Diario*, Buenos Aires, 30-10-1908).

Finalizada la temporada en el Coliseo, la compañía se trasladó a Paraná, para inaugurar el nuevo teatro. Emulando lo ocurrido en el Colón de Buenos Aires, la primera representación en la sala del Tres de Febrero en ese mismo año de 1908 sería *Aida*.

En 1909, para la inauguración del teatro Colón de Bahía Blanca (hoy Teatro Don Bosco) se contrató a la compañía de ópera dirigida por Tito Poggi, para interpretar la ópera *Aida*.[14] Cantaron la soprano Juanita Capella, el tenor Novi y el maestro Napoleone Liska fue el director de orquesta.

---

13 En Montevideo hizo Leonora en *Il Trovatore*, Gioconda en *La Gioconda*, Santuzza en *Cavalleria Rusticana*, Desdémona en *Otello* y Tosca, en *Tosca*. Todos esos roles en el mismo mes de octubre de 1908. Al año siguiente, en septiembre, reiteró actuaciones en varias óperas diferentes, siempre en un lapso de dos o tres semanas. (SALGADO, 2003: 302-304).

14 En *Historia del teatro en Bahía Blanca* (MARTÍNEZ, 1913: 64-65) se explica que el teatro inaugurado se llamó Teatro Colón y que lo empezó a levantar el Círculo Católico de Obreros a comienzos de 1908 en forma de salón de amplias proporciones, para utilizarlo como local de actos, veladas, etc. Como se hablaba del cierre del teatro Politeama, el Círculo decidió en junio de ese año ampliar su edificio y convertirlo en Teatro. Pero el mal estaba hecho: la sala en sus cimientos afectaba una forma del todo rectangular, y sobre ellos se alzaron las dos filas de palcos y el paraíso, resultando un conjunto de grandes dimensiones, pero inadecuado, por falta de línea curva en las localidades altas, para desempeñar con eficacia el rol de teatro de

4. Sociedades y alianzas a través del océano

Un tema al cual iba ligada inevitablemente la vida artística de los cantantes es el de las sociedades y empresarios que se encargaban de gestionarles sus carreras.[15] Juanita había comenzado a actuar en la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, posteriormente denominada "La Teatral". Por ser una sociedad que actuaba tanto en nuestro país como en Italia, le permitió ser escuchada y valorada por directores y empresarios italianos, generando la posibilidad de viajar a Europa. Así fue que en 1910 nuestra cantante viajó a Italia.

El empresario Walter Mocchi sería crucial en la carrera de Juanita. Ya en Italia, sería escuchada por Mocchi a pedido del maestro Teófilo De Angelis, en un fragmento de *Cavalleria rusticana*. Su esposa, la cantante Emma Carelli, entonces directora de La Teatral, le dijo: "Será Usted una Santuzza resplandeciente". La afirmación, más que augurio, procedía de quien era, todavía, notable intérprete de la ópera de Mascagni.

Capella obtuvo su primer contrato en Italia con el empresario Quaranta, para cantar en Bari. Se hizo escuchar por primera vez el 2 de febrero de 1911 en el escenario del Teatro Petruzzelli de la capital de la Puglia, cantando nuevamente *Aida* de Verdi, y su segundo título, la *Norma*, de Bellini.

ópera. La construcción estuvo a cargo del Sr. Enrique Rays sobre planos del arquitecto José Bãuerle, con una capacidad para mil doscientas personas distribuidas en 16 palcos bajos, 36 palcos balcón, 320 plateas, y paraíso.
Su inauguración debió verificarse por intermedio del empresario Antonio Casín el 19 de marzo de 1909. Sin embargo, no pudieron entenderse el empresario, el Círculo y el constructor, resultando que el empresario protestó ante escribano público, por falta de cumplimiento del contrato. El Círculo dio por rescindido ese contrato el 23 de marzo, y a fines de ese mes arrendó el teatro a la empresa Riva y Schiaffino, que para inaugurarlo contrató una compañía de ópera dirigida por Tito Poggi. El debut fue fijado para el 13 de abril de 1909. Pero el Círculo, por una dejadez incomprensible, presentó recién ese día la solicitud de apertura, solicitud que recibió una negativa de la Municipalidad por no encontrar la inspección el local en buenas condiciones. La inauguración se llevó a cabo finalmente el 14 de abril de 1909 con *Aida* y el público salió bastante desencantado respecto al teatro en sí, pues una buena parte de la platea quedó destrozada en la misma noche por ser sus asientos y respaldos de vulgar cartón.

[15] En 1907 se creó la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina (S.T.I.A) con sede en Buenos Aires y un año más tarde, la Sociedad Teatral Internacional (S.T. In), con sede en Roma. Con la adquisición del Teatro Costanzi, de Roma, la S.T.I.A consiguió administrar algunos teatros de Italia como el Regio de Turín, el Regio de Parma, el Petruzzelli de Bari, el Carlo Felice de Génova y el Politeama Adriano de Roma. El Conde San Martino fue elegido presidente de la S.T. In, convertida en compañía italiana subsidiaria de la S.T.I.A, aunque con amplia autonomía en sus decisiones. En 1908 la Sociedad Teatral Internacional se hizo cargo de la gestión del Teatro Costanzi. La nueva S.T. In presentó su primer programa operístico en la temporada 1908-1909. Pronto habría diferencias entre las S.T.I.A y la S.T.In, haciendo terminar abruptamente la temporada el 17 de abril de 1909. Pietro Mascagni, como nuevo director de Teatro, asumió la dirección artística y musical e inició la temporada 1909-1910.
En América se generó la disolución de la Sociedad Teatral Ítalo-Argentina, que fue sustituida por "La Teatral". Esta empresa asumió la gestión de teatros líricos en Chile, Brasil y Argentina (excepto el Teatro Colón hasta 1914).

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Conquistar al público italiano con una ópera en su lengua y siendo una de las obras más representadas no sería tarea fácil para Juanita. Dicho sea de paso, no italianizó su nombre como muchos lo hacían en la época y los italianos debían pronunciar una consonante que no tienen en el abecedario.[16] Esto denota la seguridad y confianza que poseía nuestra artista.

En 1913 Juanita participó de los homenajes a Verdi organizados por el Teatro Costanzi. Nuevamente interpretó el rol de Aída, aunque no en un ámbito teatral. Era una época de contiendas que ensangrentaban a Europa. Sin embargo, las celebraciones en honor del centenario de Verdi continuaron y se anunció en Roma la noticia de un espectáculo sin precedentes que se concretaría en el *Stadio Nazionale* (Figura 2). Bajo la dirección de Pietro Mascagni y con Juanita Capella como principal figura, se programó una ópera en la que ella fue la protagonista, lo que se concretó en julio de 1914. Tal magnitud tuvo este evento que se llegó a hacer un número extraordinario de la revista semanal *Urbis et Orbis* promocionando el evento, enfatizando el homenaje a Verdi y hablando de los artistas.

4.1. Redes interpersonales. El encuentro de artistas argentinos, Héctor Panizza

Como es sabido, en 1870 el Jedive de Egipto le encomendó a Verdi componer *Aida* para las fiestas solemnes de la apertura del canal de Suez, siendo representada por primera vez en El Cairo el 24 de diciembre de 1871. Los datos con que se cuenta registran la presencia, como integrante de la orquesta, del violonchelista italiano Giovanni Grazioso Panizza, quien años más tarde se instalaría en Buenos Aires. Casado con Eugenia Valdata fueron padres de Héctor Octavio José Panizza, compositor y director argentino de reconocimiento internacional (Cetrangolo, 2015: 57-58).

Héctor Panizza, hijo de padres inmigrantes italianos, nació en Buenos Aires el 12 de agosto de 1875 y murió en Milán el 27 de noviembre de 1967. Mantuvo la nacionalidad argentina; y con derecho, obtuvo por *ius sanguinis* la ciudadanía italiana (De Fillippi - Varacalli Costas, 2017: 29). En 1898 terminó su formación musical en el Conservatorio de Milán obteniendo el diploma de compositor y pianista. Ese mismo año, su padre lo propuso a los empresarios del Teatro Costanzi de Roma como maestro sustituto de la temporada otoñal. El maestro concertador y director de orquesta de la temporada era Eduardo Mascheroni quien no tuvo reparos en aceptarlo.[17] Héctor Panizza conoció a Pietro Mascagni en persona quien estaba en ese momento a

[16] Es interesante observar que aunque Juana Capella no haya italianizado su nombre en el diario *La Patria degli Italiani* aparece como Giovanna.
[17] Posteriormente, dirigió *Il fidanzato del mare,* del propio Panizza, en Buenos Aires. Esto tuvo lugar el 15 de agosto de 1897 en el Teatro de la Ópera. (PANIZZA, 1952: 30-31).

punto de estrenar *Iris*. Por divergencias en los ensayos de *Iris* entre Mascagni y Mascheroni, Mascagni tomó a su cargo los ensayos y la empresa le confirió a Panizza la dirección de los espectáculos. Si bien se presentaba claro el camino de Panizza como director, no se daría por vencido en la composición (Ibidem, 2017: 39).

Figura 2. A la izquierda, portada de la revista semanal *Urbis et Orbis* (suplemento, julio 1914). A la derecha, interior, donde se lee el reparto. Gentileza del *Istituto per il Teatro e il Melodramma* (Fondazione Cini), Italia

Hasta la actualidad se organizan eventos de ese tipo, en espacios no convencionales como La Arena de Verona y otros ámbitos de Italia y el mundo.

En el Teatro Costanzi, Héctor Panizza tuvo la posibilidad de conocer a Giulio Ricordi y a su hijo Tito (Panizza, 1952: 32). Obtuvo la protección de Giulio Ricordi, lo que le permitiría entre otras cosas componer óperas como *Medioevo latino* y *Aurora*. En la temporada de 1914, en el Teatro Regio de Turín, dos artistas "inmigrantes argentines" coincidirían en una producción de *La Gioconda* de A. Ponchielli: el Maestro Panizza como conductor de la orquesta y Juanita Capella en el rol protagónico. Él desarrollaría todavía un camino extenso frente a numerosas orquestas y renombrados solistas, en diversos países. Ella, sin saberlo, estaba cerca de su final.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

4.2. Despedida, recuerdos

El 28 de diciembre de 1914 Juanita se despedía de España con la última función de *Norma* bajo la dirección del Mtro. Neri. No solo se trataba de la despedida del Teatro Real sino también la despedida del personaje de Bellini. La prensa la saludó como a una diva deseando una pronta actuación nuevamente en Madrid.

Norma ha sido otra de la óperas en que esta magnífica artista dejó huellas en varios teatros. Algunos de sus pares, como el tenor Lauri-Volpi, la recordaron haciendo referencia a su interpretación de la obra de Bellini, de esta manera:

> "[...] Y la columna de sonido se convirtió en encima druídica, en la excelsa sacerdotisa que abatió la fiera creviz del 'fatal romano'. Por fuerza de expansión y 'squilante' penetración no ha habido en esta ópera, ni puede suponerse habrá nunca, otra voz que pueda igualarla". (LAURI-VOLPI, 1974: 74).[18]

5. Primeras conclusiones y epílogo

Dada la pretensión inicial de este artículo, expresada en el título, propongo ahora algunas reflexiones finales sobre el tema, a manera de provisorias conclusiones.

La revelación casi apasionada de Lauri-Volpi no deja dudas: Juanita Capella, pese a su corta existencia, parece haber sido una destacada figura de la lírica durante la segunda década del siglo XX. Curiosamente, pasaron más de cien años para que en el teatro Real de España se volviera a escuchar *Norma* de Bellini. La última representación de esta ópera fue en diciembre de 1914 contando con Juanita Capella como protagonista; dejó así su estela hasta el siglo XXI en que otra cantante volvió a encarnar el rol. Esa última interpretación de *Norma* sería la última ópera completa que protagonizaría nuestra cantante en su vida. La prensa le atribuyó la exhumación de la obra belcantista, tal como se ve reflejado en el semanario ilustrado madrileño *Mundo Gráfico*:

> "[...] Unos diez años debe de hacer que no se cantaba *Norma* en el Real, y a juzgar por las muestras de complacencia del público, parecía que estábamos asistiendo al estreno de una genial obra. Pocas veces se han visto ni oído ovaciones tan clamorosas ni entusiasmo tan desbordante como el que des-

[18] Giacomo Volpi, tenor italiano de gran fama que anteponía a su apellido un "Lauri" (laureles en italiano), poseyó una particular personalidad. Sus alardes de divismo, así como su obstinación por seguir cantando y grabando –en medio de una gran obsecuencia– cuando sus admirables facultades lo habían abandonado, son conocidos. Fue una suerte de escritor-cronista, experto, culto, con la rarísima aptitud de "retratar" las voces de sus colegas. (SANGUINETTI, 2001: 85-86).

Revista del IIMCV Vol. 33, Nº2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

> pertaron los afortunados intérpretes de *Norma*. Juanita Capella ha confirmado en absoluto el juicio definitivo que de esta extraordinaria cantante me permití adelantar en día de su debut con *Don Carlos*. La resurrección de *Norma*, con sus cavatinas y *ritornellos*, ha venido a demostrar que las melodías italianas, el *bel canto*, gusta mucho más al público que *Parsifal,* si aquéllas son interpretadas por divas del mérito artístico de la Capella y de la Anitúa. Los recitados, arias y dúos cantados por estas privilegiadas artistas, fueron seguidos de las exclamaciones de entusiasmo de la masa que llenaba de bote en bote el teatro. Estas dos maravillosas cantantes, de facultades extraordinarias, dieron verdadera expresión dramática a «Norma» y a «Adalgisa», exhumando el recuerdo de los más altos prestigios en el arte." (*Mundo Gráfico*, 1914: 34).

Juanita falleció a los 35 años, en noviembre de 1915, en Italia. Amigos y público la despidieron en un cortejo numeroso por las calles de Roma. En el cementerio romano del Verano se erige un monumento funerario en homenaje a Juana Capella y un busto en su memoria también la recordó en el Teatro Argentina, en la capital italiana, aunque hoy no se encuentra. Una tarjeta funeraria suya, se conserva en la donación Dillon, del Instituto de Investigación en Etnomusicología. Se trata de rastros diseminados aquí y allá que nos hablan de una vida y una carrera truncadas, que habrá causado dolor a quienes la conocieron.

Sin embargo, los estudiosos no parecen haber registrado su actividad artística. Por el *Diccionario bibliográfico de la música argentina,* de Leandro Donozo, se deduce que más de cincuenta diccionarios y fuentes secundarias por él relevados no consignan datos en torno a su nombre o a su trayectoria.

¿Qué habría sucedido si su voz hubiera quedado perpetuada en una grabación? ¿Sería recordada en la Argentina, su país natal, si los avatares de las compañías teatrales hubieran sucedido de otro modo y su brillante carrera desde 1910 se hubiese desarrollado en torno al Teatro Colón de Buenos Aires, y no en Italia o ligada a giras y puestas itinerantes? En efecto, uno de los acontecimientos de mayor impacto cultural hacia comienzos del siglo XX —que puede ser comprendido en el marco de la ebullición social y política que acarrearon los Centenarios Patrios de Argentina— fue la inauguración en Buenos Aires del nuevo Teatro Colón, en 1908. Sin embargo, por su viaje a Italia y su ascenso artístico en Europa, Juana no llegó a actuar aquí.

Las respuestas a varias de estas preguntas permanecen aún sin resolver. Sin embargo, estimo que las evidencias obtenidas hasta el momento, que revelan una gran entrega al arte vocal, nos obligan a continuar ahondando en los archivos y a no menguar en los relevamientos. La intención es no continuar dejándola en el olvido: más allá de su importancia individual como artista, interesa el diálogo cultural del que participó su breve trayectoria en pos de una reconstrucción histórica más amplia que imbrica a la

interpretación vocal a cargo de mujeres —tanto en la ópera como en la música de cámara— con tránsitos culturales, líneas pedagógicas y flujos migratorios.[19]

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CETRANGOLO, Aníbal E. 2015. *Ópera, barcos y banderas. El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)* . Madrid: Biblioteca Nueva.

DE FILIPPI, Sebastiano y VARACALLI COSTAS, Daniel. 2017. *Alta en el cielo. Vida y obra de Héctor Panizza.* Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura.

DEZILLIO, Romina. 2010. "Mujeres para armar: narrativas y consumos 'imaginarios' de una música corporizada en La Mujer Álbum -Revista (1899 - 1902)". *Revista Argentina de Musicología*, No 11: 75-97.

DILLON, César A. y SALA, Juan Andrés. 1999. *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Doria - Teatro Marconi.* Buenos Aires: Gaglianone.

DILLON, César A. y SALA, Juan Andrés. 1999. *El teatro musical en Buenos Aires. Teatro Coliseo 1907-1937/ 1961-1998 (Vol. 2).* Buenos Aires: Gaglianone.

DONOZO, Leandro. 2006. *Diccionario bibliográfico de la música Argentina (y de la música en la Argentina).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

MARTÍNEZ, Ovidio.1913. *Historia del teatro en Bahía Blanca.* Bahía Blanca: Imprenta Ducos.

LACQUANITI, Héctor. 1912. *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I* . Buenos Aires: el autor.

LAURI-VOLPI, Giacomo. 1974. *Voci parallele* . (M. T. Valero, Trad.) Madrid: Ediciones Guadarrama.

OTERO, Gustavo y VARACALLI COSTAS, Daniel. 2006. *Puccini en la Argentina - Junio -Agosto 1905* . Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura.

PANIZZA, Héctor. 1952. *Medio siglo de vida musical (Ensayo autobiográfico).* Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.

[19] Agradezco la amabilidad con que me acercaron aportes, orientaciones metodológicas y documentos Aníbal Cetrangolo, Vera Wolkowicz, Carla Díaz y Silvina Luz Mansilla.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. 2003. *Feminismo y música. Introducción crítica.* Madrid: Narcea.

RAMOS LÓPEZ, Pilar. 2013. "Una historia particular de la música: La contribución de las mujeres". *Brocar.Cuadernos de Investigación Histórica*, No 37: 207-223.

SALGADO, Susana. 2003. *Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo.* Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

SANGUINETTI, Horacio. 2001. *La ópera y la sociedad argentina.* Buenos Aires: MZ Ediciones.

SEGUÍ, Gabriel Julià. 2006. *Diva. La soprano Juanita Capella.* Mario Congedo, Editore Italia: Ediciones Pugliese - Martina Franca.

TUTTMAN, Ricardo J. 2018. *Ópera en el Atlántico Sur: crónica de las compañías italianas en Río de Janeiro en el periodo final de la monarquía (1866-1889).* Tesis de Doctorado en Música, Pontificia Universidad Católica Argentina (inédita).

VALENTI FERRO, Enzo. 1983. *Las voces. Teatro Colón 1908-1982.* Buenos Aires: Gaglianone.

Fuentes, archivos, repositorios, correspondencia

Archivo del Instituto de Investigación en Etnomusicología, IIET, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Istituto per il Teatro e il Melodramma. Fondazione Cini, Italia.

Biblioteca Popular Asociación "Bernardino Rivadavia", Bahía Blanca.

Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina.

Correspondencia electrónica con Gabriel Julià Seguí, 5 de abril de 2019.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

SILVINA MARTINO

Licenciada en Artes Musicales (Canto), graduada del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, es también egresada de la carrera de canto del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Profesora Titular Ordinaria de Técnica Vocal en la carrera de Canto del DAMUS–UNA, se desempeña también en otras cátedras dentro de la misma universidad. Docente-investigadora categorizada en el Sistema Nacional de Incentivos. Actualmente codirige el proyecto *Música, identidad e inmigración italiana en Argentina y Uruguay* (programación 2018-2019, UNA). Ha dirigido tesinas de Licenciatura, presentado ponencias, cursado seminarios de perfeccionamiento y de doctorado y ofrecido un abultado número de conciertos dedicados a ópera y música argentina. Grabó obras vocales argentinas con el patrocinio de ArgentMúsica, entidad de la cual fue miembro fundador.

