



**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

UCA - Biblioteca Central Hemeroteca



40110000020155

(1103) BUENOS AIRES

REPUBLICA ARGENTINA

Queda hecho el depósito que exige la ley 11.723

Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega

Nº 7 - 1986

Directora: Lic. Carmen García Muñoz

Consejo de redacción:

Dra. Pola Suárez Urtubey

Lic. Néstor Ramón Ceñal

PASCUAL DE ROGATIS (1880 - 1980)

Lic. Carmen García Muñoz 7

JULIAN AGUIRRE (1868 - 1924)

Lic. Carmen García Muñoz 19

LA MUSICOGRAFIA DESPUES DE CASEROS (II)

Dra. Pola Suárez Urtubey 45

JOSE MARIA CASTRO (1892 - 1964)

Lic. Néstor Ramón Ceñal 75

ROBERTO CAAMAÑO (1923)

Lic. Néstor Ramón Ceñal 95

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA

Lic. Carmen García Muñoz 109

ALBERTO GINASTERA (1916 - 1983)

Dra. Pola Suárez Urtubey 137

En este número continuamos una idea iniciada ya en el volumen anterior al publicar catálogos analíticos de obras de compositores argentinos.

*Los que ofrecemos hoy, así como el de Floro Ugarte * ya publicado, fueron realizados en 1980, como primera etapa de una tarea para el Instituto Nacional de Musicología dependiente del Ministerio de Educación y Justicia.*

La presentación actual de los seis catálogos constituye una primera revisión de aquella tarea. Y en este momento cabría hacer un poco de historia, ya que pocos conocen los antecedentes de este proyecto.

Allá por 1968 elevamos al Fondo Nacional de las Artes un plan para crear el Archivo de la música argentina. La idea se concretó por el término de un año y el material reunido, por decisión de las autoridades del Fondo, pasó a integrar la Biblioteca de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

*Diez años después, en el Primer Congreso Nacional de Intelectuales, organizado por el Ministerio de Educación, en nuestra ponencia sobre "El hombre argentino y la música. Introducción a un estudio estético", insertamos una serie de propuestas que estimábamos indispensables: 1) ordenamiento y redacción de una Historia de la música argentina, con sentido crítico; 2) grabación y edición discográfica de una historia musical argentina que ofrezca un panorama totalizador; 3) edición de los Monumentos de la música argentina con criterio musicológico; 4) creación del Archivo de la música argentina que reúna todos los materiales de estudio.***

En 1980 se propuso al Instituto Nacional de Musicología oficial un plan en varias etapas (seis años) para elaborar una historia de la música argentina con las condiciones que supone la investigación científica. A la primera etapa de ese plan pertenecían las versiones iniciales de estos catálogos.

Entendemos que la tarea musicológica comporta un camino duro y difícil, tal vez más en nuestro país donde los materiales están dispersos y el apoyo oficial ha sido escaso. Creemos en un compromiso moral que nos lleva a trabajar en lo argentino, sin falsos nacionalismos, y al margen de las tareas que se realicen en otros campos de la investigación.

Por eso estos catálogos —que continuaremos—, la idea de la Historia, el sueño de un Archivo, la edición de los Monumentos y su versión disco-

gráfica, permanecerán siempre intactos. Y ese sueño se cumplirá, con la ayuda de Dios y con la fuerza, la inteligencia y la pasión que pongamos en la obra.

LA DIRECCION

* En relación al catálogo de Floro Ugarte cabe agregar en este momento una rectificación de edición y tres datos nuevos, prueba fehaciente que estos trabajos permanecen abiertos para recibir nueva información:

- 1) En la página 83 del Número 6 de la Revista, en relación a la obra *La rebelión del agua*, op. 15, figura "sobre una novela de Manuel Ugarte", debiendo decir "sobre un poema de Manuel Ugarte".
- 2) El N° 1 de las *Baladas Argentinas*, op. 6 para canto y piano, Bajo el parral, aparece impreso en la revista *Música de América*, año 2, N° 11, noviembre de 1921.
- 3) El segundo cuadro de *Satka*, ópera en un acto y dos cuadros, op. 7, aparece impreso en versión para canto y piano en la revista *Música de América*, año 1, N° 3, mayo de 1920.
- 4) Anotamos también como curiosidad, un hecho que se da con frecuencia en muchos hombres de su generación: la incursión en la música popular urbana, en el caso de Ugarte con *Medianoche*. Tango para piano, con el seudónimo de Nembat.

** Partituras impresas, manuscritos, libros, discos, cintas magnetofónicas, artículos, etc.

PASCUAL DE ROGATIS (1880 - 1980)

Pascual De Rogatis¹, integrante de lo que nosotros denominamos “generación nacida entre 1875 y 1890”² tuvo un destino singular.

Inició su formación musical en el Conservatorio de Música de Buenos Aires, que fundara Williams en 1893³, no fue a Europa en pos del perfeccionamiento técnico que buscaron sus colegas en Francia, en Italia o en Alemania⁴ y quedó arraigado para siempre en su tierra, inaugurando un lenguaje.

En su producción —que todavía aguarda la exégesis puntual y profunda— podemos distinguir dos períodos: uno con reminiscencias exóticas y orientales y otro de raigambre autóctona, en una línea distinta de la que hasta ese entonces había asumido el nacionalismo musical.

Con el drama lírico *Huemac*⁵ inicia la temática inspirada en elementos prehispánicos, basados en una intuición, porque todavía no existían los estudios musicológicos de los D'Harcourt⁶ y de otros investigadores. Y esa intuición lo lleva a buscar las escalas pentáfonas y una especial riqueza rítmica. Escuchar atentamente la *Danza de Huemac*, único trozo que perdura de la ópera, constituye sin duda una experiencia positiva. La obra mantiene intacta su frescura, una instrumentación imaginativa de ricos colores tímbricos, una sólida estructura formal. Setenta años después de su estreno se vuelve a oír como vigente y se la siente en toda su intensidad rítmica y expresiva.

Obras posteriores de De Rogatis tienen indudablemente los mismos méritos, pero la falta total de grabaciones y de audiciones periódicas impide experimentar “en vivo” sus cualidades y sus posibles carencias.⁷

Su producción permanece en general inédita y sin difusión, salvo las obras impresas para piano o para canto y piano.

De Rogatis fue un singular personaje de una increíble vitalidad y rapidez mental, aún en sus últimos años, rondando constantemente por el Teatro Colón, siempre atento a lo nuevo como lo atestiguan sus declaraciones cuando le preguntan si en los conservatorios se deben enseñar las técnicas experimentales: “Todo. Se debe enseñar todo. Porque siempre hay en todas las cosas algo de interesante. Todo lo que imagina la humanidad tiene algo de interesante”.⁸

El Catálogo que presentamos, revisión del realizado en 1980, es un primer intento de ordenar su obra. Es un camino lento y difícil porque él mismo era reticente a establecer posibles pautas o intentos de codificación. Compañía cuando sentía esa necesidad espiritual y la obra quedaba allí. Lo mismo que se negaba a alejarse de su país para dirigir sus producciones sinfónicas y teatrales en el extranjero⁹.

El elenco de obras lo ordenamos por géneros ya que no es posible establecer con certeza una enumeración por opus. Algunos están puestos en ediciones o en datos periodísticos, otros no. Colocamos entre paréntesis ese número de opus posible. De cualquier manera hay todavía muchas fechas dudosas de composición y faltan datos de estreno.

Cada autor necesita del investigador un enfoque singular debido a las peculiaridades de su obra, a la posible existencia de otros materiales conocidos sólo por fuentes coetáneas —no siempre exactas— y a la pérdida lamentable de muchas partituras en especial del siglo pasado y primeras décadas de éste.

El ordenamiento de géneros musicales para el trabajo es el siguiente:

1. Música para teatro
2. Música orquestal
3. Música para orquesta y solistas
4. Música de cámara
5. Obras para piano
6. Obras para canto y piano
7. Obras para coro
8. Obras retiradas por el autor
9. Obras inconclusas
10. Obras en preparación
11. Transcripciones de obras de De Rogatis.

NOTAS

¹ Pascual De Rogatis nació en Italia y murió en 1980, pocos días antes de cumplir 100 años. Curiosamente sus contemporáneos dan, como fecha de nacimiento, el año 1881, incluso Williams en su artículo de *La Nación* (25 de mayo de 1910).

² Hace tiempo que estamos trabajando en la aplicación de la teoría orteguiana de las generaciones a la música argentina. Cfr. el artículo sobre música argentina que publicamos en esta revista.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Según afirma García Morillo, De Rogatis se basó en la teoría de Gevaert que afirmaba que los pueblos primitivos utilizaban una escala pentátona (Cfr. García Morillo, *Estudios de música argentina*. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1984).

⁶ El libro de Raoul y Marguerite D'Harcourt *La musique des Incas* aparece recién en 1926.

⁷ El mismo problema que afecta a toda la música argentina, del pasado y del presente, la falta de difusión adecuada, de ediciones y de grabaciones.

⁸ Cfr. *La Prensa*, 2 de enero de 1968, en la serie de reportajes a compositores argentinos.

⁹ Lo invitaron a dirigir Huemac en Italia, pero él se negó (Cfr. el reportaje en *La Prensa* ya mencionado).

CATALOGO DE OBRAS

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Huemac	Drama lírico en un acto		1913-14	Libreto de Edmundo Montagne, sobre la leyenda telteca del rey Huemac II. Versión italiana de Folco Testena	Buenos Aires, 22 de julio de 1916, Teatro Colón. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	En 1917 se estrena en el Teatro Costanzi de Roma, con dirección de Eduardo Vitale. De Rogatis lo dirige en el Teatro Solís de Montevideo, en el Municipal de Río de Janeiro y en el Municipal de San Pablo. Partitura perdida; queda una reducción para canto y piano, manuscrito del autor, en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales
La novia del hereje (La Inquisición en actos Lima)	Opera en cuatro		Comenzada c. 1924	Libreto de Tomás Allende Irargorri, basado en la novela de Vicente Fidel López	Buenos Aires, 13 de junio de 1935, Teatro Colón. Director: Ferruccio Calusio.	Inédita	Instrumental: 2.3.2.2 - 2.3.3.1 - Timb., bombo, triáng., tambor, xil., celesta, maza-calla, pala, 2 arpas, cuerdas. Banda: 1 guía, 3 trompetas, 1 tambor, 2 candombes, 1 cañón.
Danza de Huemac	Versión coreográfica de Boris Romanoff sobre la danza de la ópera homónima				Buenos Aires, 9 de julio de 1932, Teatro Colón. Director: Juan José Castro	Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, 1942	
El viento	Versión coreográfica de la obra homónima para piano				París, Théâtre L'Oeuvre		

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Anflón y Zeto	Música incidental para teatro	De Rogatis compone 8 números musicales para la obra	1915	Mito griego de T. Salvini	Buenos Aires, 18 de agosto de 1915, Teatro Colón. Compañía de Gustavo Salvini. Director de orquesta: P. De Rogatis	Inédita	En el estreno cantó Titta Ruffo y actuó la ballarina Cía Formaroli
Tres preludios.	Música incidental para teatro		c. 1918	Para el Ollantay de Ricardo Rojas		Inédita	Buenos Aires no conoce la obra; la partitura original se pierde durante el hundimiento del buque que la conducía a Londres en la primera guerra mundial
Suite árabe (op. 2)	Orquesta de cuerdas		1902		Buenos Aires, 10 de octubre de 1904. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Ejecutada en un concierto de alumnos del Conservatorio de Música de Buenos Aires. Según García Morillo (cfr. Estudios. . .) retirada luego por el autor.
Danza de las dríadas (op. 5)	Orquesta de cuerdas		1902		Buenos Aires, 20 de noviembre de 1905. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Ejecutada en un concierto de alumnos del Conservatorio de Música de Buenos Aires.
Preludio sinfónico (op. 9)	Orquesta		1903		Buenos Aires, 10 de octubre de 1904. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Ejecutada en un concierto de alumnos del Conservatorio de Música de Buenos Aires.
Oriental (op. 11)	Orquesta de cuerdas		1903		Buenos Aires, 20 de noviembre de 1905. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Ejecutada en un concierto de alumnos del Conservatorio de Música de Buenos Aires.
Marcha heroica (op. 7)	Orquesta		1904		Buenos Aires	Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Marko y el hada (op. 10)	Poema sinfónico		1905	Inspirado en una leyenda danubiana de Máximo Gorki	Buenos Aires, 1906, Príncipe George's Hall. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Partitura perdida
Paisaje otoñal (op. 12)	Poema sinfónico		1905		Buenos Aires	Inédita	
Belkiss en la selva	Poema sinfónico		1906	Inspirado en un poema de Eugenio de Castro	Buenos Aires, 1907	Inédita	En algunas fuentes aparece como: Belkiss en la selva de Saba
Segunda oda de Safo (op. 14)	Orquesta				Buenos Aires, 1906	Inédita	Ejecutada en el concierto en 1906 en el Conservatorio de Música de Buenos Aires. ¿Sería tal vez el segundo número de las Tres odas de Safo que menciona Lacquaniti?, Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina, Tomo I. Música Bs. As., 1912
Zupay	Poema sinfónico	<ul style="list-style-type: none"> ● Zupay en la selva ● El alma de Zupay ● Transfiguración 	1910	Inspirado en "El país de la selva" de Ricardo Rojas	Buenos Aires, 1910. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Estrenada en la temporada de conciertos de la Exposición del Centenario
Danza de la ópera Huemac	Orquesta				Fue dirigida en el Teatro Colón, en 1925, por G. Fitelberg	Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, 1942	Instrumental: 3.3.3.2 - 4.3.3.1 - timb., bombo, tambor, pandereta, platillos, tam-tam, triáng., xil., cel., glockenspiel, arpa, cuerdas
América	Fantasia para orquesta		c. 1920				El único dato en Música de América, año 1, N° 2, abril de 1920

TÍTULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Fantasia indígena	Orquesta		antes de 1920				El único dato en el artículo de Williams, en La Quena, año 1, N° 2, marzo de 1920. Tal vez sea la misma obra mencionada en Música de América
Atipac (Escenas de la selva americana)	Poema sinfónico	1. Noche en la selva. La lucha 2. Idilio 3. Fiesta	c. 1920		Buenos Aires, 1° de agosto de 1925, Teatro Politeama. Director: E. Ansermet	Inédita	Premio Municipal 1921
Suite americana	Orquesta	1. Danza indígena 2. Noche en el trópico 3. Carnaval (sobre un tema popular)	1924		Buenos Aires, 24 de agosto de 1926, Teatro Colón. Director: Celestino Piaggio	Inédita	Premio Municipal 1924
La fiesta del Chiqui	Poema sinfónico		1935			Inédita	Premio Municipal 1935
Estampas argentinas	Orquesta	1. Cholós 2. Puente Alsina en el 1900 3. Fiesta en el pago	1942		Buenos Aires, 1943. Director: Juan José Castro		Premio Nacional 1942
Cañombes	Orquesta					Inédita	Sin estrenar. No poseemos otro dato.
Tres odas de Safo	Orquesta con solistas					Inédita	Mencionada por Lacquantti; es el único dato.
Elegía	Violoncelo y orquesta		1907		Buenos Aires, 1907, Príncipe George's Hall. Solista: Carlos Marchal. Director: Pascual De Rogatis	Inédita	Según García Morillo "descartada luego por su autor" (cfr. Estudios sobre música argentina)

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Oratorio laico	Para soprano y tenor solistas, coro y orquesta		1910	Ricardo Rojas	Buenos Aires, 5 de mayo de 1928, Teatro Colón. Solistas: Dolores Frau y Fidel Ajello. Director: Celestino Piaggio.	Inédita	Ejecutada en un concierto en homenaje a Ricardo Rojas
Evocaciones indígenas	1. Para cuarteto de cuerdas (vis. I y II, viola, violoncelo) 2. Para sexteto de cuerdas (vis. I y II, violas I y II, violoncelos I y II)	1. Yaraví 2. Fiesta Indígena	1918		Buenos Aires	Bs. As., Sociedad Nacional de Música, 1927	Dedicada a Ricardo Rojas. En 1932 Juan José Castro dirige en el Colón una versión para orquesta. En la edición de la partitura figura como fecha de composición 1918; en la edición de las partes determina 1919
Cuarteto	Para arcos					Inédita	El único dato es la mención de García Morillo (La Nación, 12/11/67); en su libro Estudios... lo da como "descartado luego por su autor".
Preludio	Para piano						Transcripción del Preludio sinfónico (Op. 9). Cfr. el artículo de Williams en La Quena, año 1, N° 2, marzo de 1920
Fantasia romántica	Para piano		1909		Buenos Aires	Bs. As., Sociedad Nacional de Música	Dedicada a Sarah Ancell
El viento. Poema en cuatro partes	Para piano	1. Primavera 2. Verano 3. Otoño 4. Invierno	1918	Inspirado en el poema homónimo de Edmundo Haraucourt	Buenos Aires, 1918. Sara Ancell	Bs. As., Gurlina, 1918	Dedicada a Guilo Marinuzzi. Premio Asociación Wagneriana, 1918. Ricardo Viñes la interpreta en Europa

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Danza negra	Para piano		1929		Buenos Aires, 1929. Ricardo Viñes	Inédita	
Coyas bajando la montaña	Para piano		1947		Buenos Aires	Bs. As., Ricordi, 1947 (en la Colección Didáctica)	
Suite	Para piano	1. Rapsodia 2. Paisaje 3. Final	1952		Buenos Aires, 1952. Jorge Fontenla	Inédita	En setiembre de 1971 el autor estaba haciendo una revisión de la obra
Carnavalito y copla	Para piano		1957			Bs. As., Ricordi, 1957 (en la Colección Didáctica)	
Tres poemas	Canto y piano	1. Nocturno 2. La campiña dormida 3. Marina	1. 1902 2. 1914 3. 1915	1. Ricardo Rojas 2. Rafael De Diego 3. José María Pardo		Inédita	Las tres canciones se dan bajo un solo ítem, tal como figuran en los elencos de obras realizados por el propio autor
Concierto de las campanas	Canto y piano			R. Campoamor		Bs. As., Bibelet, año 1, N° 14, 30 de noviembre de 1903	
Visión	Canto y piano					Inédita	Cfr. Lacquaniti. García Morillo la da como "descartada por su autor"
Fantasia	Canto y piano		1904	Cimino	Buenos Aires, 10 de octubre de 1904. Srta. Corlín	Bs. As., Bibelet, N° 40, año 2, 30 de diciembre de 1904	Dedicada a Julián Aguirre. Estrenada en un concierto de alumnos del Conservatorio de Música de Buenos Aires.

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Dos odas de Safo	Canto y piano		1904				
A tí única	Canto y piano		1919	Leopoldo Lugones		Bs. As., Música de América año 1, N° 2, abril de 1920	Edición —creemos que posterior— de la Sociedad Nacional de Música. Dedicada a Elena Rakowska de Serafin
Never more	Canto y piano			Rafael De Diego		Inédita	Mencionada por Williams en 1920, en su artículo de La Quena, año 1, N° 2
Cinco canciones argentinas	Canto y piano	1. Vidala 2. Canción de cuna 3. Chacarera 4. La sombra, Yaraví 5. Gato	1923	1. Rafael De Diego 2. G. Coria Peña-loza 3. G. Coria Peña-loza 4. Miguel A. Camino 5. G. Coria Peña-loza		Edición consultada: Bs. As., Ricordi, 1950	Dedicadas respectivamente a Antonieta Silveyra de Lenhardson, Carlos Rodríguez, Nínon Vallín, Didah y Armand Crabee. Premio Municipal 1923. Premio de la Institución Mitre.
Coplas	Canto y piano		1925	Miguel A. Camino		Bs. As., Lottemoser, 1925	La edición en el Album de homenaje a Julián Aguirre.
Alamo serrano	Canto y piano		1928	M. López Palmero		Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, Fasc. III, 1942	Edición posterior: Buenos Aires, Ricordi. Dedicada a Nínon Vallín
Hueya	Canto y piano		c. 1954?	Agustín Dentone		Bs. As., Ricordi, 1954	En la edición Ricordi figura como "Güeya"
Miel	Canto y piano		1955	Agustín Dentone		Bs. As., Ricordi, 1956	

TEXTO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
El martillo	Canto y piano		1916	Ernesto Marlo Barrera		Bs. As., Gurina	Pertenece al repertorio infantil. Edición posterior por Ricordi
El tambor	Canto y piano		1916	Ernesto Marlo Barrera		Bs. As., Gurina	Pertenece al repertorio infantil
Rayos de luna	Dos voces y piano		1904	Alberto Williams	Buenos Aires, 1904	Edición consultada Bs. As., Ricordi, 1951	Se estrena en un concierto de alumnos del Conservatorio de Música de Buenos Aires.
Alborada	Dos voces y piano		1904	Alberto Williams		Bs. As., Ricordi	
En la sierra	Tres voces y piano		1915	Alberto Williams		Bs. As., Ricordi	

OBRAS RETIRADAS POR EL AUTOR

Estas composiciones figuran en los primeros elencos de obras (cfr. Williams —artículo de 1910 en *La Nación*— y Lacquaniti) y luego fueron descartadas por el autor (Cfr. García Morillo).

- Dos conciertos para violín y orquesta, uno de ellos estrenado en el Conservatorio de Música de Buenos Aires.
- Dos conciertos para violoncelo y orquesta.
- Romanza para violín.
- Coros “a capella”.
- Danza árabe Nº 2 para orquesta.
- Tiempo de minué para orquesta.

OBRAS INCONCLUSAS

- Caaporá. Ballet apenas esbozado (1919), inspirado en la leyenda guaraní del urutaú, según la teatralización de Ricardo Güiraldes.

OBRAS EN PREPARACION

- Rapsodia argentina para violoncelo y orquesta, según el autor la obra está terminada en 1968 (cfr. entrevista en *La Prensa*, 2 de enero de 1968). Según otros biógrafos la obra estaría en preparación y sería una Rapsodia para violín y orquesta, con transcripción para violoncelo y orquesta.
- En la revista *Música de América*, año 1, Nº 3, mayo de 1920, en un artículo que habla sobre la actividad de nuestros compositores dice: “Pascual De Rogatis, en colaboración con Vicente Martínez Cuitiño, prepara un drama musical en 2 actos, de ambiente americano”. No tenemos otro dato.

TRANSCRIPCIONES

- La sombra (cuarto número de las Cinco canciones argentinas). Versión para coro.
- Vidala. Versión para canto y orquesta de cámara de Luis Gianneo.
- Alamo serrano. Versión para canto y orquesta de Luis Gianneo.

LIC. CARMEN GARCÍA MUÑOZ

JULIAN AGUIRRE (1868 - 1924)

“La obra de arte debe ser el resultado de una intuición, al mismo tiempo que de un trabajo crítico y reflexivo.”

J. A.

Este pensamiento de Aguirre¹, recordado por uno de sus hijos, es tal vez una buena síntesis para definir su obra. Incluso sus apuntes musicales constituyen una eficiente guía para seguir la línea de su procedimiento de creación.

El tema melódico de la obra aparece completo en cualquier lugar del papel y en una misma página puede haber apuntes o esbozos de varias composiciones. En una segunda etapa vuelve a aparecer el tema ya con una base armónica y un planteo de lo que será la continuidad del trozo, básicamente en el parámetro melódico, dejando compases en blanco que son la pauta de que la obra se estaba armando lentamente.

Con Aguirre vuelve a presentarse el problema que destacábamos en relación a De Rogatis. Muchas obras están en manuscrito —a veces completo, sin duda; otras con carencias evidentes. Existen varias composiciones de las que sólo manejamos testimonios periodísticos o datos de biografías coetáneas y posteriores.

Dadas estas condiciones resulta bastante difícil armar un catálogo y sobre todo ordenar coherentemente las obras, ya que los números de opus que existen no son constantes y hay trozos distintos con el mismo número, sin embargo ubican, aun en forma parcial, el orden de creación.

Por otra parte —ya lo destacamos en un estudio anterior²— pocas obras de Aguirre quedaron pulidas en todos sus detalles antes de entregarse a imprenta y por ello la tradición oral³ tiene una importancia fundamental para maneras de ejecución, de interpretación e incluso de errores de notas en algunas ediciones⁴. Hace años ya se habló de una reedición revisada por quien fuera alumno y dilecto amigo de Aguirre: Rafael González, pero quedó sólo en un hermoso proyecto.

El ordenamiento por géneros lo hacemos con las características ya utilizadas. En el grupo de obras para Canto y piano —al margen del aspecto estilístico— establecemos estos items:

1. con texto en francés o italiano
2. con texto en castellano
3. la serie de *Canciones argentinas*
4. la serie de *Canciones escolares*.

El repertorio para piano abarca dos tendencias: la universal y la nacionalista. En la línea nacionalista está documentada la existencia de series y de obras aisladas que pudieron o no pertenecer a ellas.

- I. *Aires criollos* - 3 obras ⁵
- II. *Aires populares* - 3 obras
- III. *Aires nacionales argentinos*
 - Primer tomo: *Tristes*.- 5 obras
 - Segundo tomo: *Canciones* - 5 obras
 - Tercer tomo: *Danzas* - 6 obras (5 conocidas?)
 - Cuarto tomo: *Evocaciones indias* - cuatro obras (1 conocida?)
- IV. *Canciones indias* - 3 obras (1 conocida?)
- V. *Canciones populares* - 8 obras (6 conocidas?)

Al margen de las Series quedarían los *Bailecitos*, el *Gato correntino*, la *Santiagueña* y las obras que transcribe Gaos y de las que no nos ha llegado el original aguirreano.

Los cuatro tomos de *Aires nacionales* aparecen como impresos al dorso de la Intima N^o 2 editada por G. Ricordi.

Cabría agregar una *Vidalita* (o *Vidalitas*), cuya publicación se anuncia en una edición de la Escuela Argentina de Música. Tal vez sea una obra nueva (o nuevas), o la edición separada de la quinta Canción.

Colocamos indistintamente obras impresas y manuscritas (vistas o conocidas por referencias escritas), dejando para la última sección las obras inconclusas, en preparación y la gran cantidad de transcripciones ⁶.

En la columna de estreno señalamos con un asterisco cuando el dato pertenece a la primera ejecución conocida de la que hasta el momento tengamos noticia, no estando indicado en ese dato la cualidad de "estreno". Nos guía ante todo el deseo de ubicar temporalmente al máximo las composiciones.

La figura de Aguirre marcó un hito importante en la historia musical argentina por su estilo personal, por la fluidez particular y bella de su don melódico, del que podríamos tal vez observar la continuidad en López Buchardo (en otro contexto armónico), por su preocupación por propiciar la recolección de un folklóre integral ⁷.

Agradecemos profundamente a la Sra. Raquel Aguirre de Castro todos los materiales que puso a nuestra disposición.

NOTAS

¹ Encontrado en una carpeta del Sr. Alberto Aguirre.

² Cfr. *Lyra*, Nº 234 - 236, 1977.

³ Tuvimos el privilegio de trabajar con Rafael González y, en su estudio, el retrato, el recuerdo, las anécdotas y la concepción e interpretación de la obra aguirreana eran constantes.

⁴ El caso, por ejemplo, de algunas ediciones de la *Huella* para piano.

⁵ Colocamos al lado del título de cada serie el número de obras que contiene y, entre paréntesis, aquellas que han podido ubicarse o de las que se tienen mayores datos.

⁶ También editó Aguirre textos para la Escuela Argentina de Música, como los Estudios de Cramer y la Técnica de Pischna, impresos por Gurina (consultamos 45 Estudios de Cramer, "progresivamente anotados y ordenados por Julián Aguirre").

⁷ Cfr. el artículo de *La Nación*, 20 de agosto de 1912, en que se comenta una conferencia de Aguirre. En el trabajo sobre música argentina que publicamos en este número se reproduce un párrafo de esa conferencia.

CATALOGO DE OBRAS

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Atahualpa	Música incidental para teatro		1897	Drama de Nicolás Granada	Buenos Aires, 5 de noviembre de 1897, La Opera. Compañía Mariano Galé	Inédita	Números de música "compuestos para varios lugares de la obra" por Julián Aguirre y Carmelo Calvo y Errante. Cfr. el comentario en La Nación, 6 de noviembre de 1897. Es el único dato hasta el presente
Preámbulo, Triste y Gato	Orquestal		Anterior a 1910		Buenos Aires, 9 de setiembre de 1910, Salón de Fiestas de la Exposición Internacional de Ferrocarriles y transportes terrestres. Director: Alberto Williams	Inédita	Formación: 2.2(C.I.).2.2-2 trompas - arpa - cuerdas. Ejecutada en el segundo Concierto de música argentina organizado por la Comisión Nacional del Centenario. En el programa se transcriben los principales temas de la obra.
De mi país. Suite	Orquestal				Buenos Aires, 27 de octubre de 1916, Teatro Colón. Director: A. Messager	Inédita	En el programa del concierto figura como Triste y Gato. El manuscrito consultado no es original de Aguirre. Formación: 2.2(C.I.).2.2-2 Trompas - arpa - cuerdas.
Poema sinfónico	Orquestal					Inédita	Cfr. el libro de O. Schiuma. Es el único dato hasta el presente

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Belkiss	Orquestal	Suite en cuatro partes	Anterior a 1910			Inédita	Entre los manuscritos de Aguirre figuran apuntes de una Marcha del Belkiss y una Intrata del Belkin. En la revista Arte Musical, 20 de octubre de 1900, se cita la Suite para orquesta Belkiss ("la última obra de Aguirre es la Danse de Belkiss, reducida de la orquesta"). Versión para piano del segundo número (cfr. obras para piano)
Paisaje, Canción y Danza	Orquestal		c. 1920 (?)			Inédita	Cfr. La Prensa, 14 de agosto de 1924. En Música de América, año 1, N° 3, mayo de 1920, figura como "terminada" y la titula Evocaciones indias: El Paisaje, El Canto y La Danza. Posiblemente se relacione con las Evocaciones indias para piano que incluye los mismos títulos.
Serenata	Para violoncelo y orquesta		c. 1910			Inédita	Williams la menciona "en su cartera" en 1910. Cfr. La Nación, 25 de mayo de 1910. Lacquaniti la da como Inédita en 1912
Nocturno (op. 30)	Violín y piano			Buenos Aires, 25 de junio de 1906, Salon Operai Italiani. Augusto Maurage y Julián Aguirre	Bs. As., Bibelot, año 3, N° 58, 30 de setiembre de 1905		Dedicada a Pedro Ripari. Cfr. Revista Música, año 1, N° 13, 1° de julio de 1906

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Balada (op. 31)	Violín y piano				Buenos Aires, 25 de junio de 1906, Salon Operai Italiani. Augusto Mauraage y Julián Aguirre	Bs. As., Gurina	Dedicada a Augusto Mauraage, Cfr. Revista Música, año 1, N° 13, 1° de julio de 1906
Ballade	Violín y piano					Inédita	Cfr. Jerónimo Zanne, Recordando a J. Aguirre, en La Guitarra, N° 4, febrero 1926; Revista Tárrega, año 1, N° 3, agosto 1924 y Revista de la Asociación Wagneriana, N° 64, agosto de 1924. Figura impresa en el dorso de una canción editada por la Escuela Argentina de Música.
Berceuse	Violín y piano					Inédita	Cfr. el libro de J. F. Giacobbe (Julián Aguirre, Bs. As. Ricordi, 1945)
Poème	Violín y piano					Inédita	Consultado un manuscrito incompleto, sólo con la parte de violín. Es manuscrito original de Aguirre. Schiuma la menciona en el catálogo de obras.
Sonata en La Mayor (op. 32)	Violín y piano	Allegro Andante pastoral Scherzo Allegro con brio			Buenos Aires, 25 de junio de 1906, Salon Operai Italiani. Augusto Mauraage y Julián Aguirre	Probablemente, Escuela Argentina de Música	El manuscrito Incompleto consultado es original de Aguirre. Cfr. Revista Música, año 1, N° 13, 1° de julio de 1906

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Sonata en La Mayor	Violoncelo y piano	Moderato Lentamente Scherzo Vivo	1906		Buenos Aires, 22 de noviembre de 1906. Carlos Marchal	Inédita	Dedicada a Carlos Marchal. Consultado un manuscrito incompleto; el del tercer movimiento es original de Aguirre. El dato del estreno se tomó de una carta de Adolfo Cipriota a Julián Aguirre, del 23 de noviembre de 1906
Soneto de Petrarca	Violoncelo y piano					Inédita	Cfr. el artículo de García Morillo en Ars dedicado a Julián Aguirre, Bs. As., año 10, N° 47, 1949, y el libro de Schiuma
Scherzo	Cuarteto de cuerdas		1892			Inédita	Mencionado por García Morillo en Estudios...
Mazurca española	Para piano					Bs. As., Hartmann, 1887	Dedicada a T. Lasarte
¡Victoria! Polka	Para piano					Rosario, Establecimiento Gráfico Woelflin, 1888	Dedicada a Victoria Munuce
Barcarola (op. 19)	Para piano					Bs. As., Drangosch y Belnes, 1890 ó 1892	Dedicada a Guillermina O. de Wilde
Idilio						Bs. As., Hardoy	Dedicada a la Sra. G. de Varela
Cuentos a Ninon. Romanza	Para piano					Bs. As., Medina	Dedicada a Elvira Lledós

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Loin	Para piano					Bs. As., Stefani, 1892	Dedicada a Enrique de Vedia. Impresa en el Album de pièces pour piano, con otras obras de autores argentinos
Soubrette	Para piano					Bs. As., Stefani, 1892	Dedicada a María A. de Caprile. Impresa en el Album de pièces pour piano, con la obra anterior
La danse de Belkiss	Para piano	Nº 2 de Belkiss, Suite para orquesta en cuatro partes				Bs. As., Stefani, (antes de 1900)	Dedicada a Alberto Williams. Reducción para piano del autor. Cfr. Revista Arte Musical, 20 de octubre de 1900
Intima en La b (op. 11, Nº 1)	Para piano				* Buenos Aires, 13 de noviembre de 1893, El Ateneo. Julián Aguirre	Bs. As., Gurina	Cfr. La Nación, 14 de noviembre de 1893. Edición posterior por Ricordi
Intima en La Mayor	Para piano				* Buenos Aires, 13 de noviembre de 1893, El Ateneo. Julián Aguirre	Revista Musica, año 1, Nº 13, 1º de julio de 1906	Dedicada a Celestino Piaggio. Ediciones posteriores por la Escuela Argentina de Música y por Ricordi
Cinco mazurcas	Para piano	Referencias de: ● Mazurca en La bemol ● Mazurca en sol sostenido ● Mazurca duo appassionato			* La primera ejecutada en El Ateneo, 13 de noviembre de 1893; las otras dos en El Ateneo, 15 de julio de 1898. Julián Aguirre	Inéditas	Cfr. La Nación, 14 de noviembre de 1893, 16 de julio de 1898 y el libro de Schiuma
Rapsodia española	Para piano						Inédita Cfr. el artículo de García Morillo en Ars y el libro de Schiuma
Estudio en Si b	Para piano						Inédita Cfr. el artículo de García Morillo en Ars.

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Romanza (en La)	Para piano				* Buenos Aires, 13 de noviembre de 1893, El Ateneo. Julián Aguirre	Figura como impresa al dorso de la Intima N° 2 editada por Ricordi	Cfr. La Nación, 14 de noviembre de 1893, el artículo de García Morillo en Ars y el libro de Schiuma
Leyenda "La revista nocturna", Helne	Para piano				* Buenos Aires, 13 de noviembre de 1893, El Ateneo. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 14 de noviembre de 1893 y 16 de julio de 1898
Menuet à l'antique	Para piano				* Buenos Aires, 15 de julio de 1898, El Ateneo. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 16 de julio de 1898
Reisebilder, Cuadros de viaje, Nros. 1 y 2-	Para piano				* Buenos Aires, 15 de julio de 1898, El Ateneo. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 16 de julio de 1898
Zortzico	Para piano				Buenos Aires, 22 de octubre de 1939, Teatro Nacional Cervantes. Alberto Inzaurraga	Inédita	Dedicada a Bernardo Iribarri. Estrenada en los Conciertos de la Asociación Argentina de Música de Cámara. El manuscrito consultado, perteneciente a Alberto Inzaurraga, no es original de Aguirre
Aires criollos	Para piano	1. Andante non troppo 2. Allegretto 3.				Bs. As., Gurina	Dedicados a Angel Roverano. En 1897 van en la 5ª edición. Posteriormente los Imprime Ricordi
Aires populares argentinos	Para piano	1. Moderato 2. Moderato 3. Moderato			* Buenos Aires, 15 de julio de 1898, El Ateneo. Julián Aguirre	Bs. As., Drangosch y Belnes, 1897	Dedicados respectivamente a Clotilde Cruz, Marta de Bary y Dora de Bary. Cfr. La Nación, 16 de julio de 1898

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Aires nacionales argentinos. Primer cuaderno. Triates (op. 17)	Para piano	1. Jujuy. Moderato 2. Moderato 3. Allegretto 4. Córdoba. Lento 5. Córdoba. Andante moderato			* Los tres primeros ejecutados en El Ateneo, 15 de julio de 1898. Julián Aguirre	Bs. As., Stefaní, 1898	Dedicados respectivamente a Sr. Roverano (h), Eliseo Melfren, Matilde Sánchez, Mercedes Moreno y Sara del Campo. Cfr. La Nación, 16 de julio de 1898
Aires nacionales argentinos. Segundo cuaderno. Canciones (op. 36)	Para piano	1. Moderato 2. Moderato y expresivo 3. Très lentement. Adagio 4. Andantino con moto 5. Vidalita (canto popular argentino). Moderato (armonizada por Julián Aguirre)				Bs. As., Gurina. N° 3 en El Hogar, 16 de julio de 1915	Dedicados respectivamente a Julio Piquet, Joaquín V. González, Manuel Gálvez, Clotilde Gurina y Edmundo Montagne. Edición posterior por Ricordi
Zamba. Danza argentina (op. 40)	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Bs. As., Gurina	Dedicada a Leandro Gurina. Edición posterior por Ricordi
Huella. Canción argentina (op. 49)	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Bs. As., Revista Apolo, año 2, N° 9, marzo - abril de 1920	Dedicada a Arturo Rubinstein. Editada también por Gurina, Antología de Compositores argentinos de la Com. Nac. de Cultura, fasc. 3 y por Ricordi. Al no conocer el año de edición de Gurina ubicamos como tal la de la Revista Apolo
Gato	Para piano				* Buenos Aires, 13 de noviembre de 1918, El Diapason. Julián Aguirre	Edición consultada Bs. As., Ricordi	Debe haber ediciones anteriores no ubicadas

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
El grito. Bailecito	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Ars, año 10, N° 47, 1949	En la Revista Ars se da una reproducción facsimilar del manuscrito original de Aguirre. Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917
CanCIÓN N° 6	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Revista Pallas, 1912	Publica copia facsimilar del manuscrito original de Aguirre
Evocaciones Indias	Para piano	1. Himno 2. Canción 3. Danza 4. Paisaje (sobre la escala de la quena)			Buenos Aires, 13 de noviembre de 1918, El Diapasón. Julián Aguirre	Inédita	El segundo número aparece en una anotación de Aguirre como Canción triste. Sobre la danza ver obras inconclusas
Canciones Indias Nros. 1 y 2	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917
CanCIÓN india N° 3	Para piano		3 noviembre 1918			Inédita	El manuscrito consultado pertenece a Alberto Inzaurraga, no es original de Aguirre. La tonalidad es la menor y está en 3/4. García Morillo la da como primer número de la serie de Evocaciones Indias. Hay un esbozo de 2 págs. de Aguirre instrumentando la obra

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Canción	Para piano				Buenos Aires, 22 de octubre de 1939, Teatro Nacional Cervantes. Alberto Inzaurraga	Inédita	Dedicada a Juan Pablo Echagüe. Ejecutada en los Conciertos de la Asociación Argentina de Música de Cámara. García Morillo la denomina "Canción N° 2" y afirma que es "de la misma época de los Tristes o tal vez anterior" (cfr. el artículo de Ars)
Canción N° 1	Para piano					Inédita	Dedicada a Rosendo Bavio. El manuscrito consultado es original de Aguirre, está en Re Mayor y en 6/8.
Canción	Para piano					Inédita	El manuscrito consultado no es original de Aguirre. La tonalidad es Re Mayor y está en 3/4.
Canción (en el modo Indio)	Para piano					Inédita	El manuscrito consultado es original de Aguirre. La tonalidad es la menor y está en 3/4.
Estilo. Canción argentina (op. 45) en fa sostenido menor	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917. García Morillo dice que Aguirre da una versión diferente en el Estilo argentino para dos voces y piano (cfr. Revista Ars)
Décima	Para piano		15 enero 1901		* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	El manuscrito consultado es original de Aguirre. Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Canciones populares 7 y 8	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917
Media caña	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	El manuscrito consultado está muy Incompleto. Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917
Escondido	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917
Bailecitos 1 y 2	Para piano				* Buenos Aires, 28 de agosto de 1917, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Nación, 29 de agosto de 1917
Gato correntino	Para piano				Pergamino, 23 de noviembre de 1922, Asociación Wagneriana. Julián Aguirre	Inédita	Cfr. La Razón, 24 de noviembre de 1922
Santiguera	Para piano					Inédita	Cfr. el libro de Schiuma
Danza argentina Nº 1	Para piano?					Inédita	Conocida por la versión manuscrita para violín y piano en arreglo de Andrés Gaos (cfr. Transcripciones)
Aire criollo	Para piano?					Inédita	Conocido por la versión editada del arreglo de Gaos para violín y piano (cfr. Transcripciones)
Preludio	Para guitarra		Junio 1924			Bs. As., Revista Tárrega, año 1, Nº 3, agosto, 1924	Dedicada a la Revista Tárrega. Publicación póstuma, indicada en la Revista como "una de sus últimas producciones"

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Chansons pour elle	Canto y piano	I. Plaintive tourterelle qui roucoules tous jours II. Tout n'est qu'images fugitives		I. T. Gautier II. Reboul (las dos en fran- cés)	* Buenos Aires, 15 de junio de 1898, El Ateneo. Adée Leander y Julián Aguirre	Bs. As., Dran- gosch y Belnes	Dedicadas respectivamente a Mme. G. O. de Wilde y Del- fina Caprile. Cfr. La Nación, 16 de julio de 1898
Jardins	Canto y piano	I. Chi mi ridona II. Llorando yo en el Bosque III. Berceuse IV. La rose V. Ton image VI. Le ciel est transi VII. La lune		I. Goethe (en italiano) II. Enrique Heine (en castella- no) III. R. Burns (en francés) IV. Andersen (en francés) V. Eichendorf (en francés) VI. J. Richepin (en francés) VII. Paul Verlaine (en francés)	La lune aparece ejecutada en un concierto en El Ateneo, el 15 de julio de 1898, por Adée Leander y Julián Aguirre	I. Bibelot, año 2, N° 34, 30-9- 04. III. Bibelot, año 1, N° 30, 30-7-04. IV. Bi- belot, año 2, N° 37, 15-11-04. Edición conjun- ta Bs. As., Gu- rina, 1914	Dedicadas respectivamente a Felia Litvina, Carlos Farelli, Edoardo Mascheroni, Emilia Strömberg, Magdalena Ezcua- rra, Jaime Llavallol y Sara Cruz. Cfr. La Nación, 16 de julio de 1898
J'ai vu ton sourire et tes larmes	Canto y piano			Alfred de Musset (en francés)		Inédita	El manuscrito consultado (completo?) es original de Aguirre
L'éventail. Romanza	Canto y piano					Figura como edi- tada al dorso de una edición an- tigua de los Al- res populares	Cfr. el libro de Giacobbe

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICIÓN	OBSERVACIONES
Vidalita. Canto popular argentino (op. 36, Nº 5). Armonizada por J. Aguirre	Canto y piano			Edmundo Montagne		Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Edmundo Montagne. Es la quinta de las canciones del segundo libro de Aires Nacionales para piano. Impresión posterior Bs. As., Ricordi
Serenata campera (op. 42)	Canto y piano			Julián Aguirre		Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Ana G. de De la Guardia. Pertenece a la Serie de Canciones Argentinas. Impresión posterior Bs. As., Ricordi
Las mañanitas (op. 43)	Canto y piano			Tomás Allende Iragorri		Bs. As., Gurina	Dedicada a Dory Mills de Mastrogianni. Pertenece a la Serie de Canciones Argentinas
Caminito (op. 48)	Canto y piano			Leopoldo Lugones	* Ejecutada en Buenos Aires, el 14 de julio de 1924, Salón Teatro. Nina Koshetz y Aldo Romaniello	Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Leopoldo Lugones. Pertenece a la Serie de Canciones Argentinas. Ediciones posteriores: Bs. As., Comisión Nacional de Cultura, fasc. III, 1942 y Bs. As., Ricordi Premio Breyer de la Asociación Wagneriana, 1920
El nido ausente (op. 50)	Canto y piano			Leopoldo Lugones		Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Juana González de Lugones. Pertenece a la Serie de Canciones Argentinas. Ed. posteriores: La Prensa, 17 de agosto de 1924 y Bs. As., Ricordi. Premio Breyer de la Asociación Wagneriana, 1920

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Rosas orientales (op. 51)	Canto y piano			Leopoldo Lugones		Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Ninon Vallin. Pertenece a la Serie de Canciones Argentinas. El MS dice op. 50
Dos canciones de cuna (op. 57, Nros. 1 y 2)	Canto y piano	1. Evocaciones indias. Canto de cuna 2. Ea		Los dos de Julián Aguirre	Buenos Aires, 1921. María Magdalena de Ezcurra	Italia, Ricordi, 1923	Dedicadas respectivamente a Luisa Fanlo y Adelaida P. de Segovia. Para el estreno en Bs. As. cfr. Música de América, año 2, N° 10, octubre de 1921. Estrenada en los conciertos de la Sociedad Nacional de Música. Estreno en Tucumán, 31 de mayo de 1924, Sociedad Sarmiento, Luisa Fanlo
Lted (op. 60)	Canto y piano			C. Nalé Roxío		Bs. As., La Razón, 30 de mayo de 1924	
Cueca (op. 61)	Canto y piano			Leopoldo Lugones	* Tucumán, 31 de mayo de 1924, Sociedad Sarmiento. Luisa Fanlo	Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a José Ojeda. Edición posterior: Bs. As., Ricordi
Huella	Canto y piano			Leopoldo Lugones		Bs. As., Escuela Argentina de Música?	Figura como editada al dorso de otra obra impresa, en la Serie de Canciones Argentinas. Premio Breyer de la Asociación Wagneriana, 1920

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
La barca de oro	Canto y piano			No indica autor	Buenos Aires, 4 de octubre de 1924, Museo Nacional de Bellas Artes. Ninon Vallin y Rafael González	Probablemente, Bs. As., Escuela Argentina de Música	Estrenada en el concierto de homenaje a Aguirre de la Sociedad Nacional de Música. Consultado un manuscrito original incompleto. García Morillo afirma que es la última obra de Aguirre y la da como perdida (cfr. artículo de Ars)
Fábulas. Primer Cuaderno	Canto y piano	<ol style="list-style-type: none"> 1. La zorra y el busto 2. Salicio usaba tañer. . . 3. La mona 4. Un pozo pintado vio. . . (Décima en estilo popular argentino) 		Samaniego		Bs. As., Gurina, 1904	Dedicada al Dr. Ponciano Vivanco. La alforja publicada en Bibelot, año 1, N° 20, 20 de febrero de 1904
Fábulas. Segundo Cuaderno (op. 28)	Canto y piano	<ol style="list-style-type: none"> 1. Los gatos escrupulosos 2. El león y la cierva 3. El muchacho y la fortuna 4. La alforja (canon a dos voces) 		Samaniego		Bs. As., Gurina, 1905	Dedicada al Dr. Ponciano Vivanco. La alforja publicada en Bibelot, año 1, N° 24, 30 de abril de 1904
Luna blanca (op. 38)	Canto y piano			Tomás Allende Iragorri		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Ricardo Rodríguez. Editada como N° 1 en el Album de canciones escolares. Versión de Aguirre para dos voces
Las banderas (op. 40 N° 1)	Canto y piano			Tomás Allende Iragorri		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Miguel Mastrogianni. Editada como N° 2 en el Album de Canciones Escolares

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Fiesta en la aldea (op. 40 N° 2)	Canto y piano			Gessner		Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Delia Dunate. Editada como N° 7 en el Album de Canciones Escolares, Italia, Ricordi, 1923 (edición posterior)
Bajaron los ángeles (op. 40 N° 3)	Canto y piano			José Selgas	* Cantada en el Festival Escolar organizado por el Consejo Nacional de Educación le 26 de noviembre de 1921, Teatro Colón. Coro de la Escuela N° 17, C.E. 2, director: Conrado Fontova, al piano Carlos López Buchardo	Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a María Lydia Navajas. Editada como N° 3 en el Album de Canciones Escolares
Al borde del agua (op. 40 N° 4)	Canto y piano			M. Celina Barros y Arana		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a M. Celina Barros y Arana. Editada como N° 5 en el Album de Canciones Escolares. Edición posterior: Bs. As., Ricordi
Los reyes magos (op. 40 N° 5)	Canto y piano			Enrique Heine		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Montserrat Campmany. Editada como N° 4 en el Album de Canciones Escolares
Era un ratoncito (op. 41 N° 1)	Canto y piano			Julián Aguirre		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Luis V. Ochoa. Editada como N° 8 en el Album de Canciones Escolares. Edición posterior: Bs. As., Ricordi
Duérmete niño (op. 41 N° 2)	Canto y piano			M. Fernández Juncos		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a César Stiattesi. Editada como N° 6 en el Album de Canciones Escolares.

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
La princesita (op. 45)	Canto y piano			No indica autor		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Delfina Bunge de Gálvez. Editada como N° 10 en el Album de Canciones Escolares
Don Gato. Inspira- da en el Romance de Lanzarote del Lago (op. 46 N° 1)	Canto y piano			No indica autor,		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Rafael González. Editada como N° 9 en el Album de Canciones Escolares. Edición posterior: Bs. As., Ricordi
Arre caballito (op. 46 N° 2)	Canto y piano			No indica autor		Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Vittoria Serefin. Editada como N° 11 en el Album de Canciones Escolares. Edición posterior: Bs. As., Ricordi
Cu-cu (op. 53)	Canto y piano			Julián Aguirre	* Cantada en el Festival escolar organizado por el Consejo Nacional de Educación, 26 de noviembre de 1921, Teatro Colón. Coro de la Escuela N° 2 C.E. 18, Director Isidoro Gómez, al piano Julián Aguirre	Italia, Ricordi, 1923	Dedicada al Dr. Angel Gallardo. Editada como N° 12 en el Album de Canciones Escolares. Edición posterior: Bs. As., Ricordi. Versión de Aguirre para dos voces. Premio a la canción escolar instituido por la Asociación Wagneriana, 1921
El zorzal. Canto tu- cumano (op. 54)	Canto y piano			Julián Aguirre	* Cantada en el Festival escolar organizado por el Consejo Nacional de Educación, el 26 de noviembre de 1921, Teatro Colón. Coro de la Escuela N° 2 C.E. 18, Director: Isidoro Gómez, al piano Julián Aguirre	Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Mario Bravo. Editada como N° 13 en el Album de Canciones Escolares. Ediciones posteriores: Comisión Nacional de Cultura, fasc. III, 1942 y Bs. As., Ricordi. Premio a la Canción escolar instituido por la Asociación Wagneriana, 1921

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Romancillo del lobo (op. 55)	Canto y piano			Ricardo Rojas	* Cantada en el Festival escolar organizado por el Consejo Nacional de Educación, el 26 de noviembre de 1921, Teatro Colón. Coro de la Escuela N° 2 C.E. 18. Director: Isidoro Gómez, al piano Julián Aguirre	Italia, Ricordi, 1923	Dedicada a Ricardo Rojas. Editada como N° 14 en el Album de Canciones Escolares. Edición posterior: Bs. As., Ricordi. Premio a la canción escolar instituido por la Asociación Wagneriana, 1921
El soldadito de plomo (op. 58)	Canto y piano			Tristán Klingsor (adaptación del francés)		Bs. As., Escuela Argentina de Música	Dedicada a Soledad C. de Gaillard
Balada de Doña Raimunda (op. 59)	Canto y piano			C. Nalé Roxlo		Bs. As., Escuela Argentina de Música	
Las arañas (op. 60?)	Canto y piano			Apeles Mestres	Octubre de 1921. María Magdalena Ezcurra	Probablemente, Escuela Argentina de Música	Dedicada al R. P. Vicente Gambón, S. J. El manuscrito consultado no es original de Aguirre, el op. 60 figura escrito en otra grafía. Cfr. Música de América, año 2, N° 10, octubre de 1921. Estreno en los Conciertos de la Sociedad Nacional de Música. García Morillo la considera la última canción escolar de Aguirre y la da como extrañada (cfr. artículo de Ars)
Pasional	Coral (cuatro voces homogéneas)			Alberto Williams		Bs. As., Gurina	
Matinal (op. 20)	Coral (cuatro voces mixtas)			Goethe		Bs. As., Ricordi	

TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Madrigal (op. 31)	Coral (cinco voces mixtas: soprano 1º y 2º, contralto, tenor, bajo)			Julián Aguirre		Bs. As., Gurina	Dedicada a Jaime Bustamante
La clase (op. 39)	Coral (cuatro voces: soprano 1º y 2º, contralto 1º y 2º)			No indica autor		Bs. As., Gurina	Dedicada a Alejandro Inzaurraga
Emblema (op. 39?)	Coral (cuatro voces femeninas)			No indica autor		Bs. As., Ricordi	
Ya?	Coral (tres voces femeninas)			Leopoldo Lugones		Inédita	El manuscrito consultado es original de Aguirre
La rosa y la mosqueta (op. 37)	Dos voces femeninas y piano			Julián Aguirre		Bs. As., Gurina	Dedicada a Ofelia Billordo. Pertenece a la serie de Cantos escolares y es original para dos voces y piano
Luna blanca (op. 38)	Dos voces y piano			Tomás Allende Iragorri	* Ejecutada el 14 de julio de 1924, Salón Teatro. Nina Koshetz y Gabriel Leonoff, Aldo Romaniello	Inédita ?	Pertenece a la serie de Canciones escolares y el arreglo a dos voces es de Aguirre
Estilo argentino (op. 44)	Dos voces femeninas y piano			Del cancionero popular		Probablemente, Escuela Argentina de Música	Pertenece al grupo de Cantos escolares. García Morillo dice que es una versión diferente —en re menor— del Estilo para piano en fa sostenido menor, op. 45 (cfr. artículo en Ars)
Cu-cu (op. 53)	Dos voces y piano			Julián Aguirre	* Ejecutada el 14 de julio de 1924, Salón Teatro. Nina Koshetz y Gabriel Leonoff, Aldo Romaniello	Inédita ?	Pertenece al grupo de Cantos escolares. El arreglo para dos voces es de Aguirre

OBRAS INCONCLUSAS

- Cuarteto de cuerdas en La b. El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre. Alberto Williams lo indica "como en su cartera" (cfr. *La Nación*, 25 de mayo de 1910.). Lacquaniti lo da como completo en el elenco de obras inéditas (1912). García Morillo lo menciona como "dudoso" (cfr. artículo de Ars). No poseemos hasta el presente otros datos.
- Echezarreta, Zortzico, para piano. El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre. En la parte superior dice "a la memoria de mi padre".
- Danza india, para piano. El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre. Probablemente corresponda al tercer número de las Evocaciones indias para piano.
- Menuet de "La contesse", para guitarra. El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre.
- [Lungo i cheti sentieri], para canto y piano. El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre. Comprende una sola página con la melodía vocal. El texto, en italiano, no indica autor. Está dedicada a Gilda Dalla Rizza. Al no tener título la obra tomamos como tal el primer verso del texto.
- Quand ton sourire..., para canto y piano. El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre. La poesía, en francés, de Armand Silvestre.
- La nit y el dia, para conjunto vocal a cappella (cinco voces mixtas, tres femeninas y dos masculinas). El manuscrito incompleto consultado es original de Aguirre. La poesía, en catalán, de Verdaguer. En otras citas figura como La nit y'l dia.

OBRAS EN PREPARACION

- Primer concierto en do menor, para piano y orquesta. Consultado un manuscrito con los esbozos de los temas a lápiz del primer movimiento y del Allegro final. Es caligrafía de Aguirre.
- Poema, para piano y orquesta. Consultado un manuscrito con el esbozo del tema a lápiz. Es caligrafía de Aguirre.

ARREGLOS DE AGUIRRE

- Sobre la playa, para canto y piano. Armonización de Julián Aguirre, sobre una melodía de Daniel Alomía Robles. Editado en Buenos Aires, Gaudiosi.

TRANSCRIPCIONES DE OBRAS DE AGUIRRE

- Dos íntimas. Transcripción para orquesta de Roberto García Morillo. Formación: 1.1.1.1 - 1.1.0.0 - timb., arpa - cuerdas. Inédita.
- Tristes Nros. 2 y 5. Transcripción para orquesta de Washington Castro (1953). Inédita. Conocida por referencias escritas.
- Triste Nº 2. Transcripción para orquesta de Bruno Bandini. Inédita. Conocida por referencias escritas.

- Dos aires nacionales. Transcripción para orquesta de José María Castro (c. 1949).
Inédita.
- Dos danzas argentinas: 1. La huella, 2. El gato. Transcripción para orquesta de Ernest Ansermet.
Formación: 3.3.2.2 - 4.2.3.1 - timb., triáng., tambor militar, pandereta, plat., bombo, celesta, arpa - cuerdas.
Edición: Millán, Ricordi, 1938.
Estreno: Buenos Aires, 22 de agosto de 1925, Teatro Politeama. Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal. Director: Ernest Ansermet.
Observaciones: en 1940 Toscanini la dirige en el Teatro Colón con la Orquesta de la National Broadcasting Company.
- Dos aires nacionales. Transcripción para orquesta de Juan José Castro (c. 1958).
Partes: I. Canción Nº 3; II. Canción Nº 1.
Formación: 2.1.2.2 - 2.1.0.0 - timb., arpa - cuerdas.
Inédita.
- La Huella y el Gato. Transcripción para banda de Mark B. Hindsley.
Formación: picc., 2 fl., 2 ob., c. inglés, 2 fag., 3 cl. Si b, cl. alto, cl. bajo, 2 sax. alto, sax. tenor, sax. barítono, arpa, 3 cornetas, 2 trompetas, 4 trompas, 3 trombones, euphonium, 2 basses, cuerda grave, timb., perc., cel.
Edición: Nueva York, Ricordi, 1952.
- Tres aires nacionales. Transcripción para quinteto por José María Franco.
Partes: Triste, Canción de la Sierra de Córdoba, Estilo criollo.
Inédita.
Observaciones: ejecutado por el Quinteto Hispania el 8 de septiembre de 1924 en un concierto de homenaje a Aguirre. José María Franco era uno de los integrantes del quinteto.
- Rhapsodie argentine. Para violoncelo y piano sur des airs populaires de J. Aguirre por Carlos Marchal. Arreglo para violín y piano de A. Maurage.
Edición: Buenos Aires, Gurina (las dos versiones están impresas).
Observaciones: se ubica generalmente en todos los catálogos antiguos dentro del elenco de obras de Aguirre. Los temas que desarrolla son los Tristes Nros. 5, 4, 3 y el Aire popular Nº 1.
- Huella. Transcripción para violín o violoncelo y piano de Alberto Schiuma.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1953.
- Aire criollo Nº 1. Transcripción para violín y piano de Aldo Tonini.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- Aire criollo Nº 2. Transcripción para violín y piano de Aldo Tonini.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Dos aires criollos. Transcripción para violín y piano de A. Gaos.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
Observaciones: la edición consultada es de 1955. El primer aire criollo no pertenece a ninguna de las obras conocidas (cfr. música para piano), el segundo es el 2º Aire popular.
- Cueca. Transcripción para violín y piano de Emilio Napolitano.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1956.
- Danzas argentinas Nº 1. Arreglo para violín con acompañamiento de piano de A. Gaos.
Inédito. El manuscrito consultado no es original de Aguirre.
Observaciones: No corresponde a ninguna de las obras conocidas de Aguirre.

- Triste. Transcripción para viola y piano de Bruno Bandini.
Inédita. Conocida por referencias escritas.
Observaciones: cfr. Mabel Senillosa, Homenaje al artista argentino...
- Triste Nº 1. Transcripción para dos guitarras de Jorge Martínez Zárata.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- La Huella. Versión para dos guitarras.
Observaciones: la obra fue grabada por María Luisa Anido y Miguel Llobet.
El dato fue proporcionado por la Sra. Marta Norese.
- Canción Nº 3. Transcripción para dos pianos de Angel Lasala.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1950.
- Huella. Transcripción para dos pianos de John Montés.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1951.
- Gato. Transcripción para dos pianos de John Montés.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1951.
- Tristes Nros. 1, 2 y 5. Transcripción para guitarra de Jorge Gómez Crespo.
Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- Triste Nº 4. Transcripción para guitarra de Sinópoli.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Triste Nº 4. Transcripción para guitarra de María Luisa Anido.
Edición: Buenos Aires, Daíam, 1979.
Observaciones: dato proporcionado por la Sra. Marta Norese.
- Triste Nº 4. Transcripción para guitarra de Andrés Segovia.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Triste Nº 5. Transcripción para guitarra de Sinópoli.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Canciones Nros. 1, 2 y 3. Transcripción para guitarra de Jorge Gómez Crespo.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Vidalita (Canción Nº 5). Transcripción para guitarra de Andrés Segovia.
Edición: Buenos Aires, Romero y Fernández.
- Aire criollo Nº 1. Transcripción para guitarra de María Luisa Anido.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
Observaciones: la edición consultada es de 1980.
- Aire criollo Nº 3. Transcripción para guitarra de María Luisa Anido.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
Observaciones: la edición consultada es de 1976.
- Huella. Transcripción para guitarra de Jorge Gómez Crespo.
Inédita.
Observaciones: primera audición Buenos Aires, 25 de agosto de 1940, Asociación Guitarrística Argentina. María Herminia Antola.
- Huella. Transcripción para guitarra de Bergonzi.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Luna blanca. Transcripción para dos voces de Angel Lasala.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Cu - cu. Transcripción para dos voces de Angel Lasala.
Edición: Buenos Aires, Ricordi.

- Triste Nº 4 (Córdoba). Transcripción para cuatro voces mixtas con acompañamiento de piano y versión facilitada a 2 ó 3 voces pares de R. Kubik.
 Texto: E. N. Pavese.
 Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Triste Nº 5. Transcripción para cuatro voces mixtas y versión facilitada a 2 ó 3 voces pares de R. Kubik.
 Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1946.
- Las mañanitas. Transcripción a cuatro voces mixtas sin acompañamiento.
 Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1949.
 Observaciones: no indica transcriptor.
- Luna blanca. Transcripción a tres voces de J. E. Martini.
 Edición: Buenos Aires, Ricordi.
- Serenata campera. Transcripción a cuatro voces mixtas con piano de J. E. Martini.
 Edición: Buenos Aires, Ricordi, 1941.

LIC. CARMEN GARCÍA MUÑOZ

LA MUSICOGRAFIA DESPUES DE CASEROS (II)

Teorías musicales y métodos de enseñanza - Nuevos sistemas de notación musical - Organografía - Acústica - Diccionarios técnicos - Técnicas y texturas¹

Técnicas y texturas¹

1 — Teoría y práctica constituyen dos aspectos inescindibles del arte. Importa especialmente que la primera no sea una ciencia abstracta extraña a la segunda e indiferente a sus exigencias; y que esta última, a su vez, no ignore los principios fundamentales de aquélla.

Como toda disciplina llamada a especular sobre fenómenos reales, la teoría musical es de organización posterior a la práctica, y consiste en la observación y en el estudio de todos los aspectos de la música, que ella explica y ordena en reglas precisas para posteriormente recoger y distribuir orgánicamente en métodos específicos.

Estos comprenden todas las disciplinas musicales: solfeo, dictado musical, armonía, contrapunto, formas, principios de instrumentación, orquestación. . .

Sin embargo, el campo de indagación y estudio de la teoría no se limita al aspecto estrechamente técnico de la música, sino que abarca asimismo la verdadera y propia especulación filosófica. De aquí nacen una tratadística dedicada a búsquedas racionales y supra-racionales en torno del fenómeno artístico. Es el caso de la estética, la psicología y la filosofía de la música.

Por lo general, en cada época de la historia de la música, la teoría ha seguido las experiencias y progresos de la práctica para darle razón, para justificarla y codificarla, contribuyendo así, indirectamente, a su propio desarrollo. Los principios que de ella emanan son *a posteriori* y, por lo tanto, empíricos.

Por su parte los métodos musicales apuntan hacia la enseñanza práctica de lo que sea: la voz, un instrumento, la danza, la dirección orquestal o coral. . . Algunas veces, los autores tienden en sus métodos a dar un medio rápido y efectivo para el aprendizaje; otras en cambio, se extienden

además en cuestiones de carácter general sobre problemas de interés estético, crítico e historiográfico. Como ha ocurrido con ciertos métodos germanos del siglo XVIII, tales como los de Mattheson, Quantz, Leopoldo Mozart o Carlos Felipe Emanuel Bach,² ellos han provisto no sólo de excelentes enseñanzas e instrucciones sobre la mejor manera de tocar la flauta alemana, el violín o el clave, sino de una suma de consideraciones sobre el ideal artístico y sonoro de su tiempo, capaces de permitir una reconstrucción del concepto de lo bello musical en su momento. Y ello a menudo con una gran ventaja respecto de los tratados eminentemente estéticos, por cuanto suelen traducir principios de filosofía del arte desde una mentalidad empirista, ajena a las generalizaciones arbitrarias o a las construcciones abstractas en que suelen caer a veces los estetas "puros" de la música.

2 — El primer método con que nos encontramos en el siglo pasado es de 1809. En la portada del folleto, manuscrito, se lee: *Principios o instrucción [sic] / Completa de Música para / la Flauta / de / Prudencio de Capetillo / Buenos Aires 20 de Enero 1809 [?] / Traducido de otro Cuaderno Inglés [?] / á el Castellano.*

Se trata de un cuadernillo de dieciséis páginas, en poder del historiador chileno Eugenio Pereira Salas, quien en su momento nos facilitó una fotocopia del mismo.

Pues bien, hay varios puntos oscuros en torno de este método. Queda claro en cambio que se trata de una traducción, aunque dudamos si dice "inglés".

En cuanto a la fecha, se sabe por Pereira Salas que se trata del año 1809. En nuestra copia es imposible determinar por estar sumamente borroso el dato.

Si bien su carácter de traducción lo elimina automáticamente de nuestra compilación, en cambio nos detenemos por cuanto hay una intervención más efectiva del traductor, que evidentemente debe ser un intérprete de la flauta alemana y maestro del instrumento además. En efecto, cuando este Prudencio de Capetillo ofrece el cuadro de la *Escala de los tonos naturales de la Flauta* hace una aclaración en la cual dice que en lugar de haber traducido textualmente el cuaderno en lo que se refiere a las claves de las escalas, incluye el presente cuadro por considerarlo de "más fácil comprensión" y "por menos confuso".

Ahