UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

Rector: Mons. GUILLERMO BLANCO

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano: Mtro. ROBERTO CAAMAÑO

INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA CARLOS VEGA

Directora: Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

103) BUENOS AIRES REPUBLICA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que exige la ley 11.723

Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Nº 9 - 1988

BIBLIOGRAFIA SELECTIVA COMENTADA SOBRE EL ARTE DEL PIANO

Hay diversas maneras de presentar bibliografías. Algunos autores enumeran, al final de su trabajo, las obras consultadas; otros citan un repertorio de libros, consultados o no, como para señalar lo más granado que, a su juicio, existe sobre el tema. No faltan quienes anotan una grande o pequeña nómina sin mayor discriminación. Unos pocos, en fin, se esfuerzan en ofrecer una serie lo más completa posible de cuanto atañe a lo abordado. Si las obras enumeradas fueron consultadas, en alguna medida se podrá evaluar sus bondades o sus defectos; ocurre así en el primer caso y parcialmente en alguno de los otros. Pero si se busca en la bibliografía una orientación definida y útil, no creo se la halle cabalmente en los ejemplos anteriores, salvo quizá en el primero.

Pienso que una bibliografía sin comentarios está cerca de un aséptico catálogo de libros, y suele servir de poco. Y aún cuando todo comentario, que como tal ha de ser breve, no brinda mucho más que una visión general del libro, matizado además por una casi inevitable subjetividad, me parece que informa, sitúa y encauza; y también evita perder el tiempo...

Es muy extensa la bibliografía que trata el arte del piano a través de más de dos siglos. Los libros que figuran en la presente síntesis están lejos de conformar una lista exhaustiva. He incluido en ella gran parte de aquellos a los que he podido tener acceso y he suprimido varios que consideré no pertinente comentar. Por otra parte, no creí necesario referirme a los tratados de primera mitad del siglo XIX, ya que los de Hummel (1828), Kalkbrenner (1830, con su famoso "guide-main", que Liszt llamaba "guide-âne"), y Fétis-Moscheles (1837) sólo ofrecen interés histórico; y los de Cramer, Clementi y Czerny, así como el de Lebert y Stark, muy posterior, importan mucho más por la excelencia de no pocos de sus ejercicios y estudios que por sus teorías, ya vetustas y que corresponden al período precientífico de la tecnología pianística. Aclaro, sin embargo, que no hay tratado serio del que no se pueda extraer algo positivo. Recuerdo al respecto las siguientes afirmaciones de Ralph Kirkpatrick: "he construido mi propia técnica de clave en muy gran medida sobre los ejercicios prescriptos por Hummel en su método de piano de 1828, que contiene una serie de ejercicios admirablemente concebidos para afrontar casi todo lo que diez dedos deben poder hacer" (*Interpret-*

ing Bach's Well-Tempered Clavier, Cap. VI). Claro que Kirkpatrick habla de técnica de clave y no de piano...

Me pareció oportuno mencionar en este trabajo el famoso tratado de Carl Philipp Emanuel Bach como única referencia a las grandes obras sobre la música para teclado en el siglo XVIII. Asimismo figuran aquí algunas ediciones críticas, sea por su gran difusión o por su excelencia. La abundancia cada vez mayor de ediciones que llevan el rótulo de "Urtext", evita a veces caer en versiones espúreas o poco fieles; pero también ocurre que muchos pretendidos "Urtexten", o bien no son tales o no responden plenamente a las intenciones del autor puestas de manifiesto en escritos o cartas posteriores a la primera edición o en ejemplares corregidos. El problema del "Urtext" y de la versión más fidedigna es muy complejo y su consideración se halla fuera de los límites de esta bibliografía. Por esa razón sólo cito unas pocas ediciones comentadas por especialistas prestigiosos.

A mi entender, las obras más divulgadas, las que más se publicaron, se ejecutaron y se oyeron son las que presentan mayores dificultades al intérprete concienzudo para lograr una interpretación auténtica; y llamo auténtica a la recreación o revitalización fiel de un texto, donde la riqueza expresiva, el dominio, la compenetración estilística, la espontaneidad y la convicción, ajenas a prejuicios, lugares comunes, tradiciones dudosas y "slogans", permiten a la música fluir como si en ese preciso momento fuera naturalmente creada.

Bach, Mozart, Beethoven, Chopin y Liszt, son quizá los compositores que más han sufrido los zarandeos de revisores, arregladores, comentaristas e intérpretes. En cierta medida ocurre lo propio con Debussy. Las remanidas tarjetas de presentación de Bach seco y austero, Beethoven épico y heroico, Mozart grácil, elegante y "pequeño", Chopin dulzón y sentimental, Liszt superficial y efectista, o Debussy evanescente, vaporoso y deshuesado, han impedido con frecuencia exponerlos y valorarlos en todas sus dimensiones. A ellos están dedicados varios de los tratados que más adelante se citan.

Sería demasiado largo referirse en esta bibliografía comentada sobre el arte del piano a trabajos señeros correspondientes a disciplinas auxiliares, a las obras sobre estética, a las obras históricas y biográficas, tan importantes y necesarias para la formación integral del intérprete. Preferí circunscribirme al área más específica, de por sí suficientemente amplia como para sentar una introducción eficaz al tema.

Al serme imposible establecer los límites entre lo técnico y lo interpretativo, y convencido de que el arte pianístico es una simbiosis de ambos, he incluido varios libros que ayudan a una más profunda comprensión y una mayor identificación con determinadas obras o creadores, aun-

que el aspecto de la mecánica o la tecnología instrumental no esté en ellos específicamente considerado.

He respetado el idioma original en los títulos (excepto en ruso y en húngaro), e indico si hay traducción castellana de mi conocimiento. En caso de mencionar más de una edición, ubico en primer lugar la que fue consultada.

La lectura de todo este material —y del que sin citarse aquí fue igualmente estudiado—, ha sido realizada en el curso de muchos años, a través de préstamos personales o de bibliotecas, por propias adquisiciones o en bibliotecas norteamericanas y europeas. Esa búsqueda, esa lectura y esas anotaciones constituyen actividades permanentes; confío en que la exposición de este resumen bibliográfico sirva de acicate, a quien lo lea y a quien lo escribe, para seguir buceando en lo viejo y en lo nuevo.

---

1. APEL, Willi. — *Masters of the Keyboard.* Cambridge-Massachusetts, Harvard Univ. Press, 1947. 423 págs.

Panorama general de la música de teclado desde el 1300. Síntesis muy inteligente, llena de datos y aclaraciones, con más de cien ejemplos musicales, incluidas no menos de cuarenta obras completas, algunas de ellas prescindibles por lo muy divulgadas (Nocturno op. 48 de Chopin, Intermezzo op. 116 de Brahms o dos Canciones sin Palabras de Mendelssohn). Dedica a la música pianística algo menos de la mitad del libro, sector donde más abundan los ejemplos musicales extensos. En consecuencia resulta algo esquemático el tratamiento de la inmensamente rica literatura musical para piano surgida desde Mozart hasta 1940. El último capítulo, Impresionismo y Nueva Música (1900-1940) es sorprendentemente pobre y con algunas arbitrariedades. Baste mencionar que apenas considera a Ravel, Prokofiev y Bártok, y que, entre otros deslices, cae en el ya inaceptable lugar común de citar "el impresionismo de Debussy y Ravel". Enfoca con gran autoridad y conocimiento formas, estilos, criterios compositivos y evolución de la escritura pianística hasta principios de siglo, sin hacer referencia alguna al aspecto técnico instrumental.

2. BACH, Carl Philipp Emanuel. — *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments.* Nueva York, Norton, 1949. Traducción: W. J. Mitchell. 449 págs. Original: *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen.* Berlín, 1753-62. Wiesbaden, Lothar Hofmann-Ebrecht, Breitkopf & Härtel, 1957.

Dentro del grupo de libros dedicados a los instrumentos de teclado en el siglo XVIII, antes del florecimiento del piano, el de C. P. E. Bach ocupa tal vez el lugar más importante. Dividido en dos grandes partes, desarrolla en la primera tres capítulos sobre la digitación, la interpretación de adornos y la ejecución en el teclado; la segunda abarca en cuatro capítulos el estudio de los intervalos, el bajo cifrado, el acompañamiento y la improvisación. Interesa mucho más al pianista e intérprete la primera parte, con sus indicaciones todavía tan actuales sobre el uso del pulgar, el reemplazo y el deslizamiento de dedos, digitaciones diversas, el toque cantado, el fraseo, etc.,

y la explicación sobre el rubato más clara de esa época. Creo que todo pianista debe leer y meditar esta obra fundamental y recordar que la influencia que ejerció C. P. E. Bach fue muy grande y se prolongó hasta Chopin, quien en él se basó para la escritura e interpretación de los adornos en sus obras.

3. BADURA SKODA, Paul y Eva. — *L'art de jouer Mozart au Piano.* Paris, Buchet-Castel, 1974. Trad.: Christiane de Lisle. 381 págs. Original: *Mozart - Interpretation.* Viena y Stuttgart, 1957.

Libro muy valioso, indispensable para quien desee profundizar el tema. Aborda con admirable versación todos los problemas que hacen a la interpretación mozartiana: sonido, ritmo, articulación, rubato, escritura, ornamentación, digitaciones, cadencias, ediciones, etc., y el estudio detallado de cuatro obras capitales (K. 466, 488, 491 y 511). Si alguna crítica cabe formular a este trabajo, sobresaliente en tantos aspectos, es con respecto a varias indicaciones técnicas (Cap. VI) que pecan de anacrónicas y a veces arbitrarias (págs. 184 y 185 de la edición francesa). Buena bibliografía mozartiana, predominantemente en alemán.

4. BOISSIER, Auguste. — *Liszt Pédagogue.* París, Champion, 1976. Primera ed.: *Franz Liszt als Lehrer.* Berlin, Paul Zsolnay, 1930. Trad.: Daniela Thode.

Libro extenso y desigual escrito por la madre de una joven pianista suiza que estudió en París con Liszt durante los años 1831 y 1832. Es ilustrativo de la personalidad lisztiana a los 20 años, lo cual permite apreciar la fascinante evolución del genial músico. Describe y comenta las clases, los métodos de estudio, enseñanza y criterios que Liszt habría de modificar, pero interesa observar tanto talento, intuición y empirismo. La traducción alemana, previa a la edición del original francés, fue realizada por una nieta de Liszt (Daniela Thode), hija de Cosima Liszt y Hans von Bülow.

5. BONPENSIERE, Luigi. — *New Pathways to Piano Technique.* Nueva York, Philosophical Library, 1953. 123 págs.

Aldous Huxley escribió el prólogo de este trabajo, consistente en anotaciones de Bonpensiere seleccionadas y ordenadas por María Bonpensiere y Georg Hoy. Estudia las relaciones entre la mente y el cuerpo con especial referencia a la ejecución pianística. El autor se basa en la concentración cerebral y en la energía mental, es decir, la fuerza del pensar, para poder "reproducir el más inasible y complicado producto de nuestra voluntad musical". A ese sistema de dinámicas llama "ideo-kinetics", y afirma que para desplegar las dinámicas perfectamente "ideo-kinéticas" no debe realizarse el menor esfuerzo. Explica largamente en forma difusa y algo confusa la concientización de los movimientos, con ejemplos prácticos. Se observan algunas contradicciones (p. 91), algunas ingenuidades y una cierta falta de rigor científico, sobre todo en el campo fisiológico.

6. BOSCH VAN'S GRAVEMOER, Jeanne. — *L'Enseignement de la Musique par le Mouvement Conscient.* Paris, Presses Universitaires, 1938.

La autora, alumna y admiradora de Marie Jaëll, enseñó durante mucho tiempo en Francia y Holanda; uno de los pianistas más destacados formados por ella es el portugués Eduardo del Pueyo. El libro es interesante y constituye un aporte respetable y útil, aunque pueda no compartirse totalmente sus criterios sobre sensibilidad táctil o movimientos prensibles. Más importa cuanto dice sobre la concientización de los movimientos y la concentración cerebral, enfocadas con mayor solidez y claridad que en Bonpensiere.

7. BREITHAUPT, Rudolph Maria. — *Die natürliche Klaviertechnik.* Leipzig, C. F. Kahnt, 1921, 4ª ed.; 1ª edic.: 1905; 3ª edic.: 1912.

La tercera edición de esta obra corrige y actualiza las anteriores; la cuarta modifica un tanto la tercera y presenta una bibliografía importantísima. Es un libro crucial, uno de los primeros que formuló la teoría de la técnica pianística más avanzada con bases racionales, sobre todo en cuanto a la participación integral del cuerpo. Breithaupt fue el que clasificó los movimientos fundamentales, y su clasificación sigue vigente. Corresponden sus tendencias a la reacción contra la técnica de tradición clavecinística, predominantemente digital, a diferencia del enfoque lisztiano y de las teorías resultantes de Deppe y sus alumnos Clark-Steiniger y Elisabeth Caland, y del fisiólogo Steinhausen, entre otros. Como consecuencia es perceptible una posición un tanto extrema en el desdén por la técnica y la ejercitación digital. Esa radical posición que había adoptado Breithaupt en las primeras ediciones de su libro, según algunos estudiosos, no es tan evidente en la cuarta edición, única que he tenido oportunidad de consultar. Sea como fuere, ello no hace disminuir el gran interés que presenta esta obra sesuda, sólida y considerablemente extensa.

8. BRENDEL, Alfred. — *Réflexions faites.* Paris, Buchet/Chastel, 1979. Trad.: Dominique Miermont y Brigitte Vergne. 224 págs. Original: *Nachdenken über Musik,* 1976.

Las "reflexiones" del gran pianista austríaco (nacido en Moravia) no tienen desperdicio. En función de Beethoven, Schubert, Liszt, Busoni y Edwin Fischer habla de muchos más y de muchas otras cosas. Libro para leer y releer más de una vez. Indispensable.

9. BRUXNER, Mervyn. — *Mastering the Piano.* Nueva York, St. Martin's Press, 1972. 139 págs.

Este trabajo sin pretensiones, que lleva el subtítulo de "a guide for the amateur", es mucho más que eso e incluye una sencilla, lógica y sana exposición sobre los requerimientos para llegar a tocar bien el piano, además de excelentes explicaciones sobre la técnica en casi todos sus aspectos. Habla también sobre la manera de memorizar seis obras de Bach, Scarlatti, Beethoven, Chopin, Brahms y Debussy. Constituye una síntesis ágil, inteligente y llena de buen sentido y, aunque breve y modesto, puede ser eficaz para el profesional y el aficionado.

10. BRONARSKI, Dr. Ludwik y TURCZYNSKI, Prof. Jozef. — *Chopin.* Varsovia, Instituto Fryderyka Chopin, Publicaciones Musicales Polacas, 1949 a 1958.

Edición de la obra completa de Chopin en base al estudio de los manuscritos originales, las primeras ediciones y cantidad muy grande de material existente (ejemplares corregidos por Chopin, cartas, documentos, etc.), que ningún pianista puede desconocer. Está publicada en ocho idiomas, castellano incluido.

11. CASELLA, Alfredo. — *El Piano.* Buenos Aires, Ricordi, 1942. Trad. Carlos Floriani. 246 págs. Original: *Il Pianoforte.* Roma-Milán, Tummielli, 1937.

Músico de formación completa, pianista, compositor, pedagogo, Casella es una de las personalidades más destacadas del arte italiano de la primera mitad del siglo. Su libro, muy ambicioso, comprende todo cuanto al piano se refiere: historia, factura, literatura, estética, grandes pianistas, técnica integral, enseñanza, transcripción, etc. Casella no es imparcial ni objetivo al juzgar obras, autores e intérpretes, y tal vez no estaba muy al tanto de los

estudios que sobre muchos de esos temas se habían realizado ya, sobre todo en Francia y Alemania; ello quita en parte validez y vigencia a su trabajo. En lo que respecta al extenso capítulo "Cómo se toca el piano" Casella muestra su gran capacidad e inteligencia pero es esclavo de su propia formación pianística anticuada, que en parte indudablemente actualizó, pero que explica según los típicos lineamientos decimonónicos. Esto origina una mezcla algo contradictoria de antiguos criterios con otros más evolucionados. Por supuesto que hay en el libro material rescatable y no poco de interés y utilidad.

12. CASTRO, María Rosa Oubiña de. — *Enseñanza de un gran maestro: Vicente Scaramuzza.* Buenos Aires, Ossorio, s/f. 63 págs.

La autora vierte "conceptos extraídos del abundante material de estudio", del cual seleccionó lo que consideró "fundamental y general", de "las enseñanzas que impartiera el maestro Vicente Scaramuzza en su larga trayectoria pedagógica". Así se exponen principios básicos, ejercicios preparatorios, tipos de toque, etc., con gran minuciosidad y énfasis particular en el aspecto mecánico, más que en el sonoro y musical.

13. ———. *Elementos de Técnica Pianística.* Buenos Aires, Kepplinger, 1984. 89 págs.

En este segundo libro María Rosa Oubiña de Castro no cita a su maestro más que una sola vez, y evidencia una individualidad más acusada. Pero las raíces, las terminologías, los criterios son prácticamente los mismos. Escrito con seriedad y pulcritud, aborda una serie de problemas técnicos tratados, salvo algún caso, con detallismo extremo, lo que hace a menudo la lectura y la comprensión no fácil. El enfoque general se apoya en los principios más actualizados que imperaban a fines del pasado siglo y se apartan sensiblemente de los fundamentos y postulados predominantes en los maestros o teóricos más destacados de los últimos cincuenta años, como Neuhaus, Kentner, Gát, Bertrand Ott, Martienssen o Sandor, entre tantos otros.

14. CORTOT, Alfred. — *Principes Rationnels de la Technique Pianistique.* Paris, Salabert, 1928.

Abrumador catálogo sistematizado de ejercicios sobre todos los aspectos técnicos. Se me ocurre que a ningún pianista o estudiante talentoso se le puede pasar por la cabeza o puede creer necesario efectuar la totalidad de la práctica detallada por Cortot. Pero si el instrumentista es inteligente puede tomar de ahí no sólo aquellos ejercicios que le serán útiles, sino también ideas para crear otros adecuados a sus necesidades. Más valioso y constructivo, a mi juicio, que la serie fatigosa y árida de prácticas que en no pocos casos parecen obvias e inútiles si se tiene un mínimo de talento pianístico, es el conjunto de comentarios generales, abundantes y bien escritos, donde imperan la lógica y el conocimiento profundo. Ahí se aprecia la envergadura de Cortot como gran artista. Pero cuando incursiona en la técnica misma cabe la discrepancia, por cuanto su modalidad y formación trasuntan los principios de la vieja escuela francesa heredados de su maestro Diémer, aunque Cortot haya profundizado y evolucionado mucho más que él.

15. ———. *Cours d'interprétation* (recueilli et rédigé par Jeanne Thieffry). Paris, Legouix, 1934. 283 págs. Edición castellana: *Curso de interpretación.* Buenos Aires, Ricordi, 1982. Trad.: Roberto J. Carman.

Aprobado por Cortot y redactado por su alumna Jeanne Thieffry, estos cursos de interpretación son interesantes y enjundiosos. Surge aquí el hermoso ejemplo de Cortot pianista, para quien la música es absolutamente

prioritaria con respecto al instrumento. Desde el punto de vista técnico aporta poco, pero brinda mucho al intérprete en cuanto analiza, comenta, aclara o sugiere. No empañan la figura de Cortot los conceptos poco felices sobre Brahms, sobre Mozart o Chaikovsky, considerando la tradicional impermeabilidad francesa para aceptar a ciertos creadores no franceses, resistencia análoga a la cerrazón germana respecto de algunos vecinos, como Debussy o Fauré. Es justo señalar que esas curiosas incomprensiones han menguado mucho después de la última guerra europea, y es de esperar que se superen del todo. Por último, debo puntualizar que Cortot cae en el vicio, común en su época, de alterar la disposición de las manos escrita por el compositor so pretexto de facilitar la ejecución o mejorar (?) la sonoridad, recurso discutible al extremo y que en la mayoría de los casos produce el efecto contrario. Tal actitud o costumbre cayó en desuso (si bien se sigue encontrando siempre ese tipo de "arregladores") ante la reacción de grandes intérpretes de generaciones posteriores a Cortot, entre ellos Schnabel, que fue uno de los primeros, y sobre todo Arrau.

16. ———. *La Música pianística francesa.* Milán, Curci, 1957. Trad.: Lino Curci. 265 págs. Original: *La Musique Française de Piano.* Paris, Rieder, 1932.

Análisis y comentarios estéticos de las obras pianísticas de Debussy, Franck, Fauré, Chabrier, Ravel, Saint-Saëns y Stravinsky. Así reza el epígrafe, pero el pretendido análisis no ahonda en ningún aspecto técnico ni interpretativo. Comentarios o consideraciones parecen ser los términos más adecuados para calificar esta revista informativa, elegante, colorida y agradable de la música francesa, escrita por Cortot entre 1920 y 1932, con el agregado del capítulo sobre Stravinsky, que data de 1939, cuando ya el compositor ruso era francés por adopción y lo iba a ser por poco tiempo. Son páginas interesantes que contribuyen a la comprensión de la estética y el estilo de esos creadores. De los seis capítulos primeros son más acertados los que se refieren a Franck, Fauré, Chabrier y Saint-Saëns; los dedicados a Debussy y Ravel parecen hoy un tanto pobres, no obstante la devoción de Cortot por ambos, y se resienten por la explicable falta de perspectiva para captar en todas sus facetas la obra de los compatriotas contemporáneos. En el séptimo capítulo sucede algo semejante con Stravinsky, aunque éste se halla mucho más alejado del pianista francés en cuanto a estética, carácter y modalidad. Cortot lo enfoca con lucidez y conocimiento, valora y admira muchas de sus obras, pero subraya con insistencia su desacuerdo con varias afirmaciones caprichosas y contradictorias del gran ruso, a quien no le perdona su "fobia a los pianistas". Mucho se ha escrito sobre Stravinsky y también sobre Debussy y Ravel; por esa razón creo hoy más válidos y oportunos los capítulos consagrados a los otros compositores. Y de éstos mencionaría a Chabrier y Fauré, tan injustamente relegados.

17. ———. *Chopin.* París, Salabert, Ed. de Travail, fechas varias.

Esta famosa publicación de la obra completa de Chopin revisada y comentada por Cortot fue la más autorizada y didáctica hasta la aparición de las ediciones del Instituto Fryderyka Chopin de Varsovia (1949-1958). Hoy resultan algo anticuadas; las ejercitaciones propuestas pecan a menudo por excesivo detalle y disecación, al punto de parecer destinadas a estudiantes sin condiciones naturales para el instrumento. Al margen del aspecto mecánico, que creo puede obviarse, hay hermosos comentarios y observaciones valiosas, como es de esperar del gran artista francés.

18. COVIELLO, Ambrose. — *What Matthay meant.* Londres, Bosworth, 1948.

Con lenguaje mucho más claro, redacción menos tortuosa y diagramación más simple, explica las teorías de Matthay en forma inteligible y digerible. Pa-

recería indispensable si se desea captar mejor lo que Matthay enseñaba y pensaba, que es muy digno de tenerse en cuenta, ya que con él se formaron Myra Hess, Moura Limpany, Irene Scharrer y otros pianistas distinguidos. El libro de Coviello es a Matthay lo que el de Hélène Kiéner es a Marie Jaëll, y resulta interesante.

19. CULMANN, J. — *L'Enseignoment de Marie Jaëll.* Tours, Moreau, 1940. 59 páginas.

Esta colección de cartas de Marie Jaëll no responde al interés que despierta el título prometedor. Algunas pocas sugerencias y el prólogo de J. Culmann, alumna de la famosa discípula de Liszt, permiten captar algo de la personalidad y las teorías de la pianista. Lamentablemente muchas de las cartas, todas sin fecha, carecen de significación.

20. DAWES, Frank. — Piano Playing. En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* vol. XIV, págs. 711 a 714. Londres, 1980, 6ª ed.

Nivel mediano, informativo y superficial, es artículo mucho menos significativo y sustancial que el de la quinta edición del diccionario Grove. Cita como sucesores de Matthay los métodos de Gát y Ortmann, aunque el libro de Ortmann no es un método y sus investigaciones son anteriores a gran parte de las obras de Matthay. Además cita a H. C. Schonberg para referirse a la técnica de Liszt, en lugar de acudir a fuentes más directas, cercanas e idóneas. Bastan esas menciones para descalificar el artículo.

21. DE LA GUARDIA, Ernesto. — *Las Sonatas para Piano de Beethoven.* Buenos Aires, Asociación Wagneriana, 1922. 231 págs.

A pesar del lenguaje envejecido y de que es anterior a importantes estudios y ediciones críticas de las Sonatas, la obra de De La Guardia, tan difundida en nuestro medio, merece a mi entender gran respeto. Todo lo que trata desde el punto de vista histórico y técnico-musical, si se hace abstracción de las obsoletas comparaciones y adjetivaciones propias de la literatura pseudomusical de principios de siglo, es sólido y bien fundamentado. Si su lectura se hace fatigosa por exceso de descripción y minuciosidad de análisis, no hay duda de que aún puede ser útil. No se ha publicado en nuestro país otro trabajo superior o más actualizado sobre el tema.

22. DESCHAUSSÉES, Monique. — *L'Homme et le Piano.* Foudettes, Van de Velde, 1982. 117 págs.

La autora, cuya biografía indica que estudió con Lazare Levy (1945-48), Cortot (1953), Edwin Fischer (1952) y Jeanne Blancard (1954), trata de la técnica pianística en forma muy detallada. Hay afirmaciones sorprendentes, como que "una gran técnica de piano no se puede obtener más que sobre una disociación física y muscular total" (pág. 16), o que de las falangetas "depende la luz, el timbre, la riqueza de la paleta sonora" (pág. 23), o la insistencia en la "técnica del codo" (sic). Dice además que "una tonalidad mayor que lleva seis o siete sostenidos va a engendrar luz, alegría, esperanza" (pág. 82), y cae en algún inaceptable error, como el de referirse al pedal izquierdo "permitiendo a los martillos percutir una cuerda en lugar de tres" (pág. 67). Acusa confusión de principios y escasa claridad para exponer muchas de sus ideas, a veces bastante esotéricas. Por momentos se encuentran consejos saludables y observaciones justas.

23. EIGELDINGER, Jean Jacques. — *Chopin vue par ses élèves.* Neuchatel, La Baconnière, 1979. 387 págs.

Es el estudio más profundo, científico y actualizado de cuantos conozco sobre Chopin y su obra. Libro para leer muchas veces, analizar y consultar sobre estilo, interpretación, técnica, tradiciones, digitaciones, etc. Excelente bibliografía.

24. EKIER, Jan. — *Nocturnos de Chopin.* Viena, Schott/Universal, 1980.

Dentro de la serie Wiener Urtext Edition figuran varias obras de Chopin comentadas y revisadas por diferentes especialistas. Los 21 Nocturnos están a cargo de Jan Ekier, quien realiza un exhaustivo y meduloso estudio sobre historia, fuentes, forma, carácter, interpretación de escritura, confrontación de ediciones y anotaciones originales, variantes, etc. Las buenas colecciones de los Nocturnos publicadas en la primera mitad del siglo y supervisadas por respetables músicos (Sauer, Joseffy, Scholtz, Cortot, etc.) quedan muy postergadas si se consideran las surgidas más recientemente en Varsovia (Instituto Chopin) y en Viena, esta última aún superior como edición crítica.

25. EMERY, Walter. — *Bach Ornaments.* Londres, Novello, 1953. 164 págs.

Excelente libro de estudio y consulta, muy explícito y completo, lleno de ejemplos y utilísimo para interpretar la escritura bachiana.

26. FAY, Amy. — *Music Studies in Germany.* Londres, Greenwood Press, 1979. 389 págs. Primera ed.: Chicago, A. C. McClurg, 1880.

Las experiencias de una joven pianista estadounidense que estudió en Alemania (1869-1875) con Tausig, Kullak, Liszt y Deppe conforman un libro encantador escrito con gran modestia, sinceridad e inteligencia. Pinta el ambiente y la vida musical de la época, sobre todo en Berlín y Weimar, y da cuenta de sus impresiones sobre grandes personalidades, sea por asistir a reuniones privadas y conciertos de algunas de ellas, o por el trato personal con otras. Baste mencionar a Clara Schumann, von Bülow, Wagner, Anton Rubinstein o Joachim. El libro fue publicado en 1880, llegó a la 18ª edición en 1908 y continúa editándose en varios idiomas.

27. FERGUSON, Howard. — *Keyboard Interpretation.* Londres, Oxford Univ. Press, 1975. 211 págs.

El autor trata de la forma, el movimiento (tempo), fraseo y articulación, digitación, ritmo, ornamentación, dinámica, pedal, ediciones, etc., desde el siglo XIV al XIX. En el prefacio señala que "el libro no es más que una introducción a un vasto, fascinante y siempre cambiante tema". Como tal es de muchísimo valor y utilidad. Hay una gran ciencia musical, claridad y excelente ejemplificación. Libro para consultar una y otra vez. Excelente bibliografía.

28. FOLDES, Andor. — *Claves del Teclado.* Buenos Aires, Ricordi, 1958. Trad. F. Walter Liebling. 82 págs. Original: *Keys to the Keyboard.* Londres, Oxford, 1950.

Foldes, pianista destacado, discípulo de Ernst von Dohnanyi, trata aquí, sin profundizar demasiado, el proceso de estudio, la lectura y la audición, la memoria y la interpretación En general responde a principios técnicos un tanto empíricos y anticuados. Hay muchos consejos y observaciones estimables y otras muy discutibles: véase la práctica de escalas (pág. 63), o la de octavas (pág. 65) o las peregrinas afirmaciones sobre el piano como "ejercicio fuerte y violento" (pág. 16). Con todo, es libro simpático y sincero.

29. FULLER-MAITLAND, J. A. — Piano Playing. En *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. VI, págs. 744 a 751. Londres, 1954, 5ª ed.

Síntesis clara y precisa de la evolución de la técnica pianística, bien inforda y enfocada. Puede ser útil como introducción al tema, y supera con creces el artículo paralelo que figura en la última edición del Grove (1980). Además se complementa con un breve y discreto comentario sobre digitación (Fingering) escrito por Thomas P. Fielden, pianista y profesor que estudió con Breithaupt.

30. GÁT, Jozsef. — *The Technique of Piano Playing*. Budapest, Corvina, 1956-58. Trad. Istvan Kleszky.

Uno de los mejores tratados que conozco Todo respira sabiduría, lógica, profundidad, claridad. No hay aspecto que no esté analizado racionalmente con la necesaria minuciosidad. Material fotográfico excelente. La lectura no es muy fácil y debe meditarse bastante. La traducción inglesa parecería confundir a veces volumen con intensidad. El original está escrito en húngaro, pero la editorial Corvina lo publicó, como suele hacerlo, en inglés, francés, alemán y ruso.

31. GIL-MARCHEX, Henri. — A propos de la technique de piano de Liszt. En *La Revue Musicale*, número especial dedicado a Liszt. París, 1º mayo 1928.

A pesar del título el autor no efectúa ningún aporte al conocimiento del tema. Dedica cinco páginas de las doce que tiene el artículo a censurar desdeñosamente las paráfrasis lisztianas con la parcialidad y el apasionamiento típicos de gran parte de la crítica francesa anterior a la guerra última, esa falta de objetividad y esa sobra de prejuicios (¿y algo de desconocimiento?) que condenaron en su momento a Debussy y Ravel, a Strauss y a Puccini. El resto del trabajo es pobre y poco ilustrativo.

32. GIRDLESTONE, Cuthbert. — *Mozart and his Piano Concertos*. Nueva York, Dover, 1964. 509 págs. Original: *Mozart Piano Concertos*. Londres, Cassel, 1948.

Estudio sobresaliente sobre 23 concerti de Mozart sin incluir los cuatro pequeños conciertos juveniles, muy completo, bien ejemplificado, con muchas indicaciones valiosas sobre estilo e interpretación. Me parece uno de los libros que el profesional no puede desconocer. La clasificación que utiliza sigue, como es lógico, el catálogo Köchel, pero al omitir los cuatro primeros conciertos hay que hacer caso omiso de la poco oportuna y confusa enumeración (del primero al vigésimotercero) que no coincide con la verdadera (primero al vigesimoséptimo).

33. GRAETZER, Guillermo. — *La Ejecución de los Adornos en las Obras de J. S. Bach*. Buenos Aires, Ricordi, 1956. 43 págs.

Pequeño libro, ilustrativo y didáctico, muy bien fundamentado y útil, presentado en forma esquemática, pero muy completo.

34. GRATIA, L. E. y DUVERNOY, Alphonse. — Le Piano et sa technique. En *Enciclopédie Lavignac*, Deuxième partie, vol. III, págs. 2073 a 2116. París, Delagrave, 1925.

El capítulo de esta importante Enciclopedia es informativo, pobre en el aspecto técnico y pedagógico, con algunas ideas bien fundadas. Dedica mucho espacio a los creadores de música para piano, con un criterio selectivo, parcial al extremo, además de evadir el tema específico. Como ejemplo de ar-

bitrariedad puede observarse que dedica cuatro columnas a D'Indy y tres a León Moreau, menos de una a Fauré y unas treinta líneas a Brahms, pero detalla el catálogo de 117 obras de Jean Charles Delioux (1825-1915), maestro del Sr. Gratia.

35. GUT, Serge. — *Franz Liszt. Les Eléments du Langage Musical.* París, Klincksieck, 1975. 567 págs.

Creo que es el trabajo más completo y sólido sobre el tema, mucho más que los del renombrado especialista Emile Haraszti, por lo menos desde el punto de vista técnico-musical. Si bien no incursiona en lo puramente pianístico, es libro poco menos que indispensable para estudiar con hondura la música lisztiana, ya que encara con autoridad, prolijidad y profusión de ejemplos cuanto recurso compositivo quiera considerarse: elementos melódicos y armónicos, modos, ritmos, así como antecedentes, influencias y aportes. Podría objetársele no haber profundizado en mayor medida la influencia de la ópera italiana en Liszt, que Gut circunscribe a la primera parte de la vida del compositor (pág. 457). Desestima así la serie de ocho importantes obras basadas en fragmentos de siete óperas y del Requiem de Verdi, que Liszt compusiera entre 1859 y 1882 (dos de ellas como segunda versión de trabajos anteriores), es decir, en plena madurez y hasta la vejez del músico. El estudio de la relación musical Verdi-Liszt pareciera aún campo propicio para interesantes investigaciones.

36. HISSARLIAN-LAGOUTTE, Pierrette. — *Style et Technique des Grands Maîtres du Piano.* Ginebra, Henn, 1948, 2ª ed. 267 págs. Primera ed.: 1943.

Con presentación elogiosa de Isidor Philipp y Cortot, hallo esta obra mezquina, a veces muy elemental, con abundantes errores y no pocos disparates. No obstante figura en bibliografías importantes (Grove 1954, Wolters). Vayan algunas muestras de las fallas aludidas: "el índice transmite a los dedos más débiles la fuerza que recibe del pulgar" (pág. 63), "el quinto dedo debe atacar de más alto y mantenerse rígido y vertical sobre la tecla" (pág. 62), "el minuet tiene la misma forma, por así decir, que el allegro de sonata" (pág. 204), insiste en la obra de Bach "para piano" y en los ocho conciertos con piano y orquesta (págs. 16-17), las sonatas de Beethoven del op. 2 al op. 23 están "escritas en estilo galante, de género clásico" (pág. 21), y dice que Debussy "vécut comme en songe et composa une musique de rêve" (pág. 38). El libro habla de todo: compositores, técnica, formas, estilos, memoria, gimnasia instrumental, etc., pero creo que en nada acierta. Sirva de ejemplo para no confiar en bibliografías no comentadas, así figuren en célebres diccionarios.

37. HOFMANN, Joseph. — *Piano Playing.* Nueva York, Dover, 1976. 183 págs.

El contenido de este libro es fruto de una recopilación de escritos y artículos periodísticos publicados desde 1901 y luego seleccionados para editarse varias veces en Estados Unidos, Canadá e Inglaterra. La edición de 1976 corresponde a la de 1920, renovada por Hofmann en 1936. El pianista, célebre por sus malabarismos técnicos más que por su hondura de intérprete, presenta un libro fragmentario que desarrolla siete capítulos y luego, en una segunda parte, mil y una respuestas y observaciones a consultas, para ofrecer "un panorama general de la ejecución artística en el piano y brindar a los jóvenes los resultados de las observaciones que hice en mis años de estudio y las experiencias que mi actividad pública me proporcionó" (pág. 25). Todo es de viejo cuño y adolece de la falla habitual en pianistas físicamente superdotados: no suelen saber explicar bien cómo y por qué logran lo que logran, porque casi no tuvieron que esforzarse para lograrlo. Así el capítulo "Cómo me enseñó Rubinstein (Antón) a tocar", que se

espera revelador y fascinante, no es más que hueca charlatanería. Aparte de esto, hay inexactitudes y algunas indicaciones (hoy) pintorescas en cuanto a repertorio: "no parece haber hoy (1920) mucha buena música para piano. Lo mejor proviene de Rusia" (pág. 92); o "la mayor profundidad de las teclas ha hecho desaparecer casi enteramente el glissando de la literatura moderna para piano" (pág. 29); o la recomendación de estudios previos a la práctica de los de Chopin: Neupert, Seeling, Baermann y Ruthardt (!) según aconseja en pág. 94. Pero de ninguna manera está todo en ese nivel. Si se hace el esfuerzo de aguantar la lectura completa se hallarán indicaciones de valor, algunos consejos útlies y consideraciones dignas del pianismo superior del autor. A ese respecto cito su explicación sobre el rubato (págs. 100-102), una de las pocas claras y sensatas que pueden leerse en libros especializados.

38. HOROWITZ, Joseph. — *Conversations with Arrau.* Nueva York, 1982. 317 págs. Ed. castellana: *Arrau.* Buenos Aires, Vergara, 1984.

De interés excepcional para el profesional y para todo músico, estas "conversaciones" tienen gran riqueza en juicios, enseñanzas, reflexiones, recuerdos y mil detalles de la vida y el pensamiento de uno de los artistas más admirables del siglo.

39. HUTCHINGS, Arthur. — *A Companion to Mozart's Piano Concertos.* Londres, Oxford Univ. Press, 1980, 2ª ed. 211 págs. Primera ed.: 1948.

Trabajo muy interesante y ütil, con guía temática y abundantes ejemplos, enfoque serio no sin algunos juicios algo discutibles. Es obra recomendable, aunque menos desarrollada y completa que la similar de Girdlestone.

40. KAEMPER, Gerd. — *Techniques Pianistiques.* París, Leduc, 1968. 200 págs.

Tesis de doctorado presentada en la Universidad de París (1965) que lleva como subtítulo "la evolución de la tecnología pianística". El autor, que estudió tres años con Walter Gieseking, enfoca en tres grandes capítulos la formación precientífica de la técnica (hasta Liszt incluido), el estudio científico y el aprendizaje metódico de la técnica. Sumamente ilustrativo, basado en infinidad de citas, demuestra haber investigado profusa y profundamente. Obra muy actualizada, incluye una buena bibliografía, en parte comentada.

41. KENTNER, Louis. — *Piano.* París, Hatier, 1978. Trad. Marie-Stella Paris. 189 págs. Ed. original: *Piano.* Londres, Mc Donald & Jane, 1976.

Perteneciente a la Collection Yehudi Menuhin, el libro de Kentner, pianista de larga e importante trayectoria, es muy rico, constructivo y sapiente, además de ameno y agudo. Dedica cuatro capítulos al conocimiento del instrumento, oportunos, sin exceso de tecnicismos, donde sintetiza lo que un pianista debe conocer. Los siete capítulos siguientes, que constituyen la médula y lo mejor del libro, encierran un excelente panorama de la técnica pianística según principios racionales, bien basados y actualizados; habla también de la enseñanza, la práctica, el piano en la música de cámara y en el disco, todo ello en forma no menos feliz, enfocado por un verdadero artista músico. Lástima que Kentner se aventura a formular en el prefacio una serie de consideraciones y juicios personales un tanto menospreciativos sobre varios grandes creadores (Schumann y Brahms, entre otros), además de incurrir en algún burdo error sobre el reconocimiento de Bartok en su patria. Todo ello gratuito y por ende in-significante. En los últimos cuatro capítulos se refiere a Beethoven, Chopin y Liszt, pero no para profundizar en su interpretación, salvo ocasionales apuntes, sino para comentar las obras,

lo que no parece tan justificable en este trabajo y en esa pluma. La amplia versación musical de Kentner y su buen sentido no lo salvan de caer en algunas afirmaciones equivocadas, como al mencionar la construcción de los temas principales en la Sonata op. 28 de Beethoven (pág. 107), o al citar "el saludo gentil a Rossini, que estaba en boga", con referencia al Adagio de la Sonata op. 31. Nº 1 de Beethoven (pág. 109), escrita en 1801, cuando Rossini tenía nueve años... El mejor de estos capíttulos es el dedicado a Liszt, pese al enfoque parcial con respecto a las influencias de sus predecesores y contemporáneos. Al margen de todo esto, la lectura del libro de Kentner es fructífera y gratificante.

42. KIENER, Hélène. — *Marie Jaëll: problèmes d'esthétique et de pédagogie musicales.* París, Flammarion, 1952. 210 págs.

Los diez libros y la cantidad de cuadernos escritos por Marie Jaëll (1846-1925), pianista y pedagoga de talento excepcional que estudió con Herz y luego con Liszt, son, a juzgar por los numerosos fragmentos que he leído y por cuanto dicen diversos estudiosos (Piron, Ott, Steinhausen, Culmann, Jeanne Bosch, Troost), reflejo de una compleja personalidad, espíritu inquieto en constante investigación. Ha sido muy discutida y lo sigue siendo. Desconcierta que junto a criterios muy avanzados para su época, de una gran agudeza y exquisita sensibilidad, se halla un esoterismo y unas algo confusas incursiones en la filosofía y la fisiología que llegan a hacer difícil la comprensión de sus ideas. La desigualdad es muy grande y su rigor científico es relativo, por lo que induce a dudar de la eficacia de muchos de sus principios. Hélène Kiéner incluye en su libro la biografía, un estudio de la obra de Marie Jaëll con la lista de sus escritos y composiciones (pues también componía), y una bibliografía, todo con gran seriedad, convicción y devoción. Resulta así trabajo muy adecuado para conocer y comprender algo mejor las facetas de una figura por muchos conceptos original, y de la cual siempre se puede aprender algo.

43. KIRKPATRICK, Ralph. — *Le Clavier bien tempéré.* París, Lattes, 1985. Trad.: Dennis Collins. Ed. original: *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier. A Performer's Discourse of Method.* Yale Univ., 1984.

El título original inglés es elocuente y el libro es admirable de sapiencia, madurez, amplitud de criterio, musicalidad y profundidad de pensamiento. Escrito poco antes de la muerte del gran artista, es obra para el estudioso, el clavecinista, el pianista, el músico.

44. KULLAK, Franz. — *Beethoven's Concerti für Pianoforte.* Leipzig, Steingräber, 1881.

La edición Steingräber de los conciertos para piano y orquesta de Beethoven incluye un espléndido estudio de Franz Kullak (sobrino de Adolph Kullak, autor de Die Aesthetik des Klavierspiels, de 1861), reproducido en ediciones posteriores y publicado también aparte. No analiza en detalle cada concierto sino el lenguaje beethoveniano, sus antecedentes, estilo, fraseo, movimientos, ritmo, interpretación de ligaduras y adornos, etc., refiriéndose a la obra pianística en general. Muy útil y de interés para confrontar con ediciones más modernas, por ejemplo las de las Sonatas revisadas por Schnabel o Martienssen, o la de Litolff/Peters de 1973, a cargo de Arrau, que es a mi juicio la más perfecta.

45. LEIMER, Karl - GIESEKING, Walter. — *Rítmica, Dinámica, Pedal.* Buenos Aires, Ricordi, 1938. Trad.: Roberto J. Carman. 71 págs. Ed. original: *Rhythmik, Dynamik, Pedal.* Mainz, Schott's Söhne, 1938.

46. ———. *La Moderna Ejecución Pianística.* Buenos Aires, Ricordi, 1940. Trad.: Roberto J. Carman. 62 págs. Ed. original: *Modernes Klavierspiel.* Hannover, 1930 (?).

Los dos ya clásicos libros de Leimer-Gieseking, cuyos curiosos títulos dicen "según Leimer-Gieseking, por Karl Leimer", con un prefacio de Gieseking en el segundo de ellos, constituyeron en su momento uno de los aportes a la teorización de la técnica moderna más difundidos por todo el mundo, popularidad debida en parte no pequeña al nombre del famoso pianista. Huelga mencionar la autoridad de Leimer y la bondad de sus teorías. Ambos tratados, que todo pianista debe aprovechar y meditar, rebosan experiencia y lucidez. Cabe señalar un cierto desorden en la exposición general, algunas contradicciones y algunos anacronismos, no raros en los teóricos que se formaron en las postrimerías del siglo pasado. Las terminologías empleadas en la traducción castellana no siempre ayudan a clarificar el texto original. El término alemán "Belastung" significa carga y no peso; en francés hay quienes lo traducen "poids" y otros "pesanteur"; el toque por el "peso" no da la idea del toque por "Belastung" que es más activo y no por gravitación, lo que implica una diferencia fundamental en el gesto y la actitud. Los tratados en cuestión incluyen, a guía de ejemplos prácticos, excelentes análisis interpretativos de la Invención a tres voces en Do y la Alemana de la Sexta Suite Francesa de Bach y la primera Sonata de Beethoven.

47. LHEVINNE, Joseph. — *Basic Principles in Pianoforte Playing.* Nueva York, Dover, 1972. 48 págs. Ed. original: Filadelfia, Theo. Presser, 1924.

Pianista y profesor prestigioso, sobre todo en Estados Unidos, publicó primero estos apuntes en la revista The Etude y luego como pequeño tratado en 1924. Su esposa Rosina, que continuó enseñando hasta hace pocos años, escribe el prefacio de la edición 1972. Es un librito jugoso e inteligente, donde Lhevinne parecería tratar de conciliar viejos y nuevos enfoques, por lo cual al lado de conceptos lógicos y racionales hay otros que no soportan un análisis científico. Se lee con agrado y puede ser útil para el profesor o el pianista criterioso.

48. LOCARD, Paul et STRICKER, Rémy. — *Le Piano.* París, Presses Univ., 1974, 5ª ed. 128 págs. 1ª ed.: 1948.

Breve libro de la colección "Que sais-je?", bastante ambicioso y que ha alcanzado considerable difusión. La primera parte, escrita por P. Locard, trata del instrumento, su historia y descripción, en discreta síntesis y con relativa exactitud de datos. La parte segunda, debida a ambos autores, habla del pianista, la ejecución, la enseñanza y los intérpretes célebres; y la tercera, escrita por R. Stricker, se refiere al repertorio. Es un trabajo meramente informativo, superficial y no exento de errores, bastante inferior a otros libros sobre técnica musical publicados por la misma editorial.

49. LOMBARD, A. — Notes sur l'enseignement et l'étude du piano. En *La Revue Musicale,* Nº 22. París, 15 noviembre 1904.

Habla de la enseñanza de la música basándose en la fisiología (?) y sigue principalmente a Marie Jaëll, con los pro y los contra de tal filiación.

50. LONG, Marguerite. — *Le Piano de Marguerite Long.* París, Salabert, 1959.

51. ———. *Au Piano avec Debussy.* París, Billaudot, 1969, 119 págs.

52. ———. *Au Piano avec Fauré.* París, Billaudot, 1963. 206 págs.

53. ———. *Au Piano avec Ravel.* París, Billaudot, 1971. 187 págs.

De los cuatro libros que firmó la famosa pianista francesa, el primero es el más útil e interesante desde el punto de vista pianístico, si bien la formación, la modalidad y la edad de la artista, nacida un año antes que Ravel (1874), dan lugar a empirismos y a criterios a veces envejecidos. Los trabajos que se refieren a Debussy y Fauré son amenos y valiosos, en particular por la serie considerable de observaciones, datos y aún correcciones de textos o sugerencias, fruto de la relación directa de Marguerite Long con los compositores durante muchos años. En el libro sobre Ravel tuvo Marguerite Long poca ingerencia, pues fue redactado por Pierre Laumonier según las intenciones de la artista y las conversaciones que mantuviera con ella. Al fin se terminó de redactar y se publicó después de su muerte, ocurrida en 1966. El libro dice: textos reunidos y presentados por Pierre Laumonier, pero figura como autor Marguerite Long. Este trabajo póstumo es también simpático y agradable, pero un tanto superficial, y no agrega mucho a la extensa bibliografía raveliana. En los cuatro libros lo que más interesa es cuanto procede directamente de los grandes creadores, en la creencia de que todo lo que Marguerite Long les atribuye es realmente fidedigno, haciendo caso omiso de la personalidad un tanto egocéntrica de la pianista.

54. MATTHAY, Tobías A. — *First Principles in Pianoforte Playing.* Londres, Bosworth, 1905. 129 págs.

55. ———. *The Visible and the Invisible in Pianoforte Technique.* Londres, Bosworth, 1932.

Maestro de pianistas destacados, alumno un tiempo de Breithaupt, Matthay tuvo gran prestigio en su país y difundió allí los principios fundamentales de la técnica pianística moderna desde su primer libro importante "The Act of Touch in all its Diversity", de 1903. Los dos libros consultados son complicados, farragosos, de diagramación caprichosa y de redacción a veces oscura. Si bien su lectura es difícil y fatigosa, es evidente el gran conocimiento y la seria investigación. Con paciencia se puede sacar fruto no desestimable de su estudio. Es de suponer que la actitud y la manera personal de Matthay como maestro tiene que haber sido bastante diferente.

56. MOORE, Gerald. — *Singer and Accompanist.* Westport, Greenwood Press, 1973. 232 págs. 1ª ed.: Londres, Methuen, 1953.

El gran pianista recientemente fallecido, colaborador de célebres cantantes e instrumentistas durante varias décadas, analiza aquí la interpretación de 50 Lieder de diferentes estilos, desde Haydn hasta modernos ingleses con ejemplos musicales en cada caso. Es libro muy agradable, fácil e instructivo que puede serle provechoso al pianista músico, ya que Gerald Moore era un artista cabal, buen estilista y muy prolijo en el estudio de las obras.

57. NAT, Yves. — *Carnets.* París, La Flûte de Pan, 1983. 117 págs.

Pequeño libro con escritos de Yves Nat, prólogo de André Tubeuf y un post-scriptum de Elise Y. Nat, publicado mucho después de la muerte del pianista francés (1890-1956). En rigor es una serie de pensamientos y reflexiones de un artista sensible, noble, culto y espiritual. Se lee con interés e invita a pensar.

58. NEUHAUS, Heinrich. — *L'art du Piano. Tours,* Van de Velde, 1971. Trad.: Olga Pavlov y Paul Kalinine. 239 págs. Original ruso: Moscú, 1958. Ed. castellana: *El Arte del Piano.* Madrid, Real Musical, 1985

Obra clásica e ineludible del gran maestro ruso-germano (1888-1964), con quien estudiaron Sviatoslav Richter, Emil Gilels, Malinin, Zak, Radu Lupu y muchos otros. Libro como para leer, meditar, releer una y otra vez y aprender a mares. Al hondo amor por la música, que pone al servicio del instrumento más rico y querido, Neuhaus une la gran claridad de ideas, la lógica, el conocimiento más profundo, el sentido didáctico admirable, junto con la nobleza, sinceridad y modestia del verdadero gran artista.

59. NOUNEBERG, Louta. — *Les Secrets de la Technique du Piano révelé par le Film.* Anvers, Buschmann, 2ª ed. s/f. (pero anterior a 1954). 1ª ed.: París, Max Eschig, 1938.

En el prefacio se lee: "Para la ejecución de las cuatro formas fundamentales que constituyen en su conjunto la armazón de toda la Creación Musical (*sic*), y que son: la escala, el arpegio, el intervalo y el acorde, existen medios estrictamente definidos e inmutables". A pesar del disparate hay algunas ideas aceptables y correctas en el texto difuso y un tanto ingenuamente pedantesco de este libro singular. Figura en cantidad de bibliografías y su título es llamativo y expectante. Lo que brinda es una colección de fotografías, aisladas o en pequeñas series, de pianistas célebres: Arrau, Backhaus, Cortot, Casadesus, Horowitz, Rubinstein, etc. De ellas, como de toda fotografía de este tipo, poco o nada se puede deducir, y menos aún "los secretos de la técnica del piano" como la autora anuncia y pretende.

60. ORLEDGE, Robert. — *Gabriel Fauré.* Londres, Eulenburg, 1979. 367 págs.

Tal vez el mejor libro dedicado a Fauré, muy bien escrito y documentado. Junto al de Marguerite Long completa una visión integral del músico, no siempre bien comprendido e interpretado.

61. ORTMANN, Otto. — *The Physiological Mechanics of Piano Technique.* Londres, Kegan, Trench, Trubner & Co. y Nueva York, Dutton, 1929. 379 págs.

Denso trabajo, muy extenso y ampliamente ilustrado, fruto de numerosos estudios y experimentaciones. El subtítulo dice: "Estudio experimental sobre la naturaleza de la acción muscular en la ejecución pianística, y sobre los efectos sobre el teclado y el sonido". Se observa exceso de detallismo, algo de difusión y cierta carencia de concisión y síntesis, por lo que la lecttura puede hacerse incómoda. Pero abundan datos, definiciones, aclaraciones y comprobaciones útiles y orientaciones. Son conocidas, por tan comentadas en muchos escritos, las experimentaciones de Ortmann con un brazo mecánico. Los capítulos más valiosos para el pianista, no obstante que el autor no es un müsico profesional, son los que dedica específicamente a la técnica pianística (toda la parte tercera). Es mucho lo que puede de ahí sacarse en limpio.

62. OTT, Bertrand. — *Liszt et la Pédagogie du Piano.* Issy-les-Moulineaux, Ed. Scientifiques et Physiologiques, 1978. 313 págs.

Importante y profundo estudio del pianismo lisztiano, el más completo que se haya publicado, según mi conocimiento y criterio. Conforma un gran trabajo de investigación y demuestra un dominio total del tema, que desarrolla en forma casi exhaustiva. Ello, por supuesto, a través de la personalidad acusada del autor, quien, formado en Francia y profesor de piano en Angers se aleja de la tradición francesa preponderante y se abre a horizontes más amplios. Este libro excelente se complementa con el de Serge Gut respecto al lenguaje musical de Liszt.

63. PIRON, Constantin. — *L'Art du Piano.* París, Fayard, 1949. 318 págs.

Libro simpático, con prólogo de Marguerite Long, escrito por un aficionado, banquero de profesión, que demuestra poseer una cultura musical y pianística y un buen sentido mayores que muchos músicos profesionales, pianistas y maestros. Hay empirismos y criterios superados sin rigor científico; ver, por ejemplo, las páginas 20 y 115 sobre las superficies tactiles según las teorías de Marie Jaëll, o sobre el rebote de la tecla (pág. 168), o la errónea explicación del funcionamiento del pedal izquierdo (págs. 126 y 129), o la pintoresca descripción del pianista que baja ambos pedales con las piernas colgando sin asentar los talones en el suelo (págs. 158-59), que el autor dice haber observado en Gieseking y Malcuzynski para lograr un pianissimo extremo (!), etc. Al margen de estos deslices y de cierta fragosidad del libro, hay aspectos positivos, aseveraciones felices, datos anecdóticos divertidos y sobre todo mucho amor por la música y el piano, y todo esto hace al libro atrayente.

64. RICCI, Vittorio. — *Il Pianista*. Milán, Hoepli, 1916. 251 págs.

Es una recopilación de pensamientos, juicios y consejos de maestros eminentes (y otros que no lo son tanto), clasificados y agrupados por temas que abarcan un panorama amplio de la formación pianística, la interpretación y la enseñanza. Los nombres que desfilan, desde C.P.E. Bach hasta principios de siglo, son numerosos e importantes, con predominio de italianos y con ausencias no muy justificables en esa época (Breithaupt, Steinhausen, Caland, Bandmann, Riemann, etc). Si bien hay muchos comentarios rescatables, sabrosos y hasta útiles, el interés principal es más histórico que técnico-musical.

65. RIEMANN, Hugo. — *Manual del Pianista*. Labor, Barcelona, 1928. Trad.: Antonio Ribera y Maneja. 187 págs. Ed. original: *Katechismus des Klavierspiels*, 1888.

Escrito con la autoridad, convicción y conocimiento proverbiales en Riemann, el trabajo denuncia también su dogmatismo, su inflexibilidad, su encierro dentro de un germanismo poco permeable y su fastidiosa disecación de la música (véase, por ejemplo, la parte tercera, sobre la obra musical). La segunda parte del libro, dedicada a la formación del pianista, la técnica y el estudio, se basa en las normas generales del pianismo del siglo XIX con la incorporación de algunos principios más avanzados para la época, por lo cual el tratado carece prácticamente de vigencia. El traductor agrega un apéndice, injustificado y fatuo, con una bibliografía bastante importante, aunque sin datos completos.

66. ROËS, Paul. — *L'Artisan du Piano*. París, Lemoine, 1939. 85 págs.

67. ———. *La Technique fulgurante de Busoni*. París, Lemoine, 1941. 35 págs.

68. ———. *La Musique, Mystère et Réalité*. París, Lemoine, 1955.

Debo confesar que no logro comprender el por qué de la importancia que se asigna a Roës en algunos tratados franceses y en muchas bibliografías. Hallo estos libros desiguales, con algunas ideas interesantes y acertadas, pero con arbitrariedades, frecuente carencia de claridad y precisión, un cierto dogmatismo y a veces observaciones muy obvias. Por añadidura, los textos suelen tener una apariencia de cientificismo que respira poca consistencia. Presenta Roës la particularidad de apartarse de la modalidad y tradición francesas, tal vez porque estudió, según parece, con Busoni. A mi juicio, no llega a determinar con justeza sus principios; no veo, por otra parte, que el contenido de los libros justifique sus títulos.

69. SANDOR, Gyorgy. — *On Piano Playing*. Nueva York, Schirmer, 1981. 240 págs.

Excelente libro, con minucioso análisis de los procedimientos técnicos y de cuanto atañe al pianista. Bases bien fundamentadas, gran experiencia, criterios en general actualizados y profusa ejemplificación hacen fructífera la lectura de este tratado que, como todos, debe leerse con sentido crítico. Ante sus méritos no deja de sorprender la insistencia de Sandor en los viejos principios de caída libre utilizando únicamente la fuerza de gravedad (pág. 43 y siguientes), principios ya largamente superados e indefendibles desde el punto de vista científico. Llega al absurdo de aconsejar para el compás 13 de la Sonata op. 53 de Beethoven "a gentle free fall for both hands" (pág. 144); si la intención musical aquí es inobjetable, el procedimiento aconsejado carece de sentido ya que caída libre controlada no es tal caída libre. Se observa aquí el desacuerdo tan frecuente entre lo que se dice, se enseña o se escribe y la práctica misma, lo que se hace verdaderamente. Ya lo hizo notar Steinhausen hace ochenta años. Hay además conceptos muy personales y discutibles, como los referentes al paso del pulgar (capítulo 5) o al fraseo y la *ornamentación* (capítulo 16). Los dos últimos capítulos, sobre "Ejecución en público" y "Manierismo y exceso de energía", son oportunos y divertidos.

70. SCHMITZ, Elie Robert. — *The Piano Works of Claude Debussy*. Nueva York, Dover, 1966. 234 págs. 1ª ed.: 1950.

Se analizan aquí una por una y en detalle todas las obras pianísticas de Debussy, luego de pasar revista muy sintética a las características del lenguaje debussyiano, tendencias estéticas, influencias, etc. No profundiza en ningún aspecto técnico pianístico, pero hay muchos datos de interés, sugerencias sobre sonido, acentos, pedales y carácter que creo pueden ser muy útiles al pianista y al pedagogo para adentrarse en ese mundo tan especial, aun cuando se pueda discrepar con algunas apreciaciones. No faltan ocasionales errores, como la recomendación del tercer pedal en la Suite Bergamasque (pág. 51), los modos medievales equivocados en la Sarabande de Pour le Piano (pág. 73), ciertos análisis armónicos arbitrarios, etc.

71. SCHNABEL, Karl Ulrich. — *Técnica Moderna del Pedale*. Milán, Curci, 1982. 39 págs.

Breve compendio con una eficaz explicación del empleo del pedal derecho, algo del pedal tercero (central) y nada del izquierdo. Lo que dice en general es acertado y son buenos los ejemplos, pero dista mucho de profundizar en el tema. Se echan de menos, por lo pronto, indicaciones muy particulares de Beethoven y Liszt, entre tantas del siglo pasado. Es falla seria, además, en un libro que se titula "Técnica Moderna del Pedal", ignorar todo el pianismo del siglo XX, salvo tres ejemplos de Debussy, uno de ellos muy poco feliz (pág. 24). Es, por lo tanto, tratado muy incompleto.

72. SCHONBERG, Harold C. — *The Great Pianists from Mozart to the Present*. Nueva York, Simon and Schuster, 1961. 448 págs.

El crítico estadounidense Harold C. Schonberg pretende en su extenso libro abarcar la historia íntegra del pianismo desde sus albores hasta 1960. Lo intenta con la habilidad y la soltura propias de su largo profesionalismo, pero no puede evitar el estilo demasiado periodístico ,a veces superficial, anecdótico y dilettantesco, con repeticiones, falta de objetividad, parcialidades y juicios de escaso fundamento delatores de carencias técnico-musicales. Al margen de esto hay una buena búsqueda e información, raudal de datos "para-todo-público", una lectura fácil (aunque larga) y una serie no despreciable de ausencias, como las de Heinrich Neuhaus, Geza Anda, An-

nie Fischer, Lili Kraus, Vilem Kurz, Magaloff, Tagliapietra, Lev Oborin, Sofronitsky, Louis Kentner, Beniamino Cesi y varios otros. Ante muchos nombres prescindibles o irrelevantes sorprende las rápidas menciones, a veces poco respetuosas, de Sviatoslav Richter, Emil Gilels o Claudio Arrau. Además se refiere al "más perfecto mecanismo de todos los tiempos" (pág. 317), al "más infalible pianista de la centuria y posiblemente el más grande" (pág. 357) y "a la más brillante técnica en la historia pianística" (pág. 409), pero lo aplica a tres personas: Godowsky, Hofmann y Horowitz... En fin, en medio del fárrago de datos personales y novelescos con que aborda muchos personajes recordables por otras razones, se pueden hallar citas y observaciones de interés.

73. SIKI, Bela. — *Piano Repertoire*. Nueva York, Schirmer, 1981. 331 págs.

Análisis interpretativo de una serie de obras de Haydn (una sonata), Mozart (dos sonatas), Beethoven (cuatro sonatas), Schubert (dos sonatas), Bach (seis preludios y fugas), Schumann, Chopin, Liszt, Brahms, Debussy, Prokofiev y Bartok (Suite op 14). Incluye referencias a estructuras formales y sugiere variadas digitaciones, muchas de ellas poco funcionales. El autor es de los pianistas que suelen alterar las disposiciones originales para "facilitar" o "mejorar la sonoridad" de determinados pasajes (véase pág. 220, 229, 233, 265, 268, 271, etc., etc.); en la manera más desenfadada y demostrativa de incapacidad para resolver problemas por el camino normal y recto. Aunque no faltan indicaciones acertadas y el autor revela conocimiento y experiencia, las falencias señaladas unidas a enfoques frecuentemente anacrónicos me hacen considerar este nutrido trabajo como muy poco recomendable.

74. STEINHAUSEN, Friedrich A. — *Les Erreurs Physiologiques et la Transformation de la Technique du Jeu du Piano*. París, Rouart-Lerolle, 1914. Trad.: Mme. Emile Javal. 104 págs. Ed. original: *Ueber die Physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905.

Libro actual y sorprendente aún hoy, escrito por un médico que formula los principios fisiológicos de la técnica pianística como no lo había hecho hasta entonces ningún especialista. Se adelantó así a todos los estudiosos del siglo e influyó seriamente en ellos y sus teorías. Pienso que debería ser leído con la mayor atención por todo profesional.

75. SELVA, Blanche. — *L'Enseignement Musical de la Technique du Piano*. París, Rouart-Lerolle, 1922, 4 vols.

La inmensa obra de Blanche Selva trata, después de un largo volumen preparatorio, los problemas de sonoridad, polifonía, disposiciones diversas, etc., con la intención de cubrir todo el campo de la técnica pianística. La gran autoridad de la pianista y pedagoga se hace evidente, así como su conocimiento de las teorías más avanzadas en su época —tuvo ella a su cargo el prólogo del libro citado de Steinhausen—, por lo cual su trabajo es respetable. Conspira contra él la falta de síntesis, ciertas arbitrariedades y explicaciones muchas veces poco claras y concretas. Hay en esta obra una curiosa combinación de criterios envejecidos y otros más actualizados, como si buscara asociar principios de tradición francesa con principios de tradición germana sin lograr encajarlos.

76. TOVEY, Donald Francis. — *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*. Nueva York, Ams Press, 1976. 301 págs. 1ª ed.: Londres, Associated Board of the R.A.M and the R.C.M., 1931.

77. ———. *Beethoven.* Londres, Oxford Univ. Press, 1975, 135 págs.

El primer libro dice "complete analyses". No es exactamente tal, pues dista de bucear en estética y estilo y no es exhaustivo, pero sí, sin duda, muy competente, detallado y preciso en cuanto expone. Se complementa en cierto modo con el segundo libro mencionado, donde se estudia el lenguaje de Beethoven con gran versación, profundidad e ideas propias que hacen pensar. Excelente libro, denso pero accesible, es trabajo póstumo del prestigioso musicólogo inglés.

78. WOLFF, Konrad. — *Schnabel's Interpretation of Piano Music.* Nueva York, Norton, 1979. 187 págs. 1ª ed.: *The Teaching of Arthur Schnabel.* Londres, Faber & Faber, 1972.

Precioso libro para conocer mejor y comprender al gran pianista y pedagogo, escrito por un discípulo autorizado y conocedor a fondo que no tiene reparo en disentir ocasionalmente, con todo respeto y veneración, con su maestro. Las obras comentadas corresponden, obviamente, al repertorio más habitual en Schnabel, que es un tanto restringido. Es mucho lo que aquí puede aprenderse.

79. WOLTERS, Klaus. — *Le Piano.* Berna, Hallwag y Lausanne, Payot, 1971. Trad.: Evelyne Liard. 91 págs.

El subtítulo reza: "introducción a su historia, su factura y su ejecución". El trabajo es serio, didáctico y bien informado, aunque sintético y sin profundizar mucho. La "introducción a la ejecución" que promete el autor se reduce lamentablemente a 17 páginas del capítulo "Evolución de la técnica pianística", interesante pero demasiado esquemático.

Prof. ROBERTO CAAMAÑO

APROXIMACIONES A LA TECNICA DE COMPOSICION EN LOS "ESTRECHOS" DE LAS FUGAS DEL "CLAVE BIEN TEMPLADO" DE J. S. BACH

Al abordar la composición de los "estrechos" en las fugas a través de nuestra experiencia pedagógica, nos encontramos con una dificultad: la carencia de un método adecuado que permita una conducta eficaz.

Exceptuando *GEDALGE*, la mayoría de los tratados conocidos se limitan a definir el procedimiento de una manera más o menos similar, pero no aportan mayores clarificaciones en el aspecto de manipulación técnica. En consecuencia la composición se torna laboriosa teniendo que resolverse de una manera empírica o intuitiva. Entonces nos ha parecido interesante y productivo ofrecer otra alternativa: intentar aproximarnos a este artificio a través de la práctica de uno de los más grandes ingenios de la historia de la música, Juan Sebastián Bach, ya que la importancia de este procedimiento en la fuga está dada porque constituye un medio de intensificación temática a través de la imitación fundamentalmente del *Sujeto y la Respuesta.*

Como sabemos, en la exposición de la fuga el *Sujeto* se expone solo, y la *Respuesta* recién comienza una vez terminada la exposición de éste. En cambio en los "estrechos", la *Respuesta* entra antes de la terminación del *Sujeto,* superponiéndose a éste, a distancias reguladas por el compositor sobre la base de una armonía conveniente.

GEDALGE [1] cataloga 4 casos de "estrechos" que pueden presentarse:

El 1º: está caracterizado porque el tema del *SUJETO* puede ser imitado integralmente (y superpuesto) por la *RESPUESTA,* dando lugar a lo que se denomina *estrecho canónico.* Cuando se dan todas las voces que componen la fuga y a la misma distancia de entrada los sajones lo denominan *estrecho maestro.*

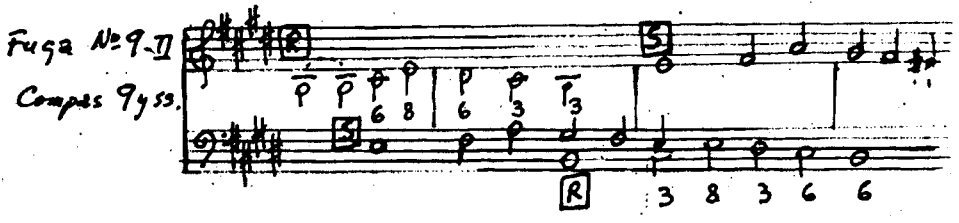
El 4º: cuando los "estrechos" son originados por combinaciones de *Sujeto y Respuesta* (canónicos o no), a diferentes intervalos de en-

[1] GEDALGE, André. — *Traité de la fugue.* París, Enoch, 1949.

trada en lo que pueden diferir además por la calidad de las combinaciones: *S y R; S y S,* o *R y R* y que citamos a continuación del primer caso, por cuanto se trata de combinaciones en las que la imitación y superposición se da en forma completa.

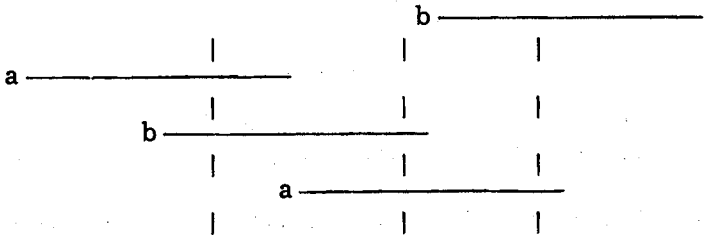
Los casos *2º y 3º* son los que: el tema del *S* no admite la imitación y superposición en forma completa o que de ninguna manera es posible la imitación y superposición.

Vamos a concentrar nuestras observaciones fundamentalmente en los casos en que la superposición *S y R* se dan en forma canónica así como también en aquellos casos en que se dan en forma inversa, o sea que comienzan con la *R,* la cual es superpuesta e imitada por el *S.*

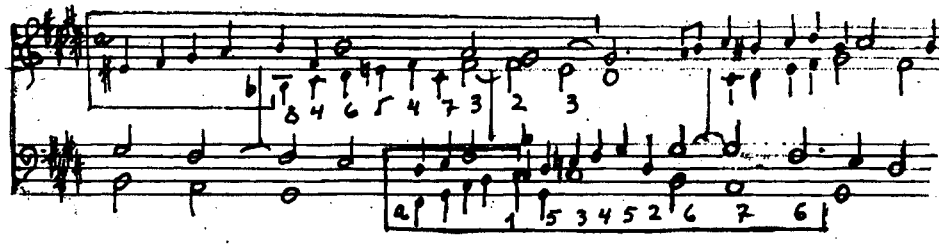


Este ejemplo es justamente un caso de *estrecho inverso,* o sea que comienza con la *R* y se continúa con el *S.*

Si observamos detenidamente el pasaje, salta a la vista su relativa facilidad y una alta simetría tomadas las voces en pares: A y T y B y S. Es fácil establecer cómo la distancia de entrada entre A y T es la misma que entre B y S, aunque la emergencia se produce por la superposición de la 2ª pareja a la 1ª que altera la distancia de entrada inicial. Pero lo que me parece más interesante es que Bach, para la redacción de la 2ª pareja, no hizo más que aplicar la técnica del contrapunto doble, trocado o invertible, transportando simplemente la voz que inicia una 8ª hacia abajo y la voz que sigue una 8ª hacia arriba, de tal manera que se *invierten* musicalmente los intervalos aunque se mantiene la eficiencia del resultado armónico.



Esta conducta que podría parecer casual, de ninguna manera lo es y si continuamos nuestra observación un poco más adelante, exactamente donde termina el ejemplo anterior, Bach inicia un episodio sobre la base del *contrasujeto* tratado también en "estrecho", que funciona también por pares: *S y A, B y T.*



Constatamos aquí básicamente el mismo mecanismo, aunque con una variante sustancial: el concepto de *inversión o trocado* está asociado al de *transposición,* aunque a una distancia diferente de la 8ª, pero siempre ajustándose a la tabla de la 8ª:

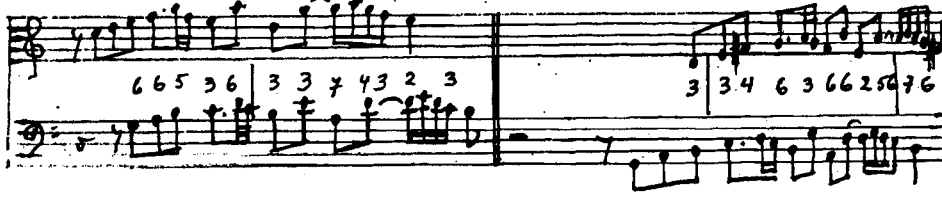
1	2	3	4	5	6	7		8
8	7	6	5	4	3	2		1

de tal manera en este caso la voz superior desciende una 7ª y la voz inferior asciende una 2ª.

Esta conducta nos parece básica y en los "estrechos" del Clave se multiplican los ejemplos, lo que nos convence de que no es una casualidad ni producto de la inspiración y la paciencia, sino por el contrario resultado de la aplicación de un procedimiento técnico que se puede observar, analizar y aplicar.

Veamos más ejemplos.

Fuga No. 1, I compás 7 y ss.



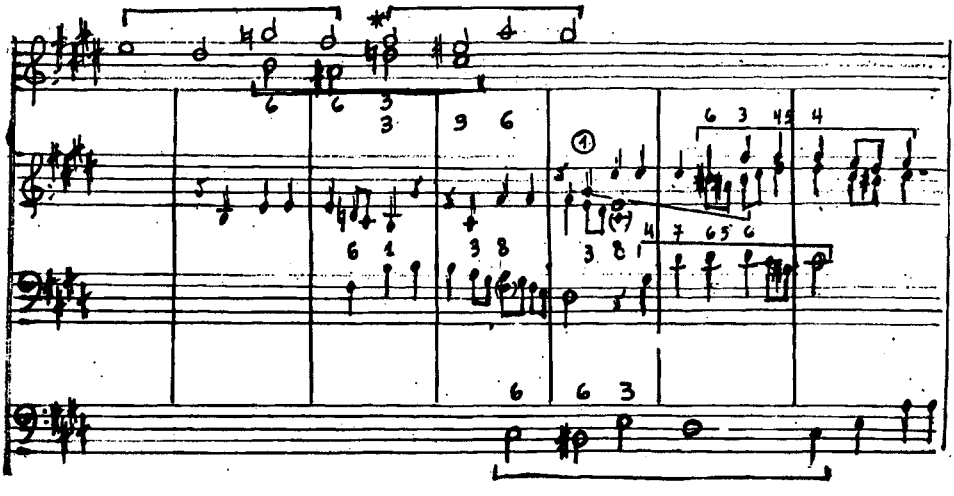
Voz superior *S* transportada una 4ª justa descendente. En consecuencia la voz inferior *R* se transporta una 5ª justa ascendente.

Dejamos a la curiosidad del lector profundizar la repetición de estos

procedimientos que pueden encontrarse con facilidad en las diferentes fugas del *Clave*.

Veamos aún in extenso otro ejemplo prodigioso en el cual Bach combina un "estrecho" entre el *S* amputado en su declinación y el 2º *contrasujeto*.

Fuga IV, I vol., comp. 94 y ss.



Citamos este ejemplo porque la comprensión del mismo nos abrió una perspectiva que nos permitió comprender otros mecanismos similares. Aquí aparece a nuestro entender un fenómeno interesante: en el ej. arriba citado y en el lugar donde colocamos el asterisco, advertimos que Bach no lo escribe en esa 8ª sino que exactamente lo transporta a la 8ª inferior, de tal manera que a simple vista no se produce la inversión de intervalos y en consecuencia resulta difícil concientizar el procedimiento, puesto que aparentemente toma el aspecto de una simple transposición.

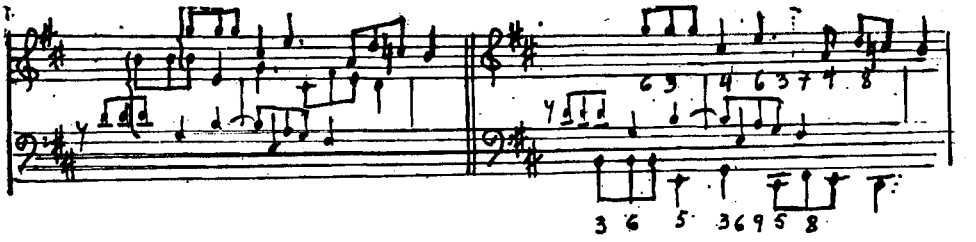
Esta observación nos lleva a formular 2 conclusiones:

1ª: Bach no siempre implementa sus "estrechos" sobre la base del trocado sino que en oportunidades usa la transposición lisa y llana de un modelo.

2ª: El contrapunto invertible clarifica los casos que aparentemente resultan incomprensibles o empíricos, transponiendo una de las voces una 8ª hacia abajo.

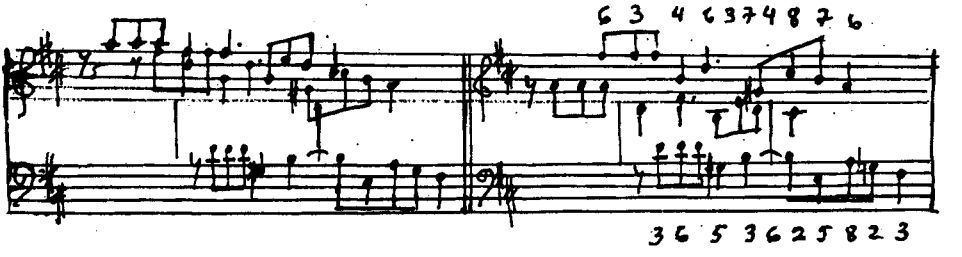
Así en la Fuga 5, II Compás 33.

(1) A partir de aquí la distancia de imitación se estrecha aún más y la tabla de inversión corresponde a la de 9ª:



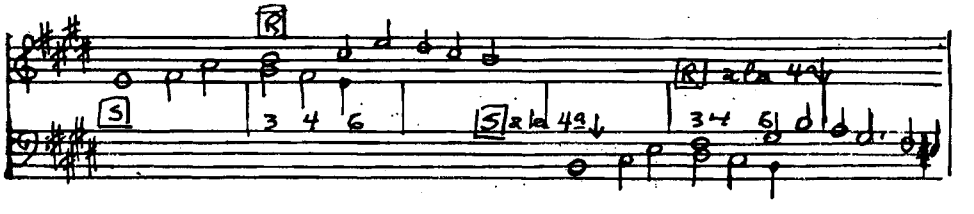
En este caso la pareja superior pareciera ser una transposición de los intervalos de la pareja inferior, pero si transportamos el contralto una 8ª hacia abajo, vemos como claramente se define la técnica del trocado.

Otro ej. similar se encuentra en la misma fuga, Compás 44 y ss.

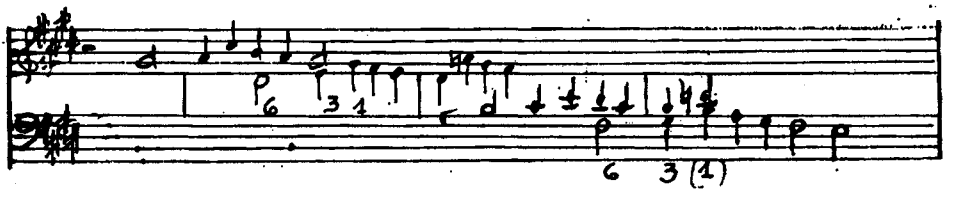


Vamos ahora a mostrar algunos ejemplos donde el mecanismo se realiza no ya por el contrapunto trocado sino por transposición.

Fuga 9, II Compás 16 y ss.



y más adelante en la misma fuga Compás 26 y ss., con el *S* disminuido.

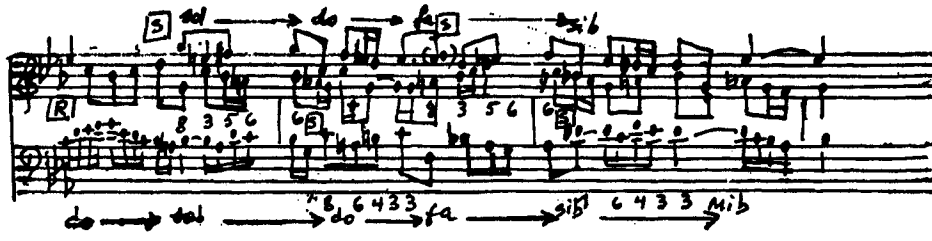


SIMULTANEIDAD Y CONTROL ARMONICO

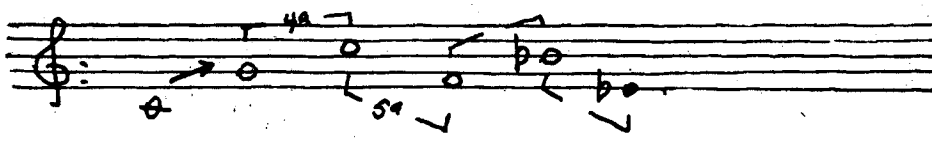
Un criterio aparece claro al punto de descuidarse como obvio: el principio básico de superposición entre *S y R* o cualquier otra combinación que implique imitación y trocado en este estilo es la *consonancia.* Si repasamos los ejemplos citados podemos constatar que la imitación se da comenzando siempre por un intervalo consonante después del cual puede o no aparecer una disonancia.

Otra constatación que nos parece importante es la de observar en qué momento de la entera composición aparece el "estrecho" y qué rol desempeña dentro de la forma para comprender su orientación armónico-tonal. Además es necesario tener en cuenta también la trayectoria armónica de los fragmentos en juego, o sea en qué campo armónico se desarrolla el *S* y en consecuencia la *R* y viceversa.

Pero veamos un ej.: se trata del primer "estrecho" de la Fuga 2, II que comienza en el Compás 14. Lo dividimos en 3 segmentos. El primero, compases 14 y 15 pese a su complejidad: *S* regular + *S* aumentado + *S* invertido, es empírico y no tiene movimiento armónico, pero en el segundo fragmento, compases 16 a 18 cambia el panorama. Aquí el "estrecho" es inverso puesto que comienza con la *R* y se continúa con imitaciones del *S* en forma canónica y contrapunto invertible.



Si seguimos la trayectoria armónica, no es difícil darse cuenta que en síntesis sigue el camino de uno de los modelos más usados por Bach. Si prescindimos del primer impulso que sigue la trayectoria de la *R*: do → sol a partir de aquí sigue un camino por 4as. justas ascendentes y 5as. justas descendentes.



CONCLUSIONES

Considerando los procedimientos básicos usados por Bach en el "Clave bien templado" para la realización de "estrechos canónicos", podemos concluir que:

1) En los casos en que se combinan diferentes proporciones de aumentación y disminución entre el *S* y la *R*, creemos que se aplica una práctica empírica o intuitiva.

2) Una práctica basada en la técnica del contrapunto invertible usando preferentemente la tabla de la 8ª.

3) Una práctica basada directamente en la transposición del modelo.

Prof. VIRTU MARAGNO

WILLIAM DAVIS - Un maestro de danzas

(Documentado cuadro de costumbres de Buenos Aires de la primera mitad del siglo XIX)

Cuando se leen con atención las entregas semanales de *The British Packet & Argentine News* que se venía publicando en Buenos Aires desde 1826, se encuentran noticias aproximadamente periódicas acerca de un maestro de danzas de origen norteamericano, y evidentemente negro, que se presenta en primer término como *Joseph W. Davis* y luego como *William Davis*. Su incidencia sobre formas populares de la danza es evidente, tanto más por cuanto se va perfilando como enseñante muy destacado del *Solo ynglés* o *Sailor's dance*, con sus connotaciones que van desde el *horn-pipe* tradicional a la difusión de lo que se fue llamando *malamba*. Además fue Davis, como bien se verá, maestro de toda clase de bailes de salón y se autopromocionó constantemente como inventor de nuevas combinaciones coreográficas.

Una de las primeras noticias de J. W. o W. Davis apareció en *The British Packet* Nº 152, el 18 de julio de 1829:

Joseph W. Davis, Dancing master

> "...from N. America, proposes to open a SCHOOL for teaching, both in the French mode and likewise that practiced in this country. He has lately received a few copies of some interely new Dances, which will no doubt became popular in Buenos Ayres; und will make every exertion to give satisfaction. The Terms may be known at No. 157 Calle de la Paz, where the advertiser may be spoken any evening after 5 o'clack. Amongst the Dances which he has lately received, is the favorite one called *The Visit*, and *The Coquette*, in a new style. Quadrilles, and the Gavote, taught according to the latest fashion.
> Ladies are attended at their houses, and Gentlemen at the School, at the above address.
> The Advertiser has been solicited to appear at the Theatre of this City, which he declined in consequence of there not being any one belonging to that establishment to dance with him." (101)

La profesión de maestro de baile era antigua en Buenos Aires y, entre otros, ya citaba L. Luis Trenti Rocamora en *La cultura en Buenos*

Aires hasta 1810 al profesional portugués *Antonio de Lima Sosa,* quien llegó a esta ciudad en 1763 en calidad de prisionero de las acciones contra los portugueses en Río Grande, y figura en el "padrón de extrangeros" de 1771. Y mencionemos solamente de paso las referencias de *Concolorcorvo* acerca de los bailes sociales en Buenos Aires, en esa misma época, con ochenta damas vestidas según el figurín de modas proveniente de Francia, bailando minués y contradanzas. También hubo una serie de volatineros, que, como *Antonio Verdun,* llega con sus tres esclavos músicos de Santa Fe en 1758, y aún actuó aquí veinte años después, luego de haber realizado similares funciones en el Brasil, según otro testimonio de Trenti Rocamora.

La difusión de la danza, inclusive del vals, queda asimismo consignada por *Gillespie,* en el momento de producirse las invasiones inglesas, con todas sus connotaciones sociales frente a la novedad que los invasores prisioneros significaban para la sociedad de Buenos Aires, más que nada acostumbrada, en aquellos tiempos a las danzas que venían desde España, los folklorismos locales y brasileños y los "fandangos" negros, contra los que tantas veces se había declarado la autoridad eclesiástica, sin poderlos erradicar.

Un dato muy curioso para la "danzo-manía" y la inclinación por las fiestas es un pequeño aparte de *The British Packet* Nº 95, del 31 de mayo de 1828, en medio de una extensa descripción de las Fiestas Mayas de 1828:

> "The fetes of May, 1828, may vie wiht most of the preceding ones, always axcepting that of 1822, which still clings in the memory. The children dancing in the Plaza — the music of the dance, — Heavens! what an alteration has six years produced! The fairy dancers of 1822 are now men and women: the beauties of that day the Corinna, Discretion, Greeks, &c., some are married, others dead; and fresh beauties have appeared! When gazing at them during the late funciones, we are forced to be sentimental, and reflections ocurred, common place enough certainly but very serious notwithstanding...". (1514)

Entretanto habían comenzado las actividades de la ópera y muchos son los elogios en torno a esta innovación, como consta en *The British Packet* Nº 5, del 2 de setiembre de 1826, pero también avalados por la crónica de "Un inglés: cinco años en Buenos Aires 1820-1825 (en el *Boletín de Estudios de Teatro,* Año I, número I, enero 1943); pero en esta crónica figura un párrafo acerca de la danza:

> "Habría derecho a esperar que personas tan afectas al baile como los criollos tuviesen un cuerpo de baile regular, pero no es así, y los únicos

bailes que tenían lugar, hasta hace poco eran interpretados por bailarines del Teatro de Río de Janeiro, que aceptaban contratos por un breve período. Acaban de llegar, procedentes de los escenarios de París y Londres, Mr. y Madame Touissant, y han sido acogidos con merecida admiración. — El bolero, el fandango y las castañuelas parecen ser exclusivamente españolas; yo creía erróneamente que aquí eran danzas muy difundidas. Los Touissant bailan el bolero con muchas gracia...". (332)

También habían actuado compañías de teatro de aficionados actores y cantantes, tanto ingleses como franceses, precisamente en ese mismo año de 1826; también fue anunciada la actuación de un grupo de "amateurs" italianos a fines de ese año. Los estrenos de *Don Giovanni* de Mozart y *Otello* de Rossini, en 1827, intentificaron y enriquecieron los repertorios musicales con nuevas experiencias del más relevante nivel de estilos. El fervor musical de la ciudad se ha enriquecido inclusive con las ejecuciones en público en la Plaza de la Victoria de las bandas de los tres regimientos acuartelados en Buenos Aires en 1827: Artilleros, Cazadores y Cívicos, con un repertorio preferentemente integrado con piezas provenientes de óperas de Rossini (*The British Packet* Nº 38 del 21 de abril de 1827). (1451)

Declinando hacia fines de 1827, circunstancialmente, la anterior intensidad y frecuencia de la ópera, comienzan a improvisarse festivales con fragmentos de ópera y entremeses musicales y coreográficos, inclusive con el segundo acto de *Enrique* IV, tal vez con la música original de Mehul. Pero también se afincan las boleras españolas, bailadas por los esposos *Ricciolini*. (1478)

Una nota característica surge al pie de este documento (1478) de *The British Packet* Nº 87, del 17 de noviembre de 1827:

"The music of the Minuet of Don Giovanni, has become a grat favorite with the Porteña ladies, it is now constantly performed at the tertulias. Rossini must take care, — the melancholy Mozart may yet superside him".

Otra noticia que puede significar una certera caracterización del ambiente musical de Buenos Aires, figura en la entrega Nº 69 de *The Britis Packet* del 1º de diciembre de 1827:

"The wits of this city have, through the medium of public press, been very satirical upon the Concert given at the Theatre on the 22nd ult. In Music, mediocrity (especially in a foreign 'professur'), will no satisfy the public of Buenos Ayres. They have more knowledge in that science than is generally imagined and amateurs, both male and female, of first-rate talent". (1481)

En el transcurso del mes de junio de 1828 debutó en Buenos Aires el equilibrista *William Brown* en el Teatro, exhibiendo danzas en la maroma:

> "A Mr. Wm. Brown made his first appearance in an exhibition of dancing upon stilts 6 feet high, and he was equally adroit with any of the stilt performers whom we have seen at the 'Theatre de la Varieté' in Paris, in the piece 'Les habitants des Landes'. Mr. Brown had to appear under great disadvantage, not having any person to assist in the scene. The opening dance to the pleasent music of 'Hermione' (as it has been named), and the drunken scene, were cleverly managed...". (1582)

Una curiosa y añeja costumbre es revivida justamente en los festejos de la paz con el Brasil en octubre de 1828. Danzas a cargo de adolescentes se realizan en público y en el teatro. Así consta en *The British Packet* Nº 115 del 18 de octubre de 1828:

> "In the afternoon there was some very pretty dances accompanied by military music, upon a stage erected in the Plaza for that purpose; the dancers consisted of from forty to fifty youths, belonging to the most respectable families of this city; they were richly attired in jackets of red, und throwsers of white satin, with silver ornaments, turban and feathers, and looked exceedingly will, some of them very handsome; it was the first time since the year 1822, that this species of entertainment had been exhibited in public, and is formed the most pleasing part of the spectacle...". (1599)

En el mismo ejemplar del citado diario consta otra noticia acerca de tales bailes:

> "We cannot pass without notice the excellent dancing of the boys, — they formed two divisions, and danced alternately; one division had the standard of Brazil as well as that of La Patria. The figures of the dances would do honor even to the famed ballet master Monsieur D'Egville; the groupe which the second division took up at the conclusion of the dance we have never seen surpassed; it was beautiful. The boys at intervals during the evening visited the boxes, and their rich dresses added to the splendour of the scene". (69)

Esta repetición de las danzas de los adolescentes tuvo lugar durante una representación en el Teatro. Otra miscelánea de fragmentos de ópera aparece una semana más tarde:

> "The boys again danced, and introduced some new figures: a group of them at different periods during the dance exhibited the words *Viva la Patria, Viva la Paz, Viva el Pueblo Argentino,* with considerable effect". (71)

Y lo repiten inclusive una semana después, luego de una representación de "El barbero de Sevilla" de Rossini (*The British Packet* Nº 117, 1º de noviembre de 1828):

> "The boys have repeated the dances, exhibiting during the figures the words, *La Paz, Union, La Libertad* and *Viva el Gobierno;* this last has brought forth considerable discussion in the public prints, in which we have no wish to join... The graceful dancing of the boys has been much admired; they have performed at several private houses lately; the ballet master deserve great credit, the only fault is, the dances are reather too long". (72)

Durante estas fiestas populares a causa de la paz con el Brasil, tales actividades se popularizan y pasan a grupos de bailarines negros; lo dice *The British Packet* Nº 119, del 15 de noviembre de 1828:

> "The *Retiro* presented a gay scene on Sunday, Monday and Tuesday last, some *funciones* took place in honor of the Peace... The *Retiro* was illuminated, and the streets leading to it, and the Octogon erected in the Plaza, which was adorned with laurel and a profusion of flags, National, British, American, French, etc. ... A stage was erected ... upon which about twenty black soldiers danced, attired as Turkish slaves, with bouquets of flowersi daggers, &c. The dance was appropiate, and the music likely to become a great favorite with the black boys. No important part of these rejoicings is the total absence of all disturbance, drunken, rows or quarrels". (74)

Parece, según consta, que la música ejecutada podía ser apropiada para las danzas propias de estos soldados de raza negra. ¡Es cuestión de interpretar esta aseveración del cronista de *The British Packet* de Buenos Aires! Es preciso no asombrarse, por lo tanto, con otra noticia del mismo diario (Nº 121, del 29 de noviembre de 1828):

> "On Saturday evening commenced the *funciones* in honor of peace given by the parish of St. Nicholas and others. ... The Minister of War (Balcarce), the Inspector General, and several other officers attended, and many specators, who were highly amused at the almost frantic joy displayed by the *fair sex* belonging to the black creation; they attended in crowds, dancing, singing und hugging the soldiers as they came on shore... The band played some arias upon The Alameda: one of the black performers manoeuvred the cymbals in a manner that would not have disgraced the parade in St. James's Park...". (77)

En los primeros días de enero de 1829 aparece en una función lírica en el Teatro:

"Rosquellas dilighted the audience by his fine performance upon the violin. The dancing duet, an *Lundú,* in Portuguese, was sung with such effect by Señor and Señora Vaccani as to produce a unanimous encore..." (*The British Packet,* Nº 128, del 17 de enero de 1829). (85)

Ha vuelto por lo tanto el repertorio popular brasileño, con el *Lundú* y evidentemente también con la *Modinha,* tanto más por cuanto Vaccani y su familia alternaron durante muchos lustros sus actuaciones entre Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro, y la compenetración de los repertorios entre la corte imperial y la "Atenas del Plata" fue ya desde 1825 muy estrecha y casi ininterrumpida. También Rosquellas alterna constantemente Río de Janeiro con Montevideo y Buenos Aires y no faltará mucho tiempo que Angelita Tani, nuestra primera diva de ópera, se afincará definitivamente al pie del Cerro. Este es pues el ambiente artístico, de música y danza, en que aparece por primera vez en un aviso en *The British Packet* el *maestro de danzas Davis.*

La ópera ha obtenido aún grandes éxitos en 1829 hasta abril de 1830, cuando *Angelita Tani* se ausenta con su familia a Montevideo. Aún habrá funciones de ópera, pero paulatinamente la atención del público será captada por el "ballet" y los "divertissements" coreográficos, con un marcado renacimiento de danzas españolas, ante todo con la llegada de los esposos *Cañete,* los que debutan el 4 de mayo de 1830 con las *Boleras del Tripilí* (*The British Packet* Nº 194, 8 de mayo de 1830). (149)

Es en este momento que inclusive actores, como *Quijano* y *David,* se pliegan al cuerpo de baile de los esposos Cañete, más aún cuando se comienza a representar en múltiples oportunidades la clásica pantomima de *La fille mal gardé.* Es en ese momento, en agosto de 1830 que el cronista y crítico de *The British Packet* se siente obligado a expresar su descontento (Nº 210, del 28 de agosto de 1830).

"On the 24th the melodramatic piece called *Víctor,* in which Felipe David provoked incesant laughter. Señor Cañete danced what was called in the bills *El Bayle Ingles,* but it is a misnomer having nothing English in its composition; it is a hodge-podge, and might as well be denominated *El Bayle* non descript, or any other name. It was probably meant for the English hornpipe; if Señor Cañete had been attired as a sailor instead of a soldier, it would have been more caracteristic; he however danced with much spirit...". (170)

No será la última vez que surgirá una similar objeción frente al "Bayle inglés" o "Sailor's Dance", que evidentemente era el "horn-pipe" que se había afincado en las costumbres rioplatenses y sufría una lenta pero inexorable transformación. El "hodge-podge" indica que han sido

alterados pasos, coreografía e inclusive el ritmo de lo que era hasta ese momento, como *Solo inglés* el tradicional *horn-pipe*. Las transformaciones coreográficas están a la orden del día y así se puede encontrar en la crónica de *The British Packet* Nº 268, del 8 de octubre de 1831 la siguiente acotación:

> "...a comedy war represented, in which was introduced a minuet accompanied by the beautiful music from the minuet in the opera of Don Giovanni. Señor Casacuberta and Doña Trinidad displayed considerable grace in this dance, and were highly applauded, al also in a contradance which followed. ... In the farce a sort of mock minuet was danced, by Señor Casa-cubierta and Señora Campomanes, which was not only encored, but a call was made from the pit, that the Señoras Mathilde Diaz and Antonina, and Señores Moreno and Villarino, should join in the dance all of which was accered to, and the parties stood up and "tripped away" in a dancing medley; from the stately minuet to the grotesque *media caña*, affording high diversion to an audience 'determined to be merry"." (217)

No es de extrañar que el 25 de octubre de 1831 suba al escenario del Coliseo Provisional o Teatro Argentino el sainete criollo de *Las bodas de Chivico*. Nuestro testigo, el cronista de *The British Packet*, escribe en Nº 272, del 5 de noviembre de 1831:

> "We saw the farce of the 'Nuptials of Chibico', the other night. When well represented it affords a good description of the *Gauchos* of this country. On this occasion there was something warding — the costume was, however, preserved — the *Cielito* dance was only tolerable — some amusement was caused when the priest joined it. The guitar was decorated with red ribband, — but Señor Casa-cubierta made his Gaucho a great deal too much of the gentleman...". (221)

Con el gobierno de Juan Manuel de Rosas ha cundido con mayor fuerza el arte popular y se hacen presentes intérpretes campestres en las festividades de Navidad de 1831. Así dice *The British Packet* Nº 280, el 31 de diciembre de 1831, refiriéndose a un evento en la Plaza:

> "....We had often heard that de *Gauchos* of this country possessed considerable talent als *Improvistarés*, and on this evening we proved the truth of it. Two *Gauchos*, each accompanying himself on the guitar, chanted a sort of dialogue or question and answer... The *cielito* was danced to perfection by three sets of dancers...". (227)

Los esposos Cañete se ausentaron entretanto a Santiago de Chile, pero en agosto de 1832 debutaron en Buenos Aires una nueva pareja de bailarines profesionales, los esposos *Felipe y Carolina Catón*, que pro-

venían de Montevideo y se habrán de quedar varios años en Buenos Aires. La familia *Rosquellas* actúa aún en el Teatro de Buenos Aires, pero no se concretan los proyectos de integrar una nueva compañía de ópera. Por lo tanto hay conciertos con fragmentos de ópera y otros entretenimientos musicales, en los cuales participa el pequeño *Pablito Rosquellas,* quien también se presenta como solista vocal en un festival de oratorio con fragmentos de obras sacras de *Händel* y *Haydn* en la Iglesia Episcopal Británica en noviembre de 1832. La crítica (o crónica) de este acontecimiento musical de alto nivel en cuanto al repertorio ofrecido es muy laudatoria (ver *The British Packet* Nº 326, del 17 de noviembre de 1832). (299)

Es en marzo de 1833 que aparece nuevamente el nombre del *Dancing-Master from North-America, William Davis* (*The British Packet* Nº 341, del 2 de marzo de 1833):

ADVERTISEMENTS
GENTLEMENT OF THE MAJORITY!

"As I must be your most obedient and very humble servant, WILLIAM DAVIS, a Dancig-Master from North-America, who is a resident of the Stage of Rhode-Island, now residing in Buenos Ayres, I beg leave to informd the generous public that it is my profession of teching Dancing. I propose a school in the Calle de la Piedad, Nº 29, and the conditions are these as following terms. Mondays, Tuesdays, Thursdays and Fridays, at half past 8 o'clock at night, until half past 10, for to teach all of the party any step o dance, after the fashions of France, likewise Spanish or English, for 4 dollars for 15 days. These 4 dollars are to paid on entrance, and at the expiration of the 15 days, can resign.

Gentlemen, I do assure you that my Music shall be good, and the best of teaching. You have the privilege of every 15 days a benefit, to invite any ladies to your wishes. I have no more to say, Gentlemen, but am Your obedient and humble servant,

William Davis

I furthermore state, that I will prove to the generous public, that I am capable of these arts, by dancing the Minuet de la Cour, and the Gavotte, likewise the Jacky Tar's hornpipe, for the first night, on the 4th March. You will pag 4 reals for a ticket, Buenos Ayres currency, either male or female. Tickets may be bought for the said price, at the Commercial Fonda, Nº 11, calle de la 25th of May; of which I will perform those arts which I have stated, with a scholar of mine, one of my colour". (310)

Uno de mi color: el señor William Davis, de Rhode-Island, es pues negro y maestro de baile que se siente capacitado para enseñar todos los pasos y todas las nuevas modalidades de este arte. El baile de Bue-

nos Aires se verá atendido en este tiempo por los *esposos Catón*. Madame *Touisant*, que ha venido por una breve temporada, se radicará pronto en Montevideo (en abril de 1833; documento: 313). Pero otra pérdida para el arte musical de Buenos Aires es que la familia de *Mariano Rosquellas* se ha despedido con una última "función lírica" y abandonó Buenos Aires el 19 de abril de 1833 rumbo a Bolivia. Con la joven *Dominguita Montes de Oca*, los esposos *Catón* se estaban educando una nueva bailarina con buena escuela. El repertorio incluye ante todo muchos bailes españoles, junto a comedias y farsas coreografizadas. De esta manera se fue imponiendo en el Teatro de Buenos Aires el *ballet d'action*.

Muy pronto, el 27 de julio de 1833, el cronista de *The British Packet* (Nº 362) tiene ocasión para expresar una vez más su extrañeza frente a lo que viene llamándose *Pieza inglesa*:

> "On 21st inst. was represented a play and a farce. Señor Catón also danced what is called the *pieza inglesa*. This dance is meant to imitate the English hornpipe; to which, however, it had scarcely any resemblance. We hould like to see the real hornpipe on these boards, to the tune of the 'College hornpipe', or 'Jack's the lad'. Señor Caton danced this Spanish dance extremely well: he wore boots upon this occasion. A hornpipe in boots! — Such an exhibition at an English Theatre would have so enraged the gods, that incontinently the dancer would have been pelted from the stage". (335)

Ahora la *pieza inglesa*, que aún identifica el cronista con el *horn-pipe* no es solamente un *hodge-podge*, sino que inclusive fue bailado con botas y no con la zapatilla liviana de los *sailors* del *Solo inglés*. Algo sucedió pues con esta danza para bailarines solos, acrobática, que se practica en concursos de destreza. Se transformó y se aclimató: ¿no será acaso que el señor Catón se inspiró en una danza que se servía de botas de potro? *A hornpipe in boots* es el *hodge-podge* que presentaron tanto Cañete como Catón en el Coliseo Provisional de Buenos Aires. Apenas una semana más tarde es comentado en el mismo diario (Nº 363, del 3 de agosto de 833), que:

> "In the farce, a mock Minuet was 'walked' by Felipe David and señora Campomanes. The audience then called upon Doña Matilde, in obedience to which she danced the *Montonera*, with Señor Viera, and in a very graceful manner; the accompanying music was lively and pretty". (339)

Ya se ha impuesto pues también el *Minué Federal* o *Montonero* que tendrá máxima difusión como baile de salón, en su combinación de Minué clásico con Cielito, y no fue bailado solamente en la Confederación,

sino también en la Banda Oriental y en el Imperio del Brasil. Doce años más tarde compondrá Juan Pedro Esnaola para el salón de Manuelita Rosas su más clásica pieza para piano en base de esta danza, que aúna lo ceremonioso con lo espontáneo, lo cortesano con lo popular. Pero, mientras tanto, están aconteciendo muchos inesperados cambios coreográficos en las danzas de salón en su tránsito hacia la práctica popular. El documento 356 de la colección "Juan Pedro Franze" del Instituto de Musicología es el que causó especial alegría y regocijo a Carlos Vega cuando lo había transcripto de *The British Packet & Argentine News* (Nº 381, del 7 de diciembre de 1833), pues, según las propias palabras del eminente estudioso y musicólogo, del cual fui entonces colaborador y además secretario del citado Instituto, este documento *"confirmaba sus teorías del constante tránsito entre la música culta y la música popular"*, y como tal lo cita en su libro *El origen de las danzas folklóricas* (Edición Ricordi, Buenos Aires, pág. 32). Hoy transcribo el texto íntegro del documento original en inglés:

> "Saturday, November 30 th, being the day of St. Andrew, a splendid Ball was given by Don Andrés Cabo, in honour of the late political changes. It took place in the house known by the name of the 'Saladero de D. Braulio Costa', situated at the Barraca-Bridge (or rather at what is now called 'The Bridge of the Restoration of the Laws'). Among the company was the Lady and family of General Juan Manuel de Rosas, the Lady President of the Beneficent Society (Doña Pascuala Belaustegui de Arana), the Lady of the General Rolón, &c., &c. Also Don Gervasio Rosas, General Pinto and Rolon, Colonels Hidalgo, Benevente, Ovalle, &c., &c.
>
> The gallery, exterior of the house, was decorated with flags; and it being a *casa de altos,* they showed to great advantage. The arrivals of the Ladies was announced by salutes of cannon and fire-works. A military Band was stationed at the Restauration-Bridge to receive and accompany them to the house, playing the *Marcha Patriótica.* Immediatly upon their arrival dancing commenced, which continued until sunrise on the following morning; when, after a breakfast of *carne con cuero,* the ladies returned to town under salutes of cannon, and many *vivas.*
>
> The greatest order prevailed throughout; and whilst the gentry were dancing up stairs, the *paisanos* avalied themselves of the same music, and danced under the corredor, and in the courtyard, with the extra accompaniment of the never failing guitar. It was, in fact, 'High life below Stairs' ". (356)

Entretanto nuestro maestro de danzas negro y norteamericano ha sufrido un percance que relata en un aviso de *The British Packet* Nº 417, del 16 de agosto de 1834:

> "WILLIAM DAVIS, the dancing-master, having shipped on board the

British brig Rainbow, in the capacity of Steward, intending to leave England as soon as an opportunity offered for France, in order to collect some of the latest and most fashionable Dances: — Hereby informes the Public, that having shipped in the aforesaid vessel on the 17th December, and coming on shore on 28th December, was promiscously picked up and sent to Bahia Blanca as a common soldier. On his arrival therem and proving to the Capitan-General of the Left Division, that he was a Patriotic Officer, and had his full discharge, he was immediately liberated and returned to Buenos Aires; since which he has translated the French Quadrilles into Spanish, and has them for Sale at the Confectioner's Shop of Ballesteros, Calle 25 de Mayo, at the low price of *One Dollar* each.

These papers are quite sufficient with due application, and practice for Gentlemen an Ladies, to make themselves competent Dancers". (395)

Continuaba la polémica en torno de la *Pieza inglesa.* En *The British Packet* Nº 420, del 6 de setiembre de 1834, una crónica referente al Circo pone de manifiesto que lo que aquí llaman con ese nombre nada tiene que ver con el *hornpipe* original:

"The farce of the 'Spoiled Child', closed the amusements of the evening, in which Mrs. Smith, as 'Little-Pickle', knelt very gracefully, and sung the two arias attached to the piece very passable; and danced an English hornpipe so well as might indeed shame the one which they dance at the Theatre here under the title of the *pieza inglesa,* but which is no more like the hornpipe 'than we to Hercules'." (398)

También Davis pone de manifiesto sus habilidades como para rescatar el hornpipe de los Marineros, en un aviso que publica *The British Packet* Nº 421 ,el 13 de setiembre de 1834:

"WILLIAM DAVIS, dancing-master, begs leave to inform his Friends and the Public that he has taken *a Commodious Room* in Calle de la Piedad, Nº 270; where his is going to commence Teaching on Saturday evening the 13 h instant, at 8 o'clock, when he will dance *Five Dances* for to give a sample of his abilities: the first to be the French Quadrille, set in the dress of a Turk with four beautiful young Ladies of his own colour, taught by him and three men. The next the Sailor's Hornpipe, 27 steps. French Gavot and Minuet de la Cour. Mrs. Cooper's Hornpipe, 25 steps, or otherwise, if requested, 31. Jack's the Lad with 25 steps. — *Tickets* muy be had at the house of Mr. Ballesteros, calle del 25 de Mayo, at one Dollard each; where he will teach Dancing every day, mornings evenings, or from 10 o'clock until 2, for 15 dollars each dance; except Monday evenings and holidays I am not to be found. *William Davis*". (399)

De modo tal vez insensible pero eficaz van cambiando costumbres y actividades de bailes. Al referirse el 4 de julio de 1835, *The British*

Packet Nº 463 a las funciones de las parroquias de San Miguel y San Nicolás, es referida la siguiente escena pintoresca:

> "During this *función*, we wandered *par tout* in both parishes. On one of the evenings, we withnessed an African dance, in a small mansion in a bye-street of San Nicolas. Three black young ladies, attired in the highest style of fashion, with large combs and large sleeves, and three young gentlemen of the same complexion, were dancing minuets *á la mode d'Angola*, to the music of the tom-tom. The mansion was illuminated and had five red banners (pocket-handkerchiefs), waving from the window". (457)

El baile es ocupación preferida en esta época. Así publican un aviso los esposos Caton en *The British Packet* Nº 470 el 22 de agosto de 1835:

> "LESSONS IN DANCING. Mr. & Mrs. Caton, have the honour to announce to the public that they continue to give Lessons in Dancing, both at their house and at private residences. Every description of Dancing taught, as Minuets, Minuet Montonero, Cielito, Gavota, Boleras, with a variety of new and elegant steps in the Quadrille, &c., &c. — Calle de Potosí Nº 81". (469)

Cielitos, Montoneros, Fandangos resuenan en fiestas al aire abierto, ya sea en el Retiro, en la Recoleta, en el Socorro, en *"funciones en honor de la instalación del General Rosas como Gobernador y Capitán General de la Provincia de Buenos Aires"*. Así comenta *The British Packet* Nº 479, el 24 de octubre de 1835:

> "In the cottages, the thinkling of the guitar was incessant. Booths were erected in the Plaza of the Recoleta, in which the *paisanos* and their ladies danced the *cielito*. We attended one of these dances on Monday evening, having invited ourselves to it, in conformity to the etiquette of the place. The *Señoritas* were attired in the highest style of fashion, with large combs, large sleeves, &c.; two or three of these fair creatures smoked cigars whilst dancing...". (483)

El 29 de octubre de 1835 anuncia el Teatro un beneficio de Ana Rodríguez de Campomanes en *La Gaceta Mercantil* Nº 3726:

> "...y la función será cerrada con un precioso fin de fiesta nuevo y particular, nominado — *El Casamiento del Gaucho Santafesino* — el cual finalizará con un cielito y media caña, cantado por la que subscribe... A. R. de Campomanes". (491)

Existe una especie de *joie de vivre* muy intensa en esta época que en realidad se preparaba a ser conflictiva. El relato publicado en *The British Packet* Nº 483 del 21 de noviembre de 1835, así lo sugiere:

"STEAMBOAT EXCURSION TO THE PUNTA OF SAN FERNANDO: On Sunday last, the steam-boat *Federación* made her promised trip to the Punta of San Fernando. She left the Inner-roads at half-past 9 in the morning, and returned at sun-set. She had 120 passengers, amongst whom were several ladies; the number of persons on boards, including the band, &c., was about 165. Dancing commenced when she was off the Recoleta, and continued until her arrival at the Punta; and was reassumed on her return. When at the Punta, about 40 *Gauchos* came on board with their Señoras, they danced *cielitos*, the *montonero*, &c. and were in the highest spirits...". (494)

Se suceden las danzas, de acuerdo a los usos y costumbres, ya sean las clásicas de salón —ante todo el minué, la gavota y la contradanza—, las españolas —boleras, cachuchas, seguidillas, fandangos—, las criollas —montoneras, cielitos—, y también retorna cada tanto el aparentemente desfigurado "solo inglés". Pero va conquistando un lugar paulatinamente preeminente el vals. Llevaría demasiado lejos transcribir cada una de estas presencias en el escenario del Teatro o en las fiestas populares y en las reuniones de más relevante rango social. Pero tal vez deba hacerse hincapié en dos apuntes acerca de la "Pieza inglesa":

24 de junio de 1837: "A gentleman danced the *Pieza inglesa* and received merited applause — he ought to have worn sailor's attire...". (668); y 22 de julio de 1837: "On 18th, for the benefit of Señor Antonio Castañera, the play of *María Estuarda*... After the play Señor Francisco Coya danced the *Solo Ingles*, in the same scientific manner as heretofore, and in the same insuitable dress...". (677)

Es evidente que no fueron solamente los bailarines criollos los que habían cambiado el atuendo —y tal vez la coreografía— al británico *hornpipe*, sino también los bailarines provenientes de España. Muchas veces más sube al escenario este *Solo Inglés* o *Pieza Inglesa* en el transcurso de la década 1830-1840. Pero asimismo son merecedores de comentarios las fiestas de negros:

(*The British Packet* Nº 581; 7 de octubre de 1837): "In the afternoon, a curios spectacle were presented in the Plaza de la Victoria, in honor of the day. A great quantity of the dark sons and daughters of Adam, including the major part of the washerwoman of this Capital, assembled there in fantastic attire, and were arranged in national order, viz: 'Mandingos', 'Ashantees', 'Congos', 'Mozanbiques', &c., &c., with their national music of the Tom, Tom, &c., to which they danced and song". (687)

Otras fiestas elegantes, como el gran baile ofrecido en el Fuerte de Buenos Aires con motivo de la apertura de la Casa de Representantes

de la Provincia, el 1º de enero de 1838, consignando una fiesta de gala con banquete, que comenzó a las 10 y media de la noche y continuó hasta después del alba: allí se bailó ante todo cuadrillas, minués, contradanzas, y acerca de este acontecimiento social comenta *The British Packet* Nº 595, del 13 de enero de 1838:

> "...Those who are acquainted with Buenos Ayres, may form some idea of the fascinations of this spectacle, which was at one conspicuos for urbanity and the attendance of lovely females, attired with that elegance for which they are so remarkable. It was altogether a scene of enchantment...". (697)

Los nuevos *valses* de Johann Strauss llegan desde Europa en abril de 1838. El primero *"nuevo, recién llegado, su autor Joh. Strauss"* es tocado en el Teatro el 20 de abril de 1838 (753). Pero tal innovación no impide que en las fiestas del 25 de mayo de 1838 (*The British Packet* Nº 615, del 2 de junio):

> "...In the afternoon about 2000 of the black sons and daughters of Adam assembled in the Plaza de la Victoria, in division according to their nations, the ladies being nearly all attired in white. These divisions chanted their national airs accompanied by the tom-tom and other instrumental music of Africa, and about 600 couple danced in the plaza...". (758)

El 24 de mayo de 1838 se ha inaugurado el nuevo Teatro de la Victoria, de modo que desde ese momento contaba Buenos Aires con dos escenarios para sus aspiraciones artísticas. Arias y escenas de ópera, y algún monólogo, como el "Maestro de capilla" de Cimarosa, suben a los escenarios, con la presencia del incansable Vaccani, que retorna a Buenos Aires, en cada caso con alguna notable cantante italiana que contrató en el Brasil. A la Piacentini, sucedió la Bigatti, y surgen nuevos compositores como Donizetti, Bellini y otros similares en los repertorios frecuentados, sin desplazar a Rossini, invariable predilecto del público porteño. Aún se hallan en Buenos Aires, siempre actuando los bailarines Caton. Surgen aficionados porteños entre cantantes y bailarines que no trepidan en subir al escenario en algunas ocasiones. Frente a la siempre elogiada orquesta del Teatro Argentino (o Coliseo Provisional) se halla el meritorio director de orquesta y pianista argentino *Remigio Navarro,* ofreciendo en lo posible novedades orquestales provenientes de obras italianas y francesas y algunas partituras concertantes. Una brusca interrupción de estas actividades artísticas constituyó el fallecimiento de doña *Encarnación Ezcurra de Rosas,* ocurrido el 20 de octubre de 1838. Los teatros cerraron sus puertas los días 20, 21 y 22 de dicho mes, y se

efectuó un solemne funeral en la iglesia de San Francisco, con apropiada música sacra y grandes ceremonias recordatorias. Es en esta época que *Juan Bautista Alberdi* abandona Buenos Aires, con pasaporte legal, para radicarse en Montevídeo, y en los primeros días del año 1839 emprende igual viaje en la corbeta estadounidense Fairfield, Doña *Mariquita Sánchez de Mendeville* con sus hijos Juan Thompson y Julio Mendeville.

Durante el año 1839 comienzan una serie —que luego se prolongará durante mucho tiempo— de fiestas y celebraciones en adhesión a J. M. de Rosas y como repudio al bloqueo que se había establecido contra Buenos Aires. Estas fiestas generalizadas y multitudinarias imponen los bailes en boga y se lee así acerca de las inclusiones de contradanzas, minués, valses, cuadrillas, cielitos y montoneros. Cada parroquia hacía su propia celebración y fiesta de adhesión y así los repertorios transitaron de barrio en barrio, ante todo cuando se trata de aquellas *"Festividades celebrando el descubrimiento del complot en contra de la vida de Su Excelencia el Señor Gobernador"*. En estas fiestas también actúan los cantantes y solistas de los teatros, las orquestas y bandas.

A principios de 1840, en el *Jardín del Retiro* (Calle de Esmeralda Nº 300) se realizan funciones de *Volatines;* están consignados los nombres de los que intervienen y las danzas que ejecutan (en *La Gaceta Mercantil* Nº 4957; 17 de enero de 1840): Catalina Manzanares, Gervasio Macias, Segundo Laguna, Carolina Sosa, y otros, que ofrecen "Solo inglés", cuadrillas, minuet federal, gato, minuet a lo provinciano. Y continúan estas funciones de volatin: el 23 de enero de 1840 se anuncia que (*La gaceta Mercantil* Nº 4962):

> "Catalina Manzanares bailará por primera vez la cachucha".
> ..."Gervasio Macías bailará el malamba en carácter de paisano". Figuran además cuadrillas, gato y minuet Federal. (1139; 1140)

En todas mis anotaciones entresacadas de los diarios de la época aparece por vez primera la palabra de este baile unipersonal, acrobático, que tanto habrían de preferir nuestros músicos. Es, según estos apuntes, *Gervasio Macías,* quien lo ofrece por vez primera *"en carácter de paisano"*, salvo que se cuenten como antecedentes las botas de Catón y el "hodge-podge" de Cañete y de otros casuales intérpretes. Pero es evidente, además, que Davis ha presentado todas las mudanzas imaginables para el tradicional "hornpipe". Creo que conviene continuar con estas enumeraciones de danzas de volatines en el Jardín del Retiro que, pronto, habrá de transformarse en el *Circo Olímpico* (los datos provienen ahora casi siempre de *La Gaceta Mercantil*):

1º de Febrero: Cuadrillas, Gato, Minuet Federal, Media Caña, Mariquita, Cachucha, Gabota. (1141)

9 de Febrero: Cuadrillas, Fandanguillo, Minuet Federal, Gato, Minuet Provinciano - y "Gervacio Macías ... bailará el llanto por primera vez". (1143)

13 de Febrero: Media-caña, Minuet Colombiano, Cuadrillas, Fandanguillo, Llanto, Tripilí, Valsa. (1144)

Entretanto, mientras se realizan fiestas populares para celebrar *"the re-election of General Rosas"*, en la "Marine List" de estos primeros meses de 1840 son anunciados los nombres de muchas personalidades vinculadas con la vida musical y teatral de Buenos Aires, que se dirigen a Montevideo y, muchos otros, a Río de Janeiro. En el "Circo Olímpico en el Jardín del Retiro" continúan las "funciones de volatín":

14 de Abril: Cuadrillas, Balse, Minuet Federal, Minuet Colombiano, Minuet Provinciano, Media-Caña, Gabota, Fandanguillo. (1146)

23 de Abril: Cuadrillas, Solo-Inglés, Media-Caña, Gabota, Balse (por alto), Tripili. (1147)

La música en los Teatros queda refrendada por la presencia de la soprano Bigatti y los cantantes Vaccani y Viera (*The British Packet* Nº 715; 2 de mayo de 1840):

> "Vacani depicted the amorous rascally Justice with the accostumed humor. Time seems to make but little impression on this admirable artist, and he manages his fine mellow voice with the skill which only a good musician can put forth. Nor must Viera be forgotten; he gave the solo part with much effect. This gentleman has a pleasing voice, and is an unassuming performer, and in our opinion has never been justly appreciated. Señora Bigatti sung wis taste. The trio was greatly applauded ... The orchestra of this Theatre has some good performers, of violinists and otherwise...". (1001)

Se trata de una versión del trío de "La Gazza Ladra" de Rossini, ofrecida en el Teatro de la Victoria. Rossini está nuevamente de moda. A "La gazza ladra" siguen fragmentos de "La donna del lago" y "La Cenerentola". (1002) - (1151)

Entretanto en el "Circo Olímpico en el Jardín del Retiro" se anuncia para el 17 de mayo de 1840:

> "Minuet federal, valce, gabota, 'La Campana, baile provinciano", cuadrillas, 'Chubarrop, baile inglés'...". (1152)

Bien puede verse que el minué se ha subdividido en diferentes gé-

neros coreográficos y que lo mismo ha sucedido con el baile inglés, que ya adquiere diferentes denominaciones, que tal vez correspondían a diferentes pasos o zapateos. Curiosa resulta la aclaración de *The British Packet* Nº 718, del 23 de mayo de 1840, acerca de una función del Teatro Argentino:

> "...was performed the drama of 'William Tell" and a farce. We did not attend but are told there was a capital house the pit and gallery being full, and good 'sprinkling' boxes. Also that the *alegre* part of the minuet one called 'Montonero', but now the 'Federal', was performed by the Orchestra, between the play and the farce, was encored by the gentlemen in the pit, who on both occasions accompanied and kept time with the music by chapping their hands". (1004)

Para el domingo, 31 de mayo de 1840, fueron anunciadas en la función de volatines del "Circo Olímpico" las danzas: "Campana, Cuadrillas, Gato, Media-Caña, Valsa y Chubarop". (1154).

El 25 de mayo de 1840 fue ofrecido en el Fuerte, según una extensa crónica de *The British Packet* Nº 720, del 6 de junio de 1840, y con motivo de la fecha patria, pero también en adhesión al cumpleaños de la reina Victoria de Gran Bretaña y el acontecimiento de sus nupcias con el príncipe Alberto de Sajonia-Coburgo-Gotha (y de paso era ese día también el del cumpleaños de Manuelita Rosas y Ezcurra):

> "...a magnificent Ball and Supper were given by H. E. the Governor at the Government-House ... Inmediately on the arrival of H. E. dancing commenced. The three spacious saloons appropiated to this purpose, were fitted up with the greatest taste and elegance ... Each ball-room was provided with a forte piano accompanied by an efficient orchestra conveniently located in an adjoining lobby... The grave minuet, the gay quadrille, the mazy contredanse, the whirling gallopade, and the sprightly Federal, alternately afforded occasion for the display of the sylphike figures and graceful motions of the lovely females who glitted before the eye of the enraptured beholder... Thus continued the joyous scene till the rays of the rising sun of the 26th burst upon the indefatigable votaries of the nimble footed goddess, who were at this moment heartly engaged in the gambels of the merry *cielito*...". (1007)

El anuncio de la compañía de volatines incluye, para el 21 de junio de 1840 en el Circo Olímpico en el Jardín del Retiro las siguientes danzas:

> "Minuet colombiano, Balse, Media-Caña, 'Manuela Donado bailará un hermoso baile Shove her up', fandanguillo, minuet federal" (1155). Y una semana más tarde: "Tripili, Vals, Minuet provinciano, Cuadrillas, Colombiano, Mariquita" (1156); luego, el 5 de julio: "Campana, Fandanguillo,

Mariquita, Gabota con baile por alto, Cuadrillas" (1157); y el 26 de julio: "Cachucha, Cuadrillas, Gato, Vals, Gabota, Minuet Federal, Solo Inglés, Media-Caña, Baile por alto". (1159)

Mientras se anuncia para el 5 de setiembre de 1840 en el Teatro Argentino que, concluido el gran drama de espectáculo, la actriz Alvara García, acompañada por el joven Federico Espinosa, bailará "Las boleras del contrabandista", el Circo Olímpico especifica que un día más tarde los volatines bailarán las siguientes danzas: "Cuadrillas, Balsa, Minuet provinciano, Gabota, Mambrú, Minuet Federal" (1162/1163).

Las festividades celebrando *"el aniversario del 5 de octubre de 1820, cuando el General Rosas restauró el gobierno legal"*, que se realizaron en esa misma fecha de 1840, causa un comentario de *The British Packet* Nº 739 (aparecido el 17 de octubre de 1840) y que tuvieron lugar en Santos Lugares:

"...At the midday, General Agustín Pinedo and the staff of the army, 250 in number, in full uniform, with 6 bands of music (including four trumpet bands), proceeded to the tend of H. E. the Governor, for the purpose of offering their congratulations... In the afternoon of the three days a "Circus Company" exhibited in the encampment, and at night there were balls, in which officers and soldiers joined, and in which the *cielito* and other National dances were danced with great spirit, and dancing kept up till day-light on each successive morning...". (1022)

En setiembre el repertorio de danzas de los artistas del "Bolatin" había incluido en el Circo Olímpico las siguientes danzas:

"Cachucha, Chavedoch, Mariquita, Gran baile por alto en el que se hará unas actitudes, Solo Inglés, Llanto, Minuet Federal" según consta en *La Gaceta Mercantil* Nº 5140 (1165).

Una oportuna aclaración se produce acerca de una función del Teatro Argentino en beneficio del maquinista del establecimiento, en *The British Packet* Nº 748, del 9 de diciembre de 1840:

"After the drama, a young gentleman danced the *solo inglés*, in a respectable manner. He was attired in the preposterous costume of dress coat, &c., instead of a sailor's jacket and trousers...". (1026)

Tal vez ahora se han reubicado nuevamente las prácticas del "Solo Inglés", el "Campana" y el "Mal-amba", ya que, según puede verse, los géneros de danza se enriquecieron con nuevos nombres, y, evidentemente, con nuevas coreografías. Con casi cada nueva función de los "Bola-

tines" aparecen nuevas danzas. El 7 de febrero el repertorio anunciado incluye:

> "Cachucha, Gato, Cuadrillas, Aires, Solo Inglés, Fandanguillo, Minuet Colombiano y Alemanda". (1170)

El día 6 de junio en la "Gran función de Volatín", siempre en el mismo "Circo Olímpico", son anunciadas aún otras danzas de entretenimiento y mascaradas:

> "Minuet colombiano, Guillermina Fernández bailará por alto, Minuet provinciano, Gaita gallega, Valse, Gato, Gavota. Dará fin la función con un baile por toda la compañía en caracteres de negros maquíes". (1180)

Y no faltan las danzas de equilibristas: "Guillermina Fernández y Segundo Laguna bailarán un minuet federal en dos maromas, concluyendo con una lucida Alemanda", además de la Cachucha, Cuadrillas, Mariquita, Valse, Llanto y Gabota, el 20 de junio de 1841. (1181)

En medio de esta gran cantidad de permanentes entretenimientos de bailes y exhibiciones de danzas —tanto más por cuanto ya se impuso la moda de los *Bayles Patrióticos-Federales* que se repetirán durante los próximos años sin interrupción—, reaparece nuestro *William Davis, dancing Master,* con un aviso en *The British Packet* Nº 779, del 24 de julio de 1841:

> "WILLIAM DAVIS, Dancing Master. — Begs leave to announce to his friends and the public, that he has happily returned to Buenos Ayres, after travelling through England, France and Boston, in all of which places he has not met more with more attractive dances than those which have been presented here, viz: 'the white cockade', 'Minuet de la cour', 'Star quadrilles", &c., &c. He ist now ready to commence his professional duties anew in this country, and will introduce a new country dance called 'The Stranger'. William Davis can always be found at his residence, Nº 8, calle del 25 de Mayo, and can assure this generous and forgiving public, that the has entirely left off all his bad habits". (1038)

No queda aclarado, por cierto, cuáles eran los malos hábitos de los que se pudo inculpar William Davies. Lo cierto es que está de regreso y comienza ahora con varios avisos a atraer un alumnado no solamente anglo-parlante, sino también publica otros tales en castellano en *La Gaceta Mercantil* Nº 5409, del 1º de setiembre de 1841:

> "CAMBIO DE DOMICILIO. — GUILLERMO DAVIS, maestro de bailes, tiene el honor de anunciar á sus discípulos y al público en general, que

ha trasladado su escuela de la calle de Cangallo núm. 173 á la del 25 de Mayo núm. 11, Fonda del Comercio, donde seguirá dando lecciones á los Señores con quienes se ha comprometido. Seguirá igualmente dando lecciones en las casas particulares así como en las escuelas.
Para hoy á la noche 1º de septiembre, á las 7, convida á sus discípulos á la calle de Cangallo núm. 173, para verle bailar la pieza inglesa de caballero y la de marinero; minuet de la corte y la visita; cuadriles y la galopada, acompañado de una banda de música. — Los Señores discípulos pueden llevar las personas que gusten, pagando éstas 2 pesos cada una". (1184)

Pero ya el 21 de setiembre de 1841 insertó otro aviso en *La Gaceta Mercantil* Nº 5425:

"AVISO. — La academia de Guillermo Davis, ha vuelto otra vez á la calle de Cangallo núm. 173, donde sigue sus lecciones los Martes, Miércoles, Viernes y Sábado; se empieza á las 7 de la noche; y los días de fiesta á las 10 de la mañana. Las Sras. que gusten ir los Sábados á ver bailar ó á bailar, entrarán gratis, y los hombres pagarán 2 pesos". (1186)

Cada vez se vuelve más compleja la programación del Circo Olímpico en el Jardín del Retiro. Así leemos en ese mismo mes de setiembre de 1841, que en la *"Gran Función de Volatin'*

"Mr. Brown bailará el reel con zancos acompañado de dos payasos, concluyendo con bailar un balse" y que "Segundo Laguna se presentará en la maroma en caracter de muger y bailará un gato, concluyendo con bailar un fricase en el suelo, acompañado del payaso", pero además figuran las danzas: minuet federal, valse, chabrop, Tripoli, cuadrillas, gaita-gallega, Media-caña y Llanto. (1187)

Con la "danzomanía" de Buenos Aires, William Davis multiplicaba sus anuncios. En *The British Packet* del 2 de octubre se dirige especialmente a la gente de color que vive en Buenos Aires:

"ADVERTISSEMENTS. Attention is requested to the following notice of a meeting to be held at Mr. Davis' Dance Hall, Nº 173 Calle de Cangallo, this evening the 2nd. inst., at 8 o'clock, that time being fixed by particulare desire. — All gentlemen of Collor of foring Nation that Speaks the English Toung and Respects their flag and fellow Citesons is requested by a Magority to Atend at Mr. Davis' Dance Hall, this evening the 2nd. inst., at 8 o'clock, to deside About a Ball that aught to be Giving to drink a toaste to our Noble Consiles who Defends Their flag and fellow Citysons in Foring Parts also to Perform a Cocitey to Protect ale foring Widow of the respected Nations. — Gentlemen as wee are free men wee are in hopse that wee Can spare that day apointed for sich a solem determination. — Gentlemen their his no chosen cheirman untill we all meet to Gether.

— The following names were omitted last week, by mistake, Thams C. Haal, Jun. Abram Jackson, Joseph Green, James Williams, Jacob Parquer". (1041)

Extraño documento, repleto de muchísimas faltas de ortografía (o tipografía), como si hubiese sido escrito en "slang", con un propósito de aglutinar en una sociedad de protección mutua a la población de raza negra y de habla inglesa, entorno a la Academia de danzas de William Davis, que dejó de ofender a los demás con anteriores malos hábitos! No menos llamativo es el poema que imprimió *The British Packet* ese mismo día:

"To the Editor of the British Packet.

ATTENTION!

All color'd men be wide awake
And of what follows notice take.
For Davis at his Dancing Hall,
At 8 this evening gives you a call.
All you what would hop, skip and prance,
Must all attend at Davis' Dance,
What will take place at his Dance Hall
Under the title of "Grand Ball."
All shades of colors there will be,
A sight well worth the pains to see,
For Gentlemen of color, all,
What speaks the English Tongue at all:
Respects their flag and citizen,
And prise themselves to be free men —
We hopes that they will spare the day
To hear what we have got to say.
The meeting what is to take place,
Bears its importance on its face;
That is a splendid Ball to give,
And drink — "Our Consuls long may live" —
We have also the good intention,
The widows of the foreign nation,
To take under our special care
And with them our own fortunes share.
To their *fair sex*, 'tis known to you,
Our tenderness is justly due;
And for to gain their lovely smile,
To exert ourselves is worth the wile.
I love to gaze on the dear creatures,
And mark their fine expressive features —
To see their bossoms heave a sigh
While Love beams from their dark black eye.
How fond I am to see them glad —

It breaks my heart to see them sad —
To please them what would I not give?
Withaut them, I don't care to live.
'Tis proper that ere I conclude,
It be by all well understood,
That 'till we all assemble there
No one's appointed to the Chair.
I remain, Mr. Editor, Your obedient
Servant, Tom Crow.

Buenos Ayres, October 2, 1841". (1042)

Una semana más tarde se publica en *The British Packet* Nº 790 otro poema de Tom Crow que se refiere a este baile solemne de la colectividad negra de habla inglesa; considero que es todo un documento acerca del modo de realización de este tipo de fiestas, inclusive con algunas referencias a la música y a la coreografía:

"Skins may differ, but affection
Dwells in whites and blacks the same!

Sweet war the chord that struck the lyre,
At Davis's express desire;
When color'd men that speak our tongue
Repair 'd unto the dance and song —
Where beauteous dames of dusky hue,
Resplendecent glissen'd in our view,
In all the glow of life and love
Like to the radiant orbs above,
Or diamonds as they glittering shine
Within the subterranean mine.
Now the mazy dances goes round,
To the flute's melodious sound;
Vibrating to th'enraptur'd sense
In harmonious eloquence;
Now receding, now advancing,
Beauty now the soul entrancing,
Scenes of Love. O fond delight,
It warms my bosom, cheers my sight,
Glows with the dance, till bliss replete
Fills me with rapture pure and sweet.
Davis, sound the flute again,
Fill us with de hevenly strain:
Teach our mortal hearts to glow,
And with the cup of bliss o'erflow,
But here I sign my name,

Tom Crow.

Herley's Coffee House.
Buenos Ayres, octubre 4, 1841." (1043)

Pintoresca Buenos Aires, en la que los negros residentes, de habla inglesa, se reúnen para crear una sociedad de mutua protección, sin duda animados por el movimiento abolicionista, ya que Buenos Aires, que había decretado la libertad de vientres y la de todos los negros esclavos que entraban en la Confederación (aunque no se había abolido legalmente el estado servil de los negros esclavos nacidos antes de 1813), era un sitio paradisíaco para todo negro, esclavo o liberto, tanto más por cuanto ni el Brasil ni los Estados Unidos habían suprimido a esa fecha la esclavitud como institución plenamente legal, con compra y venta de seres humanos.

En el Circo Olímpico aparecerán en este lapso, además de los bailes ya citados, la *Media caña con gato*, el *undú* (¿lundú?), *El Triunfo, baile provinciano*, pero anunciará para Navidad de 1841:

> "Mañana Domingo se exhibirá una función compuesta de diversas y difíciles pruebas, la que terminará con la muy graciosa y divertida escena de un baile por la compañía en carácter de africanos, imitando en todo sus costumbres". (1196)

A este espectáculo de negros, se agregó en abril de 1842 otro baile pantomímico *"en carácter de indios"*. (1201)

En medio de estos repertorios de danzas de muy diversificada procedencia, aparecen en Buenos Aires en 1842 organilleros italianos. Así leemos en *The British Packet* Nº 818, del 23 de abril de 1842:

> "It is rare ocurrence for Italian venders of images and organ grinders to visit this country. There are however at the present moment several of them who daily traverse the streets of Buenos Ayres. ... We trust they are successfull in their calling. A tone on the organ costs a dollar — this we found out a few days since, in consuequence of a dispute between the organist and a scampo of a mulatto boy, who had bargained for a tune and refused payment after it was played, unless change could be given him for a 500 dollar note." (1050)

Por otra parte el traje de Gaucho se afinca aún más en los espectáculos de los volatineros. Así es anunciado para el 8 de mayo:

> "..., Balse por alto, Gabota, Pieza Inglesa, Justiniano Santillán subirá á la maroma en carácter de paisano y bailará unas cuadrillas dando sentadas con espuelas por primera vez, Mambrú, Fandanguillo". (1203)

En *La Gaceta Mercantil* Nº 5636, del 25 de junio de 1842, fueron consignadas las *Sociedades Africanas de Buenos Aires*, al donar la suma de $ 4.075 para gastos de la guerra contra la Banda Oriental. Las Sociedades que figuran, con sus respectivos presidentes, son:

"Anzá, Congo, Camundá, Ganguelá, Mujumbí, Quizamá, Angola, Brazileiro, Quipará, Mina Nagé, Sabalú, Mozambique, Banguela, Argentino, Luumbí, Basundi, Venbuero, Lucango, Muchague, Mucherengue, Umbalá, Umbonia, Longo, Marabia, Casanche, Huombé, Lubonó, Mayembé, Bornó, Moros, Main, Caravallid, Santé, Muñandú, Eñambaní, Mondongo y Machinga". (1207)

En 1843 ya se había popularizado el *Acordeón* en Buenos Aires. En los remates judiciales aparecen en marzo de 1843 en un mismo aviso dos veces sendos instrumentos de este nombre, relativamente nuevo por su uso, ya que el primero de este tipo había sido construido en Viena por Demian en 1829. Parece evidente que este instrumento es el antecesor en el posterior uso muy difundido del Bandoneón, que llega recién después de 1846. Parece especialmente significativo el remate del 7 de marzo de 1843:

"Entre los ibenes del prófugo salvage unitario Leandro Delgado remata por Disposición Superior el rematador J. J. Arriola: una guitarra y un acordion". (1234)

Causa extrañeza que el Solo Inglés siga subiendo a los escenarios y que inclusive sirva para que la actriz Guillermina P. de Molina lo baile en diciembre de 1843 disfrazada de hombre (*La Gaceta Mercantil* Nº 6049):

"...A continuación se presentará la Beneficiada por segunda vez en trage y carácter de hombre á bailar el SOLO INGLES, que tanto agradó en su primera exhibición..." (1431),

y sobre la misma fecha en el Teatro Argentino en una función a beneficio del maquinista Juan M. Pizarro,

"Por fin de fiesta se presentará un joven español recientemente llegado de Europa, á bailar el Solo Inglés, por un obsequio particular al beneficiado". (1433)

Esta es en líneas generales la situación de las danzas usuales en Buenos Aires durante la década de 1840, durante el bloqueo y la contienda con la Banda Oriental y todos los demás eventos complejos que empañan nuestra historia política en esos años. Serán sin duda de utilidad hacer un estudio profundo del cambio del gusto que se produjo, también en los repertorios musicales, con el estreno local de *La Creación* de Haydn en 1845 y la reaparición de la ópera, con nuevos repertorios actualizados en 1848. Entretanto, no obstante surgió un nuevo tipo de baile, que no tardará en entrar en la esfera de la práctica popular. De esta manera tiene importancia histórica la noticia aparecida en *The British Packet* Nº 975 del 26 de abril de 1845:

"VICTORIA THEATRE — The dance of the *Polka* has found its way to Buenos Ayres, and was introduced at this theatre on the 15th. inst., and if we did not greatly admire this so much cried up dance, or the music which accompanied it, the talent of the dancers, M. Rousseaux and the Señorita Irene Ramirez, made up for any disappointement in those respects. The latter does not appear to be more than forteen years of age, and has a sylph-like figure formed in the very mould for dancing, and, indeed, she danced in so graceful and charming a manner as to excite universal asmiration". (56)

Mientras ganaba fama con su Academia del Comercio Republicano Federal de Buenos Aires el maestro Rousseaux, en mayo de 1848, (10), es evidente que declinaba la de Guillermo Davis. En *La Gacta Mercantil* Nº 7342 del 27 de abril de 1848 apareció el siguiente aviso:

"Guillermo Debis, profesor de baile, (natural de los Estados Unidos) ha vuelta á esta ciudad á seguir su antigua profesión, habiéndose establecido en la calle del Temple núm. 188, en donde dará lecciones de baile todas las noches á las ocho solamente los días festivos se darán las lecciones á las diez de la mañana. El Sr. Davis tiene el gusto y honor de introducir el minuet licor para descansar, el minuet trio con castañetas y paso por alto, cierto de que nadie podrá bailarlo sin que lo haya enseñado este, conclusión con unos pasos de Gavota, siendo gustosos los bailarines. — Casas particulares, lecciones diarias, esceptuando los días de fiesta, y por el tiempo que no le permita, por visita cinco pesos, por mes según lo convenido". (9)

Insistió en este propósito con otro aviso en *The British Packet* Nº 1132 del 6 de mayo de 1848:

"DANCING! DANCING! — W. DAVIS respectfully informs the public and his friends that he has returned to this city, and proposes commencing his former establishment for the purpose of teaching dancing at his residence No. 188 Plaza del Temple, where he will be happy to serve all who may honour him with their attendance. — N. B. Hours during the week 8 o'clock p.m. and on feast days 10 a.m.". (1427)

Se ve que no le fue muy bien a William Davis con su regreso a Buenos Aires y la organización de su escuela de baile en la calle del Temple (hoy Viamonte). Tiene un regusto trágico su aviso del 31 de mayo de 1848 en *La Gaceta Mercantil* Nº 7370:

"*Aviso interesante* á los maestros de Escuela; Que D. Guillermo Davies, profesor de baile, renuncia á su Academia de baile en calle del Temple número 188, por la inconveniencia de ser tan retirada de sus discípulos y ahora en adelante se hallará en el café de la Federación, núm. 17, Plaza 25 de Mayo. — Sres. Maestros y Maestras: el Señor Davies se halla

capaz de dar cumplimiento y alladarse á enseñar los ramos de educación, como antes ha hecho en el honorable colegio de D. Rafael Mambical y Doña Carmen Rana, Madame Curule y las Señoritas de Humez, el letrado Sr. de Bradisle y de D. Cecilio Rivas. — El Sr. David ha compuesto un lindo minuet, bajo el título del Licor, que se concluye con cuatro compases de gabota, para descansar; el Minuet liso la Categoría, que tiene su castañetas como el minuet Federal. Guillermo Davis". (13)

Similares avisos de la Academia de baile de Rousseaux y del maestro de danzas G. Davis vuelven a aparecer en *La Gaceta Mercantil* Nº 7384 del 17 de junio de 1848. En diciembre de 1848, J. A. Rousseaux puede vanagloriarse de haber enseñado el arte de la danza a varios niños que presenta en público, entre ellos a los hermanos Cristina y Juancito Casacuberta. Es evidente que los gustos han cambiado en 1848 y que la paz después del bloqueo anglo-francés renovó muchos aspectos de la vida cultural de Buenos Aires. Este cambio del gusto imperante, forzosamente, habrá de intensificarse aún más después de la batalla de Caseros y el final de la era rosista.

De todos modos, queda planteado un panorama de confluyentes inquietudes y actividades que comienzan en 1829 y se prolongan durante veinte años. Considero que sería oportuno estudiar en ese lapso la evolución de los bailes acrobáticos para bailarines solistas que se presentan de manera paralela: *Solo inglés, Campana* y *Malambo*. Las referencias al *"horn-pipe"* del cronista inglés pueden quedar avaladas por los diferentes tipos que eran usuales en esa danza, desde el *jig* y la *country-dance*, con diferentes metros y con frecuentes acentos sincópicos en su primaria manifestación popular. Por otra parte no puede desoírse la sabia voz de Carlos Vega, quien aduce muchos antecedentes españoles para la danza solística masculina y asimismo debe ser tomada en cuenta la vastísima gama de los bailes similares de influencia afro-portuguesa o afro-luso-brasileña, la de las comunidades negras en toda la extensión de los virreynatos españoles, tal vez a partir de los *Guineos* de Gaspar Fernández y los villancicos típicos de Juan de Araujo. Pero sería sin duda una tarea interesante descubrir estos orígenes y a su vez hermanarlos con las tradiciones musicales del Caribe, tanto el español, como el francés o anglo-parlante. ¿Pudo haber existido ya antes de Gottschalk un vínculo entre la cultura rioplatense de antecedentes afro-americanos con la caribeña? ¡Por qué no! Tanto más, por cuanto parece que Davis viajó muchas veces y que inclusive transitó los mares, por lo menos en algún viaje (¿y por qué no varios?) como *stewart*, es decir como servidor de pasajeros en buques de ultramar. ¿Qué relación puede haber entre los *minstrels* estadounidenses y sus compañías teatrales y lo

que ya están haciendo los *volatineros* de Buenos Aires, antes de que llegara una compañía norteamericana a estas playas y al Brasil?

Bien se nota que la población de raza negra era aún muy numerosa en Buenos Aires hasta después de Caseros y que por otra parte siempre han existido nexos evidentes con los artistas mulatos del Brasil, que ya figuraron en los teatros de Buenos Aires durante el siglo XVIII. Los estudios de las *morenadas* afro-rioplatenses y su largo arraigo y su temprana liberación y su pronta aculturación son factores que pueden determinar respuestas a todos estos interrogantes.

Del *fan-dango* suburbano del siglo XVIII al *tango* existe un paso similar al que se produce en el Brasil desde la *capoeira*, el *lundú* y el *batuque*. Las gamas son infinitas y variadísimas. Los historiadores no retrotraen la evolución de las modalidades del *jazz* más allá de la segunda mitad del siglo XIX, por lo menos en líneas generales. Es evidente que la música negra gozaba de mayor libertad en los territorios ibéricos y católicos de América que en los angloparlantes, puritanos y de estricta separación racial. El arte negro de Ibero-América es desde ya anterior al de lo que hoy conforma los Estados Unidos. Pero bien puede haber sido paralela la evolución de determinadas danzas de acrobacia, un tanto exhibitorias, de los negros del Caribe norteamericano con las distintas, pero en esencia nacidas en la misma raíz, de los países de habla española y portuguesa. Es allí, donde tal vez habría también un lugar para nuestro sorprendente *William Davis*, que viene y se va, que enseña e inventa danzas, y que se ve sobrepujado de repente por una serie de bailarines criollos entre los volatines del Circo en los Jardines del Retiro. De todos modos el *jig* y el *hornpipe* pudieron ser en estas evoluciones elementos confluyentes en la mutación de géneros anteriores o de atisbos de fluctuantes prácticas que se van paulatinamente condensando en actitudes más definidas. Lo que en todo este contexto más me asombra es la alternancia de las presencias y ausencias de Davis, de sus traslados y viajes, de sus aventuras y también de los peligros que para este norteamericano de tez oscura (¿liberto?, ¿esclavo fugitivo?, ¿nacido libre?) se producen en estos amplios periplos.

Este escrito no quiere ser sino una evocación de documentos que he reunido entre 1953 y 1955 para el Instituto de Musicología, cuando Carlos Vega me honró en escogerme como secretario suyo, encargándome las investigaciones de las que hoy publico una serie de hallazgos, que deben ser aún interpretados con mayor precisión y lucidez.

Prof. JUAN PEDRO FRANZE

BIBLIOGRAFIA

CASTAGNINO, Raúl H. — *Contribución documental a la historia del Teatro en Buenos Aires durante la época de Rosas.* Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1944.

DEAN-SMITH, Margaret. — Hornpipe. En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* tomo VI, columnas 756 a 764, Kassel, Bärenreiter, 1957.

FURLONG, Guillermo. — *Músicos argentinos durante la dominación hispánica.* Buenos Aires, Huarpes, 1945.

GESUALDO, Vicente. — *Historia de la música argentina.* Tomo I. Buenos Aires, Beta, 1961.

LANUZA, José Luis. — *Morenada.* Buenos Aires, Emecé, 1946.

STEVENSON, Robert. — The afro-american musical legacy to 1800. En *The Musical Quarterly,* vol. LIV/4. New York, octubre 1968.

———. America's first Black Music Historian. En *Journal of the American Musicological Society,* Vol. XXVI/3. 1973.

TRENTI ROCAMORA, J. Luis. — *La cultura de Buenos Aires hasta* 1810. Buenos Aires, Univ. de Buenos Aires, Serie Divulgación de nuestra historia, Cuaderno Nº 2, 1948.

VEGA, Carlos. — *Las danzas populares argentinas.* Buenos Aires, Ministerio de Educación, Dirección General de Cultura, Instituto de Musicología, 1952.

———. *El origen de las danzas folklóricas.* Buenos Aires, Ricordi, 1956.

Y mis propios trabajos:

FRANZE, Juan Pedro. — El estreno de "La Creación" de Haydn en Buenos Aires, en 1845. En *Polifonía,* Nos. 79/81. Buenos Aires, marzo-mayo 1954.

———. Actividades de Conciertos en el viejo Buenos Aires. I. En *Polifonía,* Nº 86/87. Buenos Aires, octubre-noviembre 1954.

———. Actividades de Conciertos en el viejo Buenos Aires. II. En *Polifonía,* Nº 88. Buenos Aires, diciembre 1954.

———. Beethoven en el antiguo Buenos Aires. En Ars, Nº 70. Buenos Aires, diciembre 1955.

———. "Don Giovanni" en el Buenos Aires antiguo. En *Polifonía,* Nos. 97/98. Buenos Aires, noviembre-diciembre 1955.

———. Mozartpflege in Argentinien. En *Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum.* Salzburg, junio 1956.

———. El ballet en el antiguo Buenos Aires. En Ballet, III/1-2. Lima, Perú.

———. La música en el interior. En *Buenos Aires Musical,* Nº 182. Buenos Aires, 1º octubre 1956.

———. Argentinische Kunstmusik (eine kurze Zusammenfassung). En *Embajada Argentina en Bonn,* sección cultural, cuaderno Nº 3. Bonn, Alemania, febrero 1960.

———. Síntesis histórica de la música argentina culta. En *Boletín de Educación*, Vol. V/3. Santa Fe, Ministerio de Educación y Cultura de la Pcia. de Santa Fe, setiembre-diciembre 1960.
———. Zur lage del Musikerziehung in Argentinien. En *Musikerziehung* XVIII/1. Viene, Austria, setiembre 1964.
———. La práctica musical en las antiguas iglesias de Buenos Aires. En *Revista-programa* de LRA Radio Nacional. Buenos Aires, mayo 1967.
———. Die Erstaufführung des Don Giovanni, 1827, in Buenos Aires. En *Mitteilungen der International en Stiftung Mozarteum*. Salzburgo, Austria, febrero 1969.
———. José Antonio Picasarri, con motivo del bicentenario de su nacimiento. En *Buenos Aires Musical*, Nº 407. Buenos Aires, 1º marzo 1970.
———. Beethoven im alten Buenos Aires. En *Freie Presse*. Buenos Aires, 30 julio 1970.
———. Deutsche Musik und deutsches Theater vor 1850 in Buenos Aires. En *Freie Presse*. Buenos Aires, 1º diciembre 1970.
———. Salzburg und der Ritter von Neukomm. En *Freie Presse*, Buenos Aires, 12 junio 1974.

entre otros temas similares, y asimismo las fichas de investigación y recopilación de datos históricos que han sido empleadas en este trabajo y que figuran con su número de archivo al pie de cada documento transcripto y/o citado, cuyos originales se hallan depositados en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

LA CONMIXTURA MODAL EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARIA *

Este trabajo se propone mostrar la manera especialmente significativa en que aparece aplicado el procedimiento de conmixtura modal en las *Cantigas de Santa María,* manera que es diferente a la que encontramos en otros repertorios medievales y en los ejemplos proporcionados por los teóricos de la época.

A modo de introducción, será necesario aclarar someramente ciertos aspectos básicos del sistema medieval de los ocho modos, para poder acceder así al concepto de conmixtura modal.

Investigaciones llevadas a cabo en las últimas décadas han señalado que el sistema octomodal que aparece expuesto en los tratados teóricos de la Edad Media nació en Occidente de la necesidad de clasificar y ordenar el vasto repertorio de canto llano litúrgico que se desarrolló en el seno de la Iglesia cristiana durante sus primeros seis o siete siglos de existencia. Las primeras referencias a este sistema teórico coinciden en el tiempo con los intentos de unificación política que sucedieron a la expansión del imperio franco bajo Pipino, Carlomagno y sus antecesores inmediatos. Presumiblemente, la codificación del repertorio formó parte de un intento de unificar las prácticas litúrgicas a lo largo del imperio, a los efectos de coadyuvar así al proceso de unificación política. En el sistema octomodal franco-romano parecen confluir tres vertientes: 1) el "octoechos" bizantino, un sistema de clasificación de tipos melódicos con connotaciones calendáricas, en uso desde siglos antes en la Iglesia cristiana oriental; 2) elementos del sistema teórico griego tal como fuera transmitido a Occidente a través de la obra de Boecio, incluyendo la gama de sonidos empleados en la práctica, las especies de octavas y la división tetracordal del sistema perfecto mayor y menor; 3) los tipos melódicos y de recitación salmódica que se habían desarrollado en la liturgia y que se hallaban en uso en Occidente, algunos de

* La versión original del presente trabajo fue leída en las Primeras Jornadas Argentinas de Musicología, organizadas por el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", y llevadas a cabo en Buenos Aires entre el 22 y el 24 de noviembre de 1984.

cuyos elementos eran de posible origen pre-cristiano. Del siglo IX datan los primeros tonarios, es decir, colecciones de antífonas ordenadas según los ocho modos del sistema, y de fines de ese mismo siglo los primeros tratados teóricos que lo describen. De allí en adelante, y durante más de siete siglos, la descripción más o menos detallada de los ocho modos formará parte obligada de los tratados teóricos dedicados al canto llano. Con el correr del tiempo el sistema se fue ajustando al repertorio y terminó por imponerse; es así como las melodías que se agregan constantemente al repertorio litúrgico a lo largo de la Edad Media posterior tendrán una configuración basada claramente en los preceptos de la teoría modal. Interesa aquí destacar que también existieron piezas excepcionales, cuyas características melódicas no se ajustaban al sistema, tal vez por ser anteriores al mismo. Algunas de ellas provocaron largas explicaciones por parte de los teóricos, ansiosos de justificarlas, y es muy probable que melodías de esa índole se hallen detrás del origen de la noción teórica de conmixtura modal.

Aclaremos aquí que el concepto medieval de modo guarda poca relación con nuestra noción corriente de modo como escala. Es al mismo tiempo menos que una escala y mucho más. No es posible aquí desarrollar en forma siquiera parcial la teoría modal medieval, ya sea en aquellos aspectos expuestos explícitamente por los teóricos o en aquellos otros que surgen del análisis del repertorio. Sólo a título enunciativo, recordemos la importancia de elementos tales como el ámbito, la presencia destacada en la melodía de un esqueleto estructural de notas esenciales (finalis, tenor, subfinalis, el encadenamiento de terceras por sobre la finalis, los límites teóricos de las especies de cuarta y de quinta constitutivas del modo); la presencia destacada de determinados giros, fórmulas o intervalos característicos; el uso del bemol, aceptado desde temprano en aquellos modos en donde más dificultades se producían con la presencia indeseable de tritonos en posición prominente, y luego utilizado a los efectos de lograr o justificar transposiciones modales, etc. Ya en etapas posteriores, es necesario tener en cuenta además las relaciones entre el sistema octomodal y el sistema hexacordal de solmización guidoniana, cuya recíproca interacción es paralela a la lenta pero inexorable expansión del sistema octomodal, que desemboca eventualmente en el sistema de doce modos de Glareano, y muy posteriormente en la tonalidad bimodal clásica.

Bástenos por ahora recordar que en la teoría medieval los modos se definen por las especies de cuarta y de quinta que los componen. Las cuartas y quintas se dividen en especies según la ubicación del semitono (Ej. 1). En la formulación teórica de cada modo, cuartas y

quintas se yuxtaponen según vemos en el Ej. 2. La especie de cuarta y la especie de quinta que corresponden a cada modo le dan a éste su color característico, del mismo modo que en el sistema tonal clásico la tercera, según sea mayor o menor, determina la diferencia de color que se da entre el modo mayor y el menor. Se puede afirmar que las especies de cuarta y de quinta se hallan en la esencia misma de la noción medieval de modo. Todo gira en este sistema alrededor de la ubicación del semitono con respecto a la finalis; aún en el caso de una melodía de ámbito muy reducido, una cuarta o una quinta, por ejemplo, se puede determinar su modo con relativa facilidad con sólo ubicar el semitono y su relación con la finalis.

Nos limitaremos en este trabajo a un aspecto particular de la teoría modal, el de la conmixtura modal, y en un repertorio en particular, el de las *Cantigas de Santa María.*

Las *Cantigas de Santa María* poseen especial significación para el estudioso de la música y la teoría musical medieval, y ello descontando su altísimo valor poético y musical intrínseco. La colección nos ha llegado en cuatro lujosos manuscritos, tres de ellos con música, copiados no mucho tiempo después de la composición misma de las piezas. Las mínimas diferencias existentes entre las versiones de aquellas *Cantigas* que figuran en más de un manuscrito atestiguan la fidelidad de estas copias y el contraste existente en ese sentido respecto a los demás repertorios musicales no litúrgicos de la Edad Media. Además, las *Cantigas* presentan una excepcional riqueza y variedad de enfoques dentro de una concepción básica unificada, producto del hecho de haber sido compuestas presumiblemente por un equipo de los mejores poetas y músicos disponibles en una de las cortes más brillantes y cosmopolitas de su tiempo, todos bajo la supervisión directa del monarca, él mismo poeta y entusiasta aficionado a las ciencias y las artes. Por último, la gran mayoría de las *Cantigas* responde a una forma poético-musical fija que resulta el molde ideal para el despliegue de técnicas de composición musical que subrayen y pongan en evidencia dicha forma, como veremos de inmediato.

Casi el 90 % de las *Cantigas* responde a la forma poético-musical del virelai en alguna de sus diversas variantes. El virelai básico (Ej. 3) se inicia con un estribillo al que sigue la estrofa dividida en dos partes: la primera (mudanza o mudanzas) presenta una nueva rima y a menudo nuevo material musical, y la segunda (vuelta) implica, como su nombre lo señala, el retorno a la rima del estribillo y la repetición total o parcial de la música del mismo. Con frecuencia el primer verso de la vuelta repite aún la rima de la mudanza, si bien ya con la mú-

sica de la primera frase del estribillo, trabazón de rima y música que es característica de la especie. El número de estrofas varía en las *Cantigas* de 3 ó 4 hasta más de 20; el estribillo aparece al principio y se repite después de cada estrofa. En los ejemplos de este trabajo sólo incluyo en cada caso el estribillo inicial y la primera estrofa; en todos los casos la estructura poética y musical se repite fielmente en todas las estrofas.

Analicemos someramente las dos *Cantigas* que figuran como ejemplos 4 y 5, las que nos servirán de marco de referencia para el tratamietno de los casos de conmixtura modal que se incluyen más abajo.

La *Cantiga* Nº 7 (Ej. 4) se halla en el primer modo. El estribillo consta de dos frases, la primera no conclusiva y la segunda conclusiva. Comienza definiendo la quinta básica del modo, re-la, en forma ascendente, adornando el la; quedan claramente subrayadas las dos notas más importantes del modo, la finalis re y el tenor la. En el segmento siguiente salta al do, importante nota estructural ubicada una tercera por encima del tenor y parte del encadenamiento de terceras basado en la finalis. En el transcurso del segmento final de la frase queda completada la definición de ese encadenamiento de terceras con el énfasis puesto en el fa, la tercera intermedia entre la finalis y el tenor. La mudanza comienza con la octava de la finalis y define la cuarta la-re, también esencial al primer modo. Aún cuando sólo las primeras cuatro notas de la mudanza difieren de la frase correspondiente al estribillo, esta sección se presenta como introduciendo un contraste notable con el estribillo en materia de ámbito y contorno melódico. Con un mínimo de elementos, esta melodía define claramente el modo subrayando su esqueleto estructural básico, y proporciona un adecuado contraste entre estribillo y mudanza.

La *Cantiga* Nº 131 (Ej. 5) se halla en el séptimo modo, el tetrardus auténtico. Comienza el estribillo definiendo la cuarta superior del modo, re-sol, por ascenso y descenso, para luego definir la quinta básica adornada por la sexta. La frase no conclusiva termina en la tercera si, quedando dibujado en breve trecho el esqueleto estructural básico del modo, el encadenamiento de terceras sobre la finalis más el agregado de la octava. En la segunda frase la tercera sol-si es contrastada con la tercera "disonante" fa-la, para luego dibujarse la cuarta sol-do, muy importante en los modos de sol, en los que se da normalmente la fluctuación entre el encadenamiento de terceras sobre la finalis y esa cuarta, que incluye el tenor del octavo modo, el plagal correspondiente. La mudanza se limita a repetir la segunda frase del estribillo dos veces.

Veamos ahora qué relación existe entre la estructura poética y la forma musical en las *Cantigas*. Por de pronto, a cada verso del texto corresponde una frase musical. Ya vimos como la música del estribillo se repite en la vuelta, la segunda parte de la estrofa. Lo que nos interesa observar es la relación existente entre la música del estribillo y la correspondiente a la mudanza. Del análisis de las 415 *Cantigas* se desprenden las siguientes posibilidades: 1) la mudanza repite (dos veces) parte del estribillo, por lo general la segunda frase (como ocurre en la *Cantiga* 131, Ej. 5); 2) la mudanza introduce material musical nuevo, total o parcialmente (*Cantiga* 7, Ej. 4). En ese caso el material nuevo suele contrastar con el estribillo en lo que respecta al ámbito. En ese sentido, el ámbito de la mudanza puede ser más amplio que el del estribillo (*Cantiga* 7), más reducido (*Cantiga* 131) o diferente, es decir, más agudo o más grave en su totalidad. Es importante recalcar aquí que normalmente tanto el estribillo como la mudanza se hallan inscriptos en un mismo modo. La excepción está constituida por un pequeño grupo de *Cantigas*, en las cuales el contraste entre estribillo y mudanza se logra por medio de un recurso absolutamente novedoso: la conmixtura modal, es decir, la introducción de un cambio de modo. Debemos por lo tanto referirnos brevemente a este concepto.

La noción de una composición que comienza en un modo y en su transcurso pasa a otro, o que comienza en un modo y termina en otro, no era por cierto nueva en la época de las *Cantigas*. Ya en los tratadistas del canto llano anteriores a esa época aparece ocasionalmente alguna referencia, por lo general con respecto a piezas de probable origen anterior al sistema octomodal y cuya estructura no era explicable dentro de los límites de un único modo, como ya se mencionó más arriba. Pero el primer teórico en estudiar este fenómeno en forma detallada y proporcionando ejemplos, el primero también en darle un nombre e incluirlo como parte integral del sistema modal, fue Marchetus de Padua, en su *Lucidarium de musica plana*, escrito hacia el año 1318. Dice Marchetus:

> "Tonus commixtus dicitur ille qui cum alio quam cum suo plagali si authenticus est, vel cum alio quam cum suo authentico si est plagalis misceri videtur..."
>
> (Tratado 11, Cap. 2, items 34 & 35).

Se denomina commixtus a aquel modo que está combinado con otro que no es su plagal, en caso de ser auténtico, o con otro que no es el correspondiente auténtico, en caso de ser plagal.

De esta definición y de los ejemplos proporcionados por Marchetus se desprende que su noción de conmixtura modal se refiere a la introducción en una composición o en una frase de canto llano, de elementos pertenecientes a un modo ajeno al básico o a su correspondiente auténtico o plagal, según el caso. De esos ejemplos se infiere que aún un segmento melódico muy breve, un salto interválico característico o una determinada figura inicial, pueden considerarse casos de conmixtura (Ej. 6). Desde nuestra perspectiva resulta sorprendente que Marchetus trate acerca de la conmixtura en el transcurso de un capítulo dedicado a las categorías de ámbito (imperfecto, perfecto, pluscuamperfecto, mixto y conmixto). Sin embargo, si consideramos que para Marchetus y para los teóricos medievales en general, el modo se definía en su ámbito en términos de las especies de cuartas y de quintas, resulta lógico que la conmixtura aparezca en su obra hacia el final del tratamiento progresivo de las categorías de ámbito. Especialmente teniendo en cuenta que para Marchetus se produce una conmixtura modal cada vez que se introduce en la melodía una especie de quinta o de cuarta que no corresponde al modo básico de la composición. Con posterioridad a Marchetus el concepto de conmixtura modal volverá a aparecer en la teoría; merece citarse el tratado de Ugolino de Orvieto, más de un siglo posterior al *Lucidarium*, y el *Liber de natura et proprietate tonorum* de Tinctoris, del 1476, en el cual este concepto recibe su sistematización definitiva. En un trabajo reciente aún inédito, William Mahrt ha demostrado la manera en que el concepto de conmixtura modal tal como lo explica Tinctoris aparece claramente aplicado por Guillaume Dufay en sus chansons.

Abundan en el canto llano ejemplos de conmixtura modal que responden a la definición de Marchetus. En ellos, la introducción de elementos melódicos ajenos al modo básico de la composición sirve para agregar variedad e interés. No parece sin embargo existir vinculación alguna entre la utilización de conmixtura modal en ese repertorio y consideraciones relativas a la forma musical o poética de las piezas en cuestión. No sorprende tampoco el encontrar instancias de conmixtura en otros repertorios medievales, ya que la noción del ocasional transplante de rasgos melódicos o modales característicos fue aceptada dentro del sistema de los ocho modos medievales desde época temprana. Es así como en el transcurso de un estudio de los aspectos melódicos y modales de las *Cantigas de Santa María* he podido detectar más de un centenar de casos de conmixtura modal que responden a la definición de Marchetus. En ellos, la conmixtura se limita a la introducción de figuras melódicas características de un modo ajeno en el principio o en el

medio de frases cuya cadencia final se realiza de manera normal, en el modo básico de la pieza. De ellas, cerca de una veintena presentan tramos relativamente extensos en el modo "prestado", a veces toda una frase hasta poco antes de la cadencia final; en esos casos, la conmixtura modal adquiere un cierto valor estructural, al subrayar el comienzo de una sección contrastante o acentuar el contraste entre secciones.

Pero entre las *Cantigas de Santa María* existen ocho en las cuales el concepto de conmixtura modal ha sido aplicado de un modo absolutamente novedoso, como ya se dijo más arriba, y cuya significación como recurso estructural y formal trasciende en mucho lo que se aprecia en otros repertorios. Es a esas ocho *Cantigas* que se refiere específicamente este trabajo. En ellas la mudanza en su totalidad, es decir la sección B de la forma virelai, se halla en un modo diferente al del resto de la *Cantiga*.

En un trabajo que ya se mencionó, sobre la conmixtura modal en la obra de Dufay, William Mahrt demostró que la conmixtura ocurre con más frecuencia entre modos que tienen elementos en común. En líneas generales, cuanto mayor la cantidad de elementos comunes a ambos modos, más fluida y coherente será la transición de uno a otro. Recordemos aquí que los ocho modos del sistema disponen de nada más que siete especies de octava, es decir que forzosamente dos modos habrán de compartir una misma octava. Este problema fue solucionado muy temprano en la historia de la teoría modal, cuando se asignó la octava de re al hipomixolidio, el octavo modo. Esa misma octava ya pertenecía al primer modo, el dórico. La diferencia entre ambos radica en que en el caso del primer modo, un modo auténtico, la cuarta se coloca por encima de la quinta, quedando la octava dividida en el la, que es al mismo tiempo la nota tenor del modo. Siendo el octavo un plagal, en cambio, tiene a su cuarta yuxtapuesta por debajo de la quinta, hallándose la octava dividida en el sol, la finalis del modo (ver Ej. 7). Sabemos que el ámbito de una melodía es, conjuntamente con su finalis y su estructura interna, uno de los factores fundamentales para la definición del modo al que pertenece. Será por lo tanto factor de parentesco cercano el compartir una misma octava, como ocurre entre el primero y el octavo modo. Pues bien, Mahrt encontró que es esta la conmixtura más frecuente en la obra de Dufay, y de las ocho *Cantigas* aquí estudiadas, seis presentan esta misma conmixtura.

He seleccionado dos de esas seis *Cantigas* para su análisis en esta oportunidad. La primera es la *Cantiga* Nº 100 (Ej. 8). El estribillo define claramente la quinta básica del primer modo, re-la, a la que sólo

agrega la subfinalis en la cadencia. La mudanza comienza por definir la cuarta sol-do del octavo modo, completando la quinta sol-re. El re al mismo tiempo proporciona el punto más agudo de toda la *Cantiga,* límite de la quinta básica del octavo modo y a la vez límite total del ámbito del primer modo. En la mudanza queda clara la estructura habitual del tetrardus, que incluye el encadenamiento de terceras sobre la finalis (sol-si-re) y la cuarta sol-do, finalis y tenor respectivamente del octavo modo. La mudanza realiza su cadencia conclusiva final sobre el sol, confirmando así el cambio de modo. La vuelta, al repetir la música del estribillo, proporciona el retorno al modo original.

El ejemplo siguiente, la *Cantiga* Nº 166 (Ej. 9), posee una estructura modal semejante al ejemplo anterior. Muy clara la estructura básica re-fa-la-do del primer modo en el estribillo, a la que se agrega ya en esa primera sección el re agudo que completa el ámbito del modo. La mudanza, en cambio, recalca la cuarta sol-do, finalis y tenor del octavo modo, alternando con la definición menos marcada del encadenamiento de terceras sol-si-re. También en este caso la mudanza realiza su cadencia final sobre el sol, finalis del modo "prestado". Una variante pasajera a comienzos de la vuelta permite una transición más fluida entre ambos modos, al mismo tiempo definiendo claramente la quinta re-la del primer modo.

La especial significación de la utilización de la conmixtura modal en estas ocho *Cantigas,* dos de las cuales acabamos de ver, radica en su función estructuradora, en su sentido arquitectónico. Ya sea en forma conciente o no, el contraste entre ambos modos sirve eficazmente para delinear y subrayar sutilmente la simetría presente en la forma poético-musical del virelai. En pequeña escala, esta utilización tan particular de la conmixtura modal constituye un equivalente temprano de la modulación; es modulación en la acepción más pura del término, aplicada con un sentido de construcción formal de manera comparable a la función que cumple la modulación en la música tonal cinco siglos posterior.

Dr. GERARDO V. HUSEBY

APENDICE

Cantigas en las que la conmixtura modal es utilizada como recurso estructural, según lo indicado arriba:

Número	Modos
100	1 y 8
166	1 y 8
176	1 y 5
249	7 y 5
255	1 y 8
274	1 y 8
281	1 y 8
352	1 y 8

BIBLIOGRAFIA

Además de las obras mencionadas en el texto, se incluyen referencias al material de consulta básico sobre teoría modal medieval y sobre las *Cantigas de Santa María.*

ANDREWS, Frederick S. — *Mediaeval Modal Theory.* Tesis de Ph. D. Universidad de Cornell, 1935.

ANGLES, Higinio. — *La música de las "Cantigas de Santa María" del Rey Alfonso el Sabio: Facsímil, transcripción y estudio crítico.* 3 vols. en 4. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona, Biblioteca Central, 1964, 1943, 1958, 1958.

CLARKE, Dorothy C. — "Versification in Alfonso el Sabio's Cantigas". En *Hispanic Review* 13 (1955): 83-98.

HEARD, Edmund B. — *Alia Musica:* A Chapter in the History of Medieval Music Theory. Tesis de Ph. D. Universidad de Wisconsin, 1966.

HERLINGER, Jan W. — *The Lucidarium of Marchetto of Padua.* A Critical Edition, Translation and Commentary. 2 vols. Tesis de Ph. D. Universidad de Chicago, 1978.

HUCKE, Helmut. — "Toward a New Historial View of Gregorian Chant". En *Journal of the American Musicological Society* 33 (1980): 437-467.

HUSEBY, Gerardo V. — *The Cantigas de Santa María and the Medieval Theory of Mode.* Tesis de Ph. D. Universidad de Stanford, 1983.

HUSEBY, Gerardo V. — "Musical Analysis and Poetic Structure in the Cantigas de Santa María". En *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies presented to Dorothy Clotelle Clarke.* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983.

HUSEBY, Gerardo V. — "The Common Melodic Background of *Ondas do mar de Vigo* and *CSM* 73". En *Studies in Alfonsine Poetry, Art, Literature, Music, from the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio,* 1221-1284, *November,* 19-21, 1981. Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.

MAHRT, William P. — The Rhetorical Use of Mode in the Chansons of Guillaume Dufay. Inédito.

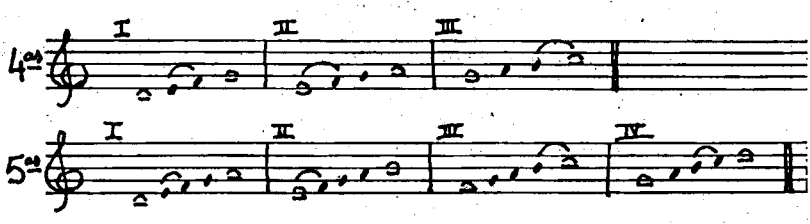
MARCHETUS de Padua. Ver Herlinger, Jan W.

METTMANN, Walter ed. — *Cantigas de Santa María.* 4 vols. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1959-1972.

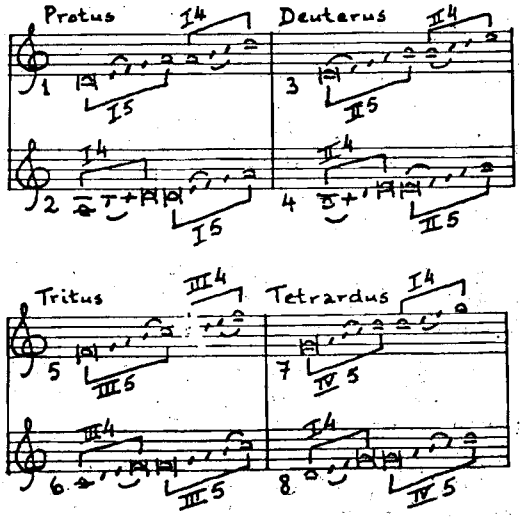
PLANER, John Harris. — The Ecclesiastical Modes in the Late Eighth Century. Tesis de Ph. D. Universidad de Michigan, 1978.

POWERS, Harold S. — "Mode". En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Ed. Stanley Sadie. Londres, Macmillan, 1980.

Ejemplo 1. Especies de cuarta y de quinta.



Ejemplo 2. El sistema octomodal con indicación de las especies de cuarta y quinta que constituyen cada modo.



Ejemplo 3. Esquema básico del virelai.

	R	M	V	R	M ...
Rima	A A	b b	b a	A A	b b ...
Estructura musical	α α'	β β'	α α'	α α'	β β' ...

R = Estribillo
M = Mudanza
V = Vuelta

Ejemplo 4. Cantiga No. 7.

Cantiga No. 7 (modo 1)

Finalis

Tenor

Ámbito R.

Ámbito M.

Notas estructurales

Princ.

Sec.

Ejemplo 5. Cantiga No. 131

Cantiga No. 131 (modo 7)

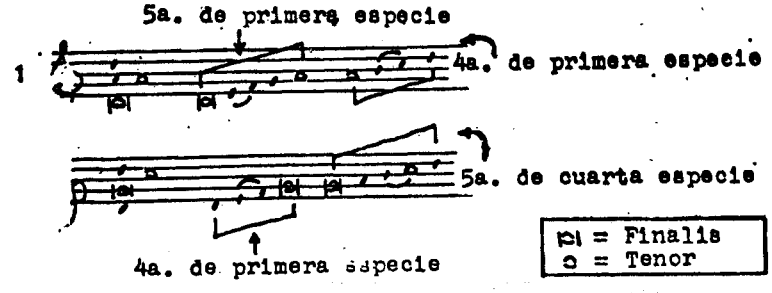
Finalis Tenor Ámbito

Notas estructurales

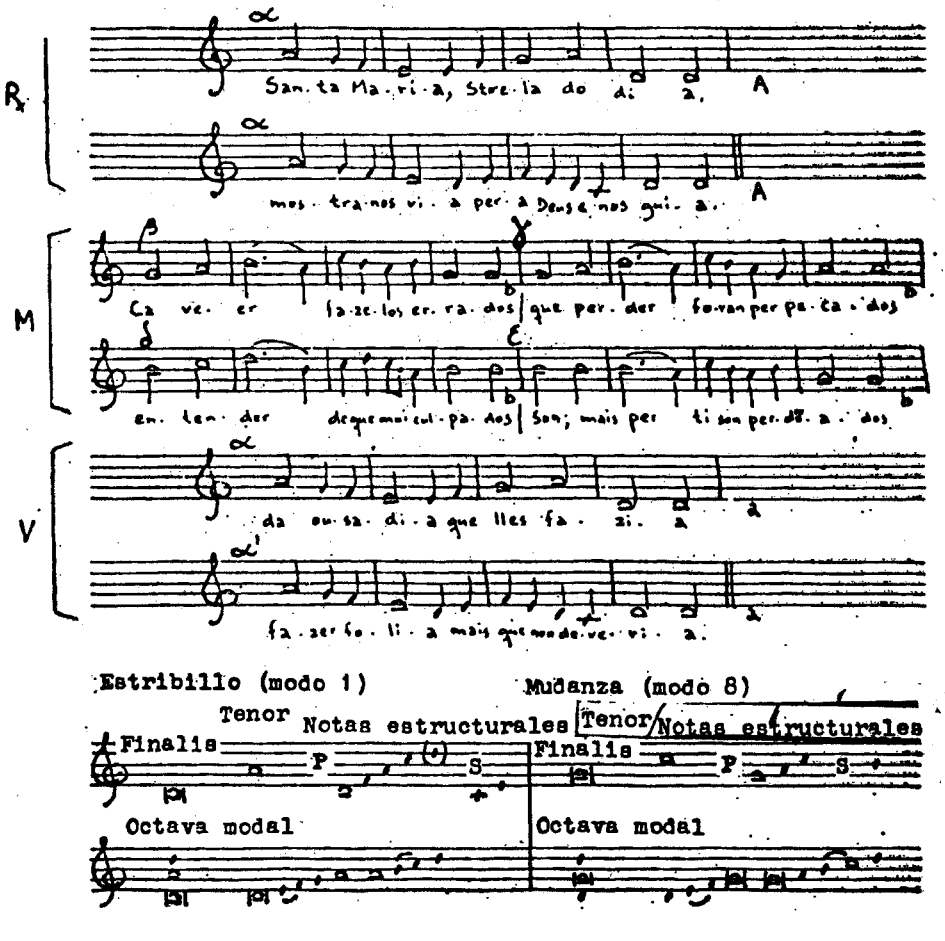
R. M. Princ. Sec.

Ejemplo 6. Conmixtura modal según la definición de Marchetus.

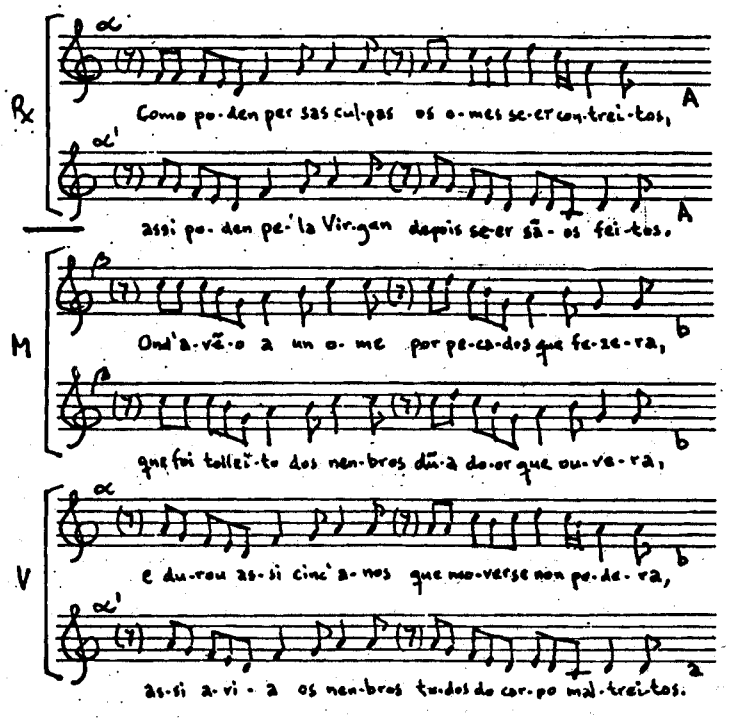
Ejemplo 7. Modos 1 y 8. Estructura basica.



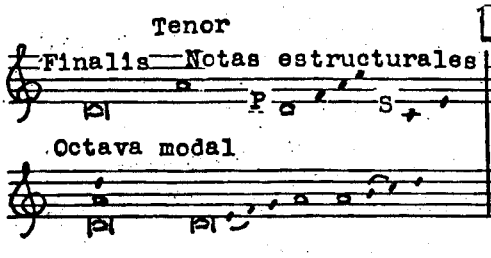
Ejemplo 8. Cantiga No. 100.



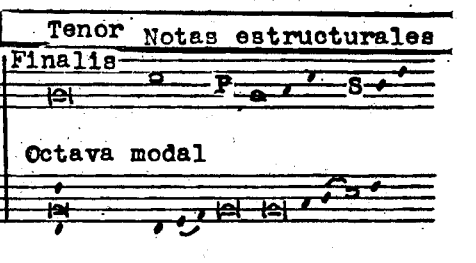
Ejemplo 9. Cantiga No. 166.



Estribillo (modo 1)



Mudanza (modo 8)



CATALOGO CLASIFICADO DE LA OBRA DE CELESTINO PIAGGIO [1]

El 20 de diciembre de 1886 nació en Concordia, Pcia. de Entre Ríos, Celestino Piaggio. Compositor, violinista, pianista, profesor y director de orquesta, cumplió una notable trayectoria tanto en su país como en Europa. Su labor interpretativa se orientó, fundamentalmente, a la difusión de la obra de sus colegas. Como docente formó y desarrolló la personalidad en ciernes de numerosos alumnos. El deseo de fomentar la actividad musical argentina lo llevó a relegar su tarea compositiva a tal punto que ésta quedó circunscripta, casi en su totalidad, al período de formación profesional.

Desde su infancia estuvo ligado a la música a través de la actividad que llevaba a cabo su padre, Víctor Piaggio (c.1865-1922). Este director de banda nacido en el Uruguay, dictaba clases de piano, flauta y violín en Concordia. Junto a él Celestino adquirió una sólida preparación que le permitió ya a los diez años integrar, como violinista, la orquesta de una de las tantas compañías de ópera italiana que realizaban giras por el interior del país. Víctor indudablemente debía tener una gran formación musical unida a una especial capacidad didáctica, pues tres de sus hijos se destacaron pronto como músicos. Celestino, como se verá luego, superó etapas rápidamente en la carrera emprendida en Buenos Aires en 1904, destacándose no sólo como intérprete sino también como docente, entre otras, en la casa de estudios en la que se formó; y Elsa a los nueve años comenzó una larga y exitosa carrera como pianista.

Hacia 1900 Celestino Piaggio se inscribió en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, ingresando a la clase más elemental. Este joven desconocido, de apenas catorce años de edad, no tardó en despertar la admiración de los profesores y alumnos. Su nivel de conocimientos era tan alto que fue examinado por el fundador y director de esta casa de estudios, Alberto Williams. Al superar esta prueba Celestino Piaggio ingresó directamente a las clases superiores dictadas por Julián Aguirre (piano), Andrés Gaos (violín), Carlos Marchal (conjunto), y Alberto Williams (armonía, contrapunto, composición y orquesta de arcos).

Su carrera fue rápidamente en ascenso. En 1901 obtuvo el primer premio de solfeo; en 1902 el diploma de profesor elemental de piano y violín; en 1904 ganó el primer premio de conjunto y fue nombrado profesor auxiliar de piano, cargo que ocupó durante cuatro años; en 1905 fue primer premio medalla de oro de piano; en 1906 ganó el Premio Ortiz y Cussó; y en 1908 obtuvo por oposición el Gran Premio Europa, que le permitió perfeccionar sus estudios en el viejo mundo.

A este período pertenecen sus primeras obras, escritas para las cátedras de composición que dictaba Alberto Williams. Muchas de las mismas fueron estrenadas gracias al ciclo de conciertos de "alumnos compositores" que el Conservatorio de Música de Buenos Aires inició en 1901. En este mismo año, Celestino Piaggio ofreció la primera audición de su *Minuetto en mi bemol,* para piano (c.1901). A través del citado ciclo de audiciones anuales, tuvo la oportunidad de dar a conocer no sólo algunas de sus composiciones para piano y para canto y piano, sino también aquellas para orquesta de cuerdas. Las mismas fueron escritas con la guía de Alberto Williams, con quien además se inició en la dirección. Así Celestino Piaggio se hizo cargo del estreno de dos de sus propias obras —*Miniatura,* para orquesta de arcos (c.1903), y *Hoja de álbum,* para violín y orquesta de arcos (c.1903)—, el 21 de setiembre de 1903, dirigiendo la "orquesta de arcos" que para tal ocasión creó el Conservatorio de Música de Buenos Aires.

Desde su ingreso al conservatorio dominaba por igual el piano y el violín. Pero las exigencias cada vez más crecientes que sus profesores le imponían en la interpretación de dichos instrumentos lo llevaron a elegir. Su decisión fue abandonar los estudios de violín, convirtiéndose en un pianista de primer orden tanto por su técnica como por su calidad interpretativa.

El mismo año que obtuvo el Gran Premio Europa, se hizo cargo de esta beca otorgada por la Comisión Nacional de Bellas Artes, y viajó a París. Allí ingresó a la Schola Cantorum cursando estudios de armonía con Saint Reguier, contrapunto con Groz, composición con Vincent d'Indy, órgano con Cinand y Decaux y canto gregoriano con Gastoné. Esta etapa fue decisiva para la formación de nuestro músico, pues entra en contacto con las técnicas y procedimientos compositivos que César Franck legara a su discípulo Vincent d'Indy. Las obras de este último evidencian una comunidad de ideas con las de su maestro; pero d'Indy difiere de él en que es más analítico e intelectual y por responder a una mayor variedad de estímulos exteriores (naturaleza, música popular), buscando en la simplicidad la más elevada expresión artística. Las composiciones de Celestino Piaggio se inscriben dentro de esta

corriente estética compatible con la formación técnica de raigambre francesa que había adquirido en la Argentina junto a otro discípulo de César Franck, Alberto Williams.

Según Enrique Larroque,[2] compañero de estudios de Piaggio en París, d'Indy emitía juicios muy elogiosos sobre la personalidad y la música de nuestro compatriota. Lo consideraba un talento excepcional. Una prueba de ello son las observaciones que d'Indy dejó escritas en las obras compuestas para sus cátedras.[3] A manera de ejemplo reproducimos la que consta sobre el final del manuscrito de la *Sonata en do sostenido menor* para piano: "Très bonne pièce, intéressante de thémes et de musique. En somme, la sonate est un excellent travail" (París, 1913).

Pero la verdadera vocación de Piaggio, definida en esta etapa transcurrida en París, lo llevó a relegar esa condición creadora. Una simpática anécdota que relata Adolfo Cipriota en la revista *Mundo Musical*[4] nos pone en relieve este aspecto de la vida de Piaggio: "Mi verdadera vocación ha sido y sigue siendo la dirección de orquesta...". Dada su condición de pianista, Celestino Piaggio se hallaba impedido de integrar, con un puesto fijo, la orquesta de la Schola Cantorum y con ello adquirir oficio junto a su director, d'Indy. "¿Recuerdas cuando en el Conservatorio de Buenos Aires se me obligó a optar por el piano o el violín? Pues ese día, al optar por el piano, perdí mi acceso a la orquesta...". Ya por ese entonces Piaggio había perdido el dominio que otrora tuvo sobre el instrumento de cuerda. Por ello, ante la solicitud de la dirección de la Schola para que "...un alumno de buena voluntad..." se hiciera cargo de la parte de bombo, tuvo que resignarse y, a pesar del nivel que alcanzó en su carrera, ingresar como ejecutante aficionado. "...Dios aprieta pero no ahoga... el recurso habría de permitirme adquirir el caudal de conocimientos oyendo con la devoción imaginable, la palabra de Vincent d'Indy...".

En las vacaciones de 1914 Piaggio viajó a Rumania. El estallido de la Primera Guerra Mundial convierte el breve viaje de descanso en una forzosa residencia de cinco años en Bucarest. Esta azarosa situación le impone integrarse en la nueva comunidad y buscar cabida en ella. A pesar de la difícil circunstancia, este país le brindó numerosas oportunidades (Rumania se mantuvo al margen de la contienda hasta 1916, pero se hallaba muy comprometida por estar encerrada entre países beligerantes: Rusia en la frontera septentrional; Austria, Hungría y Bulgaría en los límites occidental y meridional).

Piaggio comenzó a dar lecciones de música para vivir y, gracias a sus meritorias condiciones artísticas, no tardó en despertar el interés y

la admiración del ambiente artístico de Bucarest. Allí Piaggio encontró la ocasión de poner en práctica todos los conocimientos adquiridos. Dio recitales y fue nombrado pianista de la Corte Real, miembro del jurado del Conservatorio de Bucarest, fundó una sociedad de conciertos sinfónicos y se abocó a la que fue a partir de este momento su principal actividad, la dirección orquestal. En este período sólo compuso obras para canto y piano, con textos de André Suarés: *Il plent sur la mer* (1915), *Lai d'automne* (1917) y *Le vif hiver* (1917) reunidas bajo el título de *Trois Mélodies; Lourde, lourde ètait mon âme* (1916); *Stella matutina* (1918).

Con el propósito de ingresar al curso de música dramática que dictaba Vincent d'Indy en la Schola Cantorum y con ello finalizar su carrera, regresó en 1919 a París. En 1920 viajó a Alemania para perfeccionar sus estudios de dirección orquestal junto a Arthur Nikisch en el Gewandhaus de Leipzig. Pero en Rumania no lo habían olvidado. Accediendo al pedido de sus amigos, volvió a aquel país en diciembre de ese mismo año, para dirigir uno de los conciertos de la orquesta filarmónica y ofrecer un recital de piano consagrado a Beethoven.

Alberto Williams, ya en su carta del 22 de enero de 1920 le ofrecía la oportunidad de volver a su patria con un empleo fijo en el Conservatorio de Música de Buenos Aires: "Mi querido discípulo y amigo: Hace ya tiempo quería escribirle proponiéndole se venga a Buenos Aires, una [vez] terminados sus estudios en la *Schola*, para trabajar conmigo. Empezaré por asignarle seis clases, cuatro horas por día, con un sueldo de seiscientos pesos mensuales. Si su colaboración fuere eficaz, de lo que estoy seguro, le interesaría en las utilidades del Conservatorio, lo que sería motivo de un contrato, para dentro de 2 años, tal vez, [sic.] favorable para Ud.".

Con intención de retenerlo, en Rumania le ofrecieron tanto la dirección semanal de la orquesta filarmónica como el nombramiento de profesor del conservatorio de Bucarest. Pero Alberto Williams le reitera su ofrecimiento en una nueva misiva del 3 de enero de 1921. En ella expresaba: "El propósito mío, como ya se lo dije en carta anterior, es que venga Ud. a trabajar a mi lado, a ayudarme en mi trabajo, y si todo va bien como lo espero y si su labor es eficaz, entonces más adelante, lo interesaría en las entradas del Conservatorio. De modo que no se trata de goyerías ni *sinecuras* [subrayado de Williams], sino de ponerse resueltamente a trabajar en la enseñanza. Lo espero pues, para la entrada de los cursos que se inician el 1º de marzo".

Celestino Piaggio decide regresar a su país. Esta decisión fue lamentada en Bucarest, pues se había integrado a tal punto en la comu-

nidad artística de dicha ciudad que el diario *Rampa*[5] en uno de sus artículos publica: "Su partida es una pérdida para la música rumana".

Antes de emprender el viaje dio un concierto de despedida en el Palatul Ateneului (Palacio del Ateneo) de Bucarest dirigiendo la *Sinfonía en re mayor Nº 2*, de Haydn; *La caza del Príncipe Arturo*, de Guy Ropartz; *Siegfried-Idilio*, de Wagner; y *España*, de Chabrier.[6]

Desde su arribo a la Argentina, el 23 de febrero de 1921, llevó a cabo una nutrida y fecunda actividad como docente e intérprete.

En calidad de docente, el 1º de marzo de 1921, se hizo cargo de las cátedras de piano, armonía, contrapunto y composición del Conservatorio de Música de Buenos Aires. En 1924 se llevó a cabo el contrato prometido anteriormente por Williams, firmado entre éste y Piaggio, por el cual nuestro músico pasa a ser subdirector de dicha casa de estudios, participando en las ganancias de las mismas. Esta relación contractual mantuvo su vigencia hasta 1931, año de la muerte de Celestino Piaggio. También ejerció la docencia en el Instituto Nacional de Ciegos por el período que va desde 1922 hasta 1931.

Como intérprete va a cumplir una importante labor en calidad de pianista y fundamentalmente como director de orquesta, a través de las instituciones de las que formó parte.

Fue miembro de la Sociedad Nacional de Música (1921) y de la Comisión Nacional de Bellas Artes. En 1921 fue nombrado director artístico de la Sociedad Argentina de Música de Cámara y Sinfónica. En 1922 se hace cargo de la orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires, bajo cuya dirección estuvo el primer concierto que dicha institución organizó como tal, el 17 de mayo de ese mismo año[7].

Desde estos puestos de trabajo Celestino Piaggio toma la iniciativa de realizar una empeñosa campaña en pro de los compositores argentinos. Su preocupación siempre había sido la difusión de la obra de sus compatriotas. Por ello cuando la Asociación Wagneriana de Buenos Aires resolvió organizar un concierto sinfónico reservado a creaciones nacionales para tributar su homenaje al pueblo brasileño en el primer centenario de su independencia, lo convocó para que se hiciera cargo del mismo. Este concierto tuvo lugar el 9 de octubre de 1922, en el teatro Municipal de Río de Janeiro, con el concurso de la orquesta de la Asociación Sinfónica de Buenos Aires dirigida por Celestino Piaggio.[8] El programa estuvo integrado por las siguientes obras: *La bruja de las montañas*, segunda sinfonía Op. 55 de Alberto Williams; *La fuente*, poema sinfónico de Alfredo L. Schiuma; *Danza fantástica* Op. 18 Nº 1 de Constantino Gaito; *Escenas Argentinas*, de Carlos López Buchardo; *Cor-*

tejo chino, poema sinfónico de Floro M. Ugarte; *Danza orgiástica* de la ópera *Huemac*, de Pascual de Rogatis; y la *Obertura en do menor* de Celestino Piaggio.

El éxito que obtuvo este concierto en el Brasil fue tan importante que, bajo el patrocinio del Sr. Intendente Municipal, Dr. Carlos Noel, y con el auspicio de la Sociedad Nacional de Música, la Asociación Wagneriana de Buenos Aires debió repetirlo el 2 de diciembre de 1922, en el teatro Colón de Buenos Aires.[9]

Celestino Piaggio va a desarrollar a partir de este momento una relevante trayectoria como director de orquesta elaborando importantes programas que comprendieron estrenos nacionales y extranjeros. Un ejemplo de ello fue el concierto realizado en el teatro Nuevo el 14 de abril de 1929, en el que dio a conocer simultáneamente el *Concierto Op.* 89, de Vincent d'Indy y *Nahuel Huapí*, de Enrique M. Casella.[10] También cabe destacar la oportunidad que Piaggio brindó a muchos de sus colegas argentinos al cederles su batuta para que ellos mismos dirigieran el estreno de sus obras. Tal es el caso de la primera audición de los *Tres cantos folklóricos* de Armando Schiuma, que en el concierto organizado por la Asociación Sinfónica de Buenos Aires con la participación de María Pini de Chrestia, tuvo lugar el 13 de abril de 1930, bajo la dirección de su autor.[11]

La destacada labor con la cual contribuyó a engrandecer el patrimonio cultural de nuestro país fue en desmedro de sus propias creaciones. Como compositor, a partir de 1919 sólo daría a conocer aquellas obras escritas en el viejo mundo y el *Homenaje a Julián Aguirre* (1925). Esta obra fue compuesta, estrenada y editada [12] al conmemorarse el primer aniversario del fallecimiento de Julián Aguirre (1868-1924). La misma está estructurada en dos secciones: la primera se basa en la secuencia gregoriana "In Paradisum" y la segunda en un tema de Julián Aguirre con el que evoca la figura de este gran músico.

Celestino Piaggio en este último período de su vida se abocó decididamente al engrandecimiento cultural de su país. Con su muerte, acaecida el 28 de octubre de 1931, dejó tras de sí una importante labor destinada a sostener la obra de todos los valores nacionales por encima de las adversidades, sin importarle relegar a un segundo plano su propia labor creativa.

El ordenamiento del catálogo clasificado de la obra de Celestino Piaggio, que presentamos a continuación, se ha efectuado por género, según un modelo establecido en el Instituto de Investigación Musicoló-

gica "Carlos Vega" de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica. Este ordenamiento es el siguiente:

— Música orquestal

— Música para orquesta y solista

— Obras para piano

— Obras para canto y piano

Agradecemos muy especialmente al señor Fernando Piaggio y a la señora Elsa Piaggio de Tarelli, hijo y hermana del compositor, los testimonios que nos han proporcionado. Del mismo modo debemos agradecer al señor Pablo Williams por posibilitarnos la consulta de la documentación pertinente que se encuentra en el Conservatorio de Música de Buenos Aires.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Miniatura	Orquesta de arcos.			c.1903		Bs. As., 21-9-03, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Orquesta de arcos de dicha institución. Director: Celestino Piaggio.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **La Nación**, 24-9-03, pág. 6.
Andantino	Orquesta de arcos			c.1904		Bs. As., 10-10-04, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Orquesta de arcos de dicha institución. Director: Celestino Piaggio.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Revista Musical Ilustrada Bibelot**, año II, Nº 35, Bs. As., 15-10-04, pág. 12.
Gavotta	Orquesta de arcos			c.1904		Bs. As., 10-10-04, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Orquesta de arcos de dicha institución. Director: Celestino Piaggio.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Revista Musical Ilustrada Bibelot**, año II, Nº 35, Bs. As. 15-10-04, pág. 12.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Danza	Orquesta de arcos			c.1905		Bs. As., 20-11-05, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires, Orquesta de arcos de dicha institución. Director: Celestino Piaggio.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires**, 1893-1910.
Obertura en do menor	Orquesta		2.2.2.2-4.2. 3.1- timb., plat. juego de timbres, 2 arpas-cuerdas.	1913/ 1914		Bucarest, 6-12-15, Palatul Ateneului Orchestra Ministerului. Dir.: Celestino Piaggio. Bs. As., 9-9-19 Gran Splendid Theatre. Dir.: Franco Paolantonio.	Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, sección "Antología Musical Argentina", 1939.	Dedicada a Jorge Ternoveanu.
Sinfonía	Orquesta							Partitura no hallada. Conocida por referencias en Lacquaniti, Héctor: **Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina**. Bs. As., s/ed., 1915. García Morillo en **Estudios sobre música argentina**, la cita como obra desaparecida.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Hoja de álbum	Violín solista y orquesta de arcos			c.1903		Bs. As., 21-9-03, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires, Orquesta de arcos de dicha institución. Director: Celestino Piaggio. Solista: Pascual De Rogatis.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **La Nación**, 24-9-03, pág. 6.
Minuetto en mi bemol	Piano			c.1901		Bs. As., 1-7-01, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Celestino Piaggio.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires**, 1893-1910.
Los días, 7 miniaturas	Piano			c.1902		Bs. As., 14-9-02, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Celestino Piaggio.		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires**, 1893-1910.
Miniatura	Piano			c.1904			**Revista Musical Ilustrada Biblioteca**, año I, Nº 18, Bs. As., 30-1-04.	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Página gris	Piano			c.1904		Bs. As., 10-10-04, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Celestino Piaggio.	Revista Musical Ilustrada Bibelot, año I, Nº 28, Bs. As., 30-6-04.	Dedicada a Alberto Williams.
Bagatela	Piano			c.1904		Bs. As., 10-10-04, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Celestino Piaggio.	Revista Musical Ilustrada Bibelot, año II, Nº 31, Bs. As., 15-6-04.	Dedicada a Adolfo Cipriota.
Humorística	Piano			c.1904		Bs. As., 10-10-04, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Celestino Piaggio.	Revista Musical Ilustrada Bibelot, año II, Nº 38, Bs. As., 30-10-04.	Dedicada a Miguel Mastrogianni.
Arabescos	Piano	I. Moderato II. Giocoso		c.1905		Bs. As., 20-11-05, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Celestino Piaggio.	Bs. As., Gurina, 1905.	Dedicada a Pascual De Rogatis. Premio: Escuela de Composición del Conservatorio de Música de Buenos Aires, 1905. Corresponde al Op. 1.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Sonata en do sostenido menor	Piano	I. Animado II. Andando III. Scherzo IV. Rondó		1912/ 1913		En Bs. As.: 13-10-16, Museo de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. Ferruccio Calusio.	Bs. As., Sociedad Nacional de Música, s/f.	Dedicada a Julián Aguirre Su estreno mundial aún no lo hemos podido determinar. Grabación: (13) MCBA-0011 Mono estéreo compatible, 1972. Elsa Piaggio de Tarelli.
Tonada	Piano							Partitura no hallada. Conocida por referencias en Lacquaniti, Héctor: **Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Bs. As.**, s/ed., 1915. Es el único dato hasta el presente.
Homenaje a Julián Aguirre	Piano			1925		Bs. As., 13-8-25, La Argentina. Rafael González.	Bs. As., Lottermoser, 1925. Bs. As., Sociedad Nacional de Música, 1927.	La primera edición en el Album de homenaje a Julián Aguirre, no llevaba título. Este surge para la edición de 1927. Grabación: (13) MCBA-0011 Mono estéreo compatible, 1972. Elsa Piaggio de Tarelli.
La urna	Canto y piano			c. 1905	Poesía de Alberto Williams	Bs. As., 20-11-05, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenoa Aires. Elisa Romeu (canto) y Celestino Piaggio (piano).	**Revista Musical Ilustrada Bibelot**, año III, Nº 59, Bs. As., 15-10-05.	Corresponde al Op. 2, Nº 1.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Yo no lo sé	Canto y piano			c.1905		Bs. As., 20-11-05, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Elisa Romeu (canto) y Celestino Piaggio (piano).		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Memoria del Conservatorio de Música de Buenos Aires,** 1893-1910.
Madrigal	Canto y piano			c.1905		Bs. As., 20-11-05, Prince George's Hall. Conservatorio de Música de Buenos Aires. Elisa Romeu (canto) y Celestino Piaggio (piano).		Partitura no hallada. Conocida por referencias en **Memoria del Conservatorio de Música** de Buenos Aires, 1893-1910.
Trois mélodies	Canto y piano	I. Chanson du canard II. Là-bas III. Ici-bas		setiembre, 1907	En francés; de I. Tristán Klingsor II. Jacques Madeleine III. Sully Prudhomme		Bs. As., J. A. Medina, 1907. I. Bs. Aires, Sociedad Nacional de Música, 1927. III. París, Rouart Lerolle, 1920.	Dedicada a María Magdalena de Ezcurra. Premio: Escuela de Composición del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Corresponde al op. 2.
Taisons-nous	Canto y piano			diciembre, 1907	En francés; no hemos podido establecer su autor por haberse deteriorado parte del manuscrito.			Manuscrito propiedad de Fernando Piaggio.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Les marionnettes	Canto y piano			Julio, 1908	En francés; de Tristan Klingsor	Bs. As., 8-11-73, Inst. Ital. de Cult. As. Arg. de Comp. Dora Berdichevsky (canto) y María T. Criscuolo (piano).		Manuscrito propiedad de Fernando Piaggio
Chanson des belles	Canto y piano			Julio, 1911	En francés; de Tristan Klingsor	Bs. As., 8-11-78, Inst. Ital. de Cult.		Dedicada a la Dra. S. Alsinman. Manuscrito propiedad de Fernando Piaggio
Trois mélodies	Canto y piano	I. Il pleut sur la mer (1915) II. Lai d' automne (1917) III. Le vif hiver (1917)		1915/ 1917	En francés; de André Suarés	Bs. As., 14-10-21, Museo de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. María Magdalena de Ezcurra (canto) y Celestino Piaggio (piano).	París, Rouart Lerolle, 1920	Dedicada a "Son Altesse Royale la Princesse Elisabeth de Roumanie". Premio: Municipal 1920
Lourde, lourde était mon âme	Canto y piano			1916	En francés; de André Suarés			Manuscrito propiedad de Fernando Piaggio
Stella matutina	Canto y piano			1918	En francés; de André Suarés	Bs. As., 14-10-21, Museo de Bellas Artes. Sociedad Nacional de Música. María Magdalena de Ezcurra (canto) y Celestino Piaggio (piano).	London, Chester, 1923 Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, Antología de Compositores Argentinos, fascículo IV, 1942	Dedicada a Mimicel Romniceanu. Premio: Municipal 1920

OBRA INCONCLUSA

— *El encanto de la noche*, para canto y piano. Poesía de Leopoldo Lugones. Manuscrito propiedad de Fernando Piaggio.

Prof. ANA MARIA MONDOLO

NOTAS

[1] Para la preparación del presente trabajo de investigación se han consultado las siguientes fuentes:
— Archivo personal de Fernando Piaggio (hijo del compositor);
— Archivo del Conservatorio de Música de Buenos Aires;
— Archivo de Música de la Biblioteca Nacional;
— Archivo de SADAIC;
— Fondo de la Biblioteca del Conservatorio de Música de Buenos Aires;
— Fondo de la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales, U.C.A.;
— Fondo de la Biblioteca Nacional;
— Fondo de la Biblioteca SADAIC;
— Fondo de la Biblioteca del Teatro Colón;
— Fondo de la Hemeroteca de la Biblioteca Nacional;
— Fondo de la Hemoroteca del Congreso de la Nación;
— Fondo de la Hemeroteca del Concejo Deliberante;

[2] Larroque, Enrique, "Cómo conocí a Celestino Piaggio", en *El Hogar*, 17-1-36, pág. 35 y 37.

[3] Las obras compuestas en este período son: *Les marionettes* (1908) y *Chanson des belles* (1911), para canto y piano; *Sonata en do sostenido menor*, para piano (1912-13); y *Obertura em do menor*, para orquesta (1913-14).

[4] Cipriota, Adolfo, "Recuerdos de Celestino Piaggio" en *Mundo Musical*, año V, Nº 55, abril 1943.

[5] Ugarte, Floro M., Audición propalada por L.R.A. Radio del Estado, Bs. As., 13-6-56.

[6] *Argrarul* (Rumania), 23-12-20.

[7] Aquí rectifico el aserto del artículo "Celestino Piaggio: un músico desconocido" (en *Todo es Historia*, año XIX, Nº 235, diciembre 1986) en el que, de acuerdo a los datos contenidos en el libro *Música y músicos argentinos* de Oreste Schiuma (Bs. As., s/ed., 1943), afirmábamos que este concierto se ejecutó el 17 de marzo de 1922 con un programa reservado a obras nacionales. Dicho concierto en realidad tuvo lugar el 17 de mayo de 1922, en el teatro Cervantes, con el siguiente programa: *Obertura en do menor*, de Celestino Piaggio; *Sinfonía en re* (London Symphonie), de Haydn; *Idilio de Sigfrido*, de Wagner; *Redención*, pieza sinfónica de César Franck, y España rapsodia de E. M. Chabrier. (*La Epoca*, 18-5-22).

[8] *A Noite* (Brasil), 5-10-22.

[9] Según consta en el programa de concierto del Teatro Colón del 2-12-22.

[10] *La Prensa*, 15-4-29.

[11] *La Nación*, 13-4-30.

[12] Bs. As., Lottermoser, 1925.

[13] MCBA: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

EL INSTITUTO NACIONAL DE MUSICOLOGIA "CARLOS VEGA"

El Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" es un organismo dependiente de la Secretaría de Cultura del Ministerio de Educación y Justicia que tiene como finalidad principal "la investigación científica de la música nacional del pasado y del presente, con sus antecedentes y paralelismos en otros países, y con preferencia en los limítrofes con la Argentina".

ESTRUCTURA ORGANICO-FUNCIONAL

En 1931, luego de cinco años de tarea "ad honorem" dentro del Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia" del Ministerio de Educación de la Nación, el investigador Carlos Vega logra la creación de un *Gabinete de Musicología Indígena.* Así, a instancias del musicólogo más destacado que tuviera América Latina, se inicia dentro del mismo Ministerio pero con sucesivos traslados, la vida institucional de este organismo oficial que merecidamente hoy lleva su nombre.

Posteriormente, en 1944 y por Decreto del Presidente Farrel del 10-9-44, dicho gabinete pasaría a designarse *Instituto de Musicología Nativa* y constituiría ya una sección del Museo en que se encontraba.

En busca de una mayor afinidad con su quehacer docente, el Instituto se desprende del Museo y es trasladado al ámbito del Departamento de Institutos de Enseñanza Superior y Artística de la misma Secretaría de Educación, por Decreto del Presidente Perón del 5-7-48.

Posteriormente, por Resolución Ministerial Nº 2127 del 9-3-57 pasa a depender de la Dirección General de Enseñanza Artística y, finalmente, por Decreto Nº 1491 del 23-2-61 sale del ámbito de la Secretaría de Educación para pasar al de Cultura donde permanece hasta nuestros días.

En 1971, por Decreto Nº 731 del 5-3-71 pasa a denominarse Instituto Nacional de Musicología y se configura con la estructura orgánico-funcional que hasta el presente lo rige, con una dotación total de quince personas.

El nombre de "Carlos Vega" le es impuesto en homenaje a su Director fundador en 1978, por Resolución del Secretario de Cultura.[1]

[1] Resolución Nº 75/73 del Dr. Arturo López Peña, de fecha 26-7-73.

TRAYECTORIA Y ACTIVIDADES

Tal como lo dan a entender las diversas denominaciones que tuvo esta institución, su labor de las dos primeras décadas estuvo básicamente orientada al estudio de la música de grupos indígenas y criollos. El campo de la musicología histórica se encara recién a partir de 1946, y el de de la música popular urbana desde 1971.

Las décadas del 30 y el 40 constituyen una dura etapa de consolidación de este organismo y formación de recursos humanos.

La planta de su personal estable fue siempre muy reducida, pero durante la década del 40, ella se vio enriquecida por la presencia de numerosos estudiantes locales y de diversos países latinoamericanos que acudían deseosos de formarse en la especialidad junto a la figura del maestro Vega, pionero de la musicología latinoamericana. Así llegaron Isabel Aretz, Lauro Ayestarán, Julia Elena Fortún y Luis Felipe Ramón y Rivera, entre otros. Como consecuencia de ello, muchos países hermanos crearían más tarde, con dichos estudiantes perfeccionados en Buenos Aires, institutos similares a éste: Bolivia y Venezuela son claros ejemplos de la docencia que este Instituto ejerció durante años.

Desde 1936, y durante toda la década del 40, comienzan a dar sus frutos los años de investigación sistemática que se desarrollaban en el organismo, partiendo de los numerosos viajes de recolección de Vega, Aretz y Silvia Eisenstein. Así comienzan a salir a luz trabajos de Vega de importancia capital para nuestra ciencia en América como son: su primera publicación sobre las danzas folklóricas argentinas, tema que luego sería continuado durante todo ese período y que le depararía las más valiosas comprobaciones, su Fraseología desde la cual postula un nuevo método para la escritura y el análisis del canto popular; su Panorama de la Música Popular Argentina, que significa su primer intento de sistematización del folklore musical; y su libro sobre instrumentos musicales, que traduce por primera vez al castellano las clasificaciones europeas de instrumentos usadas hasta entonces por los especialistas, y aporta el primer estudio de instrumentos aborígenes y criollos del país.

De este mismo período es la obra que Isabel Aretz, la primera y más destacada discípula de Vega, que lo acompañara desde 1933 y por casi doce años, publica sobre Tucumán, siendo el único trabajo de su tipo en el país hasta la fecha. En ella se hace un exhaustivo análisis de la música tradicional de esa provincia, en todas sus manifestaciones.

Además de los ya mencionados, otros discípulos y colaboradores acompañan la vida de este organismo por esa época: Mario García Acevedo. Adelita Martínez, Margarita Silvano de Régoli, María Teresa Maggi y Aurora de Pietro.

En la década del 50, se continúa arduamente la tarea en el campo del folklore musical, y se emprenden trabajos de investigación y difusión de la historia de la música académica argentina, tema para el que se cuenta no sólo con Vega, sino también con la presencia del investigador Juan Pedro Franze. Este último brindó valiosos aportes a través de la compulsa de datos que efectuó en diarios y revistas, archivos de iglesias, etc., siendo particularmente destacable su trabajo sobre la música en la época rosista, poco o nada considerada hasta entonces.

En materia de folklore musical se publican —entre otros— dos de los más importantes trabajos de Vega: uno como aporte al origen de nuestras danzas, en el que lleva a su punto máximo las indagatorias y conclusiones sobre este tema que lo apasionara durante años, y el otro como contribución a la ciencia del folklore, explicando su teoría general sobre esta disciplina, análisis que —además de haber sido un particularísimo y notable enfoque para su época— sustenta todos sus trabajos musicológicos en el campo de la música tradicional.

Isabel Aretz, publicó dos obras, destacándose principalmente "El folklore musical argentino", por tratarse del primer trabajo de presentación integral del tema.

En la década del 60 el profesor Jorge Novati comienza la tarea de recolección sistemática de música etnográfica dentro del país, labor que sería desarrollada ininterrumpidamente hasta su deceso producido en 1980. Sus publicaciones aportaron conocimientos sobre el patrimonio musical de las culturas indígenas del Chaco, Tierra del Fuego y el Perú.

En el campo del folklore musical, continúan las investigaciones de Vega, y lo más relevante publicado sería su trabajo sobre las canciones folklóricas argentinas. A su muerte, acaecida en 1966, quedarían inconclusos dos grandes temas que lo habían preocupado durante años: la música profana de los siglos XII y XIII y el Tango Argentino.

A lo largo de cuarenta años de labor de este Instituto, el maestro había consolidado el organismo que fundó, había creado una escuela de musicología argentina y latinoamericana, y había dado a la ciencia musicológica la producción más copiosa y trascendente que hubiese dado hasta la fecha especialista algunos de nuestro continente.

Al morir Vega en 1966, asume la Dirección el Profesor Bruno C. Jacovella, quien está trece años al frente del organismo.

Durante su gestión se incrementa notablemente la investigación en el campo de la música etnográfica con los trabajos de Novati, a partir de 1971 designado Jefe de la División Científico-Técnica del Instituto, y de la Licenciada Irma Ruiz. Así se realiza una prospección de algunos grupos etnográficos del país que da como resultado dos publicaciones.

Se intensifica además, la investigación sobre los grupos chaqueños y,

finalmente, se extienden los trabajos a otras áreas culturales: se inician los viajes a Bolivia, Ecuador y Perú. Sobre los *shipibo* de este último, se produce una publicación. Dentro del país, se comenzaba a trabajar entre las culturas etnográficas no chaqueñas que aún restaban: Irma Ruiz trabajaba entre los *mapuche* de Neuquén y los *mbya* de Misiones.

En 1969 se publica la primera antología sonora de este Instituto, que alcanza verdadera difusión y llama la atención del público sobre los materiales que este organismo posee en sus archivos. "Las canciones folklóricas argentinas" consta de un disco de reproducciones y dos de reconstrucciones que son acompañadas de un folleto.

En 1971 se reestructura la planta orgánico-funcional de este organismo nacional y nacen así las secciones que contemplan los cuatro campos de estudio que desde entonces se vienen trabajando, con o sin continuidad, dependiendo de la disponibilidad de personal. Dichas secciones se refieren a la Música Folklórica, la Música Etnográfica, la Urbana Superior y la Urbana Popular, tal la denominación usada entonces.

Un nuevo campo de estudio se había abierto pues, a la luz de la importancia que para nuestra disciplina en el mundo iba cobrando el estudio de la Música Popular Urbana. En nuestro caso, y como era lógico, todos los esfuerzos se canalizaron sobre el tango. Es así que en 1973 se comenzaba con un equipo bajo la dirección de Jorge Novati, la preparación del primer volumen de una Antología del Tanto Rioplatense. Esto llevaría unos tres años de tarea, y comprometería la colaboración de numerosos coleccionistas particulares, y del Instituto Argentino de Estudios sobre Tango. El equipo de investigación estaba básicamente constituido por Jorge Novati, Néstor Ceñal, Inés Cuello e Irma Ruiz, quienes a su vez contaron con personal de apoyo del mismo Instituto y de fuera de él.

La investigación en el campo del folklore musical continuaría preferentemente en las provincias del noroeste argentino, en manos de investigadores jóvenes, estudiantes o graduados de la Universidad Católica Argentina (Eleonora Alberti, Yolanda Velo, María Teresa Melfi y otros).

A raíz de la tarea emprendida por Ana María Locatelli, comienza el Instituto la formación de su archivo de partituras de música académica argentina y la localización en bibliotecas y radios de Buenos Aires de estos materiales.

En el bienio 1978-1979 el Instituto recibe por primera vez un subsidio de la OEA. Con él se desarrollaron estudios de interés entre grupos criollos de Salta, Catamarca y Santiago del Estero, e indígenas de Misiones y Formosa.

A fines de agosto de 1979 asume la Dirección del Instituto la Licenciada Ercilia Moreno Chá. Meses atrás habíase aceptado la renuncia del

Profesor Jacovella, y el organismo había sido trasladado de su vieja sede, a un reducido espacio de 84 m² dentro del edificio ocupado por el Instituto Nacional de Antropología.

La década del 80 se emprende entonces con unas instalaciones totalmente inadecuadas que imposibilitaron y dificultaron el mínimo desarrollo de sus tareas obligadas. Las tareas de investigación se veían obstaculizadas por la falta de espacio, y por idénticas razones la colección de instrumentos, la Biblioteca y el Archivo Científico de este organismo permanecen cerrados al público.

La Jefatura de la División Científico-Técnica del Instituto es asumida por la Licenciada Irma Ruiz.

El ingreso de nuevo personal, estudiantes y graduados de la carrera de Musicología, posibilitaría una reorganización del Instituto, y la búsqueda de una jerarquización y consolidación de su trabajo.

Se inicia una nueva etapa con la firme convicción de que el Instituto debe intensificar sus esfuerzos para lograr publicar los trabajos de sus propios investigadores, lo que hasta aquí se había conseguido de modo muy escaso. El mejor y más lamentable ejemplo lo constituye la obra de Vega: de los dieciséis libros por él publicados, sólo dos fueron editados por este organismo.

En esta década se continúa con el trabajo de investigación sobre los grupos *mbya* de Misiones (Irma Ruiz), tema sobre el cual se producen dos artículos, y se realiza una prospección de los grupos guaraníes afines con los de Argentina, que habitan territorio boliviano (Ruiz-Mendizábal).

Este último trabajo se realiza con apoyo económico de la OEA, al igual que los estudios de ciertos grupos criollos de la Provincia de Tarija (Bolivia), que son efectuados por Héctor Goyena y Rubén Pérez Bugallo, y los efectuados en el Departamento de Chuquisaca por el primer investigador, lo que fuera objeto de un artículo publicado.

La música tradicional de la Provincia de Salta es relevada a lo largo de seis años por el Licenciado Pérez Bugallo, contándose para ello con un gran apoyo de la Dirección de Cultura de dicha Provincia. Como resultado de esta tarea, también auspiciada por el CONICET se publicaría una obra que consta de dos discos documentales y un folleto.

Los estudios sobre música académica argentina, interrumpidos por años, cobran nuevo impulso. El Licenciado Juan María Veniard emprende esta tarea a partir de una importante donación efectuada por familiares de Arturo Berutti. Una obra sobre este compositor argentino será publicada por este Instituto durante el transcurso del corriente año.

Dentro del mismo campo de nuestra disciplina, se efectúan estudios

sobre la influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina, lo que da como resultado un libro.

En el campo de la música popular urbana se consigue concretar la publicación del primer volumen de la Antología del Tango Rioplatense, que había sido terminado ya en 1976 pero que había encontrado numerosos escollos de tipo legal para su edición.

En 1985 se decide continuar con este proyecto, y para ello son contratados los Licenciados Pablo Kohan, Ricardo Salton, y posteriormente el Licenciado Omar García Brunelli y los profesores Jorge Rivera y Eduardo Romano. Todos ellos se encuentran en la actualidad, trabajando sobre la segunda etapa de este proyecto, que comprendería tentativamente el período 1920-1940.

Ya a fines de 1982 el Instituto había conseguido un importante reconocimiento a su labor: su nueva sede. Surgió recién entonces la posibilidad de comenzar a desarrollar las tareas de difusión de su actividad, hasta entonces tan poco conocida, y, a su vez, la de prestar servicios a terceros a través de una biblioteca especializada, de un Museo y de un laboratorio de sonido que atendiera las necesidades de consulta del Archivo Científico.

La Biblioteca, actualmente atendida por la Señorita Gabriela Puglia, cuenta con 1.400 libros y se ha visto enriquecida estos últimos años con importantes publicaciones de la especialidad, producto del canje establecido con las publicaciones del Instituto, que alcanzan a once títulos en disponibilidad. Posee además 290 discos, 146 colecciones de revistas y unas 3.000 partituras.

El Museo, inaugurado oficialmente en 1983, cuenta con más de 300 piezas y reúne la colección más completa de instrumentos musicales etnográficos y folklóricos de nuestro país. Se realizaron en él dos exposiciones temporarias: "Música en la Sala - Buenos Aires 1850-1910", e "Instrumentos Musicales etnográficos y criollos de la Argentina". Con esta última, durante 1986 se recibió un total de 3.554 alumnos de escuelas primarias y secundarias acompañados de 200 docentes que fueron atendidos con visita guiada y proyección de audiovisuales por el Señor Orlando Guerrero.

El Archivo Científico, por varios años responsabilidad de la Licenciada Inés Cuello y actualmente de la Profesora Laura Alicia Kussrow, es uno de los más antiguos y ricos repositorios de Latinoamérica en su especialidad. Posee aproximadamente unas 2.000 tomas directas pautadas y 250 discos de cera provenientes de los primeros viajes de Vega y Aretz, y unas 12.000 grabaciones de campo en cinta magnética, y 3.000 fotografías documentales. Todo ello producto de los 143 viajes de investigación de campo realizados hasta la fecha por el personal del organis-

mo en Argentina, Bolivia, Chile, Ecuador, Perú, Paraguay, Uruguay y Venezuela.

La consulta de sus materiales, tanto sonoros como visuales, proviene no sólo del ámbito científico, sino también del educativo y del de los medios de comunicación masiva. Ejemplo de ello son —entre otros— el proyecto de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires denominado "La Música va a la Escuela", los films "Quebracho", "Camila", "Gerónima", etc., la serie de programas televisivos "Argentina secreta", etc.

En 1981 este Instituto se dio a la tarea de concretar la transferencia de los discos depositados por Ley de Propiedad Intelectual en el Archivo General de la Nación, ya que por Decreto Nº 1.336/78 debía crearse en el ámbito de la Secretaría de Cultura de la Nación la Fonoteca Nacional. Dicha tarea demandó un gran esfuerzo que será coronado recién cuando sea completado su montaje. Por el momento discos, *cassettes* y *cartridges* en un número aproximado de 140.000 unidades se encuentran a la espera de que una mayor disponibilidad de presupuesto y personal permitan completar su montaje, que pondría en situación de consulta, las grabaciones comerciales efectuadas en el país desde aproximadamente 1940 a la fecha.

Otro proyecto, también tendiente a la formación de repositorios documentales de carácter nacional, se halla creciendo dentro del ámbito de este Instituto, bajo la dirección de la Profesora Raquel Cassinelli de Arias. Se trata del Archivo Nacional de Música, ambicioso proyecto que cuenta ya con un equipo de trabajo propio y se halla desarrollando desde 1986 los trabajos de base.

Un importante aporte a nuestra disciplina en el país, configura desde 1984, la realización de las Jornadas Argentinas de Musicología. Con creciente participación de especialistas del país y del extranjero ellas se han ido afianzando año a año y han ido ganando mayor y más calificada concurrencia, procedente tanto de nuestro país como de otros de Latinoamérica. Declaradas de interés nacional, cuentan no sólo con la asistencia de musicólogos de esta capital, sino también con músicos y profesores provenientes de diversas provincias.

Otra posibilidad que brindó el nuevo edificio es la de las audiciones musicales y recitales de reconstrucción histórica que tuvo a su cargo Juan María Veniard. Estas últimas constituyeron una experiencia poco frecuentada en el país, y el mejor homenaje que el Instituto Nacional de Musicología podía rendir a figuras de nuestro pasado musical, poco recordadas en la actualidad.

La tarea de este Instituto ha sido apoyada por entidades como el CONICET (Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) que en numerosas ocasiones brindó su aporte a través de becas y subsi-

dios a investigadores o bien incorporándolos a la Carrera del Investigador.

También SADAIC (Sociedad de Autores y Compositores de Música) ha brindado su apoyo para la realización de la Obra "Antología del Tango Rioplatense", a través de subsidios y donaciones de fotocopias de partituras.

En el orden internacional, desde 1978 se viene contando con el aporte de OEA (Organización de Estados Americanos) que financia ciertos planes de relevamiento con carácter regional que nuestro organismo efectúa.

Importantes Universidades norteamericanas y sociedades internacionales en reconocimiento a la labor de este Instituto han donado colecciones completas de algunas de sus publicaciones periódicas, se cuentan entre ellas: la Universidad de California en Los Angeles, la Universidad de Texas y el *International Council of Traditional Music*, y la *International Association of Music Libraries*.

En la actualidad, los planes de investigación en curso son los siguientes:

— La Música en la vida del Hombre. (*"International Council of Music"* UNESCO - Instituto Nacional de Musicología). Investigador: Ercilia Moreno Chá, Irma Ruiz.
— Etnomusicología de las Culturas aborígenes sudamericanas (CONICET - Instituto Nacional de Musicología). Investigador: Irma Ruiz.
— Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera. Investigador: Juan María Veniard.
— Antología del Tango Rioplatense. Vol. 2. Coordinación general: Ercilia Moreno Chá. Dirección: Irma Ruiz. Investigadores: Omar García Brunelli, Héctor Goyena, Pablo Kohan, Jorge Rivera, Eduardo Romano, Ricardo Salton.
— Música tradicional de la Provincia de Entre Ríos. (Gobierno de la Provincia de Entre Ríos - Instituto Nacional de Musicología). Investigadores: Héctor Goyena y Marta Flores.
— Relevamiento de Instrumentos Musicales Tradicionales existentes en repositorios oficiales de la Argentina. (OEA - Instituto Nacional de Musicología). Investigadores: Héctor Goyena, Juan María Veniard, Nerea Valdes, Yolanda Velo.

Durante su larga vida institucional este organismo contó siempre con una gran vocación de servicio, tanto por parte de su personal científico-técnico, como de parte de su personal administrativo.

Conoció dos grandes crisis que pusieron en duda la continuidad de su existencia, una en 1966, cuando el fallecimiento de su Director-fundador, y otra en 1980 cuando estuvo a punto de ser fusionado con el Insti-

tuto Nacional de Antropología. Ambos momentos fueron superados y seguramente contribuyeron a su fortalecimiento.

La misión de su quehacer en materia de recolección, preservación, investigación y difusión del fenómeno musical que le compete ha sido desarrollada con altibajos, pero ininterrumpidamente, y con pasión.

NOMINA DE SUS PUBLICACIONES

— *Danzas y Canciones Argentinas. Teoría e investigación.* (1936).

— *Las Danzas Populares Argentinas* (1952).

— *Las Canciones Folklóricas de la Argentina. Antología* (1969).

— *Antología del Tango Rioplatense.* Vol. 1 (1980).

— *Instrumentos Musicales Etnográficos y Folklóricos de la Argentina* (1981).

— *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino* (1981).

— *Las Canciones Folklóricas de la Argentina.* Antología (1983-1984).

— *Relevamiento etnomusicológico de Salta. Argentina.* (1983-1984).

— *Temas de Etnomusicología* 1 (1986).

— *Mekamunaa. Estudio Etnomusicológico sobre los Bora de la Amazonia Peruana* (1984).

— *La Música Nacional Argentina. (Influencia de la música criolla tradicional en la música académica argentina: relevamiento de datos históricos para su estudio)* (1986).

— *Temas de Etnomusicología* 2 (1986).

— *Los García, los Mansilla y la Música* (1986).

— *Las Danzas Populares Argentinas* 2 t. (2ª ed., 1986).

— *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera* (1988).

Lic. ERCILIA MORENO CHA

MOZART Y SU REQUIEM

"Siempre he creído escuchar en las últimas obras de Mozart... una especie de reproche a Dios, tierno y desesperado: ¿Por qué? Sí, ¿por qué este destino?"

F. Mauriac (Bloc-Notes, 14-20 mayo 1964)

I) INTRODUCCION

1. — Escribir un artículo acerca de una obra musical sin ser músico ni musicólogo, podrá parecer una intromisión difícilmente justificable. Sin embargo no somos los primeros en hacerlo, mucho menos tratándose de Mozart. La lista es larga. Ejemplos: Goethe, Kierkegaard y, en nuestros días, Karl Barth, el gran teólogo calvinista.[1] Todos ellos —a los que humildemente nos sumamos— experimentaron, en algún momento de sus vidas, la gracia de ser "tocados", "alcanzados", "heridos" por la música del genial salzburgués, y todos percibieron en esa música ... algo más que música.[2] Cada uno a su modo intentó —simple balbuceo— hablar y escribir acerca de lo vivido en esos encuentros inefables y misteriosos, haciéndonos partícipes de intuiciones que son, sin duda alguna, las más profundas que conocemos acerca del alma musical de Mozart.[3]

Tratemos de fijar ahora el ámbito en el que pretende ubicarse nuestra reflexión. La propuesta que realizamos es la de "pensar" el Requiem, es decir, la de aproximarnos a una posible significación de esta obra dentro de lo que Jean-Victor Hocquard ha denominado "el pensamiento de Mozart".[4] Se trata del pensamiento del artista en tanto creador, distinto del pensamiento conceptual, de las ideas que el músico haya podido concebir de una manera reflexiva a lo largo de su vida. Este pensamiento "musical" vive encarnado en la obra que es fruto del acto creador y, a pesar de no ser un pensamiento conceptual, no por eso deja de guardar relación con el intelecto. Es por eso que podemos "pensar" la obra musical, abriendo el camino que nos aproxime a la Idea profunda de la que nos habla el artista en un lenguaje estético-simbólico.

La *Misa de Requiem* K. 626 se ubica en el tramo final del itinerario

estético mozartiano, itinerario que nos parece posible esquematizar en tres grandes momentos, considerando los últimos diez años de vida del maestro:

- 1781-1786: "Idomeneo" K.366 y "Le Nozze di Figaro" K.492 marcarían los límites de este primer momento, al que podemos considerar como momento de "afirmación", en cuanto que aquí Mozart descubre y consolida su personalidad estética en un lenguaje musical propio. Es la época de los cuartetos dedicados a Haydn (K.387, 421, 428, 458, 464, 465) y de los grandes conciertos para piano (K.449, 450, 451, 453, 456, 466, 467, 482, 488, 491).

- 1787-1790: el creador experimenta ahora la necesidad de purificar su lenguaje musical, en orden a lograr la más perfecta encarnación posible —en la obra creada— de la Belleza intuida. Este momento de "negación" lleva a Mozart a la experiencia de una verdadera "noche oscura" [5] en el año 1790. Como ejemplos de esta depuración musical —y sin duda espiritual— a la que llegó (convendría decir, a la que fue llevado) el músico, nombremos, en el campo de la música instrumental, el Quinteto en La mayor para clarinete y cuerdas K.581 y, en el de la ópera, "Cosi fan tutte", K.588.

- 1791: el año que ha sido llamado por Einstein "la segunda infancia" de Mozart. Es el momento en el que el músico (que ha pasado por la "noche oscura") alcanza una nueva e insuperable síntesis en la que recoge la totalidad de su aventura estética, comenzada en su primera infancia. Hablando en lenguaje teológico, no dudamos en calificar este período como momento de "eminencia", como paso ("pascua") del trascendental (Belleza) al Trascendente (Dios). Desde el último Concierto para piano (K.595) hasta el Requiem K.626, todas las obras de este año transparentan una luminosidad única, irrepetible; todas ellas balbucean el misterio de una Presencia que Mozart experimentó, en su ser carnal, como desgarradora Ausencia.[6]

2. —*El acto creador y la imagen ideal*: siguiendo las reflexiones de H. Mandrioni,[7] entendemos que el acto poético o acto creador posee, en relación con su "fuerza memorial o rememorativa", una capacidad reveladora. El acto poético es capaz de revelarle al hombre algo de lo más profundo y eterno de sí mismo, la imagen ideal . Ella simboliza la estructura más profunda, más honda, del ser del hombre. No sólo es re-

velada, manifestada, por mediación del acto creador, sino que además tiende a modelar con su "forma" la totalidad de la existencia del artista. Esto supone para el creador la entrada en un itinerario estético-espiritual en el que se mezclan íntimamente el gozo y el dolor: gozo por la intuición de la Belleza, dolor por la distancia existente entre su ser en cuanto creador y su ser en cuanto hombre.[8]

Dicho itinerario puede conducir a muy diversos resultados, ya que no se trata de un proceso que se produzca de modo automático o necesario, sino que depende de ciertas actitudes éticas por parte del creador. La imagen ideal, además de revelar lo más profundo del ser del hombre y de la realidad, es la portadora de un Valor (percibido estéticamente por el artista) que interpela la libertad humana desde su más honda interioridad, invitando misteriosa pero realmente a dar una respuesta a su silencioso llamado.[9]

3. — *Mozart y la imagen ideal*: apoyándonos en los análisis de Hocquard [10] pensamos que —en el caso de Mozart— la imagen ideal, largamente incubada y transparentada en obras anteriores, emerge radiante en el personaje de la Condesa ("Le Nozze di Figaro", 1786).

Ahora bien, hablar de la Condesa como "imagen ideal" supone que ella encarna dramática y musicalmente, dentro de la ópera en cuestión, un contenido de Valor, al que podemos aproximarnos siguiendo las huellas que el mismo Mozart nos señala.

Como primer dato importante recordemos que las melodías de las dos arias que canta la Condesa están inspiradas en dos obras anteriores: para el "Porgi amor" retomó la melodía del "Agnus Dei" de la Misa K.337 y para el "Dove sono", la del "Agnus Dei" de la Misa K.317, llamada "de la Coronación". Es decir que en los dos grandes momentos líricos en los que Mozart "pinta" el retrato de este personaje utiliza —para manifestarnos el fondo de su corazón— colores "cristológicos". Ubicados en esta clave interpretativa, encontramos otros datos que la confirman y la profundizan. Siguiendo con los datos estrictamente musicales ¿no nos orienta hacia el misterio de la Redención el hecho de que el esquema rítmico de la sublime frase del perdón que pronuncia la Condesa al final de la obra no sea otro que el del "tema del Conde" (tema que sin llegar a ser un "leitmotiv" en sentido wagneriano, ha caracterizado al Conde durante el segundo acto de la ópera)? Lo que no es asumido no es redimido, dicen los Padres de la Iglesia. Por esa razón Cristo asumió una naturaleza humana como la nuestra. Por último, se ha observado también la relación melódica que existe entre el final de la obra: el "coro" que comienza a continuación de la frase del perdón ("Ah tutti contenti") y el motete "Ave verum Corpus" K.681 del año 1791. Al evocar la muerte del Redentor vuelve a surgir de las fuentes ocultas del acto creador el

canto antiguo y siempre nuevo de los ya redimidos habitantes del Castillo de Aguas Frescas.

A estos datos estrictamente musicales podemos agregar que, dramáticamente, el itinerario espiritual que Mozart concibe para su Condesa es un itinerario "kenótico", es decir, de progresivo vaciamiento de sí misma hasta el punto de tener que sufrir la humillación de soportar que su esposo la seduzca pensando que se trata de su sierva Susana. Su grandeza de alma le impide desesperar a pesar de los insultos que le inflige su marido. Ella sólo vive para la conversión del hombre al que ama. Ella es el Amor. Este itinerario alcanza su plenitud cuando, por medio del sobreabundante perdón ("Piú docile io sono e dico di sí") no sólo el Conde sino todos los protagonistas de la "Folle journée" acceden a una suerte de glorificación beatífica.

Reuniendo ahora todos estos datos dramáticos-musicales nos permitimos concluir que el Valor que encarna y revela la "imagen ideal-Condesa" es el del "Agnus Dei", es decir, Cristo, Redentor del género humano por medio de la donación de su Vida en la Cruz, libremente asumida por Amor.

4. — *La muerte, centro del pensamiento musical mozartiano*: es la tesis fundamental de la obra de J. V. Hocquard. La asumimos, pero nuestra hermenéutica procurará integrar además los resultados del análisis de la imagen ideal mozartiana. Lo que nos interesa ahora es resaltar el proceso interior que hizo posible a Mozart pasar de una afirmación de fe meramente teórica de la muerte como "clave del acceso a la verdadera beatitud" (cf. la carta a su padre del 4 de abril de 1787) a la encarnación de esa verdad en el plano existencial. Dicho proceso es indisociable del itinerario estético-espiritual ya mencionado (cf. I, 1). Puede decirse que, a nivel estético, el problema de la muerte se exterioriza en la cuestión del "lenguaje musical". Tomamos como punto de partida la crisis que se produjo en Mozart al tomar contacto, en el año 1782, con la obra de J. S. Bach. A partir de ese momento comienza a desarrollarse el problema de la síntesis entre el estilo severo (contrapunto y fuga) y el melodismo. Hocquard afirma que la síntesis de lenguajes musicales —que será la clave del desarrollo musical de Mozart entre 1782 y 1791— es el reflejo del problema trascendente que habita en lo más hondo de su pensamiento: la muerte. Dicho de otro modo: el acceso a la paz, a la serenidad, a la beatitud ¿es el resultado del esfuerzo, la coronación de una victoria lograda a base de poder y de fuerza? ¿O es por el contrario el Don gratuito al que tiende la interioridad del hombre y que desborda por completo y por principio —pues es Don— toda posibilidad de ser alcanzado por el mero esfuerzo humano, esfuerzo que sin embargo es requerido por el Don?

Aún a riesgo de caer en cierto esquematismo, afirmemos que en Mozart el estilo severo de la fuga simbolizará el esfuerzo ascencional, laborioso y penoso, del hombre que con sus fuerzas lucha por alcanzar la Luz; mientras que la melodía cantable será el símbolo de lo gratuito, del Don. Es por eso que la evolución en la síntesis de "lenguajes musicales" manifiesta la evolución del problema de la muerte. La síntesis definitiva de 1791 corresponderá al último paso dado por Mozart dentro de lo que parece ser la cuestión central de su pensamiento.

5. — *Música religiosa - Opera - Música masónica*: a) Relación entre la ópera y la música religiosa:

La muerte, tema central del pensamiento musical mozartiano, se ramifica en sus óperas en dos direcciones principales: la actitud del hombre de cara a los otros hombres y la actitud del hombre de cara a Dios. La primera puede describirse como "renuncia a la pasión", la segunda como "abandono y esperanza ante la muerte".[11] Ambas actitudes terminan por fusionarse en una sola: la distensión y la serenidad, que purifican la pasión, preparándola a la irrupción de la Luz divina.

Este es el rasgo que, a juicio de Hocquard, distingue la obra de Mozart de cualquier otra y que se aprecia especialmente en sus óperas. En ellas, sobre todo en los grandes personajes femeninos, desde Illia hasta Pamina, se pone de manifiesto esa actitud interior de progresiva distensión y consiguiente aceptación de su destino, puesto en relación con la Voluntad divina, la cual a su vez nos remite al misterio de la Paternidad: el descubrimiento del verdadero rostro del Padre es uno de los hilos conductores de la dramaturgia mozartiana.[12]

En sus óperas, Mozart nos propone un primer grado o nivel de esta experiencia de abandono. Sus personajes buscan aún a tientas la Luz. En su música religiosa esta experiencia alcanza su máximo de intensidad. Lejos de abandonar el plano dramático, accedemos al Drama esencial: el destino humano en lo que tiene de más crucial, su suerte definitiva ante Dios. De un modo más brutal y más directo que en sus óperas el músico nos comunica la angustia y el temor creaturales ante la Justicia divina, y la paulatina irradiación de la Luz que va encendiendo la esperanza en la Misericordia. Es aquí donde la hermenéutica cristológica de la imagen ideal adquiere todo su relieve. Ella nos va a permitir interpretar los resortes profundos de su actitud ante la muerte.

b) Relación entre la música religiosa y la música masónica:

La cuestión tocante a la adhesión de Mozart a la masonería es sin duda compleja y merecería ser tratada con extensión. Imposible hacerlo en estas líneas. Nos limitamos a lo que parece ser lo esencial, sin dudar

ni de la sinceridad de Mozart como masón ni de la sinceridad de su fe católica, que mantuvo hasta el final de su vida.[13]

¿Qué buscó y qué encontró en la masonería? Parecería ser que ante todo lo movió y motivó la búsqueda de un ideal humanitario, una experiencia de "hermandad" en la que no existiesen distinciones basadas en títulos de nobleza o posiciones sociales. ¿Estamos acaso lejos de la propuesta evangélica de fraternidad? Nos animamos a ir aún más lejos: pensamos que la adhesión a la masonería es una evidencia de la profundidad de las convicciones cristianas de Mozart. ¿Podía en una época en que la Iglesia mantenía en su interior estructuras de poder temporal tan marcadas (pensemos en el Príncipe Arzobispo de Salzburgo...), encontrar en ella el lugar donde se hiciera visible y concretamente realidad la verdad de un "Dios-hermano"? Y sin experiencia del "Dios hermano" (Cristo), ¿hubiese sido posible para Mozart —y para cualquiera— intuir el verdadero rostro del Dios Padre? Nos parece que tocamos así una de las zonas más profundas del alma mozartiana, la que se encarna musicalmente en el final de "Le Nozze di Fígaro" ("Ah tutti contenti") como experiencia de fraternidad, y en las arias de Sarastro como experiencia final de paternidad.

Junto a esta motivación ubicaríamos otra de no poca importancia. En los círculos masónicos Mozart encontró una ayuda para elaborar la respuesta a la cuestión central de su pensamiento: la muerte. El "usted me comprende" de la carta que escribió a su padre enfermo el 4 de abril de 1787 parece hacer referencia veladamente a las enseñanzas masónicas que compartían padre e hijo: "...pues la muerte, para llamarla por su verdadero nombre, es la verdadera finalidad de nuestra vida. Es por ello que de unos años a esta parte me he familiarizado de tal manera con esta verdadera amiga del hombre que su figura no sólo ya no me asusta sino que me tranquiliza y me consuela. Agradezco a Dios porque me ha concedido la gracia de darme la oportunidad (usted me comprende) de aprender a conocerlo como la llave de nuestra verdadera felicidad".

Por lo que venimos diciendo resulta claro que Mozart —según nuestra opinión— no vivió como contradictorias su fe católica y su adhesión a la masonería. Más bien diríamos que se reforzaron mutuamente. En el año final de su vida el músico llevó a su plenitud esta fusión de religiosidad católica y espiritualidad masónica. El "Requiem", como veremos a continuación, es uno de los frutos —quizás el más acabado— de esta fusión. En él se lleva a cabo la realización —no sólo en la música, sino también en la vida misma de Mozart— de la muerte iniciática, es decir, de la muerte como acceso a una forma superior de Vida.

II) ANALISIS MUSICAL:

1. — *La estructura*: La partitura ofrece indicios de que Mozart concibió su Misa con una estructura cíclica. Ante todo, evidentemente, la repetición al final de la obra de parte de la música del Introito y la del Kyrie. ¿Ocurrencia de Süssmayer? [14]. Parecería que fue el mismo Mozart quien lo quiso. Una carta de Constanza Mozart a los editores del Requiem, fechada el 27 de marzo de 1799, dice: "Cuando presintió su muerte, habló con el señor Süssmayer y le dijo que si moría antes de acabarlo, debería repetir la primera fuga para el movimiento final".

Pero, además de esta prueba, hay datos musicales "escondidos" en la partitura que confirman esta estructura cíclica y nos dan mayor precisión acerca de su articulación interna. El Introito se abre con un tema de cinco notas que reaparece en otros momentos de la Misa. Se trata de una especie de "tema conductor": Re, Do sostenido, Re, Mi, Fa. Veamos en qué números de la obra aparece:

— en el Introito,
— en el Dies Irae, como fundamento amplificado de los bajos,
— en el Lacrymosa,
— en el Agnus Dei, en la voz de los bajos.

Conviene destacar además que estos cuatro trozos están escritos en la tonalidad de Re menor. El Lacrymosa parece haber sido pensado por Mozart como recapitulación de la primera parte de la Misa: reaparece el Re menor y el tema del Introito. Pero, más importante aún es que el "Amen" que corona la Secuencia, al final del Lacrymosa, fue concebido por Mozart como una fuga (de la que se conservan sólo los 16 primeros compases) cuyo tema es la inversión del tema del Introito. Esta inversión sugiere la idea de que el Lacrymosa articula las dos partes de la Misa, actuando como recapitulación de la primera y abriendo paso, a través del "Amen" —el único "Amen" de la partitura— a la segunda.

2. — *Las tonalidades*: vamos ahora a recorrer los diferentes números de la composición, tratando de aproximarnos a su contenido "emocional", a su "ethos", evitando exageraciones esquemáticas, pero rescatando el hecho de que en 1791 Mozart es dueño soberano de todos los recursos de su arte. De allí la importancia de las tonalidades. Las compararemos con las de "La Flauta Mágica", ya que trabajó simultáneamente en ambas obras, emparentadas además por el hecho de ser, cada una a su modo, expresión de esa síntesis estético-espiritual de la que ya hemos hablado.[15]

Introito-Kyrie: Re menor. En Mozart esta tonalidad sugiere el terror metafísico, el peso de la fatalidad, del destino que agobia al hombre —a la humanidad, deberíamos decir, ya que el sentimiento expresado en

esta tonalidad suele abrirse a dimensiones cósmicas, universales. Ejemplos: el coro que cierra el segundo acto de "Idomeneo", la escena de la condenación del "Don Giovanni", la segunda aria de la Reina de la Noche en "La Flauta Mágica".

Re menor es la tonalidad relativa de Fa mayor. Esta relación parece ser de capital importancia en la Misa de Requiem, tal como veremos al analizar el Agnus Dei.

Otras tonalidades importantes dentro del Introito:

— para la irrupción de la Luz eterna ("et lux perpetua") Mozart modula a Fa mayor. Esta tonalidad expresa un clima de beatitud terrena transfigurada, interiorizada, espiritualizada. Domina en ella una alegría intensa y, al mismo tiempo, contenida. Es la tonalidad de los "iniciados" en "La Flauta Mágica": la marcha de los sacerdotes con que se abre el segundo acto, la primera aria de Sarastro y, por encima de todo, el encuentro final de Pamina y Tamino antes de pasar juntos por las pruebas de la muerte iniciática, de la muerte bautismal, las pruebas del fuego y del agua, símbolos del Espíritu.

— para la frase salmodiada de la soprano solista, que entona una antigua melodía litúrgica ("Te decet"), Mozart utiliza la tonalidad de Si bemol mayor, expresión de una alegría totalmente interiorizada, signo de un coloquio íntimo del alma consigo misma, en una luz que no es todavía, sin embargo, la Luz plena y definitiva. Es la tonalidad del Trío de la separación dolorosa de Tamino y Pamina en el segundo acto de "La Flauta Mágica".

— el Introito concluye en La mayor. En el último período de su vida, esta tonalidad traduce en Mozart un estado espiritual de alegría calma, extática, sobrenatural. Ejemplos: el concierto para clarinete K.622 y, dentro de "La Flauta Mágica", el trío para los niños que precede al aria de Pamina en el segundo acto.

Como vemos, la atmósfera emocional del Introito es rica y compleja. A modo de "obertura" nos ubica en el estado de conciencia apropiado para participar en el terrible drama que se desencadena a partir del Kyrie.

Hocquard afirma que los "Kyrie eleison" contienen las páginas más sombrías de su música religiosa. Más que el aspecto de súplica, de pedido de piedad, se canta en ellos la caída y la agitación de la humanidad prisionera que busca en vano una salida para liberarse. Según él, el Kyrie del Requiem es el más implacable de todos, porque el "Christe eleison" —que habitualmente expresa el aspecto suplicante confiado— superpone casi inmediatamente su jadeo a los intervalos dramáticos del primer tema (Kyrie). El simbolismo ya descripto de la escritura contrapuntística y fugada adquiere en esta página todo su relieve. Toda

esta fuga doble "está cargada de una opresión verdaderamente demoníaca, que llega por momentos a bordear la desesperación" (H. Abert).

Usando terminología propia de la fenomenología religiosa, podríamos afirmar que esta página refleja la experiencia de lo sagrado como "tremendum". La realidad de la muerte y del Juicio causan en un primer momento la respuesta pasional: la desesperación y la angustia del hombre impotente frente a su destino, la muerte, experimentada como Poder destructor. No se trata aquí de un lamento sino de un grito que resume y reúne todos los gritos de la humanidad. Con semejante intensidad pasional, la invocación a Cristo queda sumergida en el aluvión irresistible e impetuoso.

Secuencia: a lo largo de ella va a desarrollarse paulatinamente el proceso de la infusión de la "Lux perpetua", con la consiguiente disolución de la pasión. Tomada en su conjunto, la Secuencia se compone de "bandas" sucesivas en las que la Luz se va refractando diferentemente y poco a poco va penetrando en la sombría masa coral inicial hasta su irradiación plena en el "Voca me" del Confutatis. Esta progresiva irrupción luminosa hace que la masa coral se vaya separando en Luz y Tinieblas.

El "Dies irae" está escrito en la tonalidad de Re menor. El clima del Kyrie es retomado en el comienzo de la Secuencia. "Este coro que ataca 'ex abrupto', sin preludio; esta homofonía poderosa, estos trémolos..., este 'allegro assai' donde reconocemos el arrebato pasional de Mozart, nos inspira la idea de un viento irresistible, de un tornado que devasta el universo entero... Mozart emplea aquí medios musicales que ya ha usado antes, cuando ha querido hacer intervenir en el drama humano un Poder sobre el cual el hombre ya no tiene dominio" (Saint-Foix). En el "Tuba mirum" (Si bemol mayor) Mozart concentra la expresión en el estado interior y para ello confía los versículos a los solistas. A medida que el registro vocal se eleva —comenta Hocquard— la claridad se hace más intensa, hasta que, cuando entra la voz de la soprano, se produce la "aparición de un mundo nuevo". Por otro lado, el "italianismo" de la inspiración melódica no hace sino confirmar que en Mozart es la melodía la que expresa la cercanía de la Luz.

El "Rex tremendae" es un número coral que representa un momento de transición hacia la separación Luz-Tinieblas. Está escrito en la tonalidad de Sol menor, tonalidad predilecta de Mozart: tierna y dolorosa, íntima, sublime y conmovedora, conduce y guía al alma que lucha consigo misma y la prepara interiormente a la aceptación de la muerte. Ejemplos: la Sinfonía K.550 y el aria de Pamina, en el segundo acto de "La Flauta Mágica". La atmósfera del "Rex tremendae" es simultáneamente de angustia y esperanza. La lucha no está aún terminada:

el final del trozo, con las palabras "salva me fons pietatis", nos vuelve a conducir al Re menor inicial.

"Recordare": Fa mayor, la tonalidad del "et Lux perpetua" del Introito. La referencia a la Pasión del Redentor provoca modulaciones en la parte central (Do menor, Re menor, Si bemol) para alcanzar nuevamente hacia el final el Fa mayor inicial. La referencia a Cristo y la instrumentación masónica nos advierten que estamos en presencia de uno de los momentos más importantes del Drama.

"Confutatis": el coro masculino ataca en la tonalidad de La menor, que en Mozart evoca mundos exóticos. Es la tonalidad de la "escena de la oscuridad" de Tamino, cuando, en el primer acto de "La Flauta" queda solo después de su diálogo con el Orador, expresando su sentimiento en la admirable frase musical: "Oh noche oscura, ¿cuándo te disiparás?, ¿cuándo volverán mis ojos a ver la luz?".

Separado por un solo compás (en el que reaparece la instrumentación masónica) el coro femenino canta el "Voca me" en la tonalidad de Do mayor, clara, luminosa, transparente, categórica. Es la tonalidad más espiritual, la tonalidad de la profesión de fe de Mozart, la de muchos Credos y Misas enteras. Es también la tonalidad de las pruebas finales de Tamino y Pamina. La plegaria de las sopranos en el "Voca me" es "una plegaria sin angustia, sin deseo siquiera. Es ya una participación de la Luz beatificante" (Hocquard). Pero no hemos alcanzado aún lo definitivo. En la repetición, el "Voca me" es entonado en La menor. Y a continuación todo el coro entona —susurra— los compases más misteriosos de toda la música de Mozart: el "oro supplex". Comienza un increíble descenso cromático. Desaparece la melodía... Nos aproximamos a un vacío próximo al caos primordial... "Es la experiencia vivida de la agonía lo que Mozart nos deja aquí. Se trata de la desintegración del ser, pero que nada tiene que ver con un descenso a los infiernos de los condenados; sino con la desintegración que reúne al hombre con la realidad divina" (Hocquard). Agreguemos que el acorde final en Fa mayor expresa de manera conmovedora la experiencia de quedar suspendidos de la mano de Alguien que nos espera al final de esta caída y nos salva del deslizamiento hacia la Nada.

En el "Lacrymosa" el músico retorna al Re menor inicial, pero la amplia curva melódica nos indica que estamos lejos de la desesperación del Re menor del Kyrie. La idea de "inversión" que Mozart intentó dar por medio de la inversión del tema inicial en la fuga que había concebido para el "Amen", habla elocuentemente del cambio total de perspectiva con respecto a la actitud inicial ante la muerte.[16]

La segunda parte de la Misa nos ubica ante otro "paisaje" interior.

Litúrgicamente corresponde al paso de la Liturgia de la Palabra a la Liturgia de la Eucaristía.

Ofertorio: el "Domine Jesu" comienza en la tonalidad de Sol menor, como el "Rex tremendae". Según Hocquard, "el Ofertorio es un resumen completo de toda la obra de Mozart: el pasaje de la agitación a la serenidad, de la sombra ("obscurum") a la luz ("lucem sanctam"), del temor a la esperanza. El coro, en Sol menor, invoca a Cristo con una prisa febril; sin embargo, la angustia de las voces está aliviada por una dulce trepidación, casi alegre, en la orquesta, la cual se interrumpe recién en la evocación del "profundo lacu". En estos compases uno siente vértigo, como si el piso vacilara bajo los pies. Se trata de uno de esos momentos de "ruptura" que preceden a la infusión de la Luz. La orquesta retoma sus reflejos dorados y el cuarteto vocal canta la plegaria luminosa ("sed signifer"). Pero la fuga "Quam olim" nos devuelve a la angustia jadeante, y su amplitud una vez más se agiganta hasta expresar la postración, el abatimiento de la humanidad entera. Sin embargo, las palabras enuncian la esperanza, ya que recuerdan la promesa hecha por Dios a Abraham. Y entonces se produce la apertura a la Luz que viene de lo alto con las palabras "et semini ejus", cesando el acompañamiento. Esta paz se extiende al coro entero en la tonalidad de Sol mayor, la tonalidad de los años de infancia serenos de Mozart, la tonalidad del Paraíso aún no perdido. El "Hostias" está escrito en la tonalidad de Mi bemol mayor, tonalidad de ambientación masónica, relacionada con la iniciación, con la consagración ritual. El coro homófono y recogido se mueve con la misma gravedad contenida que en el "Ave verum". Pero, mientras que los instrumentos de viento siguen el mismo ritmo ternario que las voces, los violines se deslizan en síncopas incesantes, envolviendo en una atmósfera extraña al coro que ha quedado "fijado" en la calma alegría contemplativa. Ejemplo de esta tonalidad en la que vibra un sentimiento elevado, una felicidad sobrenatural: el coro final de "La Flauta Mágica".

Del "Sanctus" y "Benedictus" anotamos sólo las tonalidades: Re mayor y Si bemol mayor respectivamente.

En el *"Agnus Dei"* volvemos al Re menor inicial. Mientras los bajos entonan la melodía del lamento inicial de la Misa, las cuatro líneas vocales reunidas reproducen casi sin variación una sección del "Gloria" de la Misa K.220. La triple invocación al Cordero de Dios desemboca en el radiante acorde de Fa mayor. Queda así magníficamente recapitulada la totalidad de la obra.

Con la antífona "Lux eterna" retornamos a la música del Introito y del Kyrie. Si este retorno fue concebido —como parece serlo— por el mismo Mozart ¿cuál es su significado? Esta pregunta nos sirve para

introducirnos en la cuestión hermenéutica, la del "pensamiento" profundo que Mozart encarnó en las notas de su Requiem.

III) INTERPRETACION:

Habiendo realizado lo que podríamos llamar "la lectura diacrónica" de la Misa, pasamos ahora a la perspectiva "sincrónica", es decir, a la mirada de conjunto que nos permita percibir la Idea, el pensamiento profundo del autor.

Antes de responder a la pregunta que hemos dejado en suspenso, conviene captar la significación global de cada una de las dos partes de la obra, de acuerdo al análisis musical realizado.

Todo parece indicar que la primera parte pone el acento en el progresivo desarrollo de una actitud interior ante el hecho irrevocable y definitivo de la muerte. Se trata de la transformación espiritual, profunda, que lleva al hombre —Mozart— a la paulatina disolución del terror y la angustia provocados por la muerte. El acorde final en Fa mayor del "Oro supplex" resuelve en un acto de fe confiada la desintegración del ser: la muerte no termina en la Nada. No sabemos aún el origen de esa actitud, no se ha hecho explícito en este "primer acto" del Drama.

A partir del Ofertorio, superados ya el terror y la angustia, asistimos al "segundo acto". Su "argumento": el paso de la muerte a la Vida, paso que también conlleva la purificación y distensión de la carga pasional. Su contenido es distinto. Ya no es el temor ante la muerte, es algo mucho más esencial, el de caer en el "profundo lacu". Accedemos así al ámbito teologal de la esperanza, sostenida por la promesa divina de hacernos pasar de la muerte a la vida.

Retomemos ahora la pregunta: ¿qué significa la vuelta a la música angustiada del comienzo?, ¿acaso que la esperanza es considerada vana y que cede a la desesperación?, ¿cómo resolver esta ambigüedad?

A nuestro juicio, el retorno a la música inicial de la Misa debe ser valorado a la luz del "Agnus Dei". Ya hemos señalado que aquí Mozart reunió el tema del lamento inicial con una sección del "Gloria" de una Misa anterior. No podemos, después de haber descubierto la riqueza cristológica de la imagen ideal mozartiana, menos que pensar que aquí el maestro nos está hablando del misterio de la Gloria y de la Cruz, del misterio de la Gloria *de la Cruz*. Quizás pueda parecer aventurado atribuir a Mozart una concepción del misterio de la Cruz propia del Evangelio de San Juan. Pero ya Karl Barth nos advirtió que Mozart, en su "pensamiento musical", intuyó cosas que se les escaparon a los Padres de la Iglesia.

¿Podemos valorar como mera coincidencia el hecho de que en plena composición del Requiem compusiera el motete —pequeño en dimensiones pero inmenso en profundidad— "Ave verum Corpus", motete eucarístico donde canta simultáneamente el dolor de la Pasión del Redentor y la gloria del Resucitado presente en el sacramento, a la vez que se suplica su pregustación en el momento de la muerte?

Esa pregustación corresponde, en el Requiem, al canto de la antífona de comunión, y ése es precisamente el momento en el que se retoma la música del comienzo de la Misa. Es por eso que pensamos que ese retorno —querido por el músico— no debe ser interpretado como la vuelta al estado espiritual inicial. Creemos que más bien debe serlo como el grito de dolor de alguien que, si bien sabe hacia donde lleva la muerte y se abandona confiadamente en las manos del Amor, no por ello deja de experimentar la terrible oscuridad de la agonía... "Y Jesús, dando un gran grito, expiró" (Marcos 15, 37).

Esto es lo que para nosotros significa "pensar" el Requiem.

Pbro. FERNANDO ORTEGA

NOTAS

1 BARTH, Karl. — *Wolfgang Amadeus Mozart,* Zurich, 1956.

2 BARTH, Karl, o.c. p. 12: "...no estoy seguro de que los ángeles, cuando se dedican a glorificar a Dios, toquen música de Bach; de lo que sí estoy seguro es de que cuando están entre ellos, tocan música de Mozart y que entonces Dios ama de un modo particular el escucharlos...". Y también (p. 33): "Tiendo incluso a dejar abierta la pregunta que un célebre contemporáneo me planteó a media voz: "¿No será Mozart un ángel?".

3 N. del A. Es lo que piensa Hocquard cuando al final de su libro *La pensée de Mozart* introduce un texto de Karl Barth, al que considera "lo que sin duda ha sido escrito de mayor profundidad y densidad acerca de Mozart" (p. 658).

4 HOCQUARD, Jean Victor. — *La pensée de Mozart,* París, 1958.

5 HOCQUARD, J. Victor, o.c., 195-204.

6 Esta experiencia queda claramente manifestada en la carta a su mujer del 7 de julio de 1791: "...No puedo explicarte mi impresión: es una especie de vacío..., que me hace mucho mal..., una cierta aspiración que nunca es satisfecha y que por lo tanto no cesa jamás..., que dura siempre y que incluso crece de día en día".

7 MANDRIONI, Héctor. — *Hombre y poesía,* Bs. As., 1971.

8 "El precio de la creación es la discrepancia entre el hombre-humano y el hombre-creador...". H. U. von BALTHASAR. — *Apokalypse der deutschen Seele,* Salzburg, 1939.

9 N. del A. Se plantea aquí una problemática análoga a la que describe San Pablo: la lucha, en el interior del hombre, entre dos formas de ser, la carnal y la espiritual Para el artista esto equivale a vivir, en la misma experiencia creadora, una tensión entre el deseo de posesión (que correspondería a la esfera biopsíquica de su ser, a su "ego carnal") y la apertura al Don (correspondiente a su esfera espiritual), tensión que, desde una óptica cristiana, no busca resolverse excluyendo lo "carnal", sino purificándolo e integrándolo en el dinamismo del Don... En Mozart podría visualizarse en la "transformación" de Don Juan en Papageno.

10 HOCQUARD, J. V. — *La pensée* ..., 354-368.

11 HOCQUARD, J. V. — *La pensée*..., 354-368.

12 N. del A. Resulta interesante el recorrido de los personajes paternos de sus últimas óperas. En ellos resuena el eco de la Paternidad divina... desde la Voz de Neptuno (Idomeneo) hasta los cantos de Sarastro (F. Mágica), pasando por la estatua de piedra (Don Giovanni).

13 N. del A. El 26 de junio de 1791 Mozart tomó parte en la procesión del Corpus.

14 N. del A. Como se sabe, Süssmayer era discípulo de Mozart. A él recurrió la viuda —después de otros intentos— para encargarle la finalización de la partitura.

15 GREITHER, Aloys. — *Mozart,* Torino, 1968, 92-100.

16 N. del A. Aún en la culminación que Süssmayer dio al Lacrymosa, la idea de "inversión" se produce de alguna manera por el cambio de tonalidad de Re menor a Re mayor en el "Amen".

ALFREDO PINTO (1891-1968)

Músico polifacético, italiano por nacimiento y argentino por adopción, Alfredo Angel Pinto se inscribe dentro de la generación de compositores de la primera mitad de nuestro siglo que desplegaron su actividad en torno de la "Sociedad Nacional de música".[1]

Con su formación adquirida íntegramente en el "Real Conservatorio di Música di Nápoli" (Italia) en las especialidades de piano y composición musical, se establece entre nosotros en 1913. Habían sido sus maestros: Alessandro Longo y Florestano Rossomandi en piano y C. de Nardis en el arte de la creación musical.

Su carrera pianística, iniciada con éxito en Italia, se continúa en Buenos Aires ligada a la entonces novel "Asociación Wagneriana". Así, entre 1914 y 1929 participa en numerosos ciclos de esta institución desempeñándose ya sea como solista o bien en distintas formaciones de cámara.[2]

Desde 1920 en adelante, Pinto comienza a compartir su actividad de pianista con la de compositor. A esta tarea se dedica cada vez con más intensidad a partir de 1929 en que se inician los estrenos de sus obras orquestales.

El repertorio sinfónico, que se mueve dentro de la tendencia universalista, es sin duda lo más logrado de su catálogo. Resulta evidente que el pensamiento orquestal es el que prevalecía en las imágenes musicales de Alfredo Pinto. Ello se comprueba con varios hechos: en primer término, por el número de obras sinfónicas —ya sea con solistas o bien puramente sinfónicas—; en segundo lugar, por las afirmaciones reiteradas que pueden leerse en las críticas y comentarios periodísticos que señalan siempre la pericia de su manejo orquestal y su condición de "sinfonista"; en tercer lugar, observando las partes orquestales de sus obras de otros géneros (óperas, ballet, acompañamientos de canciones) se nota su constante preocupación y búsqueda por lograr prolijidad y pulcritud en el equilibrio de la orquestación, y finalmente, como cuarto punto, hay que señalar sus acompañamientos pianísticos, que a veces están pensados como reales "reducciones" de partituras orquestales.[3]

Pero también hemos advertido en la producción de Pinto, su ten-

dencia nacionalista, que no abarca demasiadas obras y que puede enmarcarse dentro de la tendencia general de la época. Esta etapa, entre los años 1939 a 1966, sin ser exclusiva, incluye: la ópera *Gualicho,* el ballet *El Pillán,*[4] dos lieder para soprano o tenor: *El arrepentío* y *Solterito buena vida* y la *Serie argentina* para piano.

Presentamos aquí el primer catálogo técnico de la producción de Alfredo Pinto.[5] Su ordenamiento no se ha realizado por número de opus, pues el autor no utilizó en ningún caso este criterio. La agrupación es entonces por género, según el siguiente orden:

— OPERA

— BALLET

— ORQUESTAL

— ORQUESTAL CON SOLISTA INSTRUMENTAL

— ORQUESTAL CON SOLISTA VOCAL

— CONJUNTO DE CAMARA

— PIANO

— CANTO Y PIANO

— CORAL CON PIANO

Cabe señalar que la presentación de las obras en cada uno de estos rubros se realiza con un criterio cronológico, por fecha de composición o de estreno.[6]

El casillero correspondiente a "Observaciones" contiene información complementaria que no se ha registrado en todas las obras por igual. Premios, reducción (cuando se trata de obras para orquesta), duración, obras perdidas e incompletas, sociedad que organizó algún estreno, grabación de la obra, constituyen algunos de los datos contenidos.

Alfredo Pinto no mantuvo una posición aislada como músico. Por el contrario, integró y participó activamente en el movimiento cultural de su generación y como miembro de ese nutrido conjunto de compositores contribuyó en la formación de la base sobre la cual se apoyarían las generaciones posteriores.

Salvo en el caso del ballet *El Pillán* archivado en el Teatro Colón y aquellas partituras que se hallan editadas, todos los manuscritos se encuentran en posesión del Dr. Heriberto Alfredo Sosa Pinto, nieto del compositor, quien ha conservado la casi totalidad del material y a quien agradecemos el habernos permitido acceder al mismo.

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
L'Ultima Sposa o La Sposa del Cadi	Opera. Formación: 2(1). 2(1).2(1).2-4. 2.2.0-timb., arpa, cuerdas.	Un acto y dos cuadros.	1938	Libreto de: Arturo Capdevila	No estrenada. Sólo el aria "Scharazade invoca" se estrena el 18-9-63. Aula Magna de la Facultad de Cs. Médicas. Hilde Reggiani, canto. Piano: Alfredo Pinto. Audición 387 de la Asoc. Argentina de Compositores.	MS	● Obtuvo Mención del "Teatro alla Scala" de Milán en un concurso en 1938. ● Existe reducción para canto y piano del autor.
Gualicho	Opera. Formación: 2(1). 2(1).2(1).2(1)-4.3.3.1-timb., perc. arpa, cel, cuerdas.	Un acto y dos cuadros.	1939	Libreto de: Rosario Beltrán Núñez	17-11-40. Teatro Colón. Cantantes: D. Pockorny, A. Cetera, M. Nastri, R. Baldrich, M. Urizar y H. Alisedo. Director: Albert Wolff. Regisseur: Josef Gielen.	MS	● Obtuvo el Primer Premio en el concurso de ópera y ballet del Teatro Colón en 1939. ● Existe reducción para canto y piano del autor de 1946. ● Fue repuesta en la "Temporada al aire libre" del T. Colón en 1946.
Beffe e Botte (Burlas y palos)	Opera. Formación: 2.2.2. 2-4.3.2.1-timb., arpa, cuerdas.	Un acto y dos cuadros.	1958	No se conoce autor del libreto	No estrenada.	MS	● Existe reducción para canto y piano del autor.
Bolera	Opera. Formación: 2(1). 2(1).2(1).2(1)-4.2.3.1-timb., perc, arpa, cuerdas.	Un acto y dos cuadros.	1965	Libreto de: Alfredo Pinto. Sobre una farsa de Aurelio Ferretti: "El héroe y el villano".	No estrenada.	MS	● Recomendada por la "Asociación argentina de compositores" para su ejecución en el Teatro Colón, en el año de su cincuentenario. ● Existe reducción para canto y piano del autor. ● Duración aproximada: 1 hora:

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Balletto italiano	Ballet.		Anterior a 1938		No estrenado.	MS	● Se conserva sólo la reducción para piano que es de 1938. ● Perdida la partitura orquestal.
El Pillan	Ballet. Formación: 2(1).(21).2(2).2(1)-4.3.3.1-timb., perc, 2 arpas, pn, cel, cuerdas-Coro: SCTB-Recitante.	Un acto.	1944	Argumento de: Carlos Enrique Castelli. Basado en una leyenda incaica.	10-6-49. Teatro Colón. Bailarines: W. Tupin, O. Ferri, E. Lommi, E. Deporte. Director Roberto Kinsky. Coreógrafo: Ian Cieplinsky.	MS	● Obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Bs. As., en 1945. ● Existe reducción para piano del autor.
Poemetto sinfónico	Orquestal.		Anterior a 1912	Sobre "Visione eroica", poema de Rocco Pagliara.	6-7-12. "Real Conservatorio di Música di Nápoli", Italia. Director: Alfredo Pinto.		● Perdido. Se conserva el programa del estreno.
Nostalgias (preludio sinfónico)	Orquestal. Formación: 2.2(1).2.2-2.3.0.0-timb, arpa, cel, cuerdas.		1927		3-8-29. Teatro Politeama Argentino. Director: Nikolai Malkó. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	
Eros (poema sinfónico)	Orquestal. Formación: 2.2.(1) 2(1).2(1)-4.3.3.1-cel. 2 arpas, cuerdas.		1930		30-5-30. Teatro Politeama Argentino. Director: Alfredo Casella. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	
Suite para pequeña orquesta	Orquestal. Formación: 1.1.1.1-2.2.0.0-timb, arpa, cuerdas.	1) Allegro 2) Aria 3) Vivace	1931		23-8-31. Teatro Politeama Argentino. Director: Alfredo Pinto. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	● Duración aproximada: 17'.
Contrastes (Suite sinfónica)	Orquestal. Formación: 2(1).2(1).2(1).2(1)-4.3.3.1-2 arpas, cuerdas.	1) Nenia 2) Danza	1932		28-8-32. Teatro Opera. Director: Alfredo Pinto. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Resurrección o I Cantari (Díptico sinfónico)	Orquestal. Formación: 2(1).2(1). 2.2-4.2.2.1-timb, cel, arpa, cuerdas.	1) Canto alla quimera 2) Canto alla vita	1934		23-11-74. Teatro Colón. Director: Juan Carlos Zorzi. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires.	MS	● Estrenado en un concierto de la "Asociación Argentina de compositores". ● Duración: 11'. ● Existe grabación en LRA Radio Nacional.
Rebelión (poema sinfónico)	Orquestal. Formación: 2(1).2(1). 2(2).2-4.3.3.1-timb, perc, cel, pn, cuerdas.		1938		27-9-43. Teatro Nacional de Comedias. Director: José F. Vázquez. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	● Obtuvo el Premio Municipal de la Ciudad de Bs. As., en 1939. ● Ejecutado en México en 1944 por la Orquesta sinfónica de la Universidad de México dirigida también por José Vázquez. ● Duración aproximada: 8'.
La Sulamita	Orquestal.		s/f.		No se conservan datos.		● Perdida. Se cree estrenada, pues así lo indicaría una carta de 1926. (7)
Pezzo di concerto (Concertstück)	Orquestal con solista instrumental. Formación: 2.2.2(1). 2-4.3.3.1-tbales, piano solista, cuerdas.	Un solo movimiento.	1922, en San Luis		3-11-22. Salón "La Argentina". Director: V. Scaramuzza; Pianista solista: Francisco Amicarelli. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	
Serie popular italiana	Orquestal con solista instrumental. Formación: piano y orquesta.	1) Despertar 2) Ritmo de pescadores 3) Canto apasionado 4) Alegre danza	1935		27-10-35. Teatro Cervantes. Director Alfredo Pinto. Pianista solista: María Esther Gurrea. Cantante: C. Troisi. Orquesta de la A.P.O.	MS	● La formación no se indica porque la partitura orquestal está perdida. Se conserva la reducción para dos pianos. ● La cantante interviene en el tercer número: "Canto apasionado".

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Xº canto all'Ospite (Comentario sinfónico para soprano y orquesta).	Orquestal con solista vocal. Formación: 2(1).2(1). 1(1)(1).2(1)-4.2. 4.0-tbles, 2 arpas, cuerdas. Soprano solista.		1934	Gabriele D'Annunzio	7-10-34. Teatro Politeama. Director: José María Castro. Orquesta sinfónica de la A.P.O.	MS	● No se conoce quién fue la soprano solista en el estreno.
La venganza de la luna	Orquestal con solista vocal. Formación: 1.1(1). 1.1-1.1.0.0-arpa, cuerdas. Soprano o tenor solista.		1968	Giosué Carducci	No estrenada.	MS	● Duración aproximada: 7'. ● Existe reducción para canto y piano del autor.
Pensiero melódico e variazioni	Conjunto de cámara. Violoncelo y piano.		Anterior a 1913		12-10-13. Teatro Municipal de San Luis. Violoncelo: Agustín Pinto. Piano: Alfredo Pinto.		● Perdido. Se conservan las críticas periodísticas y el programa del estreno.
Quinteto para piano y cuerdas	Conjunto de cámara. Cuarteto de cuerdas y piano.	1) Tranquillo, Allegro con brío. 2) Andante religioso. 3) Allegro Appasionato.	Anterior a 1923		10-12-23. Salón "La Argentina". Violines: J. Maffioli, J. Buratore. Viola: E. Gambuzzi. Violoncelo: A. Schiuma. Piano: A. Pinto.		● Perdido. Se conserva el programa del estreno. ● Organizó el estreno la "Asociación Wagneriana de Bs. As.".
Poemetto appassionatto	Conjunto de cámara. 2 versiones: violín y piano, y clarinete y piano.		Anterior a 1965		15-9-65. Centro Argentino de Ingenieros. Clarinete: Juan Trawnik. Piano: Alfredo Pinto.	MS	● Se conserva sólo la versión de clarinete y piano. ● El estreno corresponde a la audición nº 458 de la "Asociación Argentina de compositores".

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Improvisatta	Piano		Anterior a 1913		22-11-13. Teatro Sportman de Villa Mercedes (San Luis). Piano: Alfredo Pinto.		● Perdida. Se conserva el programa del estreno y las crónicas periodísticas.
Tempo de minuetto	Piano		Anterior a 1913		22-11-13. Teatro Sportman de Villa Mercedes (San Luis). Piano: Alfredo Pinto.	Ricordi, 1946	
Serie argentina	Piano	1) Copla. 2) Poesía de un triunfo. 3) Danza. 4) Gato bravo. 5) Chacarera engualichada. 6) Minuet de otros tiempos. 7) Toccata.	Entre 1949 y 1965		**Nº 5:** 13-9-50. Audición Nº 278 de la "Asoc. Argentina de Compositores". Piano: P. Brúgola. **Nº 6 y 7:** 16-11-61. Audición Nº 345 de la "Asoc. Argentina de compositores". Piano: M. E. Gurrea. **Estreno integral:** 11-8-66. Centro Argentino de Ingenieros. Audición nº 508 de la "Asoc. Argentina de compositores". Piano: María Esther Gurrea.	Nº 4 y 5: Ricordi. Los demás MS	● Del nº 1 existe también versión de cámara para trío de violín, violoncelo y piano. ● Los números 6) y 7) suelen figurar también con los tituloa "Minuet de los ensueños idos" y "Gran Toccata", respectivamente.
Una corridita de zamba	Piano		Anterior a 1946			Ricordi, 1946	
Marcha de los purretes	Piano		Anterior a 1946			Ricordi, 1946	
Gatito juguetón	Piano		Anterior a 1946			Ricordi, 1946	

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
L'Orage favorable	Canto y piano		Anterior a 1932	Franz Toussaint	12-7-32. Salón "Amigos del Arte". Grupo "Renovación".	En el nº 298, año XXV de "El auto argentino".	● La edición va precedida de un comentario escrito por Carlos Suffern.
La danseuse	Canto y piano		Anterior a 1932	No indica autor	12-7-32. Salón "Amigos del Arte". Grupo "Renovación".	MS	
Trois chansons	Canto y piano	1) Voeu 2) Narcisses 3) Evocation	Anterior a 1932	Franz Toussaint	Nº 1 y 3: 9-6-37. Salón "Amigos del Arte". Cora Carrico, cantante. Alfredo Pinto, pianista. Audición nº 169 de la "Sociedad Nac. de música". Nº 2: 12-7-32. Grupo "Renovación".	Ricordi, 1939	● De "Evocación" hay también versión en italiano.
I Petali Pispigliani	Canto y piano		Anterior a 1936	Gabriele D'Annunzio	14-7-36. Salón "Amigos del Arte". Clelia Hebe Troisi, canto. A. Pinto, piano. Audición nº 155 de la "Soc. Nac. de música".	MS	
Mattinatta	Canto y piano		Anterior a 1936	Gabriele D'Annunzio	14-7-36. Salón "Amigos del Arte". Clelia Hebe Troisi, canto. A. Pinto, piano. Audición nº 155 de la "Soc. Nac. de música".	MS	
Com'Api Armoniose	Canto y piano		Anterior a 1937	Gabriele D'Annunzio	9-6-37. Salón "Amigos del Arte". Cora Carrico, canto. Alfredo Pinto, piano. Audición nº 169 de la "Soc. Nacional de música".	MS	

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Tre canzoni	Canto y piano	1) Disperata 2) Vignetta 3) Soneto	Entre 1936 y 1938	1) y 2) de Giosué Carducci y 3) de Petrarca.	Nº 1 y 3: 9-6-37. "Salón Amigos del Arte". Cora Carrico, canto y A. Pinto, piano. "Soc. Nac. de música. Nº 2: 30-7-40. Adelina Morelli, canto. M. Quaratino, piano.	Ricordi, 1938	● "Vignetta" se estrena en el concierto de las Bodas de Plata (Audición nº 192) de la "Soc. Nac. de música" que pasa a ser la "Asoc. Arg. de comp.".
Solterito Buena vida	Canto y piano		Anterior a 1940	Rosario Beltrán Núñez	10-5-40. Salón "Amigos del Arte". Isabel Marengo, canto. Alfredo Pinto, piano. Audición nº 190 de la "Asociación Argentina de compositores".	MS	● Existe también versión con acompañamiento orquestal. Formación: 1.1.1.1-1.0.0.0-arpa, cuerdas.
El arrepentío	Canto y piano		1940	Rosario Beltrán Núñez	10-5-40. Salón "Amigos del Arte". Isabel Marengo, canto. Alfredo Pinto, piano. Audición nº 190 de la "Asociación Argentina de compositores".	Bermejo y Fucci	
Himno a Llerena	Canto y piano		1941	José Ramiro Podetti	2-8-42. Escuela Normal Mixta Dr. Juan Llerena. Acto del Aniversario.	MS	● Adoptado por la Escuela Normal Mixta "Dr. Juan Llerena" de V. Mercedes (S. Luis) por resolución ministerial nº 4107 de 1941. ● Dedicado a Jerónimo Taboada Mora.
Sole d'inverno	Canto y piano		1962	Giosué Carducci	18-9-63. Aula Magna de la Facultad de Cs. Médicas. Hilde Raggiani, canto. A. Pinto, piano. Aud. 387 de la "Asoc. Arg. de Comp.".	MS	● Existe también versión con acompañamiento orquestal. Formación: 1.1.1.1-1-arpa, cuerdas.

TITULO	GENERO	PARTES	COMPOSICION	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Amor de morenita	Canto y piano		1963	Rosario Beltrán Núñez	24-6-64. Aula Magna de la Facultad de Cs. Médicas. Hilde Reggiani, canto. A. Pinto, piano. Aud. 406 de la Asoc. Arg. de Comp.		● Perdida.
Elle venne	Canto y piano		s/f.	Gabriele D'Annunzio		MS	
Allegresse	Canto y piano		s/f.	No indica autor		MS	
La danse de Dieux	Canto y piano		s/f.	Franz Toussaint		MS	
Les deux flutes	Canto y piano		s/f.	Franz Toussaint	Se cree estrenada, pero no se conservan datos.	MS	
Toujours	Canto y piano		s/f.	Franz Toussaint	Se cree estrenada, pero no se conservan datos.	MS	● El manuscrito que se conserva es un esbozo, vale decir no está concluido.
Santa Orazione	Coral Formación: Doble coro: SCTB-SCTB, piano		s/f.	Canto 33º (del "Paradiso"). "La divina Comedia" de Dante Alighieri.	No estrenada.	MS	● No se ha logrado establecer fecha aproximada de composición.

NOTAS

1 En ella —transformada luego en la "Asociación Argentina de Compositores"— prestó colaboración como jurado en varias ocasiones, como pianista, director de orquesta y estrenó en sus conciertos la casi totalidad de su producción para canto y piano.

2 Merecen destacarse dos ciclos: el de "La historia de la sonata para violín y piano" realizado junto al violinista Telmo Vela en 1915 y el de "Las 32 sonatas para piano de Beethoven" realizado en Buenos Aires, por primera vez, en 1916.

3 Esto se advierte por ejemplo en *Trois chansons* o en *Tre canzoni*, donde el teclado no se trabaja muy pianísticamente sino más bien con un criterio de reducción de una pequeña orquesta.

4 Ambas obras fueron premiadas: *Gualicho* en un concurso realizado en el Teatro Colón en 1939 y *El Pillán* con el Premio Municipal de la ciudad de Buenos Aires en 1945.

5 En realidad existe un intento de catalogación anterior al nuestro. El mismo apareció publicado en el Nº 14 de la revista *Compositores de América*, editada por la O.E.A. Es incompleto en varios aspectos técnicos e incurre en varios errores pues ignora algunas obras y atribuye otras que no son del compositor.

6 Cabe una aclaración al respecto: Cuando sólo se indica el año, significa que hay certeza de la fecha de composición; si en cambio se expresa: "Anterior a..." es porque se establece una aproximación a la fecha; en otros casos se ha puesto "s/f." pues no ha sido posible hasta el momento intuir la época aproximada.

7 Se conserva una carta del 9-8-26 del presidente de la "Asociación del Profesorado Orquestal" Juan José Castro, en la cual se le comunica a Alfredo Pinto que la obra ha sido recomendada para su ejecución por la Orquesta Filarmónica de la A.P.O. Se lo felicita y se le pide además la preparación del material para hacer efectivo el estreno en la temporada siguiente. También consta en *La Prensa* y *La Nación* del día 10-8-26.

Lic. SILVINA LUZ MANSILLA

MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA. LAS REVISTAS MUSICALES. "BIBELOT"

Hay toda una documentación, poco conocida, que puede aportar muchos datos de interés y de estudio a la historia de nuestra música. En lo que se relaciona con las Revistas, poseen abundante material textual vinculado tanto con la actividad musical, argentina o extranjera (conciertos, críticas, biografías), como trabajos históricos que certifican los modelos e intereses vigentes y partituras musicales que, en su mayoría, no se publicaron después. Iniciando esta serie proponemos el elenco de obras musicales que ofrece la Revista *Bibelot*, subtitulada Revista Musical, que se publica entre el 11 de agosto de 1903 y el 30 de noviembre de 1905. Sesenta y dos números se editaron, semanales hasta el número 12, luego quincenalmente. Con el Nº 53 se retira Adolfo Cipriota de la dirección.

En el primer número se especifican las directivas que guiarán la publicación. Dice esa introducción:

> "La aparición de esta revista no tiene otro fin que poner al alcance de todos una lectura amena e instructiva, y a la vez, recoger las manifestaciones del pensamiento de la juventud ilustrada, a la cual no siempre le es dado ocupar un espacio en las grandes revistas.
> Bibelot será una publicación que se ocupará de todo cuanto pueda tener alguna importancia, desde el punto de vista literario y social, si bien por la calidad especial que deseamos imprimirle, las cuestiones traídas a sus columnas sólo serán tratadas de una manera concisa. Así, pues, al lado de la nota ligera, delicadamente breve, cabrá el artículo serio, pero corto; y a la par de la crónica social e ilustrada, tendrá un lugar adecuado la composición poética".

La "nota ligera" mencionada en los propósitos se cumple así algunas veces, pero en otras ocasiones se transforma en un trozo satírico, mordaz, que comenta sin piedad las obras de algunos compositores o su actividad.

En este primer contacto con *Bibelot* nos limitaremos a indicar las composiciones musicales que contienen los números de la revista y al final damos el elenco de autores elegidos y los números en que figuran sus obras. De 51 trozos, sólo tres corresponden a artistas europeos: Dupont (Nº 54), Mascagni (Nº 48) y Mignone (Nº 53). El resto pertenece

a compositores argentinos o extranjeros afincados en el país, como Argenziani, Del Ponte, Marchal o Maurage. En quince números no se publica música. En el Nº 31 se incluyen cinco obras. Todas las composiciones integran la sección de la revista denominada "Album Bibelot".

Nº 1. — 11 agosto 1903.
Sin música.

Nº 2. — 18 agosto 1903.
Sin música.

Nº 3. — 25 agosto 1903.
Sin música.

Nº 4. — 1º setiembre 1903.
Jaime Bustamante. — *Bibelot;* para piano.

Nº 5. — 8 setiembre 1903.
Sin música.

Nº 6. — 15 setiembre 1903.
Sin música.

Nº 7. — 22 setiembre 1903.
Sin música.

Nº 8. — 29 setiembre 1903.
Sin música.

Nº 9. — 6 octubre 1903.
Celia Torrá. — *Fleurs d'amour.* Romanza; para canto y piano, texto en francés —dedicado "a la eximia violinista Sra. América Montenegro de Gaos".

Nº 10. — 13 octubre 1903.
Sin música.

Nº 11. — 20 octubre 1903.
Sin música.

Nº 12. — 27 octubre 1903.
Sin música.

Nº 13. — 15 noviembre 1903.
Ricardo Rodríguez. — *Scherzo;* para piano.

Nº 14. — 30 noviembre 1903.
Pascual De Rogatis. — *Concierto de las campanas;* para soprano y piano. Texto en castellano de R. Campoamor.

Nº 15. — 15 diciembre 1903.
Francisco Paolantonio. — *Pierrot triste;* Miniatura para piano.

Nº 16. — 30 diciembre 1903.
Carlos López Buchardo. — *Le voyage.* Romance; para canto y piano. Texto en francés de Florian.

Nº 17. — 15 enero 1904.
Sin música.

Nº 18. — 30 enero 1904.
Celestino Piaggio. — *Miniatura;* para piano.

Nº 19. — 15 febrero 1904.
Jaime Bustamante. — *Bibelot Nº* 3; para piano.

Nº 20. — 29 febrero 1904.
Julián Aguirre. — *Fábula;* para canto y piano. Texto en castellano de Samaniego. (Nº 3 del Primer Cuaderno de *Fábulas*).

Nº 21. — 15 marzo 1904.
Ricardo Rodríguez. — *Romanza;* para piano.

Nº 22. — 30 marzo 1904.
María Lucrecia Uriarte. — *Arrorró;* para piano. Dedicada a Mario Williams.

Nº 23. — 15 abril 1904.
Ricardo Rodríguez. — *Morceau pour piano;* París, marzo 1904.

Nº 24. — 30 abril 1904.
Julián Aguirre. — *La alforja* (Fábula). Canon a 2 voces; para canto y piano. Texto en castellano de Samaniego. (Nº 8 del Segundo Cuaderno de *Fábulas* op. 28).

Nº 25. — 15 mayo 1904.
Alejandro Inzaurraga. — *Tempo di minuetto.* 1904; para piano.

Nº 26. — 30 mayo 1905.
Adolfo Cipriota. — *Miniatura;* para piano. Dedicada "a mi amigo Néstor Cisneros".

Nº 27. — 15 junio 1904.
Jacinto Ortigala. — *Vasconia.* Zortzico para piano. 1904. (Extracto de los bailes Españoles Nº 3).

Nº 28. — 30 junio 1904.
Celestino Piaggio. — *Página gris.* 1904; para piano; dedicada "a mi maestro Alberto Williams".

Nº 29. — 15 julio 1904.
Miguel Mastrogianni. — *Ne donne pas ton coeur;* Melodía para canto y piano. 1904. Texto en francés de P. Mariéton. Dedicada a Oscar Chiolo.

Nº 30. — 30 julio 1904.
Julián Aguirre. — *Berceuse;* para canto y piano. Texto en francés de R. Burns. Dedicada a Eduardo Mascheroni. (Nº 3 de la serie *Jardins*).

Nº 31. — 15 agosto 1904.
Clementino Del Ponte. — *Poème de Mai Nº* 5; para canto y piano. Texto en francés de Armand Silvestre. Dedicado a Rosalía.

Jaime Bustamante. — *Povera rosa mesta!*, op. 7 Nº 1; para canto y piano. Texto en italiano de Rafael Fragueiro.

Jacinto Ortigala. — *Rhapsodie Hongroise;* para piano y orquesta; reducción para piano, fragmento.

Celestino Piaggio. — *Bagatela;* para piano; dedicada "a mi amigo Adolfo Cipriota".

Alberto Williams. — *Marine III*, op. 50 Nº 3; para piano.

Nº 32. — 30 agosto 1904.
Alejandro Inzaurraga. — *Melodía;* para canto y piano. Texto en francés de Víctor Hugo. Dedicada a Clementino del Ponte.

Nº 33. — 15 setiembre 1904.
Cayetano Argenziani. — *Mi pensamiento*. Romanza; para canto y piano. Texto en castellano de Alberto Williams. Dedicada "a mi maestro Alberto Williams".

Nº 34. — 30 setiembre 1904.
Julián Aguirre. — *Chi mi ridona;* para canto y piano. Texto en italiano de Goethe. Dedicada a Felia Litvine. (Nº 1 de la serie *Jardins*).

Nº 35. — 15 de octubre 1904.
H. D. Ramenti (Hilarión Moreno). — *Air de menuet;* para piano. Dedicada a "Mademoiselle Ana María Alsina".

Nº 36. — 30 octubre 1904.
Celestino Piaggio. — *Humorística;* para piano.

Nº 37. — 15 noviembre 1904.
Julián Aguirre. — *La rose;* para canto y piano. Texto en francés de Andersen. Dedicado a Emilia Strömberg. (Nº 4 de la serie *Jardins*).

Nº 38. — 30 noviembre 1904.
Alberto Williams. — *La urna*, op. 42 Nº 5; para canto y piano. Texto de Alberto Williams (de la serie *Ocho Canciones*, op. 42; en la partitura dice Nº 10).

Nº 39. — 15 diciembre 1904.
Ricardo Rodríguez. — *2me. Morceau pour piano.*

Nº 40. — 30 diciembre 1904.
Pascual De Rogatis. — *Fantasía;* para canto y piano. Texto en italiano de Cimino. Dedicada a Julián Aguirre.

Nº 41. — 15 enero 1905.
Sin música.

Nº 42. — 30 enero 1905.
Miguel Mastrogianni. — *Lasciali dir* ... Melodía; para canto y piano. Texto en italiano de Lorenzo Stecchetti. Dedicada a Josué T. Wilkes.

Nº 43. — 15 febrero 1905.
Sin música.

Nº 44. — 28 febrero 1905.
Sin música.

Nº 45. — 15 marzo 1905.
Carlos Marchal. — *Les cloches*. Mélodie; para canto y piano. Texto en francés de M. Rollinat.

Nº 46. — 30 marzo 1905.
Augusto Maurage. — *Le coeur promis* (Paysage); para canto y piano. Texto en francés de Mme. Catulle Mendes. Dedicada a Antoine Mérich.

Nº 47. — 15 abril 1905
Sin música.

Nº 48. — 30 abril 1905.
Pierre Mascagni. — *Amica*. Poème dramatique en deux actes de Paul Bérel représenté le 17 mars, au Théâthe Monte-Carlo. Adaptación lírica de Paul Collin (reducción para piano).

Nº 49. — 15 mayo 1905.
Clementino Del Ponte. — *A la bien-aimée*. Romance pour chant et piano. Texto en francés de A. Silvestre.

Nº 50. — 30 mayo 1905.
Alberto Williams. — *A través de mi ventana*, op. 42 Nº 6; para canto y piano. Texto de Alberto Williams (de la serie *Ocho canciones* op. 42).

Nº 51. — 15 junio 1905.
Carlos Marchal. — *Rêves ambitieux*. Mélodie; para canto y piano. Texto en francés de J. Soulary.

Nº 52. — 30 junio 1905.
Cesare A. Stiattesi. — *Sfinge* (Pagina d'Album); para canto y piano. Texto en italiano de Humberto Romanelli. Dedicado "a Bibelot".

Nº 53. — 15 julio 1905.
Leopoldo Mugnone. — *Vida Brettonna*. Romanza di Yann (primo atto). Texto en italiano (reducción para canto y piano).

Nº 54. — 30 julio 1905.
"Se ofrece el final de la primera parte de la ópera *La Cabrera*, premiada en el último concurso Sonzogno".
Gabriele Dupont. — *La Cabrera*. Dramma lirico in un atto. Texto en italiano de Enrico Cain (reducción para piano).

Nº 55. — 15 agosto 1905.
Alberto Williams. — *Las nubes de mi mente*, op. 42 Nº 3; para canto y piano. Texto de Alberto Williams (de la serie *Ocho canciones*, op. 42; en la partitura dice op. 43).

Nº 56. — 30 agosto 1905.
Miguel Mastrogianni. — *Séparation;* para canto y piano. Texto en francés de Paul Mariéton. Dedicada "a mi maestro Señor Alberto Williams".

Nº 57. — 15 setiembre 1905.
Jaime Bustamante. — *Le retour au village;* para canto y piano. Texto en francés de Charles Nodier. Dedicada a Miguel Mastrogianni.

Nº 58. — 30 setiembre 1905.
Julián Aguirre. — *Nocturno,* op. 30; para violín y piano. Dedicada a Pedro Ripari.

Nº 59. — 15 octubre 1905.
Celestino Piaggio. — *La urna.* Melodía para canto, op. 2 Nº 1; para canto y piano. Texto de Alberto Williams.

Nº 60. — 30 octubre 1905.
Ernesto Drangosch. — *Gavotta,* op. 5 Nº 4; para piano.

Nº 61. — 15 noviembre 1905.
Josué T. Wilkes. — *Idilio* (Nº 27 de Teócrito); reducción para piano. Dedicada "a mi maestro de composición Sr. Alberto Williams".

Nº 62. — 30 noviembre 1905.
Carlos Marchal. — *Epitaphe.* Mélodie pour chant et piano. Texto en francés de F. Coopèe.

Autores y números de la Revista en que figuran sus composiciones:

JULIAN AGUIRRE — Nº 20, 24, 30, 34, 37 y 58.
CAYETANO ARGENZIANI — Nº 33.
JAIME BUSTAMANTE — Nº 4, 19, 31, 57.
ADOLFO CIPRIOTA — Nº 26.
PASCUAL DE ROGATIS — Nº 14 y 40.
CLEMENTINO DEL PONTE — Nº 31 y 49.
ERNESTO DRANGOSCH — Nº 60.
ALEJANDRO INZAURRAGA — Nº 25 y 32.
CARLOS LOPEZ BUCHARDO — Nº 16.
CARLOS MARCHAL — Nº 45, 51 y 62.
MIGUEL MASTROGIANNI — Nº 29, 42 y 56.
AUGUSTO MAURAGE — Nº 46.
JACINTO ORTIGALA — Nº 27 y 31.
FRANCO PAOLANTONIO — Nº 15.
CELESTINO PIAGGIO — Nº 18, 28, 31, 36 y 59.
H. D. RAMENTI — Nº 35.
RICARDO RODRIGUEZ — Nº 13, 21, 23 y 39.
CESAR STIATTESI — Nº 52.
MARIA LUCRECIA URIARTE — Nº 22.
CELIA TORRA — Nº 9.
JOSUE TEOFILO WILKES — Nº 61.
ALBERTO WILLIAMS — Nº 31, 38, 50 y 55.

Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

MARIA TERESA LUENGO

Egresó de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina con el título de Licenciada en Música, tanto en la especialidad Musicología y Crítica (1968) como en la especialidad Composición (1969). Fueron sus maestros en esta última carrera Alberto Ginastera, Luis Gianneo, Roberto Caamaño y Gerardo Gandini. En musicología y etnomusicología, Carlos Vega y Lauro Ayestarán.

Si bien como musicóloga María Teresa Luengo realizó trabajos en el marco del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (1972, 1974 y 1975), emprendió esta disciplina sólo por el complemento que la misma le ofrecía a los fines de su principal actividad, la composición.

A lo largo de su carrera se ha hecho acreedora —además de los premios y menciones que detallamos en el catálogo clasificado de su obra— de la beca otorgada por el Fondo Nacional de las Artes (1968), gracias a la cual cursó composición por espacio de un año con Luis Gianneo. Más tarde ganó la beca de "Estudios Superiores e Investigación en Música Contemporánea" (1973), otorgada por el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología (CICMAT), dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Durante la misma estudió composición con nuevos medios electrónicos, nuevas técnicas de análisis, corrientes y técnicas de la música contemporánea y practicó taller de experimentación, trabajando con Francisco Kröpfl, José Maranzano, Gerardo Gandini y Fernando Von Reichenbach. En relación con esta beca asistió a clases especiales dictadas por Peter Maxwel Davis y Vinko Globokar.

María Teresa Luengo ha sido miembro de la Agrupación Nueva Música en el período que va desde 1974 hasta 1984. En 1976 participó con dos de sus obras —*Cuatro soles* (1973) y *Ambitos para cuarteto de cuerdas* (1971)— en "Expo-Música 76", por invitación expresa del Centro de Artes y Comunicación (CAYC). Durante el año 1978 formó parte del grupo de seis compositores invitados por Gerardo Gandini al "Seminario de Música Contemporánea", organizado por el Instituto Goethe.

En calidad de docente dictó las cátedras de Práctica Auditiva I y II, Teoría de la Armonía II y Técnicas de la Música Contemporánea (1975-1977) en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad

Católica Argentina. En la Escuela de Musicoterapia dependiente de la Facultad de Medicina de la Universidad del Salvador, la cátedra de Caracterología de la Música I y II (1974-1975). Desde 1984 hasta 1986 fue profesora titular de la cátedra de Composición de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata y en 1986 obtuvo por concurso de antecedentes y oposición, la Vicedirectoría del Departamento de Música de la Escuela Municipal de Bellas Artes Carlos Morel, de Quilmes, cargo que desempeña actualmente.

La producción musical de María Teresa Luengo presenta tres etapas bien marcadas. La primera, que podemos denominar "académica" (1962-1969), es aquella que los compositores atraviesan en su período de formación. La misma está representada por *El castillo interior, las moradas* (1968-1969), *Seis preludios para cuarteto de cuerdas* (1968), *Heptafón* (1969) y la *Sonata para piano* 1965, entre otras.

La segunda, que podemos llamar "intuitiva" (1970-1980), es una etapa de experimentación y de búsqueda de un lenguaje personal o "americano" (*Cuatro soles*). La misma llega a su punto culminante con *Libro de los espejos* (1978) y *Presencias, trío para flauta, violín y piano* (1980), composiciones en las cuales se comienzan a vislumbrar los elementos característicos que definen actualmente su obra.

La tercera etapa, denominada por la autora "de decantación", comienza con *Navegante* (1983). La misma es una etapa rigurosa en la cual hay un empleo conciente y premeditado de regiones consonantes y disonantes según una especial disposición interválica. La estructura formal está dada por módulos que surgen naturalmente del sonido organizado en ritmos. La obra de este período tiene una fuerte carga de reminiscencias nacionales y latinoamericanas dadas por el especial manejo de las intensidades y del timbre a través de la utilización de instrumentos autóctonos, americanos o de los instrumentos tradicionales europeos pero trabajados de forma tal que produzcan sonoridades que evoquen la tradición que nos es propia. No hay recurrencias a citas de motivos folklóricos o populares argentinos y extranjeros, ni de autores del pasado.

El catálogo clasificado de la obra de María Teresa Luengo, que presentamos a continuación, es una revisión actualizada de aquel que realizamos en 1983 y que aún permanecía inédito. El mismo ha sido elaborado de acuerdo con el modelo establecido por el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Siguiendo sus pautas, lo hemos estructurado por géneros según el siguiente orden:

— Música para cine

— Música orquestal con solistas y coro
— Música para conjunto de cámara
— Música para piano
— Música para instrumentos solos
— Música electrónica

Queremos aclarar que las obras retiradas por la compositora del catálogo, como así también aquélla que se halla en preparación, constan en el anexo que se encuentra al final del presente trabajo.

Del mismo modo advertimos al lector que las composiciones que figuran en la columna correspondiente al detalle de edición como inéditas, se encuentran en posesión de su autora.

Agradecemos muy especialmente a María Teresa Luengo la dedicación que nos dispensó con su asesoramiento para la elaboración del presente catálogo, que cuenta con su aprobación.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Taumanía	Música para cine		Teclado eléctrico, timbres: fl., cl., metales y cuerdas.	1986		Bs. As., 12-11-86, Centro Cultural Gral. San Martín. Fondo Nacional de las Artes. María Teresa Luengo.		Inspirada en los dibujos de Ricardo Tau. Compuesta para la película **Taumanía** de Pablo Delfini. No hay manuscrito; la obra sólo se conserva en la grabación de la película. Premio: Fondo Nacional de las Artes, 1986.
El castillo interior. Las moradas	Música orquestal con solistas y coro.	I. Morada primera. II. Morada segunda. III. Moradas terceras. IV. Moradas cuartas. V. Moradas quintas. VI. Moradas sextas. VII. Moradas séptimas.	2(1).2(1).2(1). 1-3.2.2.1-timb., soprano, mezzosoprano, coro femenino-cuerdas.	1968 1969	Poemas libres de María Teresa Luengo, basados en **Las Moradas** de Santa Teresa de Avila.	No estrenada.	Inédita	Dedicada a Luis Gianneo.
Seis preludios para cuarteto de cuerdas	Conjunto de cámara.	I. Lento. II. Allegro. III. Allegro. IV. Andante. V. Allegro. VI. Andante.		1968/		Bs. As., 25-10-69, Aula Magna de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales U.C.A., Centro de Graduados de dicha Institución. Alberto Varady (vl), Rodolfo Zmrujtian (vl), Francisco Varady (vla), Oscar López Echeverría (vc)	Inédita	Premio: Promociones Musicales 1971. Surge de los **Dos preludios para órgano.** Título original con el cual se dio a conocer en 1969: **Seis reflexiones para cuarteto de cuerdas.** Con el título actual se la reestrenó en Bs. As., 13-9-73, Escuela Nacional de Danza. Promociones Musicales. Cuarteto Cronos: Haydée de Francia (vl), Gabriel Pinette (vl), Alan Kovacs (vla.), Graciela Svidky (vc.)

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Heptafón	Conjunto de cámara.	I. Lento. II. Adagio. III. Allegro.	Fl., cl., piano, cuarteto de cuerdas.	1969		Bs. As., 28-11-70, Aula Magna le la Facultad de Artes y Ciencias Musicales U.C.A. Centro de Graduados y Centro de Estudiantes de Música. Dir.: Gerardo Candini. Intérpretes: Horacio del Hoyo (fl), Jorge Silva (cl), Renato Maioli (piano), Alberto Varady (vl), David Aszemil (vl), María Elena Zapata (vla) y Oscar López Echeverría (vc).	Inédita.	
Ambitos para cuarteto de cuerdas y piano.	Conjunto de cámara.	I. Andante. II. Allegro. III. Adagio.		1971		Bs. As., 27-11-71, Aula Magna de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales U.C.A. Centro de Graduados de dicha institución. Santiago Kuschevatzky (vl), Carlos Sanguino (vl), Mario Flocca (vla), Saverio Loiácono (vc) y Gerardo Gandini (piano).	Inédita.	Dedicada a José Neglia, Norma Fontenla, Carlos Santamarina, Margarita Fernández, Carlos Schlaffino, Martha Raspanti, Rubén Estanga, Sara Bochkonskovsky y Antonio Zambrana.
Duetto	Conjunto de cámara.		Violín y piano.	1972		No estrenada.	Inédita.	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Cuatro Soles	Conjunto de cámara.	I. 4 Jaguar. II. 4 Viento. III. 4 Lluvia. IV. 4 Pez.	fl., ob., piano, vc., percusión (3 crótalos; cencerro grave; 2 plat. susp.; gong; tomtom; vibrafón; caja china; temple block; claves; castañuelas; maracas; chaucha mexicana; güiro; bongó; yunque; marimba).	1973		Bs. As., 18-7-74, Sala de Educación Permanente del Centro Cultural Gral. San Martín. Agrupación Nueva Música. Dir.: Gerardo Gandini. Intérpr.: Enzo Giecco (fl), Gabriel Brncic (ob), Renato Maioli (piano), Leo Viola (vc), Carmelo Saitta, Ernesto Goldin, Norma B. Massolo, Jorge R. Clarioni, José Bausano, Rudi Delassaleta, Jorge Lützow-Holm, Julio M. Viera (percusión).	Inédita	Premio: Municipal 1973.
Del museo Imaginario	Conjunto de cámara.	I. De lo inmemorial. II. Ritual (máscara). III. Retrato de un guerrero. IV. Gudea V. La cabeza de obsidiana.	vl., vla., cv., piano, percusión (4 campanillas o crótalos; 3 triángulos; platillo med. susp., plat. grande o plat. chino susp.; yunque o plamelong; caja china grave, mediana y aguda; marimba; tom-tom mediano o grande).	1975		Bs. As., 20-11-75, Centro Cultural Gral. San Martín. Asociación Nueva Música, Fondo Nacional de las Artes. Dir.: Gerardo Gandini. Intérpretes: Oscar Cullace (vl), Mario Fiocca (vla), Leo Viola (vc), Renato Maioli (piano), Carmelo Saitta (percusión).	Inédita	Inspirada en **La cabeza de obsidiana**, de Andre Malreaux. Plamelong: placa metálica longitudinal creada por María Teresa Luengo y Carmelo Saitta. Premio: Fondo Nacional de las Artes, mención honorífica 1976

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Libro de los espejos	**Conjunto de cámara.**	I. El espejo de Narciso (agua). II. Espejo alquímico (piedra, la sabiduría). III. Espejo contemplativo (meditación). IV. Espejo de la imaginación. V. Espejo interrogante (filosófico).	2 fl., cl., piano, vl., vla., vc., percusión (2 platillos susp.; tamtam; tomtom; 5 campanillas; 5 chinchines; 2 triángulos; 5 campanas tubulares; flexatón con arco; vibrafón; kabuki durm o pandero grande; pandereta grande con sonajas; 3 cajas chinas de distinto tamaño).	1978		Bs. As., 31-7-79, Instituto Goethe. Holimar. Dir.: Gerardo Gandini. Intérpretes: Cecilia Tenconi (fl), Eleonor Muchnik (fl), Néstor Tomassini (cl), César Grimoldi (piano), Miguel A. Bertero (vl), Abraham Rojze (vla), José Luis Pomar (vc), Carmelo Saitta, Jorge Lützow-Holm, Gerardo Cavanna (percusión).	Inédita	En el programa del estreno, por error, esta obra figuró bajo el título **Espejos.**
Seis imágenes mágicas	Conjunto de cámara.	I. El prestidigitador. II. La luna. III. El sol. IV. Danza del emperador y la emperatriz. V. El ángel amigo del ermitaño. VI. La templanza.	fl., cl., vc., percusión (yunque o plamelón; vibrafón; 5 triángulos; glockenspiel; campanillas; cascabeles; flexatón; plato chino; tomtom; redoblante; 3 plat. susp.; pandereta grande con sonajas; 3 cajas chinas; 4 chinchines; cascabeles; maracas; castañuelas; pandero; 2 timbaletas; cencerro grave.	1978		Bs. As., 6-12-78, Sala de Educación Permanente del Centro Cultural Gral. San Martín. Agrupación Nueva Música. Dir.: Carmelo Saitta. Intérpretes: Cecilia Tenconi (fl), Luis Slavy (cl), Eduardo Vassallo (vc), Jorge Lützow-Holm y Gerardo Cavanna (percusión).	Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Presencias, trío para flauta, violín y piano.	Conjunto de cámara.	I. La palabra olvidada. II. Madrigal para el Señor de los Pasos. III. Presencias (Convento de San Benito de Río de Janeiro).		1980		Bs. As., 21-10-80, Colegio de Escribanos. Asociación Nueva Música. Dirección: María Teresa Luengo. Intérpr.: Eleonor Muchnik (I), Martín Grolsman (vl), Osías Wilenski (piano).	Inédita	Título original: **Tres piezas místicas.** Esta obra surge de la segunda parte del **Libro de los espejos.**
Navegante	Conjunto de cámara.	I. Fluctuando. II. Movimiento (casi una improvisación).	piano y percusión (vibrafón, marimba; 6 cajas chinas; 3 plat. susp.; gong; 2 tomtom; 3 triángulos; campanillas; plamelong; crótalos; flexatón; 4 cencerros; 4 tubos; hidrofón; Huaco silbador; timbaletas; 2 tumbadoras; tamtam chino o pandero grande; silbatos de madera; matracas; güiro.	10 de julio, 1983		Bs. As., 15-8-83, Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. Agrupación Nueva Música. Dir.: Cermelo Saitta. Intérpretes: Ana Foutel (piano), Grupo de percusión Tercera Generación: Eduardo Cicala, Jorge Lützow-Holm, Edgardo Rudnitzky, Héctor Sánchez, Jorge Tarela, Carlos Triolo.	Bs. As., E.A.C., s/f.	Dedicada a Julián Luengo, "Capitán". Hidrofón: caja de madera (circular o rectangular) a la que se le frota una varilla circular sobre su superficie. Este instrumento fue creado por María Teresa Luego. Premio: TRINAC 1986.

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Nao	Conjunto de cámara.	I. Carta náutica. II. La isla de los pájaros. III. Trompa de niebla. IV. Rumbos.	fl., ob., cl., fg., corno.	Agosto 1983		No estrenada.	Inédicta	Esta obra está elaborada en base a elementos extraídos de **Navegante, Seis imágenes mágicas** y del **Libro de los espejos.** Prem.: Universidad Nacional de La Plata, segundo premio 1983.
Ecos por Tupac	Conjunto de cámara.	I. Unidad de tiempo: corchea 92 M.M. II. Animado (libre).	fl. contralto, cl. bajo, vc.	Setiembre 1984		Bs. As., 1-9-84, Fundación San Telmo. Grupo de Creación Musical. Dir.: María Teresa Luengo. Intérpretes: Eleonor Muchnik (fl), Oscar Baquedano (cl), y Jorge Pérez Tedesco (vc).	Bs. As., E.A.C., s/f.	Basada en una antigua leyenda peruana.
Preludios para piano	Piano	I. Lento II. Lento. III. Vivo. IV. Allegro. V. Lento-Allegro-Lento. VI. Allegro.		21 de diciembre, 1963		Bs As., 19-11-64, Aula Magna de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales U.C.A. Gerardo Gandini.	Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Sonata para piano 1965	Piano	I. Allegro con brio-Lento-Allegro. II. Largo e contemplativo. III. Rondó.		1964/ 1965		Bs. As., 27-11-65, Aula Magna de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales U.C.A. Enrique Ricci.	Inédita	Dedicada a Luis Gianneo. Premio: Fondo Nacional de las Artes 1968. Corresponde al Op. 1
Mahlerianas	Piano			1976		Bs. As., 20-11-76, Teatro Colón. Rodolfo Caracciolo.	Inédita	Dedicada a Agustín Moreno.
Dos preludios para órgano	Organo	I Lento. II. Allegro.		Del 2 al 7 de abril, 1967		Bs. As., 1966, Iglesia Castrense. Mónica Estévez.	Inédita	
Absolum	Música electrónica.		Sintetizador ARP	1973		Bs. As., 21-2-74, Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires (CICMAT), Centro Cultural Gral. San Martín. A cargo del equipo electroacústico: Fernando Von Reichenbach.	Inédita	La matriz se conserva en el Centro Cultural Ciudad de Bs. Aires. Premio: Mención especial TRINAC 1986.

OBRAS RETIRADAS POR LA AUTORA:

- **Miniatura para orquesta** (julio, 1967). Formación: 2(1).3(1).0. 1-3.0.2.1-cuerdas.

- **Tres preludios para piano** (19 de agosto, 1967). Partes: Lento y delicado; Misterioso; Jugueteando.

OBRA EN PREPARACION:

- **La isla de las luces.** Formación: flauta, clarinete, clarinete bajo, violín, viola, violoncelo y percusión.

Prof. ANA MARIA MONDOLO

MATERIALES PARA UNA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA. LA ACTIVIDAD DE LA "SOCIEDAD NACIONAL DE MUSICA" ENTRE 1915 Y 1930

La Sociedad Nacional de Música fue creada el 18 de octubre de 1915 por los premios Europa de composición: José André, Felipe Boero, Ricardo Rodríguez y Josué Teófilo Wilkes. Entre sus socios fundadores figuran Carlos López Buchardo, Floro Ugarte, Constantino Gaito, Celestino Piaggio, Pascual De Rogatis, José Gil, César Stiattesi y Carlos Pedrell.

Objeto primordial de su fundación fue "el conocimiento y difusión de las obras de sus asociados en la Argentina y en el extranjero, mediante audiciones públicas y ediciones de los compositores que las produjeran".

Se fomentó el intercambio artístico con Europa y América, realizado conciertos con composiciones de artistas extranjeros. En el período que nos ocupa señalamos dos: el 11 de junio de 1925, una audición extraordinaria dedicada a obras de autores brasileños y el 7 de diciembre con creadores chilenos.

Fueron sus primeros presidentes: José André, de 1915 a 1924; Floro Ugarte de 1925 a 1930, Athos Palma desde 1931 a 1933, Carlos López Buchardo de 1934 a 1936, nuevamente Palma desde 1937 a 1939 y Constantino Gaito de 1940 a 1942.

El Gobierno Nacional le concede personería jurídica por decreto del 19 de enero de 1940 y desde entonces se denomina Asociación Argentina de Compositores, continuando su actividad en nuestros días.

En 1921 la Asociación presentó un proyecto para la organización del Teatro Lírico Argentino y Organización de conciertos sinfónicos, del que fue autor Ugarte, que sirvió de base para la creación de las temporadas de primavera del Teatro Colón.

Un calificado núcleo de artistas argentinos y extranjeros —radicados o de paso por el país— intervino en las audiciones, valgan como calificado ejemplo los nombres de Jane Bathori, Ninon Vallin, Ricardo Viñes y Eduardo Risler.

Constituye este trabajo un primer aporte al conocimiento de la actividad de las principales asociaciones que tanto trabajaron por la di-

fusión musical en nuestro país dentro de un importante nivel profesional. Como en otros aspectos musicales, gran parte del material testimonial se encuentra desperdigado o lamentablemente desaparecido y la tarea no se hace fácil.

Gracias al cuidado y la prolijidad con que Ugarte conservó los programas de estos primeros quince años, a la generosidad de su esposa, Prof. Martha García Bardi de Ugarte y del Prof. Juan Pedro Franze, actual Presidente de la Asociación Argentina de Compositores, podemos empezar a reconstruir esta historia.

Para ello dividimos el material en tres cuerpos:

I. Las fechas de los conciertos y los lugares donde se realizaron;

II. El elenco de autores y obras ejecutadas;

III. La enumeración de los artistas que actuaron.

I. — Fecha y lugar de los conciertos

En los primeros años se realizan entre cinco y seis conciertos anuales, entre setiembre u octubre y diciembre, sin periodicidad estable. A partir de 1925 crece el número de audiciones y algunas tienen lugar fuera del ámbito de la Capital Federal, en La Plata, Bahía Blanca, Coronel Pringles, Rosario o Córdoba. En 1928 se inicia la actividad por radio y 1929 representa un hito especial: entre audiciones radiales, conciertos fuera de la Capital y en los lugares habituales de esta ciudad, se efectúan 22 conciertos. En Buenos Aires las sedes son cuatro: habitualmente el Museo Nacional de Bellas Artes, que a partir de 1919 se alterna con el Salón La Argentina, la Comisión Nacional de Bellas Artes y el Salón Amigos del Arte.

En el elenco que damos a continuación colocamos el número de audición en primer término, luego la fecha y finalmente el lugar donde se realiza el concierto.

1915

Audición	Nº	1	5 de noviembre — Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	2	26 de noviembre — " " " " "

1916

Audición	Nº	3	20 de setiembre — Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	4	13 de octubre — " " " " "
"	"	5	28 de octubre — " " " " "
"	"	6	14 de noviembre — " " " " "
"	"	7	24 de noviembre — " " " " "

1917

Audición Nº	8	4 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
" "	9	19 de octubre	" " " " "
" "	10	3 de noviembre	" " " " "
" "	11	10 de noviembre	" " " " "
" "	12	24 de noviembre	" " " " "
" "	13	1 de diciembre	" " " " "

1918

Audición Nº	14	16 de setiembre	Museo Nacional de Bellas Artes
" "	15	28 de setiembre	" " " " "
" "	16	11 de octubre	" " " " "
" "	17	23 de noviembre	" " " " "
" "	18	5 de diciembre	" " " " "

1919

Audición Nº	19	5 de octubre	Salón La Argentina
" "	20	11 de noviembre	" " "
" "	21	24 de noviembre	" " "

1920

Audición Nº	22	5 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
" "	23	15 de octubre	" " " " "
" "	24	27 de octubre	" " " " "
" "	24 (?)	23 de noviembre	" " " " "
" "	25	7 de diciembre	" " " " "

(En los programas figuran las dos audiciones con el Nº 24)

1921

Audición Nº	(26)	11 de junio 1921	Museo Nacional de Bellas Artes (Sin número de audición, dedicada a obras de compositores brasileños)
" "	27	14 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
" "	28	25 de octubre	" " " " "
" "	29	4 de noviembre	" " " " "
" "	30	15 de noviembre	" " " " "
" "	31	25 de noviembre	" " " " "

1922

Audición Nº 32	17 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
" " 33	28 de octubre	" " " " "
" " 34	18 de noviembre	" " " " "
" " 35	21 de noviembre	" " " " "
" " (35 bis)	7 de diciembre	(El Nº de audición está colocado por Ugarte, es la audición de obras de compositores chilenos; hubiera correspondido el [36 bis])
" " 36	1 de diciembre	Museo Nacional de Bellas Artes

1923

Audición Nº 37	27 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
" " 38	6 de noviembre	" " " " "
" " 39	24 de noviembre	" " " " "
" " 40	4 de diciembre	" " " " "
" " 41	11 de diciembre	" " " " "

1924

(Audición sin Nº)	4 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes ("Homenaje a Julián Aguirre. Patrocinado por la Comisión Nacional de Bellas Artes")
" " 42	4 de noviembre	Museo Nacional de Bellas Artes
" " 43	18 de noviembre	" " " " "
" " 44	24 de noviembre	" " " " "

1925

Audición Nº 45	19 de junio	Museo Nacional de Bellas Artes
" " 46	18 de julio	" " " " "
" " 47	26 de julio	Universidad Nac. de La Plata
" " 48	9 de setiembre	Museo Nacional de Bellas Artes
" " 49	10 de octubre	" " " " "
" " 50	25 de octubre	Universidad Nac. de La Plata
" " 51	11 de diciembre	Museo Nacional de Bellas Artes

1926

Audición Nº 52	17 de abril	Asociación Cultural de Bahía Blanca - Teatro Municipal

"	" 53	18 de abril	Asociación Cultural de Coronel Pringles - Teatro Español
"	" 54	20 de junio	Comisión Nac. de Bellas Artes
"	" (55)	3 de julio	Comisión Nac. de Bellas Artes (En el programa no figura el Nº de audición; está "dedicada a las obras de Ernesto Drangosch en homenaje a su memoria")
"	" 56	19 de agosto	Comisión Nac. de Bellas Artes
"	" 57	23 de setiembre	Museo Nacional de Bellas Artes
"	" 58	20 de octubre	" " " " "
"	" 59	31 de octubre	Universidad Nac. de La Plata
"	" 60	16 de noviembre	Museo Nacional de Bellas Artes

1927

Audición	Nº 61	8 de junio	Comisión Nac. de Bellas Artes
"	" 62	29 de julio	El Círculo - Rosario
"	" 63	12 de agosto	Comisión Nac. de Bellas Artes
"	" 64	1 de octubre	Universidad Nac. de La Plata
"	" 65	5 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
"	" 66	6 de diciembre	" " " " "

1928

Audición	Nº 67	9 de abril	El Círculo - Rosario
"	" 68	21 de abril	Centro Musical de Córdoba
"	" 69	27 de junio	Museo Nacional de Bellas Artes
"	" 70	5 de setiembre	" " " " "
"	" 71	24 de noviembre	" " " " "

(En la colección de Ugarte falta el Nº 72, no sabemos si la audición no existió, y se equivocó la numeración como en otros casos, o por el contrario si el programa se omitió en el cuadernillo).

Audición	Nº 73	27 de diciembre	Audición que la Casa Lottermoser transmite por intermedio de la Radio Telefunken Service (L.O.J.)

1929

Audición	Nº 74	10 de enero	Transmisión desde la Casa Lottermoser por intermedio de la Radio Telefunken Service (L.O.J.)

"	"	75	24 de enero	Ibid.
"	"	76	7 de febrero	Ibid.
"	"	77	28 de febrero	Ibid. (L.S.4)
"	"	78	4 de abril	Ibid. (L.S.4)
"	"	79	25 de abril	Ibid. (L.S.4)
"	"	(80)	25 de abril	El Círculo - Rosario
"	"	81	18 de mayo	Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	82	6 de junio	Transmisión desde la Casa Lottermoser por intermedio de Radio Telefunken Service (L.S.4)
"	"	83	27 de junio	Ibid.
"	"	84	10 de agosto	Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	85	17 de agosto	Transmisión de la Broadcasting Municipal (L.S.1)
"	"	86	22 de agosto	Transmisión desde la Casa Lottermoser por intermedio de la Radio Telefunken Service (L.S.4)
"	"	87	10 de octubre	Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	88	28 de octubre	Transmisión de la Broadcasting Municipal (L.S.1)
"	"	89	8 de noviembre	Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	90	20 de noviembre	Transmisión de la Broadcasting Municipal (L.S.1)
"	"	91	23 de noviembre	Museo Nacional de Bellas Artes
"	"	92	24 de noviembre	Transmisión de la Broadcasting Municipal (L.S.1)
"	"	93	4 de diciembre	Ibid.
"	"	94	13 de diciembre	Ibid.
"	"	95	18 de diciembre	Biblioteca Musical "Verdi" - Coliseo Podestá (La Plata)

1930

Audición	Nº	96	21 de junio	Salón "Amigos del Arte"
"	"	97	16 de octubre	" " " "
"	"	98	7 de noviembre	" " " "
"	"	99	5 de diciembre	" " " "
"	"	100	16 de diciembre	" " " "

II. — Autores y obras ejecutadas

El orden de exposición es el siguiente:

a) 1. Título de la obra; 2. Año de composición que figura en el programa entre paréntesis; 3. Instrumental utilizado (p. = piano, c. y p. = canto y piano, vl. = violín, vla. = viola, celo = violoncelo, fl. = flauta, cl. = clarinete; los demás instrumentos se indican con sus nombres completos); 4. autor del texto.

b) Partes: movimientos o números de la obra.

c) 1. En caso de estreno (estr.) la fecha y sus intérpretes; 2. Si es ejecución (ej.) el año; 3. las repeticiones (rep.) con el año.

En general en los programas aparecían las poesías de las canciones, en algunos se omitieron y por ello no se indica el autor del texto. Respetamos ambos sistemas.

AGUIRRE, Julián

— *Berceuse* (1915) - vl. y p.
estr. 24 noviembre 1916 - Telmo Vela y Julián Aguirre

— *Danza argentina* (1916) - Transcripción del Sr. Andrés Gaos para vl. y p.
ej. 1916

— *Serenata campera* (1918) - c. y p. - texto J. Aguirre
ej. 1918 - rep. 1925, 1926, 1929

— *Estilo argentino* (1918) - c. y p. - texto del cancionero popular
ej. 1918 - rep. 1929

— *Las mañanitas* (1918) - c. y p. - texto Tomás Allende Iragorri
ej. 1918 - rep. 1924, 1925, 1926, 1929

— *Ea. Canción de cuna* (1921) - c. y p. - texto J. Aguirre
ej. 1921 - rep. 1924, 1925

— *Evocaciones indias. Berceause* - c. y p. - texto J. Aguirre
ej. 1921 - rep. 1924

— *Las arañas* (1921) - c. y p. - texto Apeles Mestres (en el programa dice "Nestres")
estr. 14 octubre 1921 - María Magdalena de Ezcurra

— *Era un ratoncito*. Canción escolar - c. y p. - texto J. Aguirre
ej. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre, por niñas de 1º y 2º grados de la escuela Wenceslao Posse, Nº 11 del C.E. 1º

— *Luna blanca*. Canción escolar - c. y p. - texto Tomás Allende Iragorri
ej. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre, por niñas de 1º y 2º grados de la escuela Wenceslao Posse, Nº 11 del C.E. 1º

— *Balada de Doña Rata.* Canción escolar - c. y p. - texto C. Nalé Roxlo
ej. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre, por niñas de 1º y 2º grados de la escuela Wenceslao Posse, Nº 11 del C.E. 1º
— *Cu-cu.* Canción escolar - c. y p. - texto Julián Aguirre
ej. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre, por niñas de 1º y 2º grados de la escuela Wenceslao Posse, Nº 11 del C.E. 1º - rep. 1929, 1930
— *Don Gato.* Canción escolar - c. y p.
ej. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre, por niñas de 1º y 2º grados de la escuela Wenceslao Posse, Nº 11 del C.E. 1º
— *Aires nacionales argentinos. Dos canciones. Dos tristes. Hueya* - p. (en las dos series no indica los números ejecutados)
ej. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre - Rafael González - la Huella (o Hueya) - rep. en 1927, 1928, 1929
— *La barca de oro* - c. y p.
estr. 4 octubre 1924, en el Homenaje a Julián Aguirre - Ninon Vallin
— *Aires nacionales argentinos. 2º cuaderno* - Nos. I, II, III y IV - p.
ej. 1925 - Eduardo Risler - I, y IV - rep. 1930
— *El nido ausente* (1920) - c. y p. - texto L. Lugones
ej. 1925 - rep. 1927, 1929
— *Caminito* - c. y p. - texto Tomás Allende Iragorri
ej. 1926 - rep. 1928, 1929
— *Cueca* - c. y p. - texto L. Lugones
ej. 1926 - rep. 1927, 1928, 1929 (en 1928 y 1929 se ejecutan también en en transcripción de Massa para canto, arpa y quinteto de cuerdas)
— *Rosas orientales* - c. y p. - texto L. Lugones
ej. 1927 - rep. 1929
— *Intima Nº* 1 - p.
ej. 1927
— *Triste* - p.
ej. 1929 - no indica cuál de los cinco
— *El zorzal* - c. y p. - texto J. Aguirre
ej. 1929 - rep. 1930
— *Vidalita* - c. y p. - texto Edmundo Montagne
ej. 1929
— *Triste Nº* 3 - p.
ej. 1930
— *Aire criollo Nº* 1 - p.
ej. 1930

ANDRE, José

— *Le lac* - c. y p. - texto José André
ej. 1915 - rep. 1917
— *Simple paisaje* - c. y p. - texto B. Fernández Moreno
ej. 1915
— *Chanson du chat qui dort* (1908) - c. y p. - texto Tristán Klingsor
ej. 1915 - rep. 1918, 1926
— *Luna llena* (1916) - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani
— *Le ciel* (1910) - c. y p. - texto Paul Verlaine
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani
— *El encanto de la tierra* (1916) - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani
— *Chanson du bergère* (1908) - c. y p. - texto Tristán Klingsor
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani - rep. 1917
— *Il était jadis un berger* (1909) - c. y p. - texto Paul Bru
ej. 1917 - rep. 1919
— *Chanson au bord de l'eau* (1908) - c. y p.) texto Tristán Klingsor
estr. 24 noviembre 1917 - Paulina Frers de Pellegrini
— *A tí única* (del Quinteto de la luna y el mar) (1917) - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 24 noviembre 1917 - Paulina Frers de Pellegrini
— *Serenidad* (1917) - c. y p. - texto Mario Ramírez Calderón
estr. 24 noviembre 1917 - Paulina Frers de Pellegrini - rep. 1918
— *Sonatina* (1918) - p.
partes: Animado, Tema variado, Rondó a lo Weber
estr. 5 diciembre 1918 - Amelia Cocq de Weingand - rep. 1922, 1925, 1926, 1927, 1929, 1930
— *Il était une fois* (1917) - c. y p. - Jena Ajalbert
estr. 5 diciembre 1918 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1926
— *Le ruisseau* (1917) - c. y p. - Lied populaire allemand du XVIIIº siècle
estr. 5 diciembre 1918 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1923
— *Lá-bas* (1919) - c. y p. - texto Jacques Madeleine
estr. 11 noviembre 1919 - Sofía Manzano - rep. 1920, 1929
— *Cette petite brunette* - c. y p. - texto Jacques Madeleine
ej. 1920
— *Mensajes líricos* (1921) - c. y p. - texto Carlos Ortiz
partes: La tapera, La tarde, Flor de cardo
estr. 25 noviembre 1921 - María de Pini de Chrestia - rep. 1922
La tapera rep. en 1924, 1926, 1928, 1929 (en la audición del 20 no-

viembre 1929, figura atribuida a Boero)
La tarde rep. en 1925, 1926, 2928, 1929
Flor de cardo rep. en 1926, 1927
— *Quinteto* (1923) - 2 vls., vla. celo y p.
partes: Lentamente-Animado, Lento-Vivo-Lento, Muy vivo
estr. 11 diciembre 1923 - Edmundo Weingand, Higinio Otero, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio y Amelia Cocq de Weingand
— *La abuelita.* Canto escolar - c. y p.
ej. 1927 - rep. 1929
— *Canción del árbol.* Canto escolar - c. y p.
ej. 1927
— *Serenata* - p.
ej. 1928 - rep. 1929
— *A Saint Blaise, a la Zuecca* - c. y p. - texto Alfred de Musset
ej. 1929
— *Los reyes magos* - c. y p.
ej. 1929
— *Mirondon* - c. y p.
ej. 1929
— *Santa Rosa de Lima.* Cantata - solistas y orquesta - texto Pedro Miguel Obligado
partes: Los primeros años, El huerto, La corona de espinas y el amor a los pobres, Los caballeros del mar, Los desposorios
estr. 21 junio 1930 - soprano Jane Bathori, recitación Blanca de la Vega, dir. Celestino Piagagio

BERUTI, Arturo

— *Musique* - c. y p. - texto A. de Lamartine
estr. 20 junio 1926 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *Oh! Anadyómena...* (Solo de la ópera Khrysé) (versión para c. y p.)
ej. 1926
— *Le santier perdu* - c. y p.
ej. 1929
— *Musique* - c. y p.
ej. 1929

BERUTI, Pablo

— *Allegretto* (1906) - p.
ej. 1915

— *Scherzo* (1904) - p.
ej. 1915
— *Romanza en Fa Mayor* (1905) - p.
ej. 1916
— *Marcha fúnebre* (1912) - p.
ej. 1916
— *Fuga en Mi b Mayor* (1909) - p.
ej. 1916

BOERO, Felipe

— *Canciones y danzas argentina* - p.
partes: Estilo, Triunfo, El escondido, Gato
ej. 1915 - el Estilo rep. en 1929, 1930 - el Triunfo rep. en 1929 - el Escondido rep. en 1929, 1930
— *Automne* (1913) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 13 octubre 1916 - Hina Spani
— *Flor que fuiste tan cándida y tan pura...* (1913) - c. y p. - texto Horacio F. Rodríguez
estr. 13 octubre 1916 - Hina Spani
— *J'ai vu passer...* (1913) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 13 octubre 1916 - Hina Spani
el 23 noviembre 1918 figura en primera audición y compuesta en 1918
— *Las siete notas* (1913) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 13 octubre 1916 - Hina Spani - rep. 1924, 1926
— *Les nymphes au bois* (1913) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 11 noviembre 1917 - Hina Spani
— *Ruego de amor* (1917) - c. y p. - texto Juan Carlos Dávalos
estr. 10 noviembre 1917 - Hina Spani
— *Las violetas* (1917) - c. y p. - texto Juan Carlos Dávalos
estr. 10 noviembre 1917 - Hina Spani
— *La fleur de l'air* (1913) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 10 noviembre 1917 - Hina Spani
— *Si muero ...* (1917) - c. y p. - canción popular
estr. 11 noviembre 1917 - Hina Spani - rep. 1929, 1930
— *Impresiones de Toledo* (1915) - p.
partes: El Tajo, La Catedral, La Plazoleta de San Juan de Reyes
estr. 16 setiembre 1918 - Sarah Ancell - rep. 1921 - El Tajo rep. 1929
— *Le Raphsode* (1918) (de Les ombres d'Hellas) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 23 noviembre 1918 - Hina Spani

(figura como primera audición el 23 noviembre 1920, cuando se estrena la serie completa)

— *La plainte d'Ariane* (1918) (de Les ombres d'Hellas) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz

estr. 23 noviembre 1918 - Hina Spani - rep. 1920, 2926

(figura como primera audición cuando se estrena la serie completa el 23 noviembre 1920)

— *Ajax et Cassandre* (1918) (de Les ombres d'Hellas) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz

estr. 23 noviembre 1918 - Hina Spani

(figura como primera audición el 23 noviembre 1920, cuando se estrena la serie completa)

— *Crepuscular* (1918) - c. y p. - texto Arengo

estr. 5 octubre 1919 - Hina Spani

— *Leda* (1918) - c. y p. - texto Leopoldo Díaz

ej. 1919

— *Jujeña* (1918) - c. y p. - texto E. González López

ej. 1919 - rep. 1924, 1926

— *Serrana* - c. y p. - texto César Carrizo

ej. 1919 - rep. 1924, 1925, 1926, 1928

(figura como estreno el 17 octubre 1922 cuando se estrena la serie completa)

— *Impresiones.* Segunda suite (1920) - p.

partes: El Escorial, Peschiera, Huelgoat

estr. 15 octubre 1920 - Abel Rufino

(en 1922 y en 1928 se ejecutan con el título de Evocaciones)

— *Les ombres d'Hellas* (1918-20) - c. y p. - poema en sonetos de Leopoldo Díaz

partes: La plainte d'Ariane, Caron, Le Raphsode, Eurydice et Orphée, Ajax et Cassandre, Vox ruinae

estr. 23 noviembre 1920 - Lola Julianez Islas (se estrena aquí la serie completa, tres números ya se habían conocido en 1918) - Caron rep. en 1926

— *De la sierra* ... (1921). Cinco canciones argentinas - c. y p.

partes: Mensaje - texto J. C. Dávalos; Serrana - texto César Carrizo (ej. en 1919); Ruego - texto J. C. Dávalos; Jujeña - texto González López; Silueta (Ruit Hora) - texto J. C. Dávalos

estr. 17 octubre 1922 - María de Pini de Chrestia - Silueta rep. en 1925 y 1927

— *Cuatro poemas de Leopoldo Díaz* (1920) - c. y p.

partes: La fleur de l'air, L'épave, Le clavecin, Sérénade inutile

estr. 18 noviembre 1922 - María de Pini de Chrestia

— *Evocaciones americanas de Leopoldo Díaz* (1923) - c. y p.
partes: La quena, La ruina y el viento, La ola y la sombra
estr. 4 noviembre 1923 - Rosalina Crocco - la primera y la última rep. en 1924, La quena figura como estreno el 5 octubre 1927, y se repite en 1929, La ola y la sombra se rep. en 1929

— *Serenata* - c. y p.
ej. 1925 - rep. 1929

— *Visiones rápidas* - p.
partes: a) Aldea castellana; b) El Rialto; c) Pescadores de Morgat
estr. 16 noviembre 1926 - Esperanza Lothringer - rep. 1928

— *Madrigal antiguo* - c. y p. - texto Fernández Granados
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia

— *Dos canciones infantiles* - c. y p.
partes: Duerme... - texto Fernando Fusoni; Leyenda - texto Leopoldo Díaz
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia - Duerme rep. en 1930; Leyenda en 1929 y 1920

— *Las acacias* - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia - rep. 1928

— *Chanson d'automne* - c. y p. - texto Héctor Hilarión Leguizamón
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1929

— *Yaraví* - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 5 setiembre 1928 - María de Pini de Chrestia

— *El colibrí* - c. y p. - texto Leopoldo Díaz
estr. 5 setiembre 1928 - María de Pini de Chrestia

— *El Caramba* - p.
ej. 1928 - rep. 1929

— *La Media Caña* - p.
ej. 1928 - rep. 1929

— *El puente de Alcántara* (de Impresiones de Toledo) - p.
ej. 1929

— *Huayno* - p.
ej. 1929

— *Ofrenda* - c. y p. (a Guido Spano) - texto Leopoldo Díaz
estr. 8 noviembre 1928 - Lola B. de López Rivarola

— *Lluvia en el campo* - c. y p. - texto L. L. Fernández de la Puente
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia - rep. 1930

— *El nido*. Canción infantil - c. y p. - texto Germán Berdiales
estr. 5 diciembre 1930 - María de Pini de Chrestia

CAMPMANY, Monserrat

— *Un asra* - c. y p. - texto E. Heine
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia

— *Filant* - c. y p. - texto J. Marti I. Folguera
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia

— *L'absence* - c. y p. - texto Theophile Gautier
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia

— *Primaveral* - c. y p. - texto Rubén Darío
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia

— *Otoñal* (1922) - c. y p. - texto Rubén Darío
partes: En las pálidas tardes yerran nubes tranquilas..., En las pálidas tardes me cuenta un hada amiga, Una vez sentí el ansia, Sobre la cima de un monte
estr. 1º diciembre 1922 - Elisa Ramoneda Juliá - rep. 1923

— *Petit rondell* - c. y p. - texto Jerónimo Zanné
estr. 1º diciembre 1922 - Elisa Ramoneda Juliá

— *La aurora vino después* ... (de la serie Otoñal) - c. y p. - texto Rubén Darío
estr. 4 diciembre 1923 - Elisa Ramoneda Juliá

— *El viento arrastraba rumores* ... (de la serie Otoñal) - c. y p. - texto Rubén Darío
estr. 4 diciembre 1923 - Elisa Ramoneda Juliá

— *Momento* - c. y p. - texto Margarita Abella Caprile
estr. 4 diciembre 1923 - Elisa Ramoneda Juliá

— *En el verde prado* - c. y p. - texto Jerónimo Zanné
estr. 4 noviembre 1923 - Elisa Ramoneda Juliá

— *Cuarteto* (1924) - *dos vls, vla., celo*
partes: Tranquilo - Muy alegre y bien ritmado, Lento, Allegro moderato con sencillez
estr. 18 noviembre 1924 - Pedro Napolitano, Héctor Sénez, Miguel Mittelmann y Alberto Schiuma

— *Poemas de Cuyo* - canto, flauta y arpa - texto Alfredo R. Bufano
partes: Dia de fiesta en Tunuyán, Patio de Guaymallén, Siesta, Médano
estr. 10 octubre 1925 - Antonieta Silveyra de Lenhardson, Angel Mazzei, Augusto Sebastiani - rep. 1926, 1929 (en versión para canto y piano)

— *Tonada* - c. y p. - texto Alfredo R. Bufano
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin

COLOM, Martin

— *Roman d'amour* (1919) - c. y p. - texto Lucien Solvay
partes: Prologue, Rencontre, Aspiration, Appréhension, Obsession, Résurrection
estr. 11 noviembre 1919 - Sofía Manzano

CORTES LOPEZ, Joaquín

— *Sonata* (1919) - vl. y p.
partes: Allegro, Notturno (Adagio), Finale
estr. 5 octubre 1919 - Carlos Pessina y Cayetano Fanelli
— *Trío* op. 5 (1919) - vl., celo y p.
partes: Allegro moderato, Adagio dolente, Allegro
estr. 27 octubre 1920 - Edmond Weingand, Leónidas Piaggio y Abel Rufino - rep. 1922, 1925
— *Suite* op. 7 (1921) - p.
partes: Improvisation, Aria, Bourrée, Sarabanda, Ciga
estr. 14 octubre 1921 - Abel Rufino - rep. 1926, 1929
— *El día* - c. y p. - texto J. Cortés López
estr. 16 octubre 1920 - María de Pini de Chrestia

CURUBETO GODOY, María Isabel

— *Tríptico* - vl. y p.
partes: a) Llamamiento, b) Ensueño, c) Plenitud
ej. 1927 - rep. 1929, 1930
— *Pasan las máscaras* - vl. y p.
ej. 1927 - rep. 1928
— *Sonata* - p.
partes: Agitado y pasional, Scherzo, Andante expresivo, Simple pero muy moivdo
ej. 1927 - rep. 1929
— *Salmo* - 2 vls., vla. y celo
estr. 27 junio 1928
— *En el templo* - celo solo, cuarteto de cuerdas y arpa
estr. 27 junio 1928 - Luis Pratesi (solista), Miguel Gianneo, Ricardo Cogorno, Bruno Bandini y Florencio Gianneo (falta un instrumentista en el programa)

DE ROGATIS, Pascual

— *Elegía* (1906) - celo y p.
ej. 1915
— *Preludio* op. 9 (1904) - p.
ej. 1916
— *Fantasía* op. 17 (1908) - p.
ej. 1916 - rep. 1929
(es la Fantasía romántica)
— *Nevermore* (1917) - c. y p. - texto Rafael de Diego
estr. 3 noviembre 1917 - Brígida Frías de Fitte
— *Nocturno* (1917) - c. y p. - texto Ricardo Rojas
estr. 3 noviembre 1917 - Brígida Frías de Fitte
— *El viento* (1918). Poema para piano
partes: Primavera, Verano, Otoño, Invierno
ej. 1918 - rep. 1925
Otoño repetida en 1924 por Ricardo Viñes
— *La campiña dormida* - c. y p. - texto Rafael de Diego
estr. 5 octubre 1919 - Hina Spani
— *A tí única* - c. y p. - texto L. Lugones
ej. 1919
— *Evocaciones indígenas* (1919)
partes: a) Yaraví - 2 vls., vla., celo
b) Fiesta - 2 vls., 2 vlas., 2 celos
estr. 24 noviembre 1919 - Edmundo Weingand, José Gil, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio, Javier Barneche y Enrique Giobbi - rep. 1926
— *Marina* (1919) - c. y p. - texto José Pardo
ej. 1920
— *Cinco canciones argentinas* (1923) - c. y p.
partes: Vidala - texto Rafael de Diego; Canción de cuna - texto G. Coria Peñaloza; Gato - Yaraví - Chacarera
ej. 1923, la Chacarera y el Gato en estreno (24 noviembre) - no indica el programa quien canta - rep. 1927
la Vidala repetida en 1926 y 1930, y en 1928 y 2929 en transcripción de Massa para canto, arpa y quinteto de cuerdas
la Canción de cuna rep. en 1926 y 1930
la Chacarera rep. en 1925, 1926, 1928, 1929
— *Coplas* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
ej. 1925 - rep. 1926, 1927, 1929
— *Danza negra* (dedicada a Viñes) - p.
estr. 16 octubre 1930 Ricardo Viñes

DRANGOSCH, Ernesto

— *Sonata en Mi b Mayor* (1894) - p.
ej. 1916
— *Sonata en Sol Mayor* (1909) - vl. y p.
partes: Allegro appasionato assai, Barcarola, Rondo
ej. 1916 - cuando se repite en 1917 figura compuesta en 1910 - rep. 1926
— *Seis estudios de concierto* op. 21 (1914) (Nueva serie) - p.
partes: Estudio de octavas, Estudio de terceras, Cake-walk, Nocturno, Tarantella, Polonesa
ej. 1917
— *Seis estudios de concierto*, primera parte op. 14 (1908) - p.
partes: Burlesca, Tema variado, Mariposas, Romanza sin palabras, Movimiento perpetuo, Aire de vals
ej. 1918 - el Tema variado y la Romanza sin palabras repetidos en 1929
— *Seis bagatelas* op. 16 (1913) - p.
partes: Impromptu, Elegía, Escena de baile, Leyenda, Balada, Fuga
ej. 1920
— *Deux yeux* - c. y p. - texto Max Bewer
ej. 1920 - rep. 1925, 1926, 1927
— *¡Amemos!* (1920) - c. y p. - texto Amado Nervo
estr. 7 diciembre 1920 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1925, 1926, 1927
— *En paz* (1920) - c. y p. - texto Amado Nervo
estr. 7 diciembre 1920 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1926
— *Promenade crepusculaire*, op. 9 - c. y p. - texto Mattilde Grafin Sterbenburg
ej. 1926
— *Si les étoiles pouvaient te dire*, op. 19 - c. y p. - texto Enriqueta Salas de Anchorena
ej. 1926 - rep. 1927
— *Tout fait silence sur la terre* - c. y p. - texto Gottfried Kinkel
ej. 1926
— *Plegaria* op. 24 - c. y p. - texto Blanca Piñero
ej. 1926
— *Romanza* - p.
ej. 1926
— *Scherzo* op. 8 Nº 3 - p.
ej. 1926
— *Papillons* - p.
ej. 1926

— *Aria de Lía* (de la opereta "La gruta de los milagros", op. 29) - texto Ricardo Hicken - reducción para c. y p.
estr. 3 julio 1926 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *En la ribera* op. 31 - c. y p. - texto Rafael Alberto Arrieta
estr. 3 julio 1926 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1927
— *Lied* op. 31 - c. y p. - texto Rafael Alberto Arrieta
estr. 3 julio 1926 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1927
— *Consolación* - p.
ej. 1929

ESPOILE, Raúl H.

— *Rondel violet* (1921) - c. y p. - texto Gilda Arabehety
estr. 15 noviembre 1921 - Santiago Waitoller
— *Si quieres profesar de hermana mía* ... (1918) - c. y p. - texto Horacio Lartigau Lespada
partes: Porque también de soledad te vistes, Hermanas tuve y las perdí de niño, Es tarea muy fácil ser mi hermana, Si quieres profesar de hermana mía
estr. 15 noviembre 1921 - Santiago Waitoller
— *Plus ne suis.* Madrigal (1917) - c. y p. - texto Clement Marot
estr. 15 noviembre 1921 - Santiago Waitoller
— *Les roses de Saadi* - c. y p. - texto Marceline Desbordes-Valmore
estr. 18 noviembre 1922 - Raúl H. Espoile - rep. 1926 y 1930
— *Madrigal amargo. Recitativo* - c. y p. - texto Belisario Roldán
estr. 18 noviembre 1922 - Raúl Espoile - rep. 1925, 1926, 1927
— *Les séparés* - c. y p. - texto Marceline Desbordes-Valmore
estr. 18 noviembre 1922 - Raúl Espoile
— *J'ai cueilli cette fleur* ... - c. y p. - texto Víctor Hugo
estr. 18 noviembre 1922 - Raúl Espoile
— *El secreto* - c. y p. - texto Amado Nervo
estr. 24 noviembre 1923 - Antonieta Silveyra de Lenhardson - rep. 1927
— *Silenciosamente* - c. y p. - texto Amado Nervo
estr. 24 noviembre 1923 - Antonieta Silveyra de Lenhardson - rep. 1926, 1928, 1929
— *A una coqueta* - c. y p. - texto Jacobo Peña
estr. 24 noviembre 1923 - Antonieta Silveyra de Lenhardson - rep. 1929
— *No faltes* - c. y p. - texto Jacobo Peña
estr. 4 noviembre 1924 - Raúl Espoile
— *Llankirai* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 4 noviembre 1924 - Raúl Espoile

— *Yaraví* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 4 noviembre 1924 - Raúl Espoile
— *Hermosa chacayalera* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 4 noviembre 1924 - Raúl Espoile
— *Si quieres que yo te diga* ... - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 4 noviembre 1924 - Raúl Espoile
— *El zorzal* - c. y p. - texto Arturo Vázquez Cey
estr. 4 noviembre 1924 - Raúl Espoile - figura como estreno el 5 setiembre 1928 - cap. 1929
— *La dernière feuille* - c. y p. - texto Th. Gautier
estr. 11 diciembre 1925 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *Madrigal* - c. y p. - texto Jacobo Peña
estr. 23 setiembre 1926 - Raúl Espoile
— *Agua de fuente* - c. y p. - texto Juan Manuel Jordán
estr. 23 setiembre 1926 - Raúl Espoile
— *El Benteveo* - c. y p. - texto Juan Manuel Jordán
estr. 23 setiembre 1926 - Raúl Espoile
— *El abanico* - c. y p. - texto Juan Manuel Jordán
estr. 23 setiembre 1926 - Raúl Espoile
— *La Tabaquerita* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 23 setiembre 1926 - Raúl Espoile
— *La Chacayalera* - c. y p.
ej. 1928 - rep. 1929
— *Florcita del aire* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 5 setiembre 1928 - María de Pini de Chrestia
— *La plegaria* - c. y p. - texto Juan Manuel Jordán
estr. 5 setiembre 1928 - María de Pini de Chrestia - rep. 1930
— *Agua de fuente* - c. y p.
ej. 1929
— *Collares de perlas* - c. y p. - texto Santiago M. Lugones
partes: a) Perlas blancas, b) Perlas negras
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia
— *Tu cabellera.* Canción romántica - c. y p. - texto Santiago M. Lugones
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia
— *Tu pie* (Madrigal) - c. y p. - texto Santiago M. Lugones
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia

FORTE, Vicente

— *Cuadros argentinos* (Impresiones) (1919) - p.
partes: Las noches en la enramada, Lyricäe (a. Madrigal, b. Noctur-

no, c. Balada) (inspirada en un canto de Ossian "Le retour de Fingall")
estr. 11 noviembre 1919 - María Luisa Messina
— *El zorzal* - c. y p. - texto Edmundo Montagne
estr. 6 noviembre 1923 - Carlos Rodríguez
— *Cantares gauchescos* - c. y p. - coplas populares
partes: a. No pienses vidita mía..., b. Vámonos vida mía...
estr. 6 noviembre 1923 - Carlos Rodríguez
— *Vidalita* - c. y p. - texto Edmundo Montagne
estr. 6 noviembre 1923 - Carlos Rodríguez
— *Vidita* - c. y p. - texto Miguel A. Camino
estr. 6 noviembre 1923 - Carlos Rodríguez

GAITO, Constantino

— *Danza Nº* 1 (1907) - p.
ej. 1915
— *Serenata* (1914) - p.
ej. 1915
— *Valse fantástico* (1906) - p.
ej. 1915
— *Preludio* (1915) - p.
ej. 1916
— *Visión* op. 17 (1908) - p.
ej. 1916
— *Paseo campestre* op. 2 (1905) - p.
ej. 1916
— *Danza* op. 18 (1910) - op.
ej. 1916
— *Cuarteto* op. 23 Nº 1 (1916) - 2 vls., vla., celo
partes: Allegro, Andante sostenuto, Scherzo, Andante-Allegro moderato
ej. 1916 - rep. 1917, 1918, 1922, 1923, 1924
— *Trío* op. 25 (1917) - vl., celo y p.
partes: Allegro moderato, Lento, Allegro enérgico
ej. 1917 - rep. 1918, 1919, 1920, 1921, 1922, 1925, 1926, 1927; 1929
— *Quinteto* op. 24 (1917) - 2 vol., vla., celo y p.
partes: Allegro moderate, Andante, Vivo
ej. 1919 - rep. 1930
— *Sonata* op. 26 (1918) - celo y p.

partes: Allegro moderato, Andante sostenuto, Allegro moderato
ej. 1919 - rep. 1920, 1923, 1927, 1929
— *Cuarteto* op. 33 (1924) - dos vls., vla., celo
partes: I. Moderadamente alegre, II. Con serenidad expresiva. Inciso - Rápido. Movimiento inicial, III. Con viveza
estr. 29 noviembre 1924 - Edmundo Weingand, Roque Citro, Ricardo Rodríguez y Leónidas Piaggio - rep. 1925, 1927, 1929
— *Rimas* - c. y p. - texto G. Becquer
ej. 1926
— *Danzas fantásticas* op. 18 - p.
partes: a) Allegretto, b) Movimiento de Vals, c) Allegro
ej. 1927
— *Meteoros* (Canto X) - c. y p. - texto J. C. Servetti Reeves
ej. 1928 - rep. 1929
— *El ombú* - p.
ej. 1929 (probablemente sea la transcripción del poema sinfónico)

GAOS, Andrés

— *Sonata* op. 37 (1913) - vl. y p.
ej. 1921 - rep. 1928
— *Prémiers printemps!* - c. y p. -
estr. 25 noviembre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *Au point du jour* - c. y p.
estr. 25 noviembre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *Vidalita* - c. y p.
estr. 25 noviembre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *Ay! mi amor!* - c. y p.
estr. 25 noviembre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *Aires gallegos* - p.
partes: Canciót, Berceuse, Danza, Alalá, Baile campestre
estr. 28 octubre 1922 - Leónidas Mastrostefano

GIL, José

— *Sonata* (1916) - vl. y p.
partes: Allegro animato, Andante espressivo, Allegro moderato
ej. 1916 - rep. 1917, 1918, 1927, 1929
— *Trío en La mayor* (1915) - vl., celo y p.
partes: Allegro appassionato, Andante quasi adagio, Allegro molto
ej. 1917 - rep. 1918

— *Sonata en mi menor* (1917) - celo y p.
partes: Allegro agitado, Adagio, Allegro animato
ej. 1918 - rep. 1920, 1926
— *Sonatina* (1918) - p.
partes: Allegretto moderato, Arietta, Allegro giocoso
estr. 28 setiembre 1918 - Sarah Ancell
— *Tres madrigales de Miguel Angel* (1921) - barítono y piano
partes: Come avrò mai virtute, Gli occhi miei vaghi..., Non mi posse tener...
estr. 4 noviembre 1921 - Gregorio Svetloff
— *Tres piezas para piano* (1921)
partes: Preludio, Serenata, La abeja
estr. 25 noviembre 1921 - Rafael González - rep. 1925, 1929
la Serenata ejecutada en 1924 por Ricardo Viñes
— *Cuarteto* en Si b mayor (1921) - vl., vla., celo y p.
partes: Adagio - Allegro animato, Lied - Scherzo - Lied, Allegro con spirito
ej. 1922 - rep. 1923, 1929, 1930
— *Introducción y Allegro* (1923) - celo y p.
estr. 27 octubre 1923 - Ramón Vilaclara y Rafael González
— *Ave María* (1923) - para tres voces solas
estr. 11-12-23 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin, María Isabel Manigot y Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *La primavera viene* - c. y p. - texto Pedro Miguel Obligado
ej. 1926 - rep. 1927, 1928, 1929
— *Cuatro danzas argentinas* - 2vls., vla., celo y p.
partes: El Cuando, La Condición, El Federal, El Bailecito
estr. 8 junio 1927 - Pedro Napolitano, Juan Buratore, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello
ej. 1928 - rep. 1929
— *Serenata en mi menor* - celo y p.
partes: Allegro agitato, Adagio, Allegro animato
ej. 1927
— *Valse en mi b menor* - p. (dedicado a Viñes)
ej. 1930

INZAURRAGA, Alejandro

— *Tres impromptus* (1913) - p.
partes: Nº 1 en sol sostenido menor, Nº 2 en Mi mayor, Nº 3 en fa sostenido mayor

estr. 19 octubre 1917 - Alberto Inzaurraga - rep. el 2º en 1927

— *Dos piezas* (1918) - vl. y p.
partes: Andante appassionato, Andante sostenuto
estr. 16 setiembre 1918 - Francisco L. Pujals y Alejandro Inzaurraga

— *Trío en fa menor* (1918) - vl., cl. y p.
partes: Fuga a cuatro voces - Allegretto scherzando, Intermezzo - Adagio mesto, Scherzo - Allegro molto, Finale - Allegro moderato
estr. 5 diciembre 1918 - Néstor Cisneros, Alberto Grimaldi y Alberto Inzaurraga

— *Por sierras de Córdoba* (1919) - p.
partes: Los arrieros, La tarde en el valle, Los pájaros, Cortejo fúnebre, Los arroyuelos
estr. 5 octubre 1920 - Alberto Inzaurraga - Los pájaros rep. 1927 y 1929; Los arroyuelos en 1927

— *Descendiendo* - c. y p. - texto Alejandro Inzaurraga
estr. 11 diciembre 1923 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin

— *Toda una vida* - c. y p. - texto Alejandro Inzaurraga
estr. 11 diciembre 1923 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1925, 1926, 1927, 1929

— *Sonata en Fa mayor* (1921) - p.
partes: Allegro leggero, Lento non troppo, Allegro scherzando
estr. 11 diciembre 1925 - Alberto Inzaurraga (primer movimiento probablemente repetido en 1929)

— *Pourquoi me fuir?* - c. y p. - texto A. de Lamartine
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia

— *Voy caminito* - c. y p. - texto Alejandro Inzaurraga
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia - rep. 1929

— *La vaquera esquiva* - c. y p. - texto Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana (siglo XV)
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia

— *El gato de tía.* Canción infantil - c. y p. - texto Alejandro Inzaurraga
ej. 1927 - rep. 1929

— *Cuando venga el príncipe* - c. y p.
ej. 1929

— *Endecha* - c. y p. - texto Alejandro
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia

— *Callecita sola* - c. y p. - texto Alejandro Anzaurraga
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia - rep. 1930

— *El arriero invisible* - c. y p. - texto Alejandro Inzaurraga
estr. 16 octubre 1930 - María de Pini de Chrestia

LOPEZ BUCHARDO, Carlos

— *Feuillage du coeur* (1915) - c. y p. - texto Maeterlinck
ej. 1915
— *Lassitude* (1915) - c. y p. - texto Maeterlinck
ej. 1915 - rep. 1918, 1919, 1920
— *Le paravent* (1915) - c. y p. - texto Enrique Prins
ej. 1915 - rep. 1920
— *Une fleur* (1916) - c. y p. - texto André Rivoire
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani
— *Era una rosa* (1916) - c. y p. - texto Amid Abid
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani
— *Si para un fino amante* (1916) - texto L. Lugones
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani
— *Reflets* (1916) - c. y p. - texto Maeterlinck
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani - rep. 1918
— *Les roses de Noël* - c. y p.
ej. 1919

LUZZATTI, Arturo

— *Vesper* - c. y p. - texto Rubén Darío
estr. 5 setiembre 1928 - María de Pini de Chrestia
— *Versos de otoño* - c. y p. - texto Rubén Darío
estr. 5 setiembre 1928 - María de Pini de Chrestia - rep. 1929
— *El jardín encantado* - c. y p. - texto Margarita Abella Caprile
estr. 18 junio 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
(en 1930 figura como estreno el 16 de diciembre)
— *Au bord de la mer* - c. y p. - texto Th. Gautier
estr. 18 setiembre 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
(en 1930 figura como estreno el 16 de diciembre)
— *En sourdine* - c. y p. - texto Paul Verlaine
estr. 18 junio 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1930
— *Lied de la gracia triunfante* - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 18 junio 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
(en 1930 figura como estreno el 16 de diciembre)
— *L'echelle de l'amour* - c. y p. - texto Th. Gautier
estr. 18 setiembre 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1930
— *Au paradis* - c. y p.
ej. 1929
— *Cuarteto* (1929) - 2 vls., vla., celo
partes: Moderato - Vivo, Calmo espressivo, Allegretto con moto (Serenata), Molto sostenuto - Vivace

estr. 10 octubre 1929 - Emilio Napolitano, Juan Buratore, Libero Guidi y Alberto Schiuma - rep. 1930

MACHADO, Alberto J.

— *Preludes* (1915) - p.
partes: Crepuscule, Réverie, Souvenir de jeunesse, Melancolie, Douleur, Passion
estr. 14 noviembre 1916 - Sarah Ancell
— *Sonata* (1915) - p.
partes: Molto allegro, Moderato, Prestissimo
estr. 27 octubre 1920 - Arturo Luzzatti
— *Dos preludios* (1920) - celo y p.
estr. 25 noviembre 1921 - Ramón Vilaclara
— *Allegro* (1917) - celo y p.
estr. 25 nov. 1921 - Ramón Vilaclara
— *Impresiones* (1921) - p.
partes: Regrets, Berceuse, Canto fúnebre
estr. 17 octubre 1922 - Alberto Machado
— *Páginas juveniles* (1920) - p.
partes: Danza, El mirador de Lindaraja, Canto de amor
estr. 17 octubre 1922 - Alberto Machado (el tercer número repetido por Ricardo Viñes en 1924, en el programa figura Chant d'amour)
— *Sonata* (1921) - piano a 4 manos
partes: Allegro agitado, Moderato, Allegro Moderato
estr. 1 diciembre 1922 - Arturo Luzzatti y Alberto Machado - rep. 1925
— *Momentos* - p.
partes: Serénade joyeuse, Réverie, En gambadant, Prière, Danse
estr. 29 noviembre 1924 - Lia Cimaglia - (la Réverie repetida en 1925 por Eduardo Risler)
— *Souvenirs d'Italie* - p.
estr. 29 noviembre 1924 - Lia Cimaglia
— *Les sanglots* - c. y p. - texto Verlaine
ej. 1926

MASSA, Juan Bautista

— *En la ausencia* - c. y p. - texto Félix E. Etcheverry
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *La inicial* - c. y p. - texto Félix E. Etcheverry
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin

— *Triste* - c. y p. - texto Emilio Ortiz Grognet
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *Camino de Plata* - c. y p. - texto Arturo Capdevila
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1929
— *Desdén* - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 6 diciembre 1927 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *Anhelo* - c. y p.
ej. 1928 - rep. 1929
— *Visión* - c. y p.
ej. 1928 - rep. en 1929 en transcripción de Massa para canto, arpa y quinteto de cuerdas
— *Serenata* - c. y p.
ej. 1928 - rep. en 1929 en transcripción de Massa para canto, arpa y quinteto de cuerdas
— *Vidalita* - c. y p.
ej. 1929
— *Tres canciones indígenas* - canto, arpa, flauta, corno inglés, relo y arpa
partes: Canción típica (recogida por J. B. Ambrosetti), La cosecha de la algarrobo (Ricardo Rojas), Coplas indígenas (Juan Carlos Dávalos)
estr. 16 octubre 1930 - María de Pini de Chrestia, Margarita Samek, Angel Mazzei, Obes Minghetti, Alberto Schiuma y Alfredo Cassini

PALMA, Athos

— *Soupir* (1916) - c. y p. - texto Mallarmé
estr. 28 octubre 1916 - Enrique Salas Molina - rep. 1918 (en el programa figura compuesta en 1917)
— *Sur une croix du village* (1916) - c. y p. - texto Liégeard
estr. 28 octubre 1916 - Enrique Salas Molina
— *Arpège* (1916) - c. y p. - texto Albert Samain
estr. 28 octubre 1916 - Enrique Salas Molina
— *Les deux ombres* (1916) - c. y p. - texto G. Boutelleau
estr. 19 octubre 1917 - Brígida Frías de Fitte (el 3 de noviembre de 1917 se repite y dice también primera audición)
— *Heures ternes* (1917) - c. y p. - texto Maeterlinck
estr. 19 octubre 1916 - Brígida Frías de Fitte (el 3 de noviembre de 1917 se repite y dice primera audición)
— *Au jardin* (1917) - c. y p. - texto Ph. Boyer

estr. 19 octubre 1917 - Brígida Frías de Fitte (el 3 de noviembre de 1917 se repite y dice primera audición)

— *Trois chansons de Maurice Maeterlinck* (1917) - c. y p.
partes: On est venu dire..., Elle avait trois couronnes d'or, Ils ont tué trois petites filles
estr. 1 diciembre 1917 - Susana Schuelle de Pedrell

— *Sonata* (1918) - celo y p.
partes: Allegro moderato, Adagio, Lento-Vivace
estr. 16 setiembre 1918 - Adolfo Morpurgo y Cayetano Fanelli

— *Cinq chansons de Maurice Maeterlinck* - c. y p.
partes: 1. Les trois soeurs... (1918), 2. Cantique de la vierge... (1918), 3. Les sept filles d'Orlamonde (1918), 4. J'ai cherché... (1918), 5. Les filles aux yeux bandés (1918)
estr. de los Nos. 3, 4 y 5 y ej. de los Nos. 1 y 2, 11 octubre 1918 - Susana Schuelle de Pedrell
Cantique de la vierge ... rep. 1919, 1922, 1925, 1929, 1930; en 1928 en transcripción de Massa para canto, arpa y quinteto de cuerdas.
Les sept filles d'Orlamonde rep. en 1919

— *Et s'il revenait un jour* (1920) - c. y p. - texto Maeterlinck
estr. 15 octubre 1920 - María de Pini de Chrestia.

— *Les trois soeurs aveugles* - c. y p. - texto Maeterlinck
estr. 15 octubre 1920 - María de Pini de Chrestia

— *Elle l'enchaina dans une grotte* - c. y p. - texto Maeterluck.
estr. 15 octubre 1920 - María de Pini de Chrestia.

— *El viento* - c. y p. - texto Pedro Miguel Obligado
estr. 15 octubre 1920 - María de Pini de Chrestia - rep. 1921, 1924, 1927, 1928, 1929

— *Sonata* (1920) - vl. y p.
partes: Allegro molto, Adagio, Allegretto mosso
ej. 1920

— *Sonata* (1921) - p.
partes: Allegro appassionato, Adagio, Vivo
estr. 25 octubre 1921 - Clelia P. de Tommasi - (el 25 de noviembre de 1921 figura como primera audición) - rep. 1926

— *Dos poemas infantiles de Rabindranath Tagore* (1921) - c. y p.
1. La escuela de las flores - partes: Cuando caen los aguaceros..., ¿La flores van a la escuela..., Madre oye
2. Mi canción - partes: Mi canción te envolverá..., Mi canción cual las dos alas..., Cuando mi voz enmudezca...
estr. 4 noviembre 1921 - María de Pini de Chrestia - rep. 1927

— *Canciones populares salteñas.* Transcriptas y armonizadas - c. y p.
partes: Y ese lunar que tienes, En el barrio de arriba, Yo soy una flor,

Oiga cocherito..., Mi padre, Canción quichua, Malhaya de los morenos
estr. 18 noviembre 1924 - Rosalina Crocco - rep. 1926, 1929
— *Sueño del atardecer* - -. y p. - texto Rafael de Diego
ej. 1924 - rep. 1925, 1926, 1927, 1928, 1929, 1930

PAOLANTONIO, Franco
— *Nocturno* (1912) - p.
estr. 28 octubre 1916 - Sarah Ancell
— *Valse cromático* (1916) - p.
estr. 28 octubre 1916 - Sarah Ancell
— *Triste recuerdo* (1912) - p.
estr. 28 octubre 1916 - Sarah Ancell
— *Serenata africana* (1916) - p.
estr. 28 octubre 1916 - Sarah Ancell

PEDRELL, Carlos
— *J'ai plauré en rêve* - c. y p. - texto Henri Heine
ej. 1915 - rep. 1918
— *Quand je mourrais de ton amour* - c. y p. - texto Heine
ej. 1915 - rep. 1918
— *C'était en avril* - c. y p. - texto Edmond Pailleron
ej. 1915 - rep. 1917, 1918, 1920
— *Les yeux qui songent* (1905) - c. y p. - texto Edmond Pilon
estr. 28 octubre 1916 - Enrique Salas Molina
— *L'infidèle* (1904) (1901 en otras audiciones) - c. y p. - texto T. Klingsor
estr. 28 octubre 1916 - Enrique Salas Molina - rep. 1918
— *Les pas sur l'argile* (1912) - c. y p. - texto Cécile Sauvage
estr. 28 octubre 1916 - Enrique Salas Molina
— *Otoño* (1916) - c. y p. - texto L. Lugones
ej. 1916 (figura como estreno el 15 de octubre de 1920)
— *Primavera* (1916) - c. y p. - texto L. Lugones
ej. 1916 (figura como estreno el 15 de octubre de 1920)
— *Dije a la alondra* (1909) - c. y p. - texto Ricardo Jaimes Freyre
estr. 14 noviembre 1916 - Hina Spani
— *Regardez-les, ces yeux si doux* ... (1908) - c. y p. - texto L. Holmberg
ej. 1917
— *Prière au saint silence* (1917) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 1 diciembre 1917 - Susana Schuelle de Pedrell - rep. 1919
— *Feuille morte* (1917) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 1 diciembre 1917 - Susana Schuelle de Pedrell

— *La fille morte dans ses amours* (1917) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 1 diciembre 1917 - Susana Schuelle de Pedrell
— *La ronde* (1917) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 1 diciembre 1917 - Susana Schuelle de Pedrell - rep. 1919, 1920
— *De Castilla*, seis poemas vocales (1918) - c. y p. - texto Antonio Machado
partes: Yo voy soñando caminos..., Daba el reloj las doce..., Amada, el aura dice..., Hoy, buscarás en vano..., Dice la esperanza..., Caballitos...
estr. 16 setiembre 1918 - Susana Schuelle de Pedrell
— *Prière* (1908) - c. y p. - texto T. Kligsor
ej. 1918
— *Sur l'eau* (1907) - c. y p. - texto T. Kligsor
ej. 1918
— *Amour* (1920) - c. y p. - texto Archag Tchobanian (de La Vie et le Rêve)
estr. 5 octubre 1920 - Magdalena Bengolea de Sánchez Elía
— *Brosseur de lune* (1918) - c. y p. - texto Albert Giraud
estr. 5 octubre 1920 - Magdalena Bengolea de Sánchez Elía
— *Cuatro canciones* (1920) - c. y p. - texto L. Lugones
partes: Invierno, Primavera, Verano, Otoño
estr. de Invierno y Verano: 15 octubre 1920 - María de Pini de Chrestia - (Primavera y Otoño ejecutados en 1916)
— *Dos pastorales* - c. y p. - texto Juan R. Jiménez
partes: Que blanca viene la luna, Novia del campo
estr. 21 mayo 1930 - Jane Bathori

PIAGGIO, Celestino

— *Ici-bas* (1907) - c. y p. - texto Sully Prudhomme
ej. 1915 - rep. 1923
— *Là-bas* (1907) - c. y p. - texto Jacques Madeleine
ej. 1915
— *Sonata en do sostenido menor* (1913) - p.
partes: Allegro, Lentement, Vif - Scherzo, Allegro - Rondeau
estr. 13 octubre 1916 - Ferruccio Calusio - rep. 1917, 1918, 1920, 1925 - probablemente el Rondo repetido en 1924 por Ricardo Viñes; en 1928 y 1929 se ejecuta también el Rondo sólo
— *Il pleut sur la mer* - c. y p. - texto André Suarés
estr. 14 octubre 1921 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1922, 1923, 1929, 1930

— *Lai d'automne* - c. y p. - texto André Suarés
estr. 14 octubre 1921 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1923
— *Le vif hiver* - c. y p. - texto André Suarés
estr. 14 octubre 1921 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1923, 1926
— *Stella matutina* - c. y p. - texto André Suarés
estr. 14 octubre 1921 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1923
— *Homenaje a Julián Aguirre* (Nº 8) - p.
ej. 1925 por Eduardo Risler - rep. 1929, 1930
— *Chanson du canard* - c. y p. - texto T. Klingsor
ej. 1926 - rep. 1929

RODRIGUEZ, Ricardo

— *Tu sais* (1914) - c. y p. - texto Maurice Boucher
ej. 1915 - rep. 1918, 1919
— *Automne* - c. y p. - texto d'Asenlme
ej. 1915 - rep. 1922
— *L'aveu permis* (1914) - c. y p. - texto Debordes-Valmore
estr. 14 noviembre 1916 - Rafael González
— *Polonesa* (1904) - p.
estr. 14 noviembre 1916 - Rafael González
— *Romanza* (1908) - p.
estr. 14 noviembre 1916 - Rafael González
— *Paisaje* (1913) - p.
estr. 14 noviembre 1916 - Rafael González - rep. en 1924 por Ricardo Viñes
— *Sonata* (1911) - p.
partes: Allegro moderato, Presto, Lento, Allegro
estr. 24 noviembre 1917 - Amelia Cocq de Weingand - rep. 1926
— *Pourquoi?* (1908) - c. y p. - texto Louisa Siéfert
estr. 5 diciembre 1918 - María Magdalena de Ezcurra - rep. 1919, 1925
— *Sonatina* (1919) - p.
partes: Allegro risoluto, Andantino, Allegro
estr. 24 noviembre 1919 - Rafael González - rep. 1923, el Allegro rep. en 1928
— *Ne dors pas* (1920) - c. y p. - texto T. Klingsor
estr. 27 octubre 1920 - Ninon Vallin - rep. 1923
— *Las mariposas* - c. y p. - texto Luis María Iglesias
ej. 1920 - rep. 1925, 1927, 1929
— *Nueva salve* (1920) - c. y p. - texto Alberto Williams
estr. 11 diciembre 1923 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin

— *Seis preludios* - p.
estr. 23 setiembre 1926 - Amelia Cocq - (uno de los Preludios ejecutado en 1928, 1929, 1930
— *En mi pueblo.* Evocaciones de infancia (10 piezas para piano)
partes: Nº 2. La iglesia; Nº 4. Atardecer en la Tablada; Nº 6. Excursión al Cerrito; Nº 9. El Palmar; Nº 10. El Salto Chico
estr. 6 diciembre 1927 - Amelia Cocq
(el Nº 6 figura como estreno el 7 noviembre 1930; Nos. 4 y 9 rep. en 1928, 1929)
— *Mon âme est un grappe de raisin* - c. y p. - texto Maria Isabel Biedma
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *Chanson déchirante* - c. y p. - texto María Isabel Biedma
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *Tendresse* - c. y p. - texto María Isabel Biedma
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *En mi pueblo.* Evocaciones de infancia - p. (completa la suite estrenada en 1927)
partes: El pueblo, En un bailecito, El Yuquerí, La quinta de las flores, El camposanto
estr. 7 noviembre 1930 - Velia Solari

RUFINO, Abel

— *Tarde del trópico* (1921) - c. y p. - texto R. Darío
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *Barcarola* (1921) - c. y p. - texto Ernesto Morales
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *El ruego* (1921) - c. y p. - texto José María Heredia
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *La pesca en le mar* (1921) - c. y p. - texto Gertrudis Gómez de Avellaneda
estr. 25 octubre 1921 - María de Pini de Chrestia
— *Sonata en fa menor* (1921) - p.
partes: Allegro moderato, Larghetto, Final - Allegro molto
estrt. 15 noviembre 1921 - Abel Rufino

SCHIUMA, Alfredo

— *Sonata en fa,* op. 14 (1919) - celo y p.
partes: Allegro moderato, Lento e grave, Allegro poco vivo
estr. 5 octubre 1919 - Alberto Schiuma y Guido Capocci

(en el programa del 11 noviembre 1919 figura también en primera audición, con Alberto Shiuma y Jorge Fanelli) - rep. 1922, 1926, 1929

— *Sexteto en mi b* op. (1917) - 2 vls., 2 vlas., 2 celos
partes: Allegro moderato, Adagio - Tetro e funebre, Scherzo - Molto Allegro, Finale - Allegro con brío
ej. 1920 - rep. 1923, 1925, 1929

— *Cuarteto op.* 10 (1916) - 2 vls., vla., celo
partes: Allegro moderato, Lento e melancónico, Allegro molto (Scherzo), Allegro con brío
ej. 1921

— *La canción de la mazamorra* - c. y p. - texto Carlos Molina Massey
estr. 20 mayo 1926 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1929

— *Güeya* - c. y p. - texto Carlos Molina Massey
estr. 20 mayo 1926 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1927, 1928

— *Quinteto en mi menor* (1926) - 2 vls., vla., celo y p.
partes: Allegro moderato, Lentamente, Allegretto, Allegretto con brío
estr. 16 noviembre 1926 - Pedro Napolitano, Fernando Vitulli, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello - rep. 1929, 1930

— *La canción del mate amargo* - c. y p.
ej. 1928 - rep. 1929

— *Tabaré* (fragmento del primer acto) - reducción para c. y p.
ej. 1929

STIATTESI, César A.

— *Hojas de álbum* (1906) - c. y p.
partes: Amore (Ada Negri), Visión (Rafael Obligado)
ej. 1915 - Visión rep. en 1920

— *La rondine messaggera* (1912) - c. y p.
ej. 1915

— *Vane preci* (1908) - c. y p. - texto S. Mazarino
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani

— *Dulce luna del mar* (1916) - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani

— *El ave marina* (1916) - c. y p. - texto L. Lugones
estr. 24 noviembre 1916 - Hina Spani - rep. 1920, 1929

— *En el templo* (1917) - c. y p. - texto Enrique Morales
estr. 24 noviembre 1917 - Paulina Frers de Pellegrini - rep. 1920, 1925, 1927, 1928, 1929

— *O rondinella* (1917) - c. y p. - texto Enrico Mazzarino
estr. 24 noviembre 1917 - Paulina Frers de Pellegrini - rep. 1920

— *Evocación* (1917) - c. y p. - texto Santiago Stagnaro
estr. 24 noviembre 1917 - Paulina Frers de Pellegrini
— *Chanson Triste* (1918) - c. y p. - texto T. Klingsor
ej. 1918 - (figura como primera audición el 8 noviembre 1929)
— *Au jardin joli* (1918) - c. y p. - texto T. Klingsor
estr. 11 octubre 1918 - Susana Schuelle de Pedrell
— *Triste* (1920) - c. y p. - texto Luis Agote (en otro programa figura atribuido a Emilio Ortiz Grognet)
estr. 23 noviembre 1920 - Elena Olmi - rep. 1921, 1928, 1929
— *¿Qué ansías?* - c. y p. - texto Amado Nervo
estr. 15 noviembre 1921 - Elena L. Olmi - rep. 1925, 1929
— *Pudiera ser* - c. y p. - texto Amado Nervo
estr. 15 noviembre 1921 - Elena L. Olmi
— *Para encontrarte* - c. y p. - texto A. Nervo
estr. 15 noviembre 1921 - Elena L. Olmi
— *Nostalgia* - c. y p.
ej. 1929

TORRA, Celia

— *Abandono* - c. y p. - texto Carmen Latino
ej. 7 febrero 1929 - (pone primera audición el 6 de julio de 1929)
— *Visión de paz* - c. y p. - texto Antonio Vázquez
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *Otoño* - c. y p. - texto Manuel Mujica Lainez
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson - (figura como estreno el 7 de noviembre de 1930)
— *Quisiera eternizarme...* - c. y p. - texto Carmen Latino
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *Crepuscular* - c. y p. - texto Carmen Latino
estr. 6 julio 1929 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *Cantar de arriero* - c. y p. - texto Rafael Jijena Sánchez
estr. 7 noviembre 1930 - Antonieta Silveyra de Lenhardson
— *Milonga del destino* - c. y p. - texto Fenán Silva Valdés
estr. 7 noviembre 1930 - Antonieta Silveyra Lenhardson

TORRE BERTUCCI, José

— *Suite ancienne* (1919) - p.
partes: Prelude, Sarabande, Bourrée, Tripla
estr. 5 octubre 1919 - Cayetano Fanelli

— *Variaciones sobre una "arietta del Giordanello"* - p.
estr. 27 octubre 1920 - Arturo Luzzatti
— *Sonata en do sostenido menor* (1921) - p.
partes: Allegro appassionato, Passacaglia - Andante sostenuto, Finale Allegro giocoso
estr. 21 noviembre 1922 - Amelia Cocq de Weingand - rep. 1929
— *Tres poemas* (1923) - c. y p. - texto Rafael Alberto Arrieta
partes: Soledad, Canción ingenua, El retorno
estr. 6 noviembre 1923 - Carlos Rodríguez - rep. 1927
Soledad rep. en 1928, 1929 y 1930 - El retorno en 1929
— *El indiecito de Pichi-Mahuída* - c. y p. - texto Pablo Cavestany
ej. 1925 - rep. 1926, 1927, 1929, 1930
— *Fuga en re menor* (1921) - p.
estr. 27 junio 1928 - Esperanza Lothringer
— *Melancolía* - c. y p. - texto Pablo Cavestany
estr. 18 mayo 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - (figura como estreno el 10 octubre 1929)
— *Madrigal* - c. y p. - texto Pablo Cavestany
estr. 18 mayo 1929 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin (figura como estreno el 10 octubre 1929 y el 5 diciembre 1930)

UGARTE, Floro

— *A un lago* (1914) - c. y p. - texto Manuel Ugarte
ej. 1915
— *A Pierrot* (1914) - c. y p. - texto Manuel Ugarte
ej. 1915
— *J'ai des p'tites fleurs bleus* (1916) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 13 octubre 1916 - Enriqueta Salvy - rep. 1922, 1926, 1929
— *Le Bohémien* (1916) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 13 octubre 1916 - Enriqueta Salvy
— *L'heure mystique* (1917) - c. y p. - texto Paul Fort
ej. 1917
— *Romanza* (1917) - vl. y p.
estr. 3 noviembre 1917 - León Fontova y Constantino Gaito - rep. 1918, 1923
— *Siciliana* (1917) - vl. y p.
estr. 3 noviembre 1917 - León Fontova y Constantino Gaito - rep. 1918, 1923
— *Bajo el parral* (1918) - c. y p. - texto Floro Ugarte
estr. 23 noviembre 1918 - Hina Spani - rep. 1929, 1930 - en 1928 Massa hace una transcripción para canto, arpa y quinteto de cuerdas

— *Día de fiesta* (1918) - c. y p. - texto Floro Ugarte
estr. 23 noviembre 1918 - Sina Spani - rep. 1925, 1927, 1928, 1929, 1930
— *Soledad pampeana* (1918) - c. y p. - texto Floro Ugarte
estr. 23 noviembre 1918 - Hina Spani - rep. 1927, 1929
— *Le plus gai des lieds* (1913) - c. y p. - texto Paul Fort
estr. 23 noviembre 1918 - Hina Spani - rep. 1929
— *Cuarteto* op. 19 (1921) - p., vl., vla. y celo
partes: Movido y apasionado, Animado y jovial, Lento con íntima tristeza, Enérgico y vivaz
estr. 4 noviembre 1921 - Sigfrid Prager, Mario Rosseger, Bruno Bandini y Alberto Schiuma - rep. 1922, 1923, 1925, 1926, 1927, 1928, 1929 (en el catálogo de obras de Ugarte le corresponde el op. 18)
— *Las tres hermanas* - c. y p. - texto Arthur Davidson Fiecke
estr. 11 diciembre 1923 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin
— *El murciélago* - c. y p. - texto Manuel Ugarte
estr. 11 diciembre 1923 - Enriqueta Basavilbaso de Catelin - rep. 1925, 1927, 1929
— *De mi tierra. Suite* (1923) - reducción para piano
partes: I. Entre sombras se movía el crespo sauce llorón, II. Y la noche se acercaba su negro poncho tendiendo, III. Al suelo se descolgaban cantando los pajaritos (texto E. del Campo)
estr. 11 diciembre 1923 - Amelia Cocq de Weingand - rep. 1926, 1927, 1929 - el primer número ej. en 1930; el tercer número ej. en 1925 por Eduardo Risler
— *La barca* (1925) - c. y p. - texto Manuel Ugarte
estr. 19 junio 1925 - Ninon Vallin - rep. 1928
— *Sonata* (1928) - vl. y p.
partes: Apasionado y expresivo, Tiernamente melancólico, Vivaz y bien ritmado
estr. 18 mayo 1929 - Carlos Pessina y Rafael González - rep. 1930
— *Caballito criollo* - c. y p. - texto Belisario Roldán
estr. 23 noviembre 1929 - María de Pini de Chrestia - rep. 1930

WILKES, Josué Teófilo

— *Canto fúnebre* - celo y p.
ej. 1915
— *Reflejos de Oriente* - celo y p.
ej. 1915
— *Cinq miniatures* (1916) - c. y p. - ("dans l'ancien style français, texte d'auteurs inconnus du XVIIe. où XVIIIe. siècles")

partes: Air à boire, Air de chasse, Chanson becagère, Brunette, Chanson pour danser en rond
ej. 1916
— *Balada* (1915) - celo y p.
estr. 13 octubre 1916 - Leónidas Piaggio
— *Primer Capricho* (1915) - vl., p. y harmonium
estr. 10 noviembre 1917 - Edmundo Weingand, Rafael González y Athos Palma
— *Segundo capricho* (1916) - cuarteto de cuerdas, p. y harmonium
estr. 10 noviembre 1917 - Edmundo Weingand, José Gil, Leónidas Piaggio, Rafael González y Athos Palma (falta en el programa un ejecutante del cuarteto)
— *Trois chansons de Bilitis* (1918) - c. y p. - versión francesa de Pierre Louys
partes: La nuit est si profonde, Le premier me donna un collier..., La mer de Kypris
estr. 16 setiembre 1918 - Susana Schuelle de Pedrell

WILLIAMS, Alberto
— *Hueya* op. 46 Nº 2 - p.
ej. 1915
— *Vidalita* op. 65 Nº 3 - p.
ej. 1915
— *Milonga* op. 64 Nº 8. Nostalgia de la Pampa - p.
ej. 1915
— *Gato* op. 62 Nº 3 - p.
ej. 1915
— *Segunda Sonata* op. 51 en re menor (1905) - p. y vl.
partes: Moderato - Allegro maestoso, Vidalita - Andante sostenuto, Menuetto - Moderato assai, Allegro non troppo
ej. 1916
— *Tres cantares* op. 70 - Nos. 3, 6 y 7 (1915) - p.
estr. 14 noviembre 1916 - Sarah Ancell
— *Odas* op. 36, Nos. 2 y 1 - p.
ej. 1916
— *Sonata* op. 52 - celo y p.
partes: Allegro moderato, Andante - Scherzo - Andante, Allegro appasionato
ej. 1917 - rep. 1920, 1928, 1929
— *Huayno* op. 57 - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1917

— *La pena* op. 22 - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1917
— *Canción otoñal* op. 22 - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1917
— *Enjambre* op. 42 - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1917
— *Trío* op. 54 - vl., celo y p.
partes: Allegro moderato, Berceuse, Final
ej. 1917 - rep. 1920
— *Primera sonata argentina* op. 74 (1918) - p.
partes: Rumores de la Pampa - Allegro vivace, Vidalita - Andante espressivo, Malambo - Scherzo, Gauchos alegres - Allegro deciso
ej. 1918
— *Las semillas del cardo.* Huayno - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1920 - rep. 1925
— *Poema de la noche* op. 84 - p.
partes: Campanas nocturnas, Halo lunar, Noche serena, Nubes tempestuosas
estr. 15 noviembre 1921 - Elsa Piaggio
— *Poema de la araña pollo* op. 83 (1922) - p.
partes: La araña en acecho alrededor de un nido, Triste presagio de un chingolo, Inquietud de los colibríes, Un gaucho pasa cantando, El gaucho ha matado la araña, Regocijo en el bosque
estr. 28 octubre 1922 - Elsa Piaggio
— *Canciones de las montañas* op. 82 (1921) - c. y p. - texto A. Williams
partes: Canción de las hojas, Canción pasional, La neblina, El lago, Canción primaveral
estr. 28 octubre 1922 - Elcira Rosso - (figura como estreno el 20 de mayo de 1926)
— *Quena* - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1922 - rep. 1927, 1929, 1930
— *Poema de la quebrada* op. 79 - p.
partes: Rumores de hojas, Vislumbres crepusculares, Hilo de agua
estr. 6 noviembre 1923 - Elsa Piaggio - rep. 1929
— *Poema antártico* op. 87 (1923) - p.
partes: Ventisquero azulado, Fagus antárticos, Pingüinos empollando en la soledad austral, Chorros de los ballenatos
estr. 4 noviembre 1923 - Elsa Piaggio - rep. 1929
— *En la Pampa* op. 76 - p.
partes: En el pajonal, Triste del payador, Desfile de carretas en lontananza, Poncho de macachines para tus pies
ej. 1924 - el cuarto número rep. en 1926, el tercero en 1929

— *Poema del valle* op. 80 - p.
partes: A la sombra de los nogales, Nido de picaflores, Canción del cabrero, Canción de las frondas
estr. 29 noviembre 1924 - Heriberto Retamar Quiroga - el tercer número repetido en 1929
— *Poema fueguino* op. 86 - p.
partes: I. Témpanos mecidos por las olas, II. Pingüinos nadando, III. Barcarola antártica, IV. Bandada de avutardas
ej. 1925
— *Yaraví* - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1925 - rep. 1929
— *Bailarina sandunguera* (Nc 1 de Milongas op. 63) - p.
ej. 1925 por Eduardo Risler
— *La mirada de mi china* (Nº 1 de Aires de la Pampa op. 72) - p.
ej. en 1925 por Eduardo Risler - figura como estreno en 1927 la serie completa
— *Frank Brown bailando* (Nº 2 de Payasos) - p.
ej. 1925 por Eduardo Risler
— *Vidalita* - c. y p. - texto A. Williams
ej. 1925 - rep. 1926, 1927, 1929
— *Aires de la Pampa. Milongas* op. 72 - p.
partes: La mirala de mi china, Galopando por la Pampa, Han venido unas palomas a beber en tu tinaja, Hoy no se fía pero mañana sí, La alegría de ginetear, La milonga del volatinero, Luciérnagas en la redecilla de mi china, Lejos del rancho, Requiebros campechanos, El avispero.
estr. 8 junio 1927 - Lia Cimaglia (menos el primer número ejecutado en 1925 - La milonga del volatinero se rep. en 1929
— *Anhelos* - c. y p. - texto A. Williams
estr. 5 octubre 1927 - María de Pini de Chrestia - rep. 1928, 1930
— *La colina sombreada* (1892) - p.
ej. 1928 - rep. 1929
— *Sonata* op. 49 - vl. y p.
partes: Allegro con brío, Adagio, Allegro moderato
ej. 1929
— *El rancho abandonado* - p.
ej. 1929
— *Cortejo campestre* - p.
ej. 1929
— *Zamba* - p.
ej. 1929

— *Milonga en La b Mayor* - p.
ej. 1930
— *Piezas modernas para los niños* op. 89 - p.
partes: Parejas de paseo, Canción de colegiales, Arrorró de los pingüinos, Vislumbres en la selva, Nocturno antártico, Soldaditos de plomo, Plegaria a Sta. Teresita, Polichinela a sus anchas.
estr. 16 diciembre 1930 - Lia Cimaglia Espinosa

III. Instrumentistas que actuaron

El elenco lo dividimos en dos grandes grupos: solistas y conjuntos de cámara. Colocamos pianistas solistas y pianistas acompañantes de canto juntos, ya que la mayoría de ellos actuaron también como solistas. No podemos ubicarlos con la cantante pues en algunas audiciones actúan varias, y los pianistas aparecen nominados al pie del programa.

I. SOLISTAS

a. pianistas y pianistas acompañantes,
b. cantantes,
c. violoncelistas

I. CONJUNTOS DE CAMARA

a. *Dúos*
1. piano a 4 manos
2. violín y piano
3. violoncelo y piano

b. *Tríos*
1. violín, viola y piano
2. violín, violoncelo y piano
3. violín, clarinete y piano
3. violín, clarinete y piano
4. canto, flauta y arpa
5. violín, piano y harmonium
6. tres voces solistas

c. *Cuartetos*
1. dos violines, viola, violoncelo
2. violín, viola, violoncelo y piano

d. *Quintetos*
1. dos violines, viola, violoncelo y piano

e. *Sextetos*

1. dos violines, dos violas, dos violoncelos
2. cuarteto de cuerdas, piano y harmonio
3. violoncelo solo, cuarteto de cuerdas y arpa
4. canto, arpa, flauta, corno inglés, violoncelo y arpa

f. *Sextetos*

1. canto, arpa, quinteto de cuerdas

g. *Coro de niños*

h. *Solistas y orquesta*

I. SOLISTAS

a. *pianistas y pianistas acompañantes*

Julián Aguirre, Sarah Ancell, José André, Felipe Boero, Ferruccio Calusio, Monserrat Campmany, Guido Capocci, Lia Cimaglia, Amelia Cocq (Amelia Cocq de Weingand), Martín Colomb, Raúl Espoile, Genaro De Derteano, Ernesto Drangosch, Cayetano Fanelli, Jorge Fanelli, Celia Fasce, Vicente Forte, Constantino Gaito, Andrés Gaos, José Gil, Rafael González, Sara Guzmán, Alberto Inzaurraga, Mercedes Linari, Carlos López Buchardo, Esperanza Lothringer, Rosa Louis, Arturo Luzzatti, Alberto Machado, Haydée Massa, Leónidas Mastrostéfano, María Luisa Messina, Athos Palma, José Papi, Juan Carlos Paz, Carlos Pedrell, Celestino Piaggio, Leónidas Piaggio, Heriberto Retamar Quiroga, Eduardo Risler, Aldo Romaniello, Abel Rufino, Velia Solari, César Stiattesi, Clelia P. de Tommasi, Celia Torrá, Aline Van Barentzen, Ricardo Viñes, Alberto Williams.

b. *cantantes*

Enriqueta Basavilbaso de Catelin, Jane Bathori, Magdalena Bengolea de Sánchez Elía, Olga B. Carelli, Rosalina Crocco, Luis Angel Cúneo, Ana G. de la Guardia, María de Pini de Chrestia, Raúl Espoile, María Magdalena de Ezcurra, Paulina Frers de Pellegrini, Brígida Frías de Fitte, Gabriela Irigoyen, Lola Juliánez Islas, Lola B. de López Rivarola, Sofía Manzano, Isabel Marengo, Elena L. Olmi, Amelia Ortelli, Elisa Ramoneda Juliá, Paula Ripert-Marcilley, Carlos Rodríguez Elcira Rosso, Enrique Salas Molina, Enriqueta Salvy, Angel Sammarcelli, Angela Santuari, Susana Schuelle de Pedrell, Antonieta Silveyra de Lenhardson, Hina Spani, Sadie M. de Steinsleger, Gregorio Svetloff, Ninon Vallin, Santiago Waitoller.

c. *violoncelistas*

Leónidas Piaggio.

II. CONJUNTOS DE CAMARA

a. *Dúos*

1. *piano a 4 manos*

Arturo Luzzatti y Alberto Machado
Lia Cimaglia y Alberto Machado

2. *violín y piano*

María Luisa Castiñeiras y Néstor Cisneros
León Fontova y Ernesto Drangosch
León Fontova y Constantino Gaito
Telmo Vela y Julián Aguirre
Amelia Cock de Weingand y Edmundo Weingand
Andrés Gaos y Ernesto Drangosch
Ernesto Drangosch
Francisco L. Pujals y Alejandro Inzaurraga
Remo Bolognini y Cayetano Fanelli
Carlos Pessina y Cayetano Fanelli
Ferruccio Cattelani y Athos Palma
Manuel Almirall y Heriberto Retamar Quiroga
León Fontova y Arturo Luzzatti
Edmundo Weingand y Jorge Fanelli
Blanca Curubeto Godoy y María Isabel Curubeto Godoy
Emilio A. Napolitano y Oscar Napolitano
Carlos Pessina y Aldo Romaniello
Emilio Napolitano y Arturo Luzzatti
Carlos Pessina y Rafael González
Mary V. de Thompson de Brown y Walter E. Brown
Emilio A. Napolitano y Aldo Romaniello
Aaron Klasse y Aldo Romaniello

3. *violoncelo y piano*

Leónidas Piaggio y Rafael González
Adolfo Morpurgo y Cayetano Fanelli
Alberto Schiuma y Guido Capocci
Alberto Schiuma y Jorge Fanelli
Ramón Vilaclara y Constantino Gaito

Carlos Marchal y Aline van Barentzen
Alberto Schiuma y Sigfrid Prager
Ramón Vilaclara y Alberto Machado
Alberto Schiuma y Arturo Luzzatti
Ramón Vilaclara y Rafael González
Adolfo Morpurgo y Aldo Romaniello
Adolfo Morpurgo y Jorge C. Fanelli
Leónidas Piaggio y Amelia Cocq
Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

b. *Tríos*

1. *violín, viola y piano*

Carlos Fellica, Florencio Gianneo y Carlos Bourget

2. *violín, violoncelo y piano*

Edmundo Weingand, Leónidas Piaggio y Rafael González
León Fontova, Ramón Vilaclara y Constantino Gaito (de la Sociedad Argentina de Música de Cámara)
Andrés Gaos, Leónidas Piaggio y Ernesto Drangosch
León Fontova, Adolfo Morpurgo y Constantino Gaito
Carlos Pessina, Ramón Vilaclara y Constantino Gaito
Edmundo Weingand, Leónidas Piaggio y Abel Rufino
Andrés Gaos, Carlos Marchal y Ernesto Drangosch
Carlos Pessina, Ramón Vilaclara y Adrián Moreo
Emilio A. Napolitano, Roberto N. Schiffrin y Oscar Napolitano
Emilio A. Napolitano, Ramón Vilaclara y Aldo Romaniello

3. *violín, clarinete y piano*

Néstor Cisneros, Alberto Grimaldi y Alberto Inzaurraga

4. *canto, flauta y arpa*

Antonieta Silveyra de Lenhardson, Angel Mazzei y Augusto Sebestiani

5. *violín, piano y harmonio*

Edmundo Weingand, Rafael González y Athos Palma

6. *tres voces solistas*

Enriqueta Basavilbaso de Catelin, María Isabel Manigot y Antonieta Silveyra de Lenhardson

c. *Cuartetos*

1. *dos violines, viola y violoncelo*

León Fontova, Carlos Pessina, Edgardo Gambuzzi y Ramón Vilaclara (de la Sociedad Argentina de Música de Cámara)
Edmundo Weingand, José Gil, Ricardo Rodríguez y Leónidas Piaggio (de Diapasón)
Miguel Gianneo, Piero Schiuma, Bruno Bandini y Dante Pisani
Edmundo Weingand, Roque Citro, Ricardo Rodríguez y Leónidas Piaggio
Pedro Napolitano, Héctor Sénez, Miguel Mittelmann y Alberto Schiuma
Carlos Pessina, Osvaldo Pessina, Edgardo Gambuzzi y Adolfo Morpurgo
Emilio A. Napolitano, Juan Buratore, Libero Guidi y Alberto Schiuma

2. *violín, viola, violoncelo y piano*

Mario Rosseger, Bruno Bandini, Alberto Schiuma y Sigfríd Prager
León Fontova, Bruno Bandini, Luis W. Pratesi y Arturo Luzzatti
Mario Rosseger, Bruno Bandini, Luis W. Pratesi y Sigfrid Prager
León Fontova, Abel San Martín, Florencio Gianneo y Arturo Luzzatti
Edmundo Weingand, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio y Rafael González
Edmundo Weingand, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio y Jorge Fanelli
Carlos Pessina, Edgardo Gambuzzi, Adolfo Morpurgo y Jorge Fanelli
Carlos Pessina, Edgardo Gambuzzi, Adolfo Morpurgo y Aldo Romaniello

Aaron Klasse, Bruno Bandini, Alberto Schiuma y Sara Guzmán

Emilio A. Napolitano, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

Pedro Napolitano, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Arturo Luzzatti

d. *Quintetos*

1. *dos violines, viola, violoncelo y piano*

Edmundo Weingand, José Gil, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio y Constantino Gaito

Edmundo Weingand, Higinio Otero, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio y Amelia Cocq de Weingand

Pedro Napolitano, Fernando Vitulli, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

Pedro Napolitano, Juan Buratore, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

Carlos Pessina, Pedro Napolitano, Edgardo Gambuzzi, Adolfo Morpurgo y Aldo Romaniello

Vicente Tagliacozzo, Emilio Napolitano, Libero Guidi, Alberto Schiuma y Raúl Spivak

Emilio Napolitano, Juan Buratore, Oscar Napolitano, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

Emilio Napolitano, Juan Buratore, Libero Guidi, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

Pedro Napolitano, Emilio Napolitano, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

Emilio Napolitano, Juan Buratore, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma y Aldo Romaniello

e. *Sextetos*

1. *dos violines, dos violas, dos violoncelos*

Edmundo Weingand, José Gil, Ricardo Rodríguez, Leónidas Piaggio, Javier Barneche y Enrique Giobbi

Miguel Gianneo, Hércules Granzinotti, Bruno Bandini, Ricardo Bonfiglioli, Alberto Schiuma y Manuel Schiuma

Pedro Napolitano, Luis Schiffrin, Edgardo Gambuzzi, Ricardo Bonfiglioli, Alberto y Manuel Schiuma

Pedro Napolitano, Héctor Sénez, Miguel Mittelmann, Ricardo Bonfiglioli, Alberto y Manuel Schiuma

Carlos Pessina, Pedro Napolitano, Edgardo Gambuzzi, Miguel Mittelmann, Adolfo Morpurgo y Américo de Biase

Aaron Klasse, Leopoldo Schiffrin, Miguel Mittelmann, Libero Guidi, Alberto Schiuma y Roberto Schiffrin

Aaron Klasse, Arturo Franchini, Bruno Bandini, Luis Calusio, Alberto Schiuma y Ernesto Scotti

2. *cuarteto de cuerdas, piano y harmonio*

Edmundo Weingand, José Gil, Leónidas Piaggio, Rafael González y Athos Palma (falta un instrumento en el programa, la viola, seguramente Ricardo Rodríguez)

3. *violoncelo solo, cuarteto de cuerdas y arpa*

Luis Pratessi, Miguel Gianneo, Ricardo Cogorno, Bruno Bandini, Florencio Gianneo (falta un instrumentista en el programa, el o la arpista)

4. *canto, arpa, flauta, corno inglés, violoncelo y caja*

María de Pini de Chrestia, Margarita Samek, Angel Mazzei, Obes Minguetti, Alberto Schiuma y Alfredo Cassini

f. *Septetos*

1. *canto, arpa, quinteto de cuerdas*

Sadie M. de Steinsleger, Rosa Borea, Edmundo Weingand, René Beyer, José Martí, Leónidas Piaggio y Alejandro Gamberale

Sadie M. de Steinsleger, Manuela Arnó, Aldo Gily, Tomás Santesteban, Lucía Salguero, Luciano Salguero y Fioravante de Bernardo

g. *Coro de niños*

Niñas de 1º y 2º grados de la Escuela Wenceslao Posse, Nº 11 del C.E. 1º (canciones escolares en el Homenaje a Julián Aguirre)

h. *Solistas y orquesta*

Soprano: Jane Bathori; recitación: Blanca de la Vega; piano: Aldo Romaniello; orquesta: Carlos Pessina, Pedro Napolitano, Gino Cristiani, Alberto Carnicero, Edgardo Gambuzzi, Miguel Mittelmann, Alberto Schiuma, Ramón Vilaclara, Alejandro Gamberale, Angel Mazzei, Edmundo Gaspert, Obes Minghetti, Roque Spatola, José Cironi, Saro Giuntini, Salvador Vescovo, José Currao, Blas Fanelli; director: Celestino Piaggio

Lic. CARMEN GARCIA MUÑOZ

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS QUE OTORGA

- Licenciado en Música, especialidad Composición.
- Licenciado en Música, especialidad Musicología.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Coral.
- Licenciado en Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Profesor Superior de Música, especialidad Composición.
- Profesor Superior de Música, especialidad Musicología.
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Coral
- Profesor Superior de Música, especialidad Dirección Orquestal.
- Doctor en Música, especialidad Musicología.

DEPARTAMENTO DE INGRESO

Tiene por objeto impartir la enseñanza necesaria a fin de que los aspirantes a ingresar a la Facultad puedan adquirir los conocimientos previos, en caso de no poseerlos, para la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.

Los cursos del Departamento de Ingreso tienen una duración de dos años y el acceso a los mismos se cumple mediante un examen de aptitud de acuerdo con el programa correspondiente.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de julio de 1988 en los talleres gráficos de *Palabra Gráfica y Editora S.A.*, Castro 1856/60, Cap. Fed., Rep. Arg.