REVISTA DEL IIMCV - Año 33, Vol. 33, Nº 1 - ISSN: 2683-7145, Buenos Aires, 2019, pág. 91 - Ponencia / Paper

LOS COPISTAS OBRANTES EN EL ARCHIVO CATEDRALICIO DE LA IGLESIA MATRIZ DE CUENCA (ECUADOR) EN EL SIGLO XIX: INDIVIDUALIZACIÓN E IDENTIFICACIÓN SOBRE LA BASE DE UN ESTUDIO COMPARADO

JIMENA PEÑAHERRERA WILCHES – ARLETI MOLERIO ROSA
Universidad de Cuenca (Ecuador)
jimena.penaherreraw@ucuenca.edu.ec - arleti.molerio@ucuenca.edu.ec

RESUMEN

El presente artículo, plantea un estudio sobre la identificación e individualización de los copistas obrantes en el Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca, en el siglo XIX. El análisis se sustenta, sobre la base de los manuscritos recuperados y catalogados en los años 2016 y 2018, en el marco de proyectos de investigación que abordaron la temática de reconstrucción del archivo en cuestión. Se inicia con una breve contextualización histórica que evidencia la organización de diversos documentos de la Curia de Cuenca; y se trabaja específicamente con el catálogo musical. Se plantearon heterogéneas hipótesis, que han propiciado una posible individualización, a través de un estudio comparado entre los manuscritos, las cuales concluyen con diversas miradas del objeto de estudio.

Revista del IIMCV Vol. 33, Nº2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Palabras clave*:* archivo musical, Catedral Matriz de Cuenca, copistas, manuscrito, identifica, individualizar.

THE COPYSTS AT THE CUENCA CATHEDRAL ARCHIVE (ECUADOR) IN THE 19TH CENTURY: IDENTIFICATION BASED ON A COMPARATIVE STUDY.

ABSTRACT

This article presents a study on the identification and individualization of the copyists who work in the Musical Archive of the Main Cathedral of Cuenca, in the 19th century. The analysis is based on the manuscripts recovered and cataloged in 2016 and 2018 as part of a research project that addressed the topic of reconstructing the corresponding archives. The work starts with a brief historical contextualization, evidencing the organization of diverse documents of the Archdioceses of Cuenca, specifically the music catalog. The hypotheses raised have led to an individualization of the manuscripts through a comparison among them. Thus, it is possible to obtain different viewpoints of the object of study.

Keywords: musical archive, Cuenca Main Cathedral, copyists, manuscript, identification, individualization.

Introducción

El objetivo principal del trabajo se ha orientado en la realización, de un primer acercamiento a los manuscritos musicales del repositorio catedralicio de la Iglesia Matriz de la ciudad de Cuenca, en el siglo XIX, para individualizar los copistas establecidos de acuerdo a sus trazos musicales característicos. Las hipótesis se elaboraron sobre el análisis comparado de los manuscritos considerados como fuentes primarias. Es importante señalar que el aparato crítico y metodológico, se formuló sobre las aportaciones del trabajo del investigador Alejandro Vera Aguilera "Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la Catedral de Lima en

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Santiago de Chile", las cuales se adoptaron como fundamento teórico para el estudio en cuestión. (Vera 2013: 133-168).

En lo referido a este análisis, es preciso mencionar que, dentro del archivo catedralicio no se registran ni documentan plazas de copistas, ni escritos referentes a pagos realizados; así como tampoco encargos ni alusiones al tema —situación habitual en la época.

> "Exceptuando algunas capillas nobiliarias y quizás las catedrales más importantes, donde podemos encontrar copitas que cumplían exclusivamente esta función, en la mayor parte de las instituciones se trataba de un maestro de capilla, cantor o instrumentista que asumía esta tarea entre muchas otras. Estos copistas-músicos se parecían con mucha frecuencia a un editor, pues introducían las enmiendas o indicaciones de interpretación que consideraban apropiadas". (Vera 2013: 136).

En este sentido la Catedral Matriz, no fue la excepción, lo cual estimula la realización de una investigación, en un primer momento dentro del archivo y se espera que, en una segunda fase posterior se pueda realizar un estudio comparado con otros archivos cercanos de Hispanoamérica.

A continuación, se hace indispensable, realizar -como punto de partida-, una contextualización del archivo musical, que permitió desarrollar el objetivo planteado en el trabajo.

Caracterización general del Archivo Musical de la Iglesia Matriz de Cuenca-Ecuador.

Se presume que la primera ubicación del archivo de música, estuvo en la Catedral Matriz de Cuenca, —como era habitual dentro de la práctica musical de la época—; de igual manera no se cuenta con documentación que permita esclarecer el lugar exacto donde eran almacenados los documentos musicales.

El Archivo Histórico de la Curia y su recuperación, nace del interés de su antiguo Arzobispo, Monseñor Alberto Luna Tobar[1], quien realiza una organización, dividiendo el archivo en dos partes: Archivo de la Curia y libros de partidas bautismales de las parroquias coloniales de Cuenca. El Arzobispo, solicita se realice una primera catalogación del documentario general.

[1] Actuó como Arzobispo de la ciudad de Cuenca desde 1981 hasta el 2000.

Posteriormente en el año 1982, el archivo es trabajado con una nueva reestructuración y catalogación, la misma que fue elaborada con al apoyo del Banco Central del Ecuador, y estuvo bajo la dirección de los historiadores Juan Chacón y Juan Cordero. El mencionado archivo, fue inaugurado el 3 de mayo de 1986, y desde la fecha se encuentra localizado en la antigua casa de los Canónigos[2], junto a la Catedral del Sagrario o llamada también Catedral Vieja de Cuenca.

Al no existir referencias específicas, sobre la existencia de catalogaciones musicales anteriores del archivo y su ubicación exacta, se plantea la conjetura de que tanto libros, como documentos musicales, pudieran haber estado en otros espacios como el coro, o la sala capitular; de igual manera, se presume la realización de intercambios de música con parroquias cercanas, a través de sus maestros de capilla, —quienes por lo general— eran los custodios del material que se utilizaba para la liturgia y las festividades religiosas.

Los documentos más antiguos del archivo datan del siglo XVI, de forma intermitente, y los materiales que dan fe de la práctica musical, han sido identificados de manera constante a partir de la última década del siglo XVIII, al quedar establecido el Obispado en la ciudad de Cuenca[3].

El catálogo diseñado del Archivo Musical de la Catedral Matriz de Cuenca, ha sido elaborado por la investigadora Arleti Molerio, teniendo en cuenta como eje central, las fuentes primarias. Las siglas que se utilizaron fueron: AMCM, que significa Archivo Musical de la Catedral Matriz; para la clasificación interna se conformó un sistema de abreviaturas y números que identifican cada documento y partituras tanto manuscritas como impresas (2016: 210-228).

El objeto de este artículo, se fundamenta en los manuscritos recuperados en el Archivo de la Curia de Cuenca, considerados como fuentes únicas, que revelan importante información sobre la práctica musical, el repertorio y el objeto de la investigación, que es el discernimiento de los copistas. Los manuscritos, según Javier López Marín, en tanto fuentes únicas copiladas, específicamente para la institución, contienen información sobre las prácticas litúrgicas y tradicionales locales (2008: 701).

La colección musical manuscrita de la Catedral Matriz, presenta un carácter práctico que responde a las necesidades del culto religioso y a las directrices institucionales

[2] Edificación de finales del siglo XIX que fue ocupada hasta el año de 1960. Luego de su restauración financiada por el Banco Central del Ecuador, fue destinada por el monseñor Alberto Luna Tobar para el asentamiento del repositorio de los archivos eclesiásticos. Se encuentra ubicada en la calle Luis Cordero, entre Sucre y Bolívar, contigua a la Catedral Matriz.

[3] Se constituye como Obispado el 16 de enero de 1769, por decreto papal y fue confirmado por el Rey Carlos III, mediante real cédula, el 13 de junio de 1779 en Aranjuez, llegando a la ciudad de cuenca el 25 de enero de 1780.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

presentes en la época. El carácter práctico se identifica en las inscripciones correspondiente a las nomenclaturas de las voces, indicaciones a las secciones instrumentales y anotaciones en el interior de las partituras.

Como se ha mencionado, no se ha identificado una catalogación anterior de los manuscritos musicales, lo que admite especular sobre cómo funcionaba el resguardo del repositorio y bajo quién estaba a cargo. La documentación obrante no alude la existencia de un archivo de música; es posible que los maestros de capilla lo tuvieran a su cargo, probablemente fuera de la Catedral. Los manuscritos musicales muestran un uso prolongado, tienen costuras ubicadas en el borde externo y algunas secciones se encuentran deterioradas.

El inventario diseñado en primera instancia tiene un carácter descriptivo y analítico; comienza con una representación física referente a los detalles sobre el estado del manuscrito, foliación, descripción del orgánico, nomenclatura de las voces, datación, copista, íncipit y título. El criterio de organización se estableció en tres niveles: cronológico, por autores y por géneros musicales. Se identifican en el repertorio: Salmos, Responsorios, Magníficat, Maitines, Lamentación, Secuencias, Ave María y Motetes.

En una segunda fase se ha elaborado un nuevo catálogo, que estuvo a cargo de las investigadoras Jimena Peñaherrera y Arleti Molerio en el año 2018[4]. Este se basó principalmente, en establecer un estudio comparado con el archivo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena en Sevilla-España (Ramírez y Ramos 2005). El análisis permitió ubicar compositores sin identificar en la primera catalogación y un estudio de los orgánicos descritos que, sin lugar a duda, dan fe de adaptaciones realizadas de acuerdo a las necesidades de la capilla catedralicia de Cuenca. Todos los datos obtenidos han sido incorporados a la nueva catalogación.

Individualización e identificación de los copistas en la Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador en el siglo XIX sobre la base de un estudio comparado.

Al no existir trabajos concretos sobre repertorios y copistas, en el Archivo Catedralicio de Quito en el siglo XIX, resulta dificultoso establecer un estudio comparado que permita indagar sobre la procedencia de los manuscritos musicales del repertorio de la Catedral Matriz de Cuenca, lo que nos inclina a formular diferentes hipótesis sobre la circulación del repertorio y los copistas en sí mismo; se presume que dichos documentos pudieron llegar a través de la Catedral Matriz de Quito, Lima o direc-

[4] Material elaborado dentro del proyecto de investigación denominado: "Estudio comparado entre las obras musicales conservadas en los archivos catedralicios de Perú —Lima, Cusco—, Ecuador —Quito, Cuenca— en lo referente a compositores, repertorios y estilos, en el período comprendido entre los siglos XVIII y XIX". Universidad de Cuenca-Ecuador, año 2018-2019.

tamente de España. Una de las fuentes que documenta el repertorio en análisis, de la Catedral Matriz de Cuenca son las obras incluidas en el catálogo del archivo de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Ramirez y Ramos 2005).

Para el estudio que nos ocupa, se han tomado los siguientes indicadores, los cuales se derivan de los manuscritos musicales de la Catedral Matriz: código, compositor, siglo, obra y copista, para su respectivo análisis. La tabla 1 sintetiza los datos generales mencionados.

Tabla 1. Catálogo de obras, compositores, copistas y datación del Archivo de la Catedral Matriz de Cuenca

Código	Obras	Compositor	Copista	Siglo
AMCM 01	*Dixit Dominus Salmo 109, Beatusvir Salmo 111, Laudate Salmo 116, Magníficat Cántico*	Adolfo Juan, Cardoso; Raymundo, Forné; Domingo, Arquimbau; Raymundo, Forné	No presenta	XIX
AMCM 02	*Dixit Dominus Salmo109, Laetatus sum in his Salmo 121, Lauda Jerusalem Salmo 147, Magníficat Cántico*	Miguel, Sañudo	No presenta	XIX
AMCM 03	*Responsorio (Nocturno 1° y Responsorio 1°).*	Miguel, Sañudo	No presenta	XIX
AMCM O4	*Maitines (Nocturno 1° y Reponsorio 1° de Reyes)*	Miguel, Sañudo	No presenta	XIX
AMCM O5	*Dixit Dominus Credidi Lauda Jerusalem Magníficat Cántico*	Domingo, Arquimbau	No presenta	XIX
AMCM O6	*Salmo de tercia (Salmo 1° y Salmo 3°)*	Domingo, Arquimbau	No presenta	XIX
AMCM O7	*Salmo de sexta (Salmo 1° y Salmo 3°)*	Domingo, Arquimbau	No presenta	XIX
AMCM O8	*Verso, Ave María a 3*	Anónimo	No presenta	s/f
AMCM O9	*Miserere a 4 voces*	Hilarión Eslava	José Martín y Juan de Lugues	s/f

AMCM 10	*Salmo de prima (Salmo 1° y 3°)*	Manuel Galiano Miguel Sañudo y Samero	No presenta	s/f
AMCM 11	*Lamentación 1ª de Miércoles Santo*	Francisco Xavier García Fajer	No presenta	s/f
AMCM 12	*Versos, Secuencias y Motetes*	Anónimo Mateo Zaá y Rojas, Manuel Álvarez y Anselmo Clavijo	No presenta	s/f

Es significativo señalar que, en cuanto al estudio comparado realizado con el catálogo de Marchena, —del cual se ha establecido provienen las obras—, no presenta una caligrafía específica, ya que el trabajo propuesto por Ramírez y Ramos, si bien especifica las características de las obras, el íncipit de la música ha sido reelaborado en imprenta para su presentación. También es importante mencionar que las obras recuperadas y publicadas del Archivo de Marchena, han sido en su mayoría renovadas o copiadas por el maestro Manuel Galiano[5] entre 1828 a 1835, lo que nos amplía el rango de posibilidades de análisis de rasgos y tipos de caligrafías, que quedarían pendientes para un estudio comparativo posterior.

Volviendo nuevamente al archivo catedralicio de Cuenca, solo en un caso, en la obra *Miserere* de Hilarión Eslava, se identifican los nombres de dos copitas: José Martín y Juan de Lugues[6]; en lo que respecta a este tema, surge la incertidumbre de que el manuscrito fuera transcripto por otro copista, el cual incluyó la portada de forma íntegra, o si pertenece a los que figuran como copistas, dentro del manuscrito. Las restantes obras, no contienen identificación de copista.

Según la definición de Alejandro Vera respecto a los términos *individualizar* e *identificar,* en este aspecto se entiende: "*Individualizar*: Corresponde a la identificación de un copista en particular, pero sin saber de quién se trata. *Identificarlo*: En cambio equivale a ponerle nombre y apellido" (2013: 139).

Sobre la base de esta premisa, en el archivo catedralicio ha sido posible la identificación de dos copistas de acuerdo a la inscripción de la portada, por otro lado, se intentó establecer de un modo explícito una posible individualización de los restantes. El reto no es sencillo, el estudio de los copistas de música y sus rasgos, trae consigo

[5] Maestro de Capilla en la parroquia de San Juan Bautista de Marchena-Sevilla, entre 1828 a 1842.
[6] En el catálogo de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena, elaborado por los investigadores Ramírez y Ramos, se ha encontrado un compositor con el nombre de José Martín, se presume puede ser el copista, que consta en la obra de Hilarión Eslava.

disímiles dificultades que crean zonas de incertidumbre. Algunas de las dificultades descritas por Alejandro Vera son las siguientes:

_ Los copistas solían trabajar con un alumno ayudante, el mismo que producía rasgos similares a los del maestro, provocando muchas veces dificultades al momento de identificar al copista, debido a sus similitudes caligráficas.

_ Existe la posibilidad de que la música y el texto no sean copiados por la misma persona, lo que en un corpus puede parecer un solo copista, en realidad pueden ser varios.

_ Un mismo copista puede presentar diferencias significativas de un manuscrito a otro debido a distintos factores que pueden presentarse al momento de realizar el trabajo como, por ejemplo: el plazo de entrega.

_ El copista puede variar su caligrafía por imitación a textos impresos, que han sido considerados como referentes artísticos en su elaboración.

_ La variación de uso de un tipo de pluma o tinta acostumbrado, puede dar la impresión de otra caligrafía (2013: 137-138).

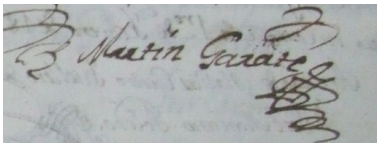
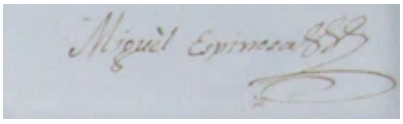
Además de todas estas dificultades descritas, se suma la circulación de manuscritos musicales, otro factor que incide para encontrar concordancias dentro del corpus. Es posible que las obras enviadas de otras instituciones hayan sido imitadas en los rasgos, sobre todo si provienen de España o referentes institucionales considerados de prestigio. Por otro lado, aun teniendo los datos del copista en la carátula o portada del manuscrito no es posible afirmar, sin un estudio detallado a profundidad, si la copia es realizada por el copista, el compositor o el propietario del opúsculo (Vera 2013: 140). En fin, se entiende, que no existe una verdad única, todo lo que se intenta exponer a continuación es solo una posibilidad.

En la época de estudio, los maestros de capilla que ejercieron una función importante y prolongada en la Catedral Matriz de Cuenca, fueron Martín Gárate[7] con una actividad de 47 años y Miguel Espinosa[8] con un período de trabajo de 33 años en esta función. Al analizar los rasgos de las firmas de los mencionados maestros de capilla, se puede observar que no existen coincidencias caligráficas con los textos de los manuscritos musicales estudiados, lo que descartaría la posibilidad de atribuirles la función de copista dentro de este corpus.

[7] Maestro de capilla entre 1809-1856.
[8] Maestro de capilla entre 1857-1870.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Tabla 2. Análisis de rasgos caligráficos entre las firmas de maestros de capilla y textos de las portadas de los manuscritos musicales del Archivo de la Catedral Matriz

Firma obtenida de documentos referentes a pago de diezmos[9].	Texto de las portadas de Vísperas de Común de Apóstoles y Vísperas de Sacramento.
	
	

Para el análisis de la comparación caligráfica se consideraron algunos rasgos significativos como: claves, silencios, figuras, indicaciones de interpretación (articulación-dinámica), texto y portadas. La tabla 2 sintetiza la clasificación de los copistas en correspondencia con las obras del repositorio catedralicio.

Derivado del análisis de la tabla 3, se concluye que existen tres copistas individualizados y dos identificados. Los identificados pertenecen a una misma obra y se confirma, que uno anotó la sección vocal y el otro, la instrumental.

Por su parte, el copista 1 tiene el mayor número de repertorio dentro del corpus, con diez obras. Los copistas 3 y 4 también corresponden a una misma obra, se dividen las partes de la siguiente manera: el copista 3 todo el orgánico, a excepción del violín, que lo realiza el copista 4.

[9] Diezmo AHCA/C/0778 D019. Folio 2 y Folio 3. El Folio 2 le corresponde a Martín Gárate cuando ejercía las funciones de maestro de capilla en el año 1838; y Folio 3 le corresponde a Miguel Espinoza, cuando cumplía las funciones de organistas en el mismo año citado; ya que no se cuenta con documentos firmados por el mencionado músico, al momento en que ejerció el cargo de maestro de capilla.

A continuación, se analizan las evidencias de los rasgos que detallan el proceso comparativo de clasificación, el cual incluye las referencias de las fuentes. Se ha seleccionado un conjunto de símbolos representativos que posibilitan comprobar las comparaciones establecidas.

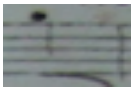
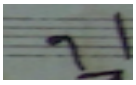
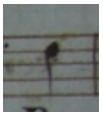
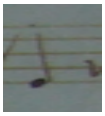
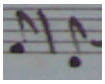
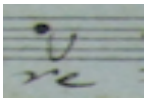
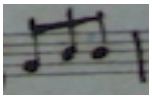
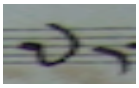
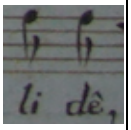
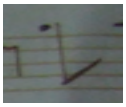
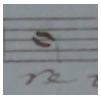
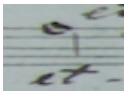
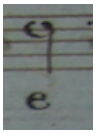
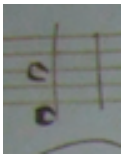
Tabla 3. Individualización e identificación de copistas en el repertorio de la iglesia Matriz de Cuenca en el siglo XIX

Portada	Copista	Observaciones.
Visperas del Común de Apostoles. Dixit Dominus p.r D. Adolfo Juan Cardoso: Beautusvir por D. Raymundo Forné, Laudate por D. Domingo Arquimbau y Magníficat por D. Raymundo Forné. Año de 1828. (sic)	Copista 1	Se analizan los rasgos de caligrafía del texto y la música y se identifica concordancia con las obras señaladas con el primer copista. Las obra son reproducidas en su totalidad por un solo copista.
Vísperas de Nu.tra Sra. Dixit Dominus, Letatus sunt, Lauda Jerusalén y Magníficat. Puestos en música p.r D. Miguel Sañudo Pro. Año de 1845.(sic)	Copista 1	
Responsorio de Noche Buena. Con violines, clarinetes, viola y Acompañamiento. Compuesto por D.n Miguel Sañudo Pro. Año de 1846.(sic)	Copista 1	
Maitines de Relles. Responsorio a 4 y a 3 y a Dúo: Con violines, Clarinetes, Acompañamiento. Puesto en música por Don Miguel Sañudo Pro y Copiados Año de 1858.(sic)	Copista 1	
Visperas de Sacramento. Dixit Dominus, Credidi, Lauda Jerúsalen y Magníficat: Puestos en Música p.r D. Domingo Arquimbau Pro. Año de 1858. (sic)	Copista 1	
Salmo 1° y 3° de Tercia A cuatro voces. Con Violines, Clarinetes, Viola y Acompañamiento. Puesto en Música Por D. Domingo Arquimbau Pro. Copiados año de 1858. (sic)	Copista 1	
Salmo 1° y 3° de Sesta a 4. Con Violines Clarinetes y Acompañamiento, Compuestos Por Domingo Arquimbau Pro Maestro de Capilla de la Santa Catedral de	Copista 1	Se identifica concordancia con las obras señaladas con el primer copista. La obra es reproducida en su totalidad por un solo copista. En la portada ubica el lugar de realización de la copia e indica que fue en Marchena.

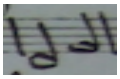
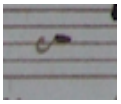
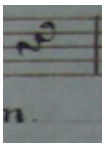
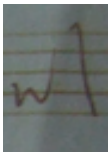
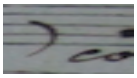
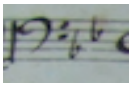
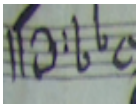
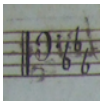
Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Sevilla. Copiados en Marchena año de 1858. (sic)		
Ave María a 3, verso. (sic)	Copista 1	Se identifica concordancia con las obras señaladas con el primer copista. La obra es reproducida en su totalidad por un solo copista.
Miserere a 4 voz. Con Violines, clarinetse y flauta, Trompas y Baxo por el Maestro Ilarión Eslaba. Copiado por José Martín y Juan de Lugues. (sic)	Copistas 2: José Martín y Juan de Lugues.	Copistas identificados en la portada del manuscrito, al parecer un copista realizó las secciones vocales y el otro la sección instrumental, sin embargo, no se puede afirmar quien asumió cada parte. En la tabla comparativa de rasgos se identifican como copistas 2.1 y 2.2.
Salmo 1° de Prima a 4° de D.n Manuel Galiano P Salmo 3° de Prima a 3. D.n Miguel Sañudo y Samero Pro. Violines Clarinete y Bajo. (sic)	Copista 1	Se identifica concordancia con las obras señaladas con el primer copista. La obra es reproducida en su totalidad por un solo copista.
Lamentación 1ª del Miércoles S.to a 4. Por D. Fran.co Xavier García. (sic)	Copistas 3 y 4	La obra individualiza dos nuevos copistas, uno que realiza las secciones vocales e instrumentales y otro para la sección del violín primero. En este caso se ha designado al primero como copista 3 y al segundo como copista 4. El copista 3 se distingue por imitar los rasgos de letra de imprenta, mientras que el 4 es menos prolijo en sus trazos.
Festividad del Domingo de Ramos Miércoles, y Viernes Santo, a 4 con Violines y Bajo. *Secuensías para la festividad de Resurreccion Pentecotés y corpus a 4 con Violines y Bajo. y dos Motetes para las primeras y segunda clases en las procesiones claustrales a 4 con Violines y Bajo.* *Anónimo, Mateo Zaá y Rojas, Manuel Álvarez y Anselmo Clavijo.(sic)*	Copista 1	Se identifica concordancia con las obras señaladas con el primer copista. La obra es reproducida en su totalidad por un solo copista.

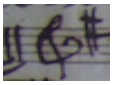
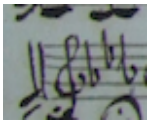
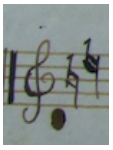
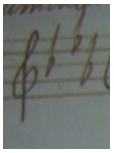
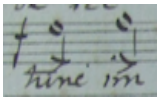
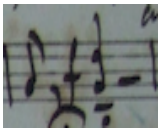
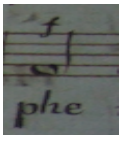
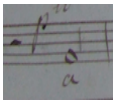
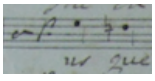
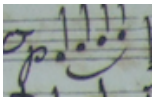
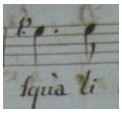
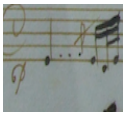
Tabla 4. Análisis caligráfico comparativo de los copistas del Archivo Catedralicio de la Iglesia Matriz de Cuenca, tomando como modelo trazos de obras seleccionadas

Fuentes utilizadas	*Rasgo*	*Copista 1*	*Copistas 2*	*Copista 3*	*Copista 4*
Vísperas del Común de Apóstoles: Dixit Dominus. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Negra		Copista 2.1 sección vocal  Copista 2.2 sección instrumental. 		
Vísperas de sacramento. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Corchea		Copista 2.1 sección vocal.  Copista 2.2 sección instrumental.  		
Responsorio de noche buena. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles	Blanca		Copista 2.1 sección vocal. 		

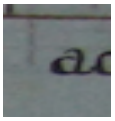
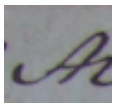
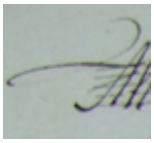
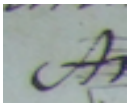
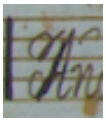
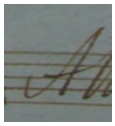
Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Santo.			Copista 2.2 sección instrumental. 		
Salmo 1° de Tercia. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Silencio de negra		Copista 2.1 sección vocal. Copista 2.2 sección instrumental.		
Salmo 1° de Tercia. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Silencio de corchea.		Copista 2.1 sección vocal.  Copista 2.2 sección instrumental.		
Festividad del domingo de Ramos. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Clave de Fa.		Copista 2.1 sección vocal.  Copista 2.2 sección instrumental. 		No utiliza.

Revista del IIMCV Vol. 33, Nº2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Ave María. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Clave de Sol		Copista 2.1 sección vocal. No utiliza. Copista 2.2 sección instrumental. 		
Ave María. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Dinámica Forte		Copista 2.1 sección vocal.  Copista 2.2 sección instrumental. 		
Salmo 1° de Tercia. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Dinámica Piano.		Copista 2.1 sección vocal.  Copista 2.2 sección instrumental. 		

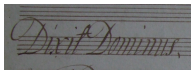
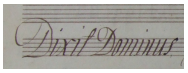
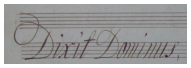
Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

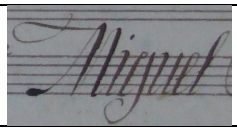
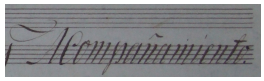
Ave María. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Texto letra *a* minúscula		Copista 2.1 sección vocal. Copista 2.2 sección instrumental.		
Ave María. Miserere a 4 voces copiado por José Martín y Juan de Lugues. Lamentación 1ª del Miércoles Santo.	Texto letra *A* mayúscula		Copista 2.1 sección vocal.  Copista 2.2 sección instrumental. 		

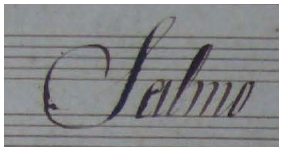
Dentro del proceso del estudio comparado, resultó valiosa la contrastación de los rasgos caligráficos de las portadas; los resultados obtenidos en la primera etapa del estudio, permitieron ratificar a los copistas identificados. El análisis de los rasgos caligráficos de las portadas, es análogo a la caligrafía musical y letras de los textos de las obras en estudio.

Las siguientes tablas presentan ejemplos, que reflejan coincidencias contundentes, que fueron consideradas como insumos relevantes al momento en el que se identificaron a los copistas. Cabe señalar, que el trabajo de las portadas por lo general, utiliza rasgos más elaborados; en las obras estudiadas, se observa que las portadas, que pertenece al siglo XIX, se presentan con una estructura gráfica menos ornamentada que en los siglos anteriores.

Tabla 5. Análisis de rasgos caligráficos de las portadas, del copista identificado como 1.

Copista	*Análisis*	*Obra*	*Obra*	*Obra*
1	Se analiza la coincidencia en los rasgos de letras que contienen la palabra "Vísperas". Existen pequeñas diferencias al inicio de la letra "V", pero se puede identificar que los trazos generales, pertenencen a un mismo copista.	*Vísperas de Nuestra Señora*	*Vísperas del Común de Apóstoles*	*Vísperas de Sacramento*
	Otro ejemplo del texto de las portadas, a manera de estudio comparado, permite afirmar la coincidencia en la caligrafía, en todos sus rasgos.			

Copista	*Análisis*	*Obra*	*Obra*
1	Dentro del catálogo se seleccionan, según el objeto de análisis las siguientes obras donde se constata la igualdad en los rasgos caligráficos en los tres ejemplos.	*Responsorio de Noche Buena*	*Maitines de Reyes*
			
			

Copista	*Análisis*	*Obra*	*Obra*	*Obra*
1	En estas obras, se observan variantes de mayor ornamentación en la letra "S", sin embargo, los rasgos de las restantes letras confirma un mismo copista.	*Salmo 1° y 3° de Tercia*	*Salmo 1° y 3° de Sexta*	
				

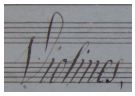
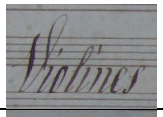
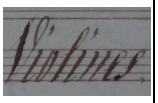
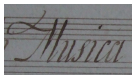
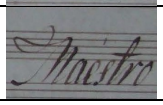
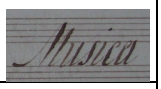
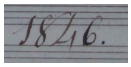
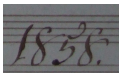
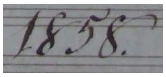
Copista	*Análisis*	*Obra*	*Obra*	*Obra*	*Obra*
		Responsorio de Noche Buena	*Salmo 1° y 3° de Tercia*	*Salmo 1° y 3° de Sexta*	*Maitines de Reyes*
1	Se toman las cuatro obras como modelo, y sus rasgos caligráficos coinciden, tanto en las letras como en los números.				
					
					

Tabla 6. Análisis de rasgos caligráficos de las portadas, del copista identificado como 2

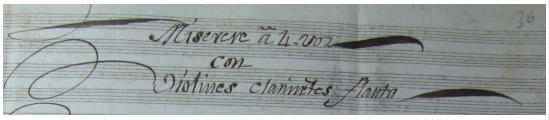
Copista	*Análisis*	*Obra*
2	Se identifica una caligrafía en la primera parte de la portada al copista 2.1 y en la segunda parte al copista 2.2., con modificaciones en algunas letras como por ejemplo, la "s", "t", "r" o las vocales "a", "e", "u"; de igual manera se distinguen rasgos más inestables en la primera parte, y rasgos más precisos y definidos en la segunda. A pesar de que los dos copistas estan identificados, resulta complicado determinar la caligrafía que corresponde a cada uno de los copistas, en la fuente musical en su conjunto.	*Miserere a cuatro voces* Copista 2.1  Copista 2.2

Tabla 7. Análisis de rasgos caligráficos de las portadas de los copistas identificados como 3 y 4

Copista	*Análisis*	*Obra*
3 y 4	En el caso de los copistas individualizados como 3 y 4, no fue posible analizar la portada, la obra en la cual, han sido ubicados no contiene esta estructura.	*Lamentación 1ª de Miércoles Santo a cuatro.*

A través del análisis comparativo de los rasgos musicales caligráficos y las portadas, es posible enumerar algunos datos relevantes:

1. El copista 1, presenta características de rasgos estables, escritura clara y cierta prolijidad en las anotaciones referentes a alteraciones e indicaciones generales en la partitura. Se identifica por el silencio de negra inclinado, el modo de escritura de la clave de *Fa* en forma de círculo, los corcheteados quebrados y los silencios de corcheas sutiles. Hacia el final de las partituras se percibe cansancio en la escritura.

2. Los copistas identificados, José Martín y Juan de Lugues, figuran en la obra *Miserere* de Hilarión de Eslava. En este caso ha sido posible definir que uno realiza la sección vocal y el otro la instrumental; sin embargo, no podemos ubicar quién asume cada sección, para esta definición sería imprescindible establecer un análisis comparativo con obras que sean identificadas con los copistas enunciados; de igual manera queda latente la posibilidad, de que el manuscrito haya sido copiado por otra persona que transcribió textualmente la portada, incluyendo los nombres de los copistas.

3. El copista 3 se caracteriza por la limpieza y definición de sus rasgos, imita la escritura de imprenta, las cabezas de notas redondeadas, los silencios de negra y corchea definidos, las redondas trazadas en dos partes para conformar la figura, la clave de *Fa* redondeada y más pequeña.

4. Finalmente, el copista 4 muestra características específicas que permite distinguirlo, entre ellas: el descuido con los trazos, las plicas inclinadas, las cabezas de notas pequeñas y no redondeadas, compases tachados, notas corregidas con el nombre, las alteraciones accidentales son pequeñas, y los signos de calderón grandes.

5. Al establecer un sistema comparativo, de los rasgos caligráficos, en cuanto se refiere a los textos de las portadas podemos identificar la coincidencia en rasgos de las letras analizadas, de la misma manera como se realizó con el

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

proceso del análisis caligráfico musical, manteniendo la coincidencia en cuanto a la identificación de los copistas.

Conclusiones: La importancia de los copistas de la Catedral Matriz de Cuenca-Ecuador en el siglo XIX en la circulación de repertorios musicales.

Una de las contribuciones de este trabajo ha sido, la profundización de la función del copista y las diversas posibilidades que generan heterogéneas hipótesis al momento de determinar la identificación de posibles copistas y su actividad en el repertorio encontrado en la Catedral Matriz de Cuenca en el siglo XIX.

El análisis ha permitido generar una propuesta de identificación e individualización de los copistas del repositorio, en función de un estudio comparado de los manuscritos musicales. La investigación realizada amplia la información hasta el momento conocida sobre la práctica musical de la Catedral Matriz de Cuenca.

Es importante mencionar que el estudio realizado sobre los copistas en la ciudad de Cuenca, no solo aporta al conocimiento de los copistas que intervinieron en el fondo musical de la Catedral Matriz, sino también conecta, la relación con el catálogo de Marchena; donde se ha detectado concordancia entre las obras, con algunas variantes como las adaptaciones en cuanto a los orgánicos. Un estudio más detallado sobre este tipo de cambios, o sobre las particularidades del trabajo de los copistas analizados, puede ser fructífero en el conocimiento de la interpretación que tenía la música en la época.

Otra contribución de la investigación, sería la posibilidad de ampliar el panorama de circulación de la música de la Catedral Matriz de Cuenca y de otras instituciones catedralicias de la época pertenecientes a Hispanoamérica; temas que quedarían pendiente para su profundización.

La última conclusión, nos remite al objeto central de la investigación, analizando al copista como un representante de la capilla musical, que podría considerarse, como núcleo central para la construcción de la historia de la música que circulaba en la época.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Textos

LÓPEZ MARÍN, Javier. 2008. "Música y músicos entre dos mundos. La catedral de México y sus libros de polifonía. (siglos XVI-XVIII)". [Tesis doctoral]. España.

LÓPEZ MARÍN, Javier. 2010. *La Música de las catedrales andaluzas y su proyección en* América (Antonio García-Abásolo, coord.). Córdoba: Servicio de Publicaciones, Universidad de Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba, Obra Social y Cultural, 2010 352 p.; 30 cm ISBN 978-84-9927-048-7 ISBN 978-84-7959-634-7 DL CO-1089-2010

MOLERIO, Arleti. 2016. "La actividad musical litúrgica y religiosa de la diócesis de Cuenca en Ecuador durante el siglo XIX". [Tesis doctoral]. Buenos Aires-Argentina.

RAMÍREZ, Antonio. 1998. *Los maestros de capilla de Marchena y otros maestros*. Proyectos de investigación musical de la Dirección general del Instituto de patrimonio Histórico de la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 7 10 de enero. Versión electrónica disponible en: http://www.bibliotecaspublicas.es/marchena/imagenes/VII_5_Ramirez_maestros.pdf [Fecha de último acceso:10-06-19]

RAMÍREZ, Antonio; RAMOS, Manuel. 2005. *Catálogo del Archivo musical de la Parroquia de San Juan Bautista de Marchena (Sevilla)*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. I.S.B.N. 84-8266-S32-4.

VERA, Alejandro. "Trazas y trazos de la circulación musical en el virreinato del Perú: copistas de la catedral de Lima en Santiago de Chile". *Anuario musical*, 2013. Núm. 68, enero-diciembre, pp. 133-167. ISSN: 02113538.

Documentos

AMCM 01 Vísperas del Comun de Apostoles. Dixit Dominus pr D. Adolfo Juan Cardoso: Beautusvir pr D. Raymundo Torre: Laudate por Domingo Arquimbau y Magníficat pr D. Raymundo Forné. (sic). 26 folios.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

AMCM 02 Vísperas de Nutra Sra. Dixit Dominus, Letatus sunt, Lauda Jerusalem y Magnífícat. Puestos en Musica pr D. Miguel Sañudo Pro. Año de 1845. (sic). 26 folios.

AMCM 03 Responsorios de Noche Buena Con Violines, Clarinetes, Viola y Acompañamiento Compuestos por D. Miguel Sañudo Pro. Año de 1846. (sic). 73 folios.

AMCM 04 Maitines de Relles. Responsorios á 4 a 3 y a Dúo: Con Violines Clarinetes y Acompañamiento. Puestos en Música por Don Miguel Sañudo Pro y Copiados Año de 1858. (sic). 64 folios.

AMCM 05 Vísperas de Sacramento. Dixit Dominus, Credidi, Lauda Jerusalen y Magnífícat: Puestos en Música pr D. Domingo Arquimbau Pro. Año de 1858. (sic). 26 folios.

AMCM 06 Salmos 1 y 3 de Tercia A 4 voses Con Violines, Clarinetes, Viola y Acompañamiento. Puestos en Música Por D. Domingo Arquimbau Pro. Copiados año de 1858. (sic). 28 folios.

AMCM 07 Salmo 1 y 3 de Sesta a 4. Con Violines Clarinetes y Acompañamiento. Compuestos Por D. Domingo Arquimbau Pro. Maestro de Capilla de la Sta Catedral de Sevilla. Copiados en Marchena año de 1858. (sic). 29 folios.

AMCM 08 Ave María a tres. 2 folios.

AMCM 09 Miserere a cuatro voz con violines, clarinetes, flauta, trompas y baxo por el maestro Y Laríon Eslaba y Copiado pr José Martín y Juan de Lugues. (sic). 52 folios.

AMCM 10 Salmo 1 de Prima a cuatro de Dn Manuel Galiano P Salmo 3 de Prima a tres de Dn Miguel Sañudo y Samero Pro con violines clarinete y bajo. (sic). 28 folios.

AMCM 11 Lamentación primera del miércoles Santo a cuatro. (sic). 33 folios.

AMCM 12 Festividad del Domingo de Ramos Miércoles, y Viernes Santo a 4 con 2 violines y bajo. Sequensias para la festividad de Resurrección Pentecotés y corpus a 4 con violines y bajo y dos Motetes para las primeras y segunda clases. en las procesiones claustrales a 4 con violines y bajo. (sic). 43 folios.

Diezmo AHCA/C/0778 D019. Folio 2 y Folio 3.

Revista del IIMCV Vol. 33, Nº2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

JIMENA PEÑAHERRERA WILCHES

Inicia sus estudios en el área de piano en el Conservatorio José María Rodríguez y Conservatorio Nacional de Quito. Profesora titular de la Universidad de Cuenca, desde 2002. Licenciada en Ciencias de la Educación, especialidad Musicología en la Universidad del Azuay. Diploma Superior en Elaboración y Evaluación de proyectos de Investigación. Su maestría la realizó en la Universidad de Cuenca en "Pedagogía e Investigación Musical y posee el título de Doctora en Música, especialidad de Musicología de la Universidad Católica de Santa María de Buenos Aires, Argentina". Ha trabajado en proyectos de investigación como el inventario Cultural de la Cuenca del Río Santa Bárbara, ha generado proyectos de formación de Coros y Orquestas Infanto Juveniles de desarrollo social, así como se puede mencionar su trabajo en la formación musical infantil. Ha publicado artículos en el área pedagógica, de investigación cultural y producción artística. Dentro de cargos administrativos se destaca su labor como Directora de Escuela de Artes Musicales y Subdecana y Decana de la Facultad de Artes. Estas labores las desempeñó desde el año 2009 hasta febrero de 2016.

ARLETI MOLERIO ROSA

Doctora en Música en la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires en la especialidad de Musicología. Magíster en Pedagogía e investigación musical en la Universidad de Cuenca, Ecuador. Licenciada en Dirección de Orquesta del Instituto Superior de Arte de la Habana Cuba. Profesora titular de la Universidad de Cuenca Ecuador. Dirigió la primera maestría en Musicología en Ecuador. Preside equipos de investigación y dicta cursos de postgrado en la Universidad de Cuenca. Ha participado en artículos dentro del área de la pedagogía e investigación musical.

REVISTA DEL IIMCV - Año 33, Vol. 33, Nº 2 - ISSN: 2683-7145, Buenos Aires, 2019, pág. 113 - Artículo / Article

LA CONDENSACIÓN DEL MATERIAL EN LA OBRA *RITUEL*, DE PIERRE BOULEZ

JUAN ORTIZ DE ZÁRATE
Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" y Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"
ortizdezarate.j.r@gmail.com

RESUMEN

Pierre Boulez es uno de los compositores claves en la segunda mitad del S XX. Su formación racionalista condicionó su estética compositiva a través de toda su producción, una realidad que se proyectó mucho más allá de su breve período serial. Todos los materiales musicales que este creador utiliza en sus obras se auto justifican a través de una compleja red de relaciones que los sustentan. Esto no le impidió a Boulez explorar áreas que en principio parecerían ajenas a su sensibilidad. Nos referimos en concreto a la obra abierta, o más precisamente al hecho de dejar aspectos de la obra libres al criterio ajeno, del director musical, del ejecutante u otro. Esto se puede ver claramente en la *Rituel*, obra donde conviven una concentración extrema de los materiales musicales con una apertura controlada de algunos aspectos de la interpretación.

Palabras clave: Concentración del material, datos centrales, datos periféricos, escucha puntual, escucha estadística.

JUAN ORTIZ DE ZÁRATE
Revista del IIMCV Vol. 33, Nº2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

THE CONDENSATION OF MATERIAL IN *RITUEL* BY PIERRE BOULEZ.

ABSTRACT

Pierre Boulez is one of the key composers in the second half of the XX century. His rationalist education conditioned his compositional aesthetic throughout his production, a reality that was projected far beyond his brief serial period. All musical materials that this creator uses in his works are self-justified through a complex network of relationships that support them. This did not prevent Boulez from exploring areas that in principle would seem alien to his sensitivity. We refer specifically to the open work, or more precisely to the fact of leaving aspects of the work free at the discretion of the conductor, the performer; or somebody else. This can be clearly seen in Rituel, a piece where an extreme concentration of musical materials coexist with a controlled opening of some aspects of the performance.

Keywords: Concentration of material; core data; peripheral data; accurate listening; statistic listening.

Sin adentrarnos en la complejidad global del pensamiento compositivo de Pierre Boulez, hay dos conceptos que son claves para entender los procesos constructivos de su obra. Uno de ellos es propio de este creador, en el sentido en que Boulez lo teoriza extensamente en sus escritos: el concepto de "datos centrales/datos periféricos". El otro concepto es el de la fluctuación de la percepción entre una escucha puntual y una estadística. Este último concepto es recurrente en muchos de los compositores contemporáneos a él.

Vayamos al primero, datos centrales/datos periféricos. Según este razonamiento, es crucial para la lógica del discurso musical de un creador el de reconocer claramente en qué categoría se encuentran los datos con los cuales se construye la obra. No todos los datos poseen la misma funcionalidad, no todos poseen la misma validez (sin que esto sea un juicio de valor). Hay datos que por sus cualidades se prestan para vertebrar estructuralmente —formalmente— la lógica de un discurso; esta permanencia (y validez) en los diferentes momentos de la obra los define como centrales y

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

su condición es que sean lo suficientemente neutros y flexibles como para que puedan adaptarse a las diferentes realidades por las que el discurso va pasando (Boulez, Pierre 1989: 85). Estos datos son las constantes que definirán la lógica y la coherencia global de la obra.

Por su lado, los datos periféricos son aquellos cuya validez está definida en un momento preciso del discurso. Son datos que poseen cualidades muy definidas y diferenciadas, esto los hace muy reconocibles y en consecuencia poco flexibles, y por lo tanto no adaptables a realidades ajenas a las que le dieron origen.

> El primer condicionamiento que me parece importante no olvidar, consiste en la existencia implícita de una jerarquía. No la pienso en términos de una subordinación, sino casi en términos estadísticos […] lo que está en el centro y en la periferia; lo que es determinante y lo que es relativo. […] en gran medida la validez de las posibilidades de un lenguaje musical coincide con la exactitud del territorio donde ellas se encuentren. (Boulez, Pierre 1989: 85)

Pongamos un ejemplo concreto. György Ligeti en su obra *Lux Aeterna* desarrolla su discurso habitual del período en el que la compuso. No entraremos en el análisis de esa estética porque no es la finalidad del presente escrito, es en todo caso aquella habitualmente definida utilizando términos como "micro contrapunto", "discurso textural", etc. En los compases 36 (letra B) y 84 de la obra el juego textural desemboca en una octava vacía, un material que rompe con la lógica del juego textural con el que venía desarrollando su discurso. Ese material, sería en términos *Boulezianos* un material periférico: aquel que aparece en momentos definidos del discurso musical, pero son válidos solo en ese momento; no mantienen una presencia que vertebra y da lógica a la obra como totalidad[1]. Este por supuesto es un caso extremo de material periférico, aquel que casi rompe con el sistema, usualmente los materiales periféricos no llegan a tanto.

Continuando brevemente con el mismo ejemplo, un dato central sería la decisión de mantener toda la obra en un rango de dinámica que va del ***pp*** al ***pppp***. Esto define a la obra en su totalidad[2]. Otros datos centrales son la indicación de cantar absolutamente sin acentos y con cada entrada de las voces en forma casi imperceptible. Nue-

[1] Nuevamente, la realidad de la composición es mucho más compleja que la pura teoría. Las octavas efectivamente aparecen en otros momentos de la obra, pero enmascaradas por el trabajo textural del discurso.

[2] En los compases 94 al 96 aparece un *crescendo* al ***ff*** en las contraltos, pero con una leyenda aclaratoria que indica: "*Solo el suficiente crescendo como para prevenir el ser cubierto por las sopranos y tenores (contraltos* ***ff*** *= sopranos y tenores* ***p*** *poss.)*". O sea que no es un ***ff*** real, sino que tiene por finalidad el hecho de compensar la debilidad de esa voz al bajar al extremo de su registro.

vamente, indicaciones que atraviesan la obra y la definen en su totalidad. Los datos centrales son, en otras palabras, decisiones estratégicas que toma el compositor, y que definen (y condicionan) la resultante final.

Boulez utiliza el término 'datos' como una forma de englobar todo lo concerniente a la composición musical, no solo lo que está implícito en un primer análisis constructivo de la obra: los materiales, la manipulación de los parámetros, las diversas estructuras que organizan el discurso; sino también, aspectos menos procedimentales como las jerarquías que se producen en el proceso compositivo, en qué forma y con qué armonía se relacionan la forma y el contenido[3], etc., etc.

Rituel in memoriam Bruno Maderna

El 13 de noviembre de 1973 muere en Darmstadt, Alemania, el compositor y director de orquesta Bruno Maderna. Fue un músico especialmente querido por sus colegas y muy respetado como compositor y director. Muchos creadores compusieron obras en su memoria, entre otros Pierre Boulez —*Rituel in Memoriam Bruno Maderna*—; Luciano Berio —*Calmo*—; Franco Donatoni -*Duo pour Bruno*- y Paul Méfano -*A Bruno Maderna*-. El conservatorio de la ciudad de *Cesena* se llama en su honor "Conservatorio Bruno Maderna di Cesena". En Forli se fundó en 1997 la "Orchestra Bruno Maderna", la principal orquesta de la Emilia Romagna.

Rituel in memoriam Bruno Maderna tuvo un largo derrotero hasta su versión definitiva. La primera versión -para 20 instrumentos- se estrenó en la *Piccola Scala* de Milán, en 1974 y se llamaba *In memoriam Maderna*. Esa partitura está perdida hasta el día de hoy. Al año siguiente se estrena en Londres *Rituel - In memoriam Maderna* (el 2 de abril), esta última coincide cercanamente con los números I al VII de la versión definitiva de la obra, sin la parte de percusión (Dal Molin, 2009: 159-160). Por último, el 30 y 31 de octubre del mismo año se presenta en el IRCAM la versión definitiva de la obra (Jameaux, Dominique 1991: 178)

En esta obra el pensamiento compositivo de Boulez se ve muy claramente, es una obra muy pedagógica en ese sentido. Asimismo, este creador utiliza en esta pieza un elemento que *a priori* uno diría que no es coherente con su formación racionalista: la aleatoreidad. La idea de la 'obra abierta' subyace en toda la partitura.

[3] "La estructura debe ser esencialmente capaz de mantener su poder de atracción en relación al material, incluso si ella admite casos de excepción, casos límites donde el material es lo suficientemente poderoso como para hacer olvidar temporalmente la estructura" (Boulez, Pierre 1989: 87)

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

El concepto mismo de obra abierta es muy amplio. Es sabido que las partituras barrocas que han llegado hasta nuestros días son esqueletos sobre los que la improvisación jugaba un papel fundamental al momento de la ejecución. Cuando en una partitura leemos el término *Allegro* sin una indicación de metrónomo le damos al intérprete una libertad que deberá ser cubierta por una decisión de este ajena al control del creador. Siguiendo ese largo camino, que por supuesto no es lineal, llegamos entre muchos otros ejemplos a la música espacial de Morton Feldman (Intermission VI) y Pierre Boulez (3º Sonata); a las experiencias gráficas de Sylvano Bussotti y a las experimentaciones de Karlheinz Stockhausen (Klavierstück XI y Plus/Minus[4]).

> "[…] [hay] varios momentos en que el arte contemporáneo se ve en la necesidad de contar con el Desorden. Que no es el desorden ciego e incurable, el obstáculo a cualquier posibilidad ordenadora, sino el desorden fecundo cuya positividad nos ha mostrado la cultura moderna; la ruptura de un Orden tradicional que el hombre occidental creía inmutable y definitivo e identificaba con la estructura objetiva del mundo" (Eco, Umberto 1992: 24)

Datos centrales y datos periféricos. Dos conceptos que poseen un elevado poder ordenador del proceso de la creación, pero que entran en conflicto cuando nos adentramos en lógicas que llevan a lo que genéricamente se llama 'obra abierta'. Cuando hay aspectos de la obra que quedan regidos por el azar ¿dónde nos encontramos?, ¿tiene sentido reflexionar en términos de datos centrales/datos periféricos cuando el creador no maneja algunos de esos datos?

Boulez es muy crítico de la música aleatoria, su formación racionalista le impide aceptar la posibilidad de dejar que el azar entre en el proceso de creación.

> La responsabilidad[5] se da a través de reglas generales que hacen que, de una nota o conjunto de notas, se puedan deducir otra nota o conjunto de notas. Es por eso que cuando en el conjunto se introducen elementos aleatorios, y luego el puro azar, (…) cuando el material ya no es elegido sino aceptado del exterior, se deja de lado esta cualidad fundamental del lenguaje cual es la responsabilidad de todo elemento en su relación con otro, en todo sistema coherente. (Boulez,1989: 49)

[4] La partitura de Plus/Minus consiste en una larga explicación acerca de cómo debe ser construida la pieza: siete tipos de eventos; siete tipos de sonidos (de alturas precisas [duro y dulce] - de alturas aproximadas [duro y dulce] mixtos [duro y dulce] – libres); siete posibles combinaciones temporales de eventos adyacentes; etc.; etc. A partir de esas indicaciones la partitura debe ser escrita por el ejecutante.

[5] No deja de ser sorprendente Boulez, tan cuidadoso en sus escritos, haya utilizado el término 'responsabilidad' para la toma de posición frente al tema de la aleatoreidad. Siendo este un término de carácter ético, una cualidad y un valor del ser**,** poco o nada tiene que ver con una condición relacional entre materiales…

No obstante, un grado moderado —y orientado— de libertad es aceptado por este creador; una libertad que no llegue a contradecir el concepto de causa-consecuencia que debe determinar la elección de los materiales: todo nuevo elemento que se agrega a la obra debe ser la consecuencia natural de un proceso lógico de desarrollo del discurso y a su vez causa de lo que viene.

De hecho este compositor tuvo un período[6] que podría definirse como de música abierta que lo llevó a una crisis creativa.

> (…) con la 3º sonata [1955-1963], Boulez entra en un período de investigación que, a su turno, lo lleva a un período de crisis, definido por la conciencia de los inevitables problemas de la forma abierta […] todas las obras de este período son sintomáticas de esta ambivalencia llevada a los extremos: las Estructures Livre 2 [1956]; Éclat [1964], Domaines [1968-69] y Rituel [1974-75], todas demuestran los problemas inherentes de la forma abierta. (Jameaux, Dominique 1991: 98)

Esta crisis obligó a Boulez a reflexionar acerca de la forma en que los elementos aleatorios inciden en una obra, acerca de sus posibilidades y limitaciones. Como es muy común en él, estas reflexiones lo llevaron a teorizar sobre del tema.

> La responsabilidad no establece necesariamente […] una relación unívoca, monovalente, de un elemento a otro. Ella puede perfectamente organizar relaciones polivalentes donde un elemento será responsable de un campo de elementos que le corresponden, o un campo de elementos será responsable, por una ley de engendramiento dada, de elementos individuales implicados por su supervisión global. (Boulez, 1989: 51)

Veamos cómo Boulez aplica los conceptos arriba desarrollados en la obra *Rituel.*

En esta obra el creador juega con una percepción pendular entre los diferentes materiales de la obra.

La orquesta está dividida en ocho grupos instrumentales distribuidos sobre el escenario y nueve grupos de percusión.

[6] Cuando hablamos de 'período' no nos referimos a un período estilístico particular en el cual Boulez haya incursionado en la obra abierta. Nos referimos más bien a un período de tiempo. De hecho, entre las obras mencionadas en la cita este creador compuso otras obras absolutamente regladas en cuanto a su escritura.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Grupo 1	Grupo 2	Grupo 3	Grupo 4	Grupo 5	Grupo 6	Grupo 7	Grupo 8
1 Ob	2 Cl	3 Fl	4 Vl	1 Ob 1 Cl 1 Saxo alto 2 Fg	2 Vl 2 Violas 2 Cellos	Fl en Sol Oboe Cr inglés Cl picc Cl bajo 2 Fg	3 Tp 6 Cr 4 Tb
Perc. 1	Perc. 2	Perc. 3	Perc. 4	Perc. 5	Perc. 6	Perc. 7	Perc. 8-9

Ejemplo 1

Los grupos instrumentales están conformados de una forma en que, en una primera lectura, uno diría que es algo ingenua: un instrumento en el grupo 1; dos instrumentos en el grupo 2; tres en el 3; etc. Todos adosados a un set de percusión. Más allá de que esta regularidad se rompe en el grupo 8, en una lectura más profunda uno observa un muy cuidado equilibrio tímbrico en el interior de cada grupo y entre estos. Los cuatro primeros grupos poseen una identificación tímbrica absoluta: un oboe; dos clarinetes; tres flautas y cuatro violines. En el grupo 5 ya tenemos dos tipos de lengüetas, las simples (clarinete y saxo) y las dobles (oboe y fagotes). En el grupo 6 tenemos tres tipos de emisión: sin lengüeta (flauta), lengüeta simple (clarinetes) y lengüetas dobles (oboe, corno inglés y fagotes). Finalmente, en el grupo 8 tenemos una mayor identificación tímbrica ya que son todos bronces, pero no llega a ser equivalente a los cuatro primeros grupos, ya que las diferencias tímbricas entre las trompetas, los cornos y los trombones son reconocibles al oído. Si bien la distribución de la orquesta no es la convencional, Boulez cuida mucho el equilibrio acústico del todo colocando a los grupos 1-2-3-4-6 al frente del escenario y a los otros hacia el fondo, con el grupo 8 en el centro como pivote del juego tímbrico[7].

El incremento de la complejidad tímbrica que observamos en estos ocho grupos es el reflejo del incremento de la densidad vertical y horizontal en estructura formal de la obra. Incluso el grupo 8, con su vuelta a una cierta homogeneidad tímbrica, coincide con la última cifra (XV) de la obra, una suerte de gran resumen y coda de la pieza donde el discurso va progresivamente reduciéndose a su mínima expresión hasta

[7] Los bronces finalmente están en el fondo, los 6 cornos ubicados en el medio equilibran la sonoridad entre los trombones a la izquierda y la claridad de las trompetas a la derecha. (Hirsbrunner, Theo 1985: 153)

llegar a una única altura tenida al final de la obra. Aquí ya observamos un primer eje vertebrador de la obra: la relación densidad/complejidad tímbrica atraviesa toda la obra[8]. Un primer dato central.

El Anexo I, al final de este escrito, nos muestra el esquema general de la obra. Ahí podemos observar el extremo rigor con el que Boulez trabaja su estructura formal y cómo esta se relaciona con los demás parámetros de la composición.

Expliquemos cómo leer el esquema general. La pieza está constituida por quince cifras (I al XV**)** divididas desde el punto compositivo en dos grupos, los correspondientes a las cifras pares y a las impares. Ambos grupos funcionan discursivamente en espejo. Esa es la causa por la que en el esquema general (Anexo I) la pieza está distribuida en dos columnas, la de la izquierda corresponde a los cifras impares ya la de la derecha a las pares.

En las cifras impares (dicho muy someramente) los grupos instrumentales se van sumando progresivamente conformando un único acorde, todos los instrumentos ejecutan alturas tenidas que desembocan en un gesto rápido e isócrono de fusas.

En las cifras pares los grupos instrumentales no se suman como en las impares, sino que actúan independientemente. Dichos grupos ejecutan un gran gesto melódico constituido por sucesivos gestos rápidos de fusas que desembocan en alturas tenidas.

Aquí ya vemos el carácter dual de la obra, un tema sobre el que volveremos más adelante. El comportamiento de los discursos de las cifras pares e impares es, digamos, en espejo. Mientras las impares consisten en alturas tenidas que desembocan en un gesto rápido de fusas, en las pares consisten en sucesivos gestos rápidos de fusas que desembocan en notas tenidas.

Tanto en las cifras pares como en las impares los grupos instrumentales se van agregando progresivamente y en forma aleatoria, pero la consecuencia discursiva es diametralmente opuesta. Los grupos impares conforman progresivamente un acorde —como ya fue dicho—, esto hace que el agregado sucesivo de grupos instrumentales contribuya a la consolidación del material que se está exponiendo 'el acorde'. Mientras que en las cifras impares el agregado aleatorio de sucesivos grupos, con sus res-

[8] La idea de timbres simples y complejos es una constante en las preocupaciones de Boulez. El mundo de la articulación vs. el mundo de la ilusión: timbres puros o al menos reconocibles y fusiones tímbricas que crean timbres nuevos. En esta obra tenemos una progresiva acumulación de grupos instrumentales que producen un progresivo corrimiento de la articulación a la ilusión. En la obra *Éclat* -escrita para un ensamble de instrumentos resonantes- el proceso es el inverso: producido el *tutti,* a medida que van desapareciendo las resonancias percibiremos el pasaje de un sonido complejo a uno puro.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

pectivas melodías, produce una heterofonía que atenta contra la percepción puntual del accionar de cada grupo.

En resumen, mientras más aumenta la densidad instrumental de los grupos impares, más se consolida el discurso; mientas más aumenta la densidad en los pares, más se disuelve el discurso, o dicho más precisamente, más migra la percepción. Nuevamente el aspecto dual del discurso.

Volvamos al esquema general (Anexo 1). La cifra I, al comienzo de la obra está constituida por un solo sector —A—, ejecutado por el grupo 8 que toca las (siete) alturas del acorde completo (ya veremos qué significa 'el acorde'). La cifra III está constituida por dos sectores —A y B—, ejecutados por los grupos 1 y 8 que tocan respectivamente las (siete) alturas del acorde completo en A y (seis) alturas del acorde, en B. Y así sucesivamente. Como vemos en el esquema, al llegar a la cifra XIII los sectores son siete (A-B-C-D-E-F-G) y las alturas del acorde utilizadas van decreciendo hasta llegar a una única altura tenida:

(7)	(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)

Ejemplo 2

Por el lado de las cifras pares vemos que poseen siempre siete sectores (a b c d e f g). En II actúa el grupo instrumental 1, en IV los grupos 1, 2 y 3, etc. En el esquema general (Anexo I) vemos a través de las flechas cómo los grupos instrumentales de las cifras pares preanuncian los grupos que actuarán en las cifras impares subsiguientes y en consecuencia potencian la coherencia tímbrica en el fluir del discurso musical. Queda el grupo 8 (los bronces) como cierre exclusivo de las cifras pares. Otro factor de coherencia estructural.

Como fue dicho más arriba, la cifra XV al ser un gran resumen/coda de la obra, rompe con esa regularidad.

Analicemos más en detalle las cifras impares. Con el correr de las cifras se produce un incremento de las densidades a través de la suma de grupos orquestales.

Cantidad de grupos por cifra:

Cifra	Cantidad de grupos	Detalle
I	1	grupo 8
III	2	grupos 1 y 8
V	4	grupos 1, 2, 3 y 8
VII	5	grupos 1, 2, 3, 4 y 8
IX	3	grupos 1, 2y 8
XI	7	grupos 1, 2, 3, 4, 5, 6 y 8
XIII	8	grupos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8

Ejemplo 3

Como se observa en el ejemplo 3, la adición de grupos siempre es lineal. En otras palabras, más allá del grupo 8 (siempre presente en las cifras impares), cuando se van sumando los grupos siempre es en forma ordenada: 1; 1-2; 1-2-3; etc. O sea que la densidad instrumental está atada a la complejidad tímbrica: a menor cantidad de grupos mayor claridad tímbrica y viceversa. Otro factor de estructuración del discurso. Ya se mencionó más arriba, la relación directa entre la densidad instrumental y la complejidad tímbrica es un dato central que atraviesa toda la obra.

Vale aclarar nuevamente que los grupos instrumentales de las cifras impares entran en forma sucesiva y aleatoria en cada letra, pero luego se suman verticalmente, no son yuxtapuestos. En otras palabras, en el grupo III, en A, se escuchan verticalmente los grupos 1 y 8, y en B nuevamente ambos grupos. Lo que cambia con el paso de las letras es el orden de sucesión y la aleatoreidad de las entradas sucesivas.

Como se observa en el esquema general (Anexo 1), cada cifra es una pendiente que va de la máxima densidad de alturas (siete sonidos) a la mínima (un sonido). Esto se da progresivamente, a medida que se agregan sectores a las cifras (las letras A; A-B; A-B-C; etc.) esa disminución de la densidad de alturas se acentúa hasta que en la cifra XIII coinciden la máxima densidad de alturas (siete), con la máxima densidad instrumental (los ocho grupos instrumentales). Además coinciden la cantidad de sectores (siete: A-B-C-D-E-F-G) con la cantidad de alturas (siete), o sea que la disminución progresiva de la densidad de alturas llega por primera vez hasta la nota individual.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Cifra XIII

Sectores	**A**	**B**	**C**	**D**	**E**	**F**	**G**
Cantidad de alturas	(7)	(6)	(5)	(4)	(3)	(2)	(1)

Ejemplo 4

Por fin, en la cifra XV, tenemos la suma de las características de las cifras pares y las impares. Por un lado tenemos los siete sectores a los que se arriba en las cifras impares (las letras A-B-C-D-E-F-G) y los siete sectores que están desde un principio en las cifras pares (las letras a-b-c-d-e-f-g); por su lado, cada sector de XV posee una serie descendiente de partes:

A: siete partes (1 2 3 4 5 6 7)

B: seis partes (1 2 3 4 5 6)

C: cinco partes (1 2 3 4 5)

etc.

El sector A parte de siete notas y llega a una altura [(7)-(6)-(5)-(4)-(3)-(2)-(1)]; B parte de seis notas y llega a una altura; C parte de cinco notas y llega a una altura; etc., etc. O sea que en los siete sectores de XV se desemboca siete veces en una altura individual, deshaciendo el camino que recorrieron todas las cifras impares a través de la obra. O, dicho en otros términos, repitiendo siete veces el camino que progresivamente se había alcanzado en XIII (Ejemplo 5).

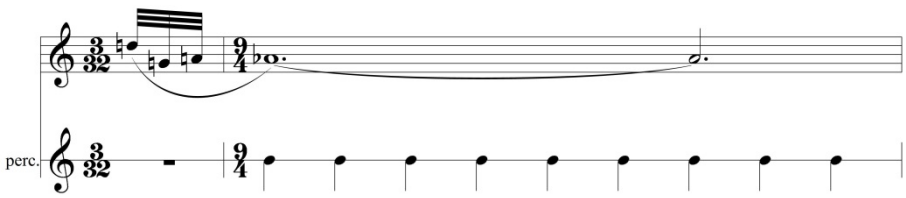
Vayamos a las cifras pares. Como se ve en el Anexo I, estas poseen siempre la misma cantidad de sectores, siete en total (a b c d e f g). Lo que varía es la cantidad de grupos orquestales que actúan en cada caso: un grupo en el sector II (el grupo 1); tres grupos en IV (los grupos 1, 2 y 3); cuatro grupos en VI (los grupos 1, 2, 3 y 4); etc. La extrema complejidad con la estos interactúan está graficada en el Anexo II. Veamos cómo se leen los números del gráfico; ya mencionamos más arriba que los grupos instrumentales de los números pares desarrollan melodías siempre consistentes en la alternancia de giros rápidos de fusas y notes tenidas.

	Cantidad de alturas						
I	7						
III	7	6					
V	7	6	5				
VII	7	6	5	4			
IX	7	6	5	4	3		
XI	7	6	5	4	3	2	
XIII	7	6	5	4	3	2	1
XV A	7	6	5	4	3	2	1
	B	6	5	4	3	2	1
		C	5	4	3	2	1
			D	4	3	2	1
				E	3	2	1
					F	2	1
						G	1

Ejemplo 5

Nuevamente lo dual como un dato central de la obra. El gráfico está compuesto siempre por pares de números. La primera cifra del par significa siempre un gesto en fusas, la segunda significa siempre la altura tenida en negras. Así, el par 3–9 con el que comienza el grupo 1 del sector IV significa un gesto rápido de tres fusas que desemboca en una altura tenida que dura nueve negras. Las alturas tenidas siempre se acompañan con el pulso regular de la percusión. Entonces *siempre* la primera cifra significa una cantidad de fusas y la segunda cifra significa la duración (medida en negras) de una nota tenida.

Yendo a la partitura, vemos en el ejemplo 6 la resultante musical de 3-9.



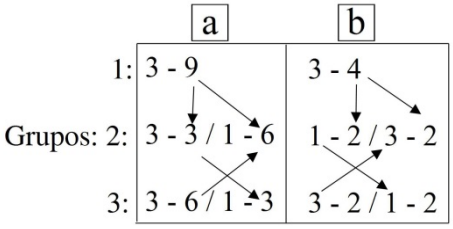
Ejemplo 6

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

En ocasiones aparecen pares de cifras con un agregado de un número entre paréntesis, las dos primeras cifras significan lo mismo ya explicado más arriba. La cifra entre paréntesis significa que la nota tenida desemboca en una fusa individual 4-1(1).

Ejemplo 7

En el ejemplo 8 observamos un caso de los tantos en el cual los diferentes grupos compensan sus duraciones entre sí. Vemos que el grupo 1, sector "a", posee una nota tenida de 9 negras (ver ejemplo 5) mientras que los grupos 2 y 3 tienen respectivamente alturas tenidas de 3 y 6 negras (= 9), y 6 y 3 negras (= 9). En el sector "b" observamos que la duración de 4 negras del grupo 1 está dividida en dos duraciones de 2 negras en los grupos 2 y 3, mientras que los gestos rápidos en fusas están permutados: 1 y 3 en el grupo 2; 3 y 1 en el grupo 3.



Ejemplo 8

Esta extrema racionalidad se multiplica en todos los números pares de la obra. Solo por analizar un sector más, veamos en el Anexo II las duraciones tenidas del sector **X a** (ejemplo 9). Las duraciones en negras del primer grupo instrumental (los segundos números de cada par (1-5/5-1/5-2) son 5 + 1 + 2 = 8; las del segundo grupo son 2 + 1 + 2 + 3 = 8; las del 3º grupo son 1 + 1 + 6 = 8; las del 4º grupo son 1 + 3 + 3 + 1 = 8; la del 5º grupo son 2 + 6 = 8; y por fin la del 6º grupo son 3 + 2 + 1 + 1 + 1 = 8.

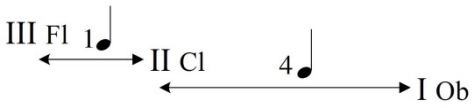
	a
X	1-5/5-1/5-2
	5-2/4-1/3-2/7-3
	7-1/4-1/1-6
	3-1/1-3/7-3/5-1
	4-2/7-6
	7-3/3-2/5-1/4-1/1-1

Ejemplo 9

Todos los grupos instrumentales tienen instrumentos melódicos que desarrollan una melodía claramente definida e instrumentos de percusión que proveerán de un pulso regular a dicha melodía. Así funcionan los grupos en las cifras pares.

Tanto en las cifras pares como en las impares, en las entradas de cada grupo instrumental interviene una aleatoreidad controlada. Al director se le indica un rango de tiempo dentro del cual debe dar la indicación para que entre cada grupo instrumental.

Así, en la cifra IV intervienen 3 grupos instrumentales, los grupos 1 (1 oboe); 2 (2 clarinetes) y 3 (3 flautas). Está indicado que primero debe entrar el grupo III. Luego, dentro del rango temporal de una negra, el director debe dar la indicación de entrada al grupo II y por último, dentro de un rango temporal de 4 negras, se debe dar la entrada al grupo I.



Ejemplo 10

Más arriba fue dicho que cada grupo instrumental de las cifras pares desarrolla un gran gesto melódico independiente. Al ser entradas aleatorias, lo que se produce es una heterofonía entre los diferentes grupos; cada grupo recibe la orden de entrada dentro de los límites fijados por el compositor, y a partir de ahí progresa hasta el final de la cifra independientemente de los demás. De ahí la necesidad de que la percusión

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

funcione como un pulso[9], —un metrónomo— que guíe a su grupo. Sería imposible para el director dirigir simultáneamente siete grupos instrumentales independientes entre sí, como sucede en la cifra XII, por ejemplo.

Veamos ahora el manejo de las alturas. Todo sale de un acorde y su espejo:

Ejemplo 11

En toda la obra se escucha el mismo acorde. Ya sea en dicha posición o en espejo, como se ve en el ejemplo 11. Ya sea en esos registros o el acorde transpuesto. Todas las cifras impares constan de un acorde tenido al que se van sumando los diferentes grupos orquestales, este acorde desemboca en un gesto rápido e isócrono de fusas. Todos los acordes de las cifras impares corresponden a transposiciones del acorde original, todos los gestos rápidos en fusas corresponden al espejo del acorde original, siempre el mismo, sin transposición.

Todas las cifras pares utilizan el acorde en espejo en sus diferentes transposiciones.

Así de rigurosa es la lógica de las alturas, una única estructura interválica sostiene una obra para orquesta que dura unos 23 minutos. Es difícil encontrar otro ejemplo de condensación de los materiales como éste.

[9] Ver ejemplo 6, la percusión ejecuta un pulso regular de negras.

Ejemplo 12

En el ejemplo 12 observamos que la cifra I ejecuta el acorde original mientras que en la cifra II el oboe, a través de su gesto melódico ejecuta el mismo acorde en espejo, tomando el Mib como eje. Un estudio exhaustivo de las alturas y duraciones excedería largamente las posibilidades de este escrito, solo como ejemplificación de la rigurosidad con que estas son manejadas mencionaremos lo siguiente:

_ El equilibrio en la recurrencia de las diferentes alturas en II. No solo se produce un juego melódico a partir de las notas del acorde sino que, en adición, hay un gran cuidado en que no haya predominancia de ninguna altura por sobre las demás. Evidentemente la cuidada recurrencia de estas no es azarosa.

Alturas de **II**	Mib	Sol	La b	La	Re	Mi	Sib
recurrencia	2 veces	2 veces	1 vez	2 veces	3 veces	2 veces	2 veces

Ejemplo 13

_ Dicha recurrencia se produce (casi) constantemente duplicando una altura tenida y una nota rápida en fusa. El La B, que no se repite, coincide con la altura de mayor duración del gesto melódico. Por otro lado las duraciones, medidas en negras, son una permutación de los números 1 2 3 4 5 6 7, que tanto han aparecido en nuestro análisis.

Ejemplo 14

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Las conexiones e interrelaciones estructurales podrían extenderse *ad infinitum*. En el ejemplo 14 observamos que las repeticiones de las alturas se dan en espejos consecutivos:

> Breve-larga / larga-breve / ---------/ breve-larga / larga-2 breves / breve-larga / larga-breve

Dijimos más arriba que las duraciones, medidas en negras, son una permutación de los números 1 2 3 4 5 6 7 (en el ejemplo 14: 1 2 7 5 6 3 4). Los gestos rápidos isócronos en los que desembocan las cifras impares van sumando cantidades de cifras hasta llegar en XIII a una permutación de 1 2 3 4 5 6 7:

	Cantidad de fusas como final de las sucesivas letras: **A B C D E F G**
Cifra I	1
Cifra III	3 1
Cifra V	5 3 1
Cifra VII	4 5 3 1
Cifra IX	7 4 5 3 1
Cifra XI	6 7 4 5 3 1
Cifra XIII	2 6 7 4 5 3 1

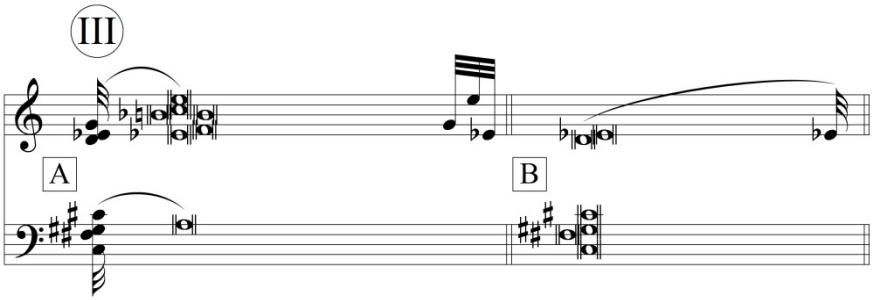
Ejemplo 15

No hace falta remarcar el orden en el que se produce la progresiva adición. Tomemos un gesto melódico cualquiera de una cifra par, digamos, cifra X – grupo instrumental 1 (1 oboe). Recordemos una vez más que las cifras pares desarrollan gestos melódicos que alternan gestos rápidos en fusas con notas tenidas. Cantidad de fusas en cada gesto:

	Sectores						
	a	**b**	**c**	**d**	**e**	**f**	**g**
Cantidad de fusas	1-5-5	7-1-5	5-7-1	1-7-1	5-5-5	1-7-5	5-5-1
Subdivisión según el fraseo	5: 3 + 2 5: 2 + 3	7: 3 + 2 + 2 5: 3 + 2	5: 3 + 2 7: 4 + 3	7: 2 + 2 + 3	5: 3 + 2 5: 2 + 3 5: 2 + 3	7: 4 + 3 5: 3 + 2	5: 3 + 2 5: 4 + 1

Ejemplo 16

Toda la obra se construye en esos términos.



Ejemplo 17

En el ejemplo 17 vemos que en la cifra III los acordes utilizados son todos originales pero transpuestos, a Do y La, mientras que el gesto rápido en fusas corresponde al acorde original en espejo. Por otro lado ya podemos observar el comportamiento de las sucesivas letras en las que se subdividen los números impares. En III A tenemos las siete alturas del acorde; en B las alturas son 6, falta la nota más aguda del acorde. A través de todo el recorrido de la obra llegaremos a XIII en la cual habrá 7 sectores (siete letras) y el acorde se irá reduciendo de 7 alturas a 1, siempre suprimiendo la nota superior (ver Anexo I)

En el ejemplo 18, observamos que todos los acordes utilizados en la cifra IV corresponden al acorde original en espejo, en diferentes transposiciones. Volvemos a decir

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

que sería imposible un análisis exhaustivo de las alturas, solo haremos hincapié en la rigurosidad con la que Boulez elije las transposiciones con las que trabaja.

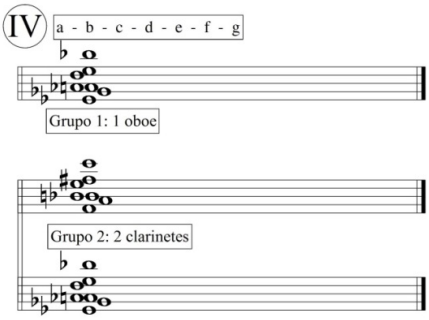
En el grupo instrumental 1 (un oboe) se ejecuta el acorde a partir de Mib. En el grupo instrumental 2 (dos clarinetes) se ejecutan dos acordes, a partir de Mib y Fa. En el grupo instrumental 3 (tres flautas) se ejecutan tres acordes, a partir de Mib, Fa y La[10].

Hasta aquí el análisis procedimental de la obra. Aquel que ordena y pone en relación los materiales. Al comienzo de este escrito mencionamos el concepto de datos centrales/datos periféricos. En las cifras pares vemos cómo se produce un corrimiento de la percepción llevando a que lo que eran datos centrales pasen a ser periféricos y viceversa. En la cifra II actúa solo el grupo instrumental 1. Escuchamos un giro melódico del oboe con un acompañamiento de la percusión en negras. Toda nuestra atención se centra en la melodía del oboe, la percusión queda en un segundo plano; los datos centrales y los datos periféricos están claramente delimitados. Pero cuando avanza la obra se produce un fenómeno atípico cual es que en la medida en que la cantidad de grupos instrumentales aumenta, la dificultad para percibir las diferentes melodías superpuestas también aumenta a causa de la heterofonía (Boulez, Pierre 1989: 311-12). Llega un punto en que la percepción puntual de las melodías se hace imposible y el oyente pasa a tener una percepción estadística del todo, este se agarra a las pulsaciones rítmicas de la percusión como una forma de guiarse a través del conglomerado de melodías superpuestas. La percepción puntual pasó a ser estadística y esto trajo como consecuencia la reformulación de lo que es central y periférico (Ejemplo 18).

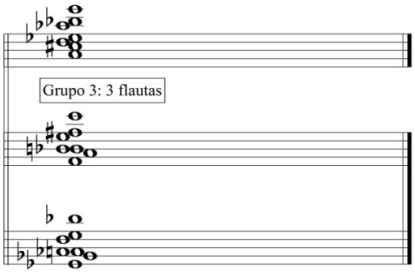
En las cifras impares la percepción actúa de una manera diferente. Los grupos instrumentales que se van agregando suman alturas a un acorde tenido que desemboca en un gesto rápido de fusas. Esto produce el fenómeno opuesto al de las cifras pares, los datos centrales y periféricos no entran en cuestión con el agregado de grupos orquestales, sino que se maximizan. Los acordes siguen teniendo la misma identidad solo que con sus alturas duplicadas en la medida en que se multipliquen las entradas de grupos orquestales. Por su lado, los gestos rápidos en fusas son todos isócronos, o sea perfectamente reconocibles como tales, no importa la cantidad de grupos orquestales que esté en juego.

[10] Theodor Adorno analizaría esta rigurosidad en términos de "el fetichismo del acorde", como lo hizo con Webern por su utilización de la serie en las *Variationen op 27*.

El sector IV se divide en letras (a-b-c-etc.) Cada letra se subdivide en dos partes, en las primeras ambos clarinetes coinciden en un mismo acorde y en las segundas cada uno toma un acorde diferente.



El sector IV se divide en letras (a-b-c-etc.) Cada letra se subdivide en dos partes, en las primeras partes dos flautas coinciden en un mismo acorde y la tercera utiliza un segundo acorde; en las segundas partes cada flauta toma



Ejemplo 18

Tenemos entonces a las cifras impares con una gran estabilidad en cuanto a la información que nos brinda, y a las cifras pares donde se produce un corrimiento de la percepción en términos de lo que es central y lo que es periférico.

Lo dual está presente en toda la obra y funciona como el eje conceptual que vertebra el sentido de la misma. Ya al comienzo de la partitura unos versos nos introducen en el carácter de lo que vendrá.

La alternancia se perpetúa:

> Suerte de versículos y respuestas para una
> ceremonia imaginaria.
>
> Ceremonia del recuerdo —de ahí esos
> numerosos retornos sobre las mismas

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

fórmulas, siempre cambiando los perfiles y
y perspectivas.

Ceremonia de la extinción, ritual
de la desaparición y de la supervivencia:
así se expresan las imágenes en
la memoria musical—
presentes / ausentes, en la duda.

Evitaremos un análisis poético de la música, el peligro de caer en las más obvias y superficiales relaciones y equivalencias es muy grande. Nos limitaremos a remarcar las consecuencias musicales que Boulez insinúa en los versos. Nuevamente, lo dual es el eje que da sentido a la obra: alternancia; versículos-respuestas; desaparición-supervivencia; presencia-ausencia. Las figuras poéticas se transforman en materia musical. Toda la pieza posee una lógica binaria: la lógica constructiva de las cifras pares y las impares; la misma aleatoreidad que lleva hacia caminos opuestos según sea la cifra par o impar; etc.

Por otro lado tenemos una serie de conceptos en el poema que definen el carácter de la pieza: ceremonia imaginaria; ceremonia del recuerdo; ceremonia de la extinción. La recurrencia del término ceremonia expresa claramente la voluntad de que la obra posea un carácter 'ritual' (valga la obviedad). La consecuencia musical de este carácter es la falta de giros bruscos en el discurso, la ausencia de *tuttis* expresivos, la previsibilidad en el avance del discurso musical. La constate y obsesiva recurrencia a los mismos materiales, tanto en términos de alturas, como en el de duraciones, como en el aspecto tímbrico, como en el uso de la aleatoreidad, etc., etc., nos muestran una voluntad explícita de maximizar el carácter ceremonial de la pieza.

Finalmente queda pendiente la cuestión de la forma abierta, un tema que nunca terminó de resolverse en el interior de este compositor. Su espíritu racional rechazaba esta posibilidad, su impulso aventurero lo impulsaba hacia ella. Cabe solo mencionar que en el mismo libro —*JALONS (pour une décennie)*—, que por otro lado es cierto que abarca 10 años de enseñanza, afirma lo citado en la página 4 de este escrito y:

> La forma abierta […] no puede aplicarse más que a categorías menores, secundarias, exteriores, verdaderamente espontaneas, pero esta no puede tocar a las categorías más esenciales de la forma. Es por eso que probablemente las formas abiertas van a ser abandonadas como panacea universal. (Boulez, Pierre 1989: 276).

Escribe esto habiendo escrito, entre otras obras, la *3º Sonta para piano* donde la aleatoreidad define en su totalidad la estructura formal de la obra; las *Estructures livre 2,* donde el parámetro temporal está definido por un sistema analógico con un alto

grado de indeterminación; o finalmente *Rituel*, donde la aleatoreidad define el tipo de percepción de la información.

Más allá de las características puntuales de *Rituel*, en esta obra se observan muchas de las constantes que definen el estilo de Boulez entre fines de los '50 y mediados de la década del 70: el estricto control de los materiales musicales; la ambivalencia entre una percepción puntual y una estadística[11]; la controlada apertura de la obra por medio de la aleatoreidad y el juego dialéctico entre los timbres puros y la fusión tímbrica.

Hacia fines de los años '70 este creador cambió, se inclinó, con matices, hacia un tipo de discurso musical más controlado desde el punto de vista de la escritura, con un perfil melódico más acusado. Música más transparente a la escucha aunque no por eso más convencional. Una claridad discursiva que no es el reflejo de una melancolía regresiva, tan común en muchos de sus colegas por esa época. Un compositor en la plena madurez de sus recursos técnicos y expresivos y que, paradójicamente, comenzó a componer cada vez más espaciadamente. Otro Boulez.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULEZ, Pierre. (1989) *JALONS (pour une décennie)* Paris: Christian Bourgeois Éditeur.

JAMEAUX, Dominique. (1991) *Pierre Boulez*. London: Faber and Faber Limited.

HIRSBRUNNER, Theo (1985) *Pierre Boulez und sein Werk*, Wiesbaden: Laaber-Verlag.

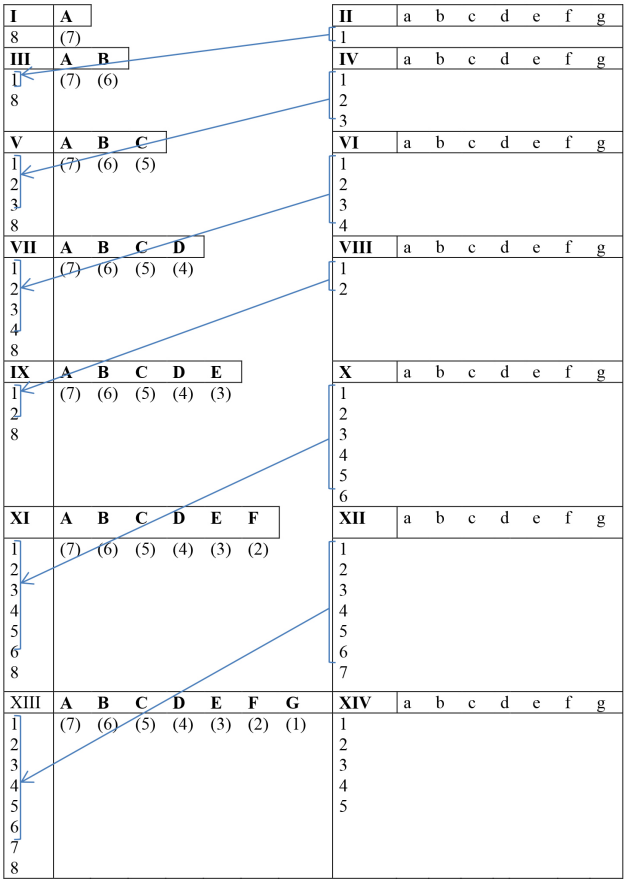
ECO, Umberto, (1992) *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini.

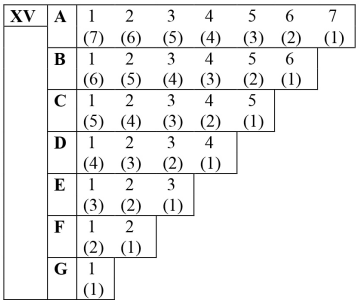
DAL MOLIN, Paolo. (2009) *Une page « retrouvée » de Pierre Boulez: Sur l'identification de quelques documents conservés à la Fondation Paul Sacher*. Revue de Musicologie, vol.95, No. 1 pp. 157-175. Paris: Société Française de Musicologie.

[11] Por supuesto no nos referimos acá a una escucha estadística al estilo Xenakis o Ligeti. Hacemos alusión a una escucha en la que los límites de lo puntual se desdibujan en lo textural.

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Anexo I – Estructura general





Anexo II – Estructura de las cifras pares

	a	b	c	d	e	f	g
II	1 – 2	1 - 4	1 - 6	1 - 5	1 - 1	1 - 7	1 - 3
IV	3–9 3–3/1–6 3–6/1-3	3–4 1–2/3–2 3–2/1-2	1–6 1–5/1–1 3–1/1-5	3–5 3–2/3–3 3–3/1-2	1–8 1–3/3–5 3–5/1-3	1–7 3–3/1–4 3–4/1-3	3–3 1–3/1–1 3–1/1-3
VI	3–2/1–5 1-7 5–6/1–1 5–5/3–1/1-1	5–8/3–1 5-9 3–4/3–5 5–1/3–3/1-5	1–3/1–1 3-4 3–9/1–1 5–5/3–4/1-1	3–5/5–5 5-10 1–2/1–2 1–2/1–2/1-1	5–4/1–2 3-6 5–4/3–2 5–2/–2/1-2	3–5/3–2 1-5 3–1/1–4 3–2/5–1/1-4	1–6/5–2 5-8 1–5/5–3 5–2/3–3/1-3
VIII	1–3/3–2/4–1/1-1 4–4/5–1/3–1/1-1	3–3/5–4/1–1/1-1 5–5/3–2/4–1/1-1	4–1/1–2/1–1/3-1 5–1/4–1/3–2/1-1	1–2/3–1/9-3(1) 3-2/5–1/5-3	1–3/1–4/4–1/3-1 5-1/4–1/3–3/1-2	6-5/4–1(1) 5-1/4-4/5-1	7-4(1)/1–3/5–1 10–1(1)/3–3/1-4
X	1-5/5-1/5-2 5-2/4-1/3-2/7-3 7-1/4-1/1-6 3-1/1-3/7-3/5-1 4-2/7-6 7-3/3-2/5-1/4-1/1-1	7-4/1-2/5-4 4-1/3-1/5-4/7-4 1-2/7-3/4-5 5-2/3-2/1-2/7-4 7-5/4-5 7-4/5-1/4-1/3-2/1-2	5-5/7-6/1-1 7-7/4-3/3-1/5-1 4-1/7-3/1-8 1-6/7-5/8-1 4-4/4-8 7-7/5-1/4-3/4-1	1-1/7-7/1-3 3-1/9-6/7-4 7-1/1-6/4-4 7-6/5-1/1-3/3-1 7-7/7-4 7-4/9-1/3-5/1-1	5-4/5-3/5-2 4-4/7-1/3-1/5-1 1-3/7-3/4-1 5-3/3-2/7-1/1-1 7-6/4-1 7-1/4-3/1-1/5-1/1-1	1-1/7-6/5-1 7-3/3-1/4-2/5-2 7-1/5-5 3-2/5-1/7-3/1-2 4-1/7-5 5-2/7-3/3-2/5-1	5-5/5-1/1-3 3-2/4-1/7-1/5-5 4-6/4-2/4-1 1-2/3-2/5-4/7-1 7-3/7-6 7-5/5-1/4-1/3-1/1-1
XII	6-4/4-1/5-1/1-1 5-1/8-1/1-4/6-1 4-2/7-5/6-1 4-1/5-1/6-1/3-4/7-1 3-1/7-1/7-6 3-4/3-1/6-1/7-2 7-1/6-4/4-1/4-1/5-1	3-1/1-7/10-1(1) 4-2/5-5/6-1/5-1(1) 3-6/7-2/4-1 5-1/7-1/3-2/6-2/4-3 7-3/1-2/3-1/6-3 7-1/1-1/5-2/3-3/6-2 6-2/7-3/3-2/5-1/5-1(1)	4-1/6-6/1-1/5-3 6-1/3-1/5-2/4-1/1-6 7-2/4-4/6-5 7-1/3-3/6-1/5-2/4-4 1-2/6-1/7-2/3-6 1-4/5-2/3-1/7-2/6-2 6-2/7-4/5-1/4-1/3-2/1-1	1-2/4-1/6-1/5-6 3-1/1-2/5-6/10-1 7-7/6-3/4-1 3-1/7-2/4-1/5-6/6-1 7-1/6-1/4-9 3-6/7-1/1-11-3 7-1/6-6/5-1/4-2/5-1(1)	4-5/8-1(1)/5-7 1-4/10-1/5-7/3-1 6-3/4-4/7-6 6-1/4-5/10-3/5-4 1-1/6-4/3-3/7-5 5-4/6-3/1-4/7-1/3-1 6-3/7-4/7-1(1)/3-4/1-1	6-3/4-7/5-1/1-1 5-7/4-1/3-1/8-3(1) 4-5/7-6/6-1 7-4/6-1/3-6/10-1(1) 3-1/7-1/6-4/1-6 7-1/5-4/3-6/8-1(1) 6-6/7-1/4-3/1-1/9-1(1)	5-1/6-1/6-6(1) 4-1/3-1/3-5/5-1 6-3/7-4/4-1/ 5-1/3-1/4-1/7-2/6-3 3-3/6-1/1-1/7-3 5-1/7-1/1-3/3-2/6-1 6-1/5-2/7-3/3-1/6-1(1)
XIV	3-2/7-2/2-4/6-1/5-1 7-1/4-1/5-2/3-4/6-1/2-1 4-6/6-1/1-2/2-1 5-4/3-1/7-1/2-1/1-1/4-1 6-1/2-1/7-4/5-1/4-1/3-1/1-1	6-5/3-3/2-1/5-1/7-1 6-5/3-1/5-1/2-2/7-1/4-1 6-1/2-1/1-2/4-7 7-6/2-1/3-1/5-2/6-1(1) 2-1/7-1/6-5/5-2/4-1/5-1(1)	5-4/6-3/2-3/3-1/7-1 3-1/4-4/7-1/8-3/7-3 1-1/2-4/6-1/4-6 4-1/3-3/13-1/3-1/1-3 6-3/7-3/2-1/10-1(1)/3-3/1-1	2-3/5-1/3-6/13-1 5-1/4-3/10-1(1)/9-4 2-1/6-3(1)/6-7 3-3/9-1(1)/12-1(1) 6-6/7-1/7-3(1)/10-1(1)	7-3/5-1/3-2/2-1/6-1 2-1/5-3/7-2/3-1/11-1(1) 4-6/2-1/8-1(1) 1-2/4-2/2-1/17-3(3) 2-1/6-1/5-2/7-3/10-1(2)	8-1/6-1/2-1/7-4 11-1/3-1/5-4/8-1 1-1/6-1/7-5(1) 7-1/7-5/10-1(2) 10-1(1)/6-4/5-1/9-1(1)	5-2/3-1/7-3/2-2/6-2 3-3/5-2/4-2/2-1/14-2(1) 6-1/2-7/6-2(1) 3-3/7-4/4-1/10-2(2) 2-2/6-2/7-3/3-2/12-1(2)

Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

JUAN ORTIZ DE ZÁRATE

Es profesor Superior; Licenciado (UCA), y Ph.D. (University of Edinburgh). Estudió en el Institute de Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), en la Stuttgarter Musikchochschule. Obtuvo las becas: Faculty Group Research Scholarship; Overseas Research Scholarship; Presidencia de la Nación a la Excelencia Cultural; Secretaría de Cultura de la Nación; Deutscher Akademischer Austauschdienst en 2 ocasiones; Fondo Nacional de las Artes, etc. Obtuvo premios, entre otros, del Concurso Internacional de Composición del SODRE; Concurso Internacional de Composición Rodolfo Halfter (México), Provincia de Corrientes; SADAIC; Fondo Nacional de las Artes (en 2 ocasiones); Orquesta Sinfónica Nacional; Premio Municipal; Premio Regional-Secretaría de Cultura de la Nación, etc. Actualmente es investigador y docente en la Universidad Católica Argentina y en el Instituto Nacional de Musicología, Ministerio de Cultura de la Nación.

REVISTA DEL IIMCV - Año 33, Vol. 33, Nº 2 - ISSN: 2683-7145, Buenos Aires, 2019, pág. 139 - Artículo / Article

LA INCIDENCIA DE LAS ESCUELAS DE BALLET FRANCESA Y RUSA EN LA FORMACIÓN DEL CUERPO DEL BAILE DEL SODRE

CARMEN RUEDA BORGES
Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos (República Oriental del Uruguay)
carmenruedaborges@hotmail.com

RESUMEN

El presente artículo sintetiza los aportes de la escuela francesa y de la escuela rusa en la formación de los bailarines fundacionales del Cuerpo de Baile del SODRE. Entre 1909 y 1929 llegan a Montevideo Vaslav Nijinsky, Serguéi Diághilev y Anna Pavlova. Como resultado de la investigación de fuentes documentales se destacan dos programas encontrados en el Teatro Solís: en 1913, Diághilev organizó su temporada y en 1919 Anna Pavlova participó como bailarina y coreógrafa. El primer programa está escrito en español y francés, aspecto que demuestra la influencia de la escuela francesa. En el segundo programa se observa la exigencia técnica que debía poseer la primera bailarina para poder interpretar los personajes de las obras estrenadas.

Palabras clave*:* danza clásica, ballet, Cuerpo de Baile del SODRE, Escuela Francesa, Escuela Rusa.

CARMEN RUEDA BORGES
Revista del IIMCV Vol. 33, N°2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

THE INCIDENCE OF FRENCH AND RUSSIAN BALLET SCHOOLS IN THE CREATION OF THE SODRE DANCE COMPANY.

ABSTRACT

This article synthesizes the contributions of the French School and the Russian School in the formation of the founding dancers of the SODRE Dance Corps. Between 1909 and 1929 Vaslav Nijinsky, Serguéi Diaghilev and Anna Pavlova arrived in Montevideo. As a result of the research of documentary sources, two programs found at the Solís Theater stand out: in 1913 Diághilev organized his season and in 1919 Anna Pavlova participated as a dancer and choreographer. The first program is written in Spanish and French, an aspect that demonstrates the influence of the French School. In the second program the technical requirement that the first dancer had to have to be able to interpret the characters of the released works is observed.

Keywords: classical dance, ballet, SODRE Dance Corps, French School, Russian School.

1. Introducción[1]

En este breve artículo se aportan algunas evidencias en torno a las influencias que tuvieron en la conformación del Cuerpo de Baile del SODRE la escuela francesa y de la escuela rusa de ballet. El estudio detallado de dos programas de mano nos permite dilucidar los aportes que incidieron en la formación de los bailarines fundacionales.

Entre 1909 y 1929 llegaron a Montevideo Vaslav Nijinsky, Serguéi Diághilev y Anna Pavlova. Como resultado de la investigación de fuentes documentales se destacan dos programas encontrados en el Teatro Solís: uno de 1913 cuando Diághilev organizó su temporada y otro, de 1919, cuando Anna Pavlova participó como bailarina y

[1] Este artículo se enmarca en mi actual proyecto doctoral, que realizo dentro del programa de la Pontificia Universidad Católica Argentina. El mismo se titula "Los inicios del ballet en Uruguay: *Nocturno nativo*, de Vicente Ascone, y la creación del cuerpo estable del SODRE" y está dirigido por la Dra. Silvina Luz Mansilla.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

coreógrafa (Figura 1). Postulo que el carácter bilingüe del primer programa, escrito en español y francés, demuestra la influencia de la escuela francesa. También, que la fotografía presente en el segundo programa, en la que se observa la exigencia técnica que debía poseer la primera bailarina para poder interpretar los personajes de las obras estrenadas, es demostrativa, además del contenido mismo de las obras presentadas, de la impronta rusa que quedaría presente en la escena local.

Figura 1. El Teatro Solís con los cuerpos laterales en una planta. Fotografía de 1878.

2. Algunos antecedentes

La música académica desarrolló un rol fundamental en el Montevideo decimonónico a raíz de la inmigración española, italiana y francesa. En 1851 se estrenó *La Sílfide*, el primer ballet que se danzó en Montevideo en la Casa de Comedias, teatro fundado en 1793. Ese mismo año finalizaba la Guerra Grande, conflicto que había comenzado en 1839 entre los partidarios de la divisa blanca en territorio oriental, liderados por Manuel Oribe (aliados de los federales argentinos al mando de Juan Manuel de Rosas), enfrentados a los simpatizantes de la divisa colorada en acuerdo con los unitarios argentinos. La querella, que comenzó en el ámbito de los caudillos rioplatenses, trascendió hacia las diplomacias de Brasil, Francia y el Reino Unido, generando una situación política compleja.

Una vez terminada la contienda, la cultura montevideana retomó su curso y la danza clásica compartirá su público con los asiduos al sainete criollo que también se representaba desde 1808 en la Casa de Comedias (Figura 2).[2]

3. Visitas relevantes del ballet

Entre 1909 y 1929 se desarrolló una extensa gira de los Ballets Rusos con figuras de talla en la danza: Vaslav Nijinsky, Serguéi Diághilev y Anna Pavlova.[3] Dentro de los

[2] Los estrenos se detallan en una investigación anterior. La misma se compartió en la *XI Semana de la Música y la Musicología, Jornadas Interdisciplinarias de Investigación*, realizada entre el 29 y el 31 de octubre de 2014. Véase Rueda Borges, Carmen. "El rol de la música en el Teatro Histórico Uruguayo entre 1808 y 1897", en las Actas respectivas.

ballets de compositores y compañías extranjeras estrenados en Uruguay entre 1895 y 1935, período en el cual se gestan los aportes de las llamadas escuelas francesa y rusa que darán origen al Cuerpo de Baile del SODRE, se ha elegido el análisis de dos programas que atestiguan la importancia de las mismas: uno de 1913 y otro de 1919. El criterio de selección se basa en tres factores relevantes para la investigación: en primer término, la trascendencia de los compositores y de la música para ballets compuesta por ellos; siguiendo, la creatividad desplegada por los coreógrafos para dichas obras, que se evidenciará en la técnica de los primeros bailarines y bailarinas de las compañías; por último, la influencia que ejercerán estas obras estrenadas, en el posterior Cuerpo de Baile del SODRE y en la sociedad montevideana de ese momento, cuyo aporte en el proceso histórico fue fundamental en la danza académica uruguaya. En el primer programa (Figuras 3 y 4) se menciona:

> "Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís organizada por el Barón Diaghilev:
> El lago de los cisnes de P. Tchaikovsky.
> *La Odisea de la Princesa* de P. Tchaikovsky (paso a dos).
> *Marcha y Danzas Polonesas* del Príncipe Igor de Borodin (coreografía de M. Fokine).
> *La Sílfides* sobre música de F. Chopin."
> (Programa del Teatro Solís, 8/10/1913)

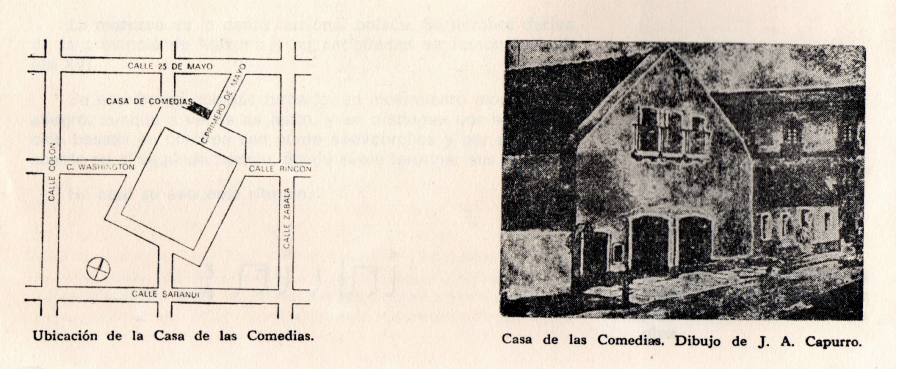


Figura 1. El Teatro Solís con los cuerpos laterales en una planta. Fotografía de 1878.

[3] Aquí retomo una parte de investigaciones anteriores, realizadas bajo el título: "El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas Fundadoras y sus diferentes aportes técnico-coreográficos en las obras de autores nacionales". Los resultados fueron presentados el 30 de marzo de 1998, ante el "Programa de Apoyo e Iniciación a la Investigación y Formación de Postgrado en la Universidad de la República" (Comisión Sectorial de Investigación Científica [CSIC]), con la tutoría de la Licenciada Graciela Carreño.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

El programa citado también brinda el argumento del ballet "El lago de los cisnes", con las características de redacción de esa época, un romanticismo inspirado en la literatura francesa que le permite al espectador no solo imaginar los acontecimientos de la historia, sino sentir lo que luego interpretarán los bailarines:

> "ACTO 1º
>
> El príncipe Sigfrido va de caza con sus camaradas. En el lago hay un grupo de cisnes, y entre éstos uno que lleva sobre su cabeza una corona. Sigfrido los advierte, y en el momento en que va a hacer blanco en ellos, los mismos se transforman en encantadoras jóvenes, que se acercan al príncipe y le rodean. La más bella de todas, y que calza una corona, refiere que ella es la princesa Odette y que, como sus amigas, fue víctima de un espíritu maligno y condenada, en consecuencia a metamorfosearse en cisne durante el día. Durante la noche, en las cercanías de las próximas ruinas del castillo, puede Odette y sus compañeras reasumir sus `formas´ humanas. El maligno espíritu la espía y no la dejará sino cuando un doncel que no haya jamás jurado amor a ninguna otra criatura se apasione de ella.
> Fascinado por la belleza de la princesa, Sigfrido la quiere por prometida y le ruega que lo acompañe a la fiesta que va a dar en su castillo. Odette le observa que no podrá hacerlo, pues sí le está permitido volar en torno del palacio, no puede entrar en él. El príncipe Sigfrido jura a la princesa eterna fidelidad, a fin de rescatarla, y ella le contesta suplicándole que sea prudente, porque su maléfico dueño tentará todos los medios para hacerle faltar a su promesa. Con esta advertencia, ella con sus amigas vuélvese a las ruinas, y un momento después se divisa una bandada de cisnes que se desliza sobre el lago, y volando sobre ellos, un búho.
>
> ACTO 2º
>
> La fiesta de los esponsales del príncipe Sigfrido se verifica. Entre los invitados está Odette a quien acompaña el espíritu malo. Odette advierte que el príncipe estaba ya comprometido. Presa de espanto, se desmaya, y el mal espíritu aprovecha del instante para llevársela. Quiere Sigfrido seguirla, correr en pos de ella, pero se lo impiden sus amigos y cortesanos. De nuevo se descubre el lago. El espíritu maligno de Odette, aparece con esta siempre desvanecida, para metamorfosearla de nuevo en cisne". (Programa del Teatro Solís, 8/10/1913).

El segundo programa seleccionado ofrece los siguientes datos de obras y elenco:

> "Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís como primera bailarina y coreógrafa.
> *Chopinianas*. Composición del maestro Glazunov sobre la música de F. Chopin. Coreografía de Iván Clustine y guión de Anna Pavlova.
> *Siete Diversiones*. Coreografía de Anna Pavlova.

> Reparto:
> Primera bailarina: Anna Pavlova.
> Primera bailarina de carácter: Catalina Galantha.
> Primera bailarina clásica: Hilda Butzova.
> Primer bailarín: Alejandro Volinine.
> Director coreográfico: Iván Clustine."
> (Programa del Teatro Solís, 21/5/1919)

Importantes observaciones pueden deducirse de estos programas. El primero, que corresponde a la Temporada de Bailes Rusos del día miércoles 8 de octubre de 1913 organizada por el Baron Serguéi Diághilev que se estrenó en el Teatro Solís, está escrito en una versión bilingüe. Los datos principales de lugar, fecha y presentación se escribieron en castellano, pero cuando se desarrolla el orden del espectáculo se utiliza el francés desde el título de las obras hasta su reparto. Se retoma el castellano para narrar los argumentos de los distintos actos. Un dato importante a destacar es que los movimientos de la danza clásica se nombran hasta hoy en francés, tanto en los ensayos previos a los estrenos como en las clases del aprendizaje de la técnica; herencia contundente de la escuela francesa que se amalgama a la escuela rusa.

El segundo programa seleccionado para la observación de los antecedentes de la escuela rusa en el ballet uruguayo pertenece a la Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, ofrecida el miércoles 21 de mayo de 1919. Además de aportarnos un primer plano de la exquisita bailarina (Figura 5), la diferencia respecto del anterior es que este documento está escrito íntegramente en castellano (Figura 6). Es sabido que al estallar en 1914 la Primera Guerra Mundial, la brillante bailarina interrumpió sus giras por Europa para radicarse en Latinoamérica con la finalidad de mostrar su arte en giras sucesivas. Junto al coreógrafo Iván Clustine, preparó a sus discípulos y distinguió roles dentro de las primeras bailarinas, quiénes se diferenciaban por ser primeras bailarinas de 'carácter' o bien, primeras bailarinas 'clásicas'.

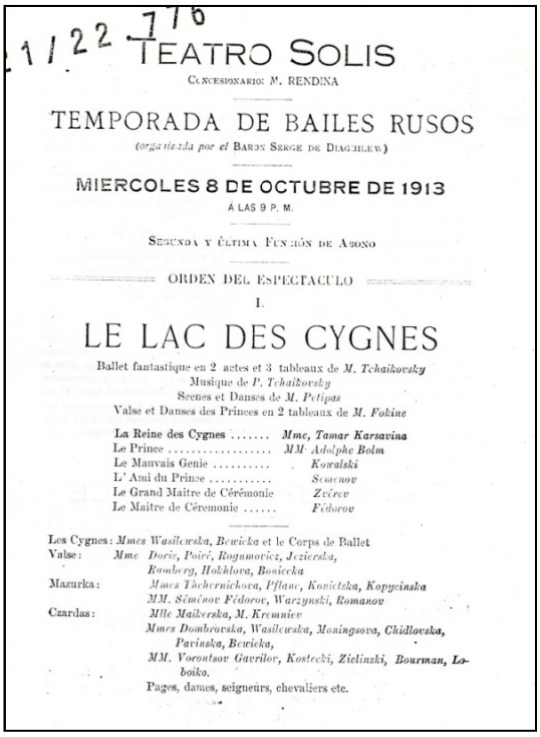
En relación a la bailarina Anna Pavlova, el programa detalla:

> "Toda Europa, América del Norte y parte del Sur la proclaman hoy la mayor y más completa bailarina de nuestro tiempo y unánimemente le conceden el título de Reina de la Danza, llamando a la Pavlova: la incomparable.
> Terminó Anna Pavlova sus estudios en la Escuela Imperial de Petrogrado a los 17 años de edad, obteniendo desde luego el título de `Primera bailarina´, que solo se consigue después de varios años de carrera, siendo todavía más extraordinario el haber sido nombrada, tres años después, por orden del Czar, bailarina del Ballet Imperial.
> Habiendo visto los bailes en París, Viena y Milán, convencióse Anna Pavlova de la superioridad de los bailes rusos y resolvió darlos a conocer, organizando uno en 1910.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

> Stockolmo fue la primera ciudad europea en que bailó, y los suecos, que tienen fama de excesivamente fríos, fueron también los primeros en entusiasmarse con los bailes rusos y con su primera bailarina, convirtiéndose el Rey de Suecia en un ardiente admirador de dichos bailes, asistiendo todas las noches a las representaciones y concediendo a la Pavlova, en la víspera de su partida una audiencia durante la cual, a la vez de felicitarla calurosamente, le otorgó la real orden, con que recompensa a los que prestan grandes servicios al arte". (Programa del Teatro Solís, 21/5/1919)

El texto del programa permite deducir que la bailarina se encontraba en un momento muy importante dentro de su carrera artística. También brinda datos relevantes de su trayectoria en los escenarios de París, Viena, Milán y Estocolmo.



1122 776

TEATRO SOLIS

CONCESIONARIO: M. RENDINA

TEMPORADA DE BAILES RUSOS

Organizada por el BARON SERGE DE DIAGHILEW

MIERCOLES 8 DE OCTUBRE DE 1913

A LAS 9 P. M.

SEGUNDA Y ÚLTIMA FUNCIÓN DE ABONO

ORDEN DEL ESPECTACULO

I.

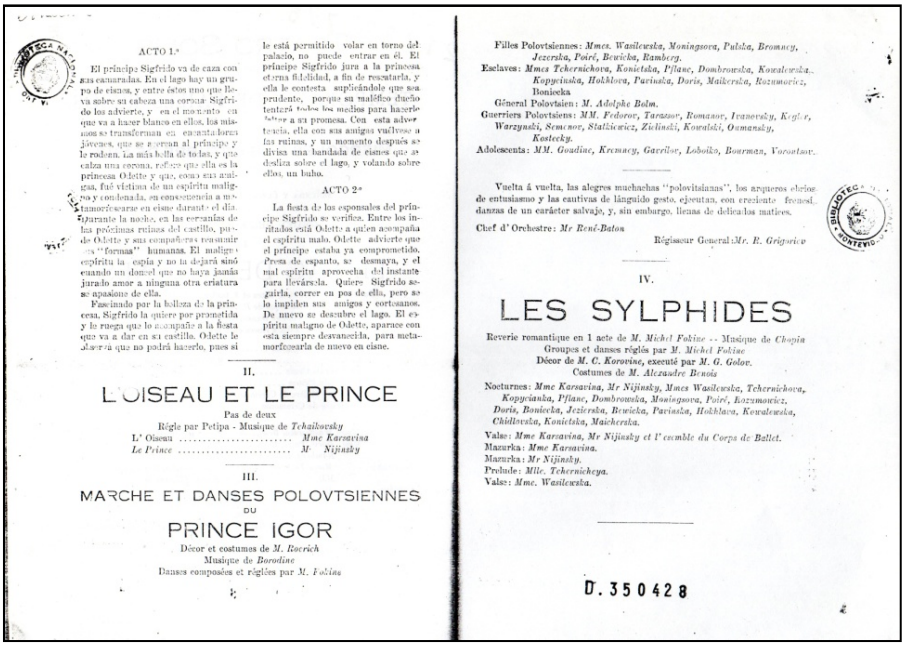
LE LAC DES CYGNES

Ballet fantastique en 2 actes et 3 tableaux de *M. Tchaikovsky*
Musique de *P. Tchaikovsky*
Scènes et Danses de *M. Petipas*
Valse et Danses des Princes en 2 tableaux de *M. Fokine*

La Reine des Cygnes	*Mme, Tamar Karsavina*
Le Prince	*MM. Adolphe Bolm*
Le Mauvais Genie	*Kovalski*
L'Ami du Prince	*Semenov*
Le Grand Maitre de Cérémonie	*Zvérev*
Le Maitre de Céremonie	*Fédorov*

Les Cygnes: *Mmes Wasilewska, Bewicka* et le Corps de Ballet
Valse: *Mme Dorie, Poiré, Rognonovicz, Jezierska, Romberg, Holkhlova, Boniecka*
Mazurka: *Mmes Tchernichova, Pflanz, Konietzka, Kopycinska*
MM. Sémionov Fédorov, Warzynski, Romanov
Czardas: *Mlle Maikerska, M. Kremniev*
Mmes Dombrovska, Wasilewska, Moningova, Chidlovska, Pavinska, Bewicka,
MM. Vorontsov Gavrilov, Kostecki, Zielinski, Bourman, Loboiko.
Pages, dames, seigneurs, chevaliers etc.

Figura 3. Programa de mano 08-10-1913.Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís. Organizada por el Barón Diaghilev



ACTO 1°

El príncipe Sigfrido va de caza con sus camaradas. En el lago hay un grupo de cisnes, y entre éstos uno que lleva sobre su cabeza una corona. Sigfrido los advierte, y en el momento en que va a hacer blanco en ellos, las aves se transforman en encantadoras jóvenes, que se acercan al príncipe y le rodean. La más bella de todas, y que calza una corona, refiere que ella es la princesa Odette y que, como era amiga, fué víctima de un espíritu maligno y condenada, en consecuencia a metamorfosearse en cisne durante el día. Durante la noche, en las ruinas de las próximas ruinas del castillo, puede Odette y sus compañeras reasumir su "forma" humana. El maligno espíritu la copia y no la dejará sino cuando un doncel que no haya jamás jurado amor a ninguna otra criatura se apasione de ella.

Fascinado por la belleza de la princesa, Sigfrido la quiere por prometida y le ruega que le acompañe a la fiesta que va a dar en su castillo. Odette le observa que no podrá hacerlo, pues si le está permitido volar en torno del palacio, no puede entrar en él. El príncipe Sigfrido jura a la princesa eterna fidelidad, a fin de rescatarla, y ella le contesta suplicándole que sea prudente, porque su maléfico ducho tentará todos los medios para hacerle sobre a su promesa. Con esta advertencia, ella con sus amigas vuélvese a las ruinas, y un momento después se divisa una bandada de cisnes que se deslica sobre el lago, y volando sobre ellos, un buho.

ACTO 2°

La fiesta de los esponsales del príncipe Sigfrido se verifica. Entre los invitados está Odette a quien acompaña el espíritu malo. Odette advierte que el príncipe estaba ya comprometido. Presa de espanto, se desmaya, y el mal espíritu aprovecha del instante para llevársela. Quiere Sigfrido seguirla, correr en pos de ella, pero se lo impiden sus amigos y cortesanos. De nuevo se descubre el lago. El espíritu maligno de Odette, aparece con esta siempre desvanecida, para metamorfosearla de nuevo en cisne.

II.

L'OISEAU ET LE PRINCE

Pas de deux
Règle par Petipa - Musique de *Tchaikovsky*
L' Oiseau ..... *Mme Karsavina*
Le Prince ..... *M Nijinsky*

III.

MARCHE ET DANSES POLOVTSIENNES
DU
PRINCE IGOR

Décor et costumes de *M. Roerich*
Musique de *Borodine*
Danses composées et réglées par *M. Fokine*

Filles Polovtsiennes: *Mmes. Wasilewska, Moningowa, Pulska, Bronacy, Jezerska, Poiré, Bewicka, Ramberg.*
Esclaves: *Mmes Tchernichova, Konietska, Pflanc, Dombrowska, Kowalewska, Kopyciuska, Hokhlova, Paciuska, Doria, Maikerska, Rozumowicz, Boniecka*
Général Polovtsien: *M. Adolphe Bolm.*
Guerriers Polovtsiens: *MM. Fedorov, Tarasov, Romanov, Ivanovsky, Kegler, Warzynski, Semenov, Stallicwicz, Zielinski, Kowalski, Osmansky, Kostecky.*
Adolescents: *MM. Goudine, Kremacy, Garrilov, Loboiko, Bourman, Vorontsov.*

Vuelta á vuelta, las alegres muchachas "polovitsianas", los arqueros elevan de entusiasmo y las cautivas de lánguido gesto, ejecutan, con creciente frenesí, danzas de un carácter salvaje, y, sin embargo, llenas de delicados matices.

Chef d' Orchestre: *Mr René-Baton*

Régisseur General: *Mr. R. Grigoriev*

IV.

LES SYLPHIDES

Reverie romantique en 1 acte de *M. Michel Fokine* -- Musique de *Chopin*
Groupes et danses réglés par *M. Michel Fokine*
Décor de *M. C. Korovine*, executé par *M. G. Golov.*
Costumes de *M. Alexandre Benois*

Nocturnes: *Mme Karsavina, Mr Nijinsky, Mmes Wasilewska, Tchernichova, Kopyciuska, Pflanc, Dombrowska, Moningowa, Poiré, Rozymowicz, Doria, Boniecka, Jezierska, Bewicka, Paciuska, Hokhlova, Kowalewska, Chidlovska, Konietska, Maicherska.*
Valse: *Mme Karsavina, Mr Nijinsky et l' ensemble du Corps de Ballet.*
Mazurka: *Mme Karsavina.*
Mazurka: *Mr Nijinsky.*
Prelude: *Mlle. Tchernicheva.*
Valse: *Mme. Wasilewska.*

D. 350428

Figura 4: (Cont). Programa de mano 08-10-1913.Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís. Organizada por el Barón Diaghilev

Ambos programas poseen una característica en común: su utilización con fines publicitarios. De las propagandas de los variados artículos presentados al público se puede apreciar el entorno económico y socio-cultural de aquella época. Además, se pueden observar anuncios de futuras presentaciones de géneros como la opereta y la expansión de una incipiente industria fonográfica en lo referente al tango, estilos, valses y foxtrot entre otros géneros musicales. Este hecho refleja el eclecticismo estético del público montevideano y la apertura cultural que poseía, bases fundamentales para el surgimiento de un ballet nacional en los años posteriores.

De las dos escuelas surgirán bailarines que dejaron su impronta pedagógica. La danza clásica europea, recordemos, había nacido de los elementos de etiqueta cortesana, transformados en danza: reverencias, pasos ceremoniosos y salidas respetuosas formaron su propia ideología, dirigida hacia la persona del rey, la galantería con las damas y la atmósfera de amoríos. Los movimientos se ejecutan lenta y soberbiamente, sin vulgaridad ni apuro, porque en la etiqueta establecida en la corte no cabe la precipitación.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Figura 5. Programa de mano 21-05-1919. Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, como primera bailarina y coreógrafa

En Uruguay, las profesoras de danza clásica que enseñaron en el ámbito privado en Montevideo (Olga Hinz —estudiante del Conservatorio Imperial de San Petesburgo, radicada en Montevideo en 1923— y las bailarinas inglesas Agnes Munro de Mc Conney y Vera Dalton) sentaron las bases técnicas en las niñas que posteriormente intervendrían en la fundación del Cuerpo del SODRE. Una personalidad clave fue el maestro coreógrafo Alberto Pouyanne, nacido en 1889, pianista y bailarín, quien viajó a Europa para perfeccionar su aprendizaje del piano. Dentro del ballet fue alumno de Gustave Ricaux, Gala Schabelska— bailarina rusa que luego sería su colega en el Cuerpo de Baile uruguayo— y Alexandre Vloinine. Resuelto a dedicarse a la danza, volvió de París en 1930 e instaló su propia academia de ballet. Las clases de su academia las dictaba en el Ateneo de Montevideo. Pouyanne formó a su vez, a Alfredo Corvino, primer bailarín del Cuerpo de Baile del SODRE. Lamberto Baldi, director de la Orquesta Sinfónica del SODRE convocó a Pouyanne para formar el nuevo Cuerpo de Baile del SODRE.

Junto al empuje de los bailarines que aprenden las técnicas de danza clásica de las escuelas francesa y rusa, se desarrolla la formación de instrumentistas que integrarán la primera orquesta estatal del Uruguay. El 20 de junio de 1933 se presentó el primer concierto público de la Orquesta Sinfónica, bajo la dirección del maestro Vicente Pablo. Los ciento tres integrantes ejecutaron el *Concierto en Fa Mayor de Bach* y la obertura *La isla de los ceibos,* del compositor uruguayo Eduardo Fabini. A partir de entonces, la Orquesta Sinfónica del SODRE acompañó los estrenos de los ballets clásicos que se estrenaban en el Ateneo de Montevideo y en el Teatro Solís. Más adelante, estaría junto a la fundación del Cuerpo de Baile del SODRE, cuando se estrenó *Nocturno nativo*, el 23 de noviembre de 1935, ballet con música del compositor ítalo-uruguayo Vicente Ascone y, sin lugar a dudas, obra fundacional dirigida por el maestro Lamberto Baldi y coreografía de Alberto Pouyanne.

TEATRO SOLIS EMPRESA SALVAT

TEMPORADA OFICIAL DE 1919 — INAUGURACIÓN

Gran Compañía de Bailes PAVLOWA

Primera bailarina: ANNA PAVLOWA

CATALINA GALANTHA
Primera bailarina de carácter

HILDA BUTZOVA
Primera bailarina clásica

ALEJANDRO VOLININE
Primer bailarín

IVAN CLUSTINE
Director Coreográfico

50 BAILARINAS Y BAILARINES

ANNA PAVLOWA

Toda Europa, América del Norte y parte del Sur la proclaman hoy la mayor y más completa bailarina de nuestro tiempo y unanimemente le conceden el título de Reina de la Danza, llamando a la Pavlowa: la incomparable.

Terminó Anna Pavlowa sus estudios en la Escuela Imperial de Petrogrado a los 17 años de edad, obteniendo desde luego el título de «Primera bailarina», que solo se consigue después de varios años de carrera, siendo todavía más extraordinario el haber sido nombrada, tres años después, por orden del Czar, bailarina del Ballet Imperial.

Habiendo visto los bailes en París, Viena y Milán, convenciése Anna Pavlowa de la superioridad de los bailes rusos y resolvió darlos a conocer, organizando uno en 1910.

Stockolmo fué la primera ciudad europea en que bailó, y los suecos, que tienen fama de excesivamente fríos, fueron también los primeros en entusiasmarse con los bailes rusos y con su primera bailarina, convirtiéndose el Rey de Suecia en un ardiente admirador de dichos bailes, asistiendo todas las noches a las representaciones y concediendo a la Pavlowa, en la víspera de su partida una audiencia durante la cual, a la vez de felicitarla calurosamente, le otorgó la real orden, con que recompensa a los que prestan grandes servicios al arte.

Berlín fué la primera gran capital que juzgó su arte, donde

ANNA PAVLOWA

Figura 6. Interior del programa de mano 21-05-1919. Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, como primera bailarina y coreógrafa

Alfredo Balcón[4], uno de los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE, obtuvo una beca en 1937 para ir a estudiar con la bailarina y maestra rusa Liubov Yegórova, conocida en Latinoamérica como Lubov Egotova. Ella integró el Ballet del Teatro Marinsky, los Ballets Rusos de Diaghilev y en 1923 fundó su propia escuela en

[4] Me brindó la información que describo en la entrevista realizada el 22 de junio de 2019.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

París. Alfredo Balcón regresa en 1942 y además de retomar su carrera en el SODRE, brinda clases particulares. En las mismas, imparte la técnica de la danza clásica francesa y de la rusa; hecho que resulta relevante para este período de investigación, pues demuestra la formación técnica integral de los bailarines uruguayos y una confluencia ruso-francesa a través de la enseñanza de la maestra Liubov Yegórova (San Petesburgo, 1880- París, 1972), quien emigró a Francia a causa de la Revolución de 1917 y encontró en París una ciudad propicia para instalar su escuela[5].

4. A manera de epílogo

De lo expuesto anteriormente, se pueden extraer algunas conclusiones. En principio, los estrenos de las compañías extranjeras organizadas en temporadas tienen que haberse constituido en modelos inspiradores que aportaron al perfeccionamiento técnico de la danza clásica de los bailarines fundadores del ballet uruguayo. En segundo término, aunque la escuela francesa y la escuela rusa comparten las derivaciones que la danza clásica europea tuvo a partir de la etiqueta cortesana (reverencias, pasos lentos, cierta etiqueta y carácter respetuoso), presentan diferencias claramente definidas y estudiadas. Según los teóricos de la coreografía, la primera evita los compases bruscos y los movimientos agitados y se basa principalmente en elementos de estilo noble, graciosidad y virtuosismo de la persona que baila. La escuela rusa en cambio, aporta pasos más sencillos en sus inicios, que conllevan movimientos de ejecución más rápida y hasta un punto, de cierto virtuosismo.[6] La diferencia fundamental entre estas dos escuelas radica en que la danza clásica en la Francia de la época del absolutismo de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI estuvo encerrada en los límites del palacio real y era ejecutada por los grandes señores aficionados, a los cuales se les podía exigir gracia en las posiciones y ademanes. La escuela rusa llegará a su máxima exquisitez técnica en el esplendor de la época de los zares, destacándose el mecenazgo de Catalina II, desde 1762 hasta 1796.

Además, en lo que atañe a la danza clásica uruguaya, de los dos programas analizados y de la evidencia fáctica mencionada se podría deducir que ambas escuelas debieron ejercer su influencia en los profesores de las academias privadas antecesoras del ballet uruguayo. La convivencia de la música de Tchaicovsky y Glazunov junto a la de Chopin podría añadir una confluencia más a ambas tradiciones. La diacronía que coloca estos hitos de las visitas extranjeras en la segunda década del siglo XX justo antes de la instalación de academias de enseñanza de la danza en los años 20, así

[5] Los datos sobre la bailarina Liubov Yegórova fueron extraídos de Horst Kögler (1988), *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford: Oxford University Press, p. 254.
[6] Sigo en estos conceptos y consideraciones los estudios de Vaganova, quien aporta una descripción de la génesis de la danza clásica. Liubov Yegórova (1967) *Las Bases de la Danza Clásica. Texto y guía del Ballet*. Buenos Aires: Centurión, p. 11.

como el perfeccionamiento en Francia de Pouyanne —quien sería posteriormente un importante personalidad del ballet uruguayo—, permiten inferir deducciones en el mismo sentido. Asimismo, las coreografías de 1919 mencionadas como "diversiones", de autoría de Pavlova, seguramente dieron lugar (como también queda presente en lo visual, en la foto de portada) a momentos solísticos de alto virtuosismo en los que, por lo que vemos en el programa, se presentaban rotativamente distintos primeros bailarines.

Finalmente, la obtención de la beca del bailarín fundacional del Cuerpo de Baile del SODRE Alfredo Balcón para ir a estudiar con la maestra rusa Liubov Yegórova radicada en París y su retorno al Uruguay como referente, tanto en su rol de bailarín solista así como docente de danza clásica, demuestra la conjunción de las técnicas de las escuelas rusa y francesa en la formación profesional de los bailarines que estudiaron bajo su guía.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALLET NACIONAL del SODRE. *80º Aniversario (1935-2015)*. Montevideo: Palabra Santa Editorial.

DIEZ SERRANO, Fernando. 1982. *Música en el Uruguay*. Montevideo: Monteverde.

GARCÍA VICTORICA, Victoria. 1948. *El original Ballet Russe en América Latina*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

KÖGLER, Horst. 1988. *The Concise Oxford Dictionary of Ballet*. Oxford: Oxford University Press.

MANSO, Carlos. 2008. "Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919 a 1959)". *Historia general de la Danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

RUEDA, Carmen. 1998. *El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas Fundadoras y sus Diferentes Aportes Técnico-Coreográficos en las Obras de Autores Nacionales*. Montevideo: CSIC.

SALGADO, Susana.1971. *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo.

Revista del IIMCV Vol. 33, N° 2, Año 33 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

VAGANOVA, Agrippina. 1961. *Las Bases de la Danza Clásica. Texto y guía del Ballet.* Buenos Aires: Centurión.

Archivos consultados

ARCHIVO DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. Programa "Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís organizada por el Barón Diaghilev", 1913. Montevideo.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN Y DIFUSIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS (CIDDAE). Programa "Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís como primera bailarina y coreógrafa", 1919. Montevideo.

CARMEN RUEDA BORGES

Profesora de Educación Musical, se graduó del Instituto de Profesores "Artigas" en 2001. Licenciada en Musicología por la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, Uruguay (2008). Magíster en Ciencias de la Educación, con énfasis en Educación Musical, por la Universidad ORT Uruguay (2010). Desde 2017 realiza el programa de Doctorado en Música, Área Musicología, en la Universidad Católica Argentina. Es profesora por concurso en las asignaturas Historia de la Música e Historia del Arte en nivel terciario, y docente de materias musicales en la Escuela de Danza Clásica del SODRE. Ha participado como ponente en congresos realizados en Chile, Uruguay y Argentina. Es miembro activo de la Asociación Argentina de Musicología.

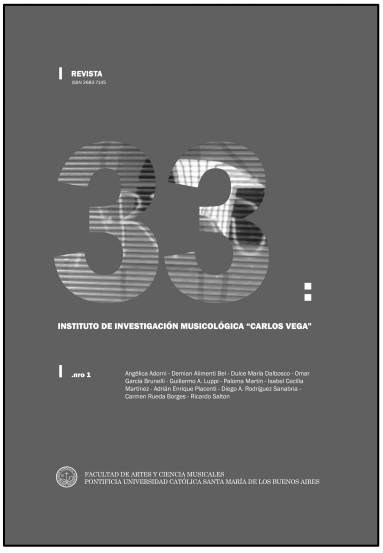
NOTICIAS DEL INSTITUTO

NOTICIAS DEL INSTITUTO

Publicaciones

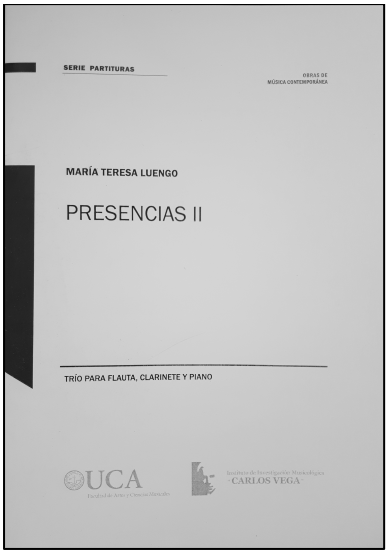
A continuación damos a conocer las publicaciones realizadas en las distintas Series de nuestro Instituto en el año 2019.

Revista

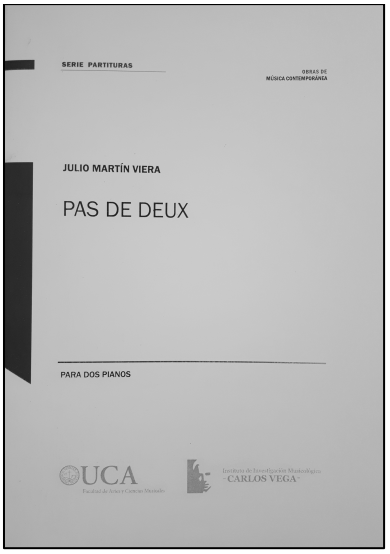


Volumen 33, Nº 1 (correspondiente al primer semestre del año y disponible en http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/RIIM)

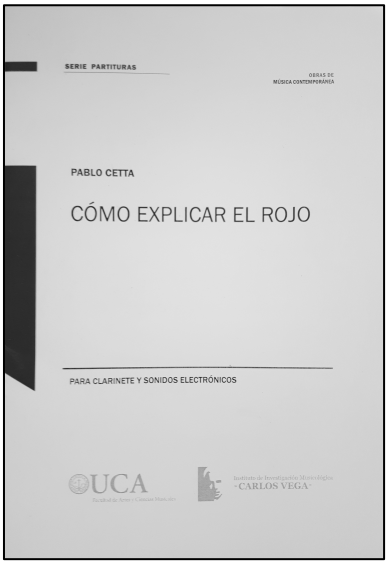
Serie Partituras



María Teresa Luengo (2016), *Presencias II*, trío para flauta, clarinete y piano

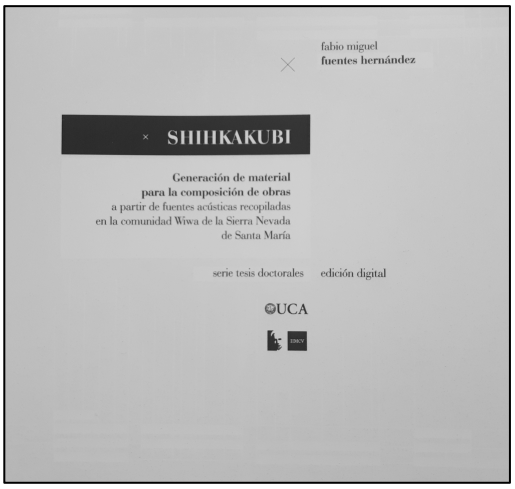


Julio Martín Viera (2012), *Pas de Deux*, para dos pianos



Pablo Cetta (1999), *Cómo explicar el rojo*, para clarinete y sonidos electrónicos

Serie tesis doctorales – Edición Digital



Fabián Miguel Fuentes Hernández (2013), *Shihkakubi. Generación de material para la composición de obras a partir de fuentes acústicas recopiladas en la comunidad Wiwa de la Sierra Nevada de Santa María.* (1 CD)

CONVOCATORIA

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS PARA LA REVISTA DEL IIMCV (UCA)

El Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega' —IIMCV— de la Universidad Católica Argentina —UCA— convoca a presentar trabajos de investigación para ser publicados en su Revista semestral.

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 para su evaluación específica.

La evaluación de los artículos estará a cargo de dos especialistas (uno de los cuales deberá ser externo). En caso de empate, se recurrirá a un tercer evaluador externo.

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, quien 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 -abstract- 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 autor/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. Se recomienda utilizar las notas para brindar información secundaria y no las referencias bibliográficas.

10- Las referencias bibliográficas se ubicarán al final del artículo y se consignarán sólo las obras citadas en el texto. Se seguirán los siguientes criterios:

RATNER, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form and Style*. New York: Schirmer Books.

SANCHIS, Rogelio. 1976. "Raíces históricas de las Fiestas de Moros y Cristianos de Alcoy". En *Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos*. Alicante: Publicaciones de la Obra Social y Cultural de la Caja de Ahorros Provincial de Alicante, pp. 521-532.

SANS, Juan Francisco. 2015. "La edición musical como ocasión extrema de la interpretación". *Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega*", No 23: 17-43.

KAUFMAN, Scott Barry. 2010. "What's The Size Of The Mozart Effect? The Jury Is In. How strong is the Mozart Effect?". *Beautiful Minds*, 25 de abril. Versión electrónica disponible en: http://www.psychologytoday.com/blog/beautiful-minds/201004/whats-the-size-the-mozart-effect-the-jury-is-in [Fecha de último acceso: 19-07-11]

11- 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 a los epígrafes indicados en el 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.

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

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

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

15- 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

Las normas para la presentación de artículos también pueden encontrarse en http://www.iimcv.org/pdfs/convocatoria_revista.pdf

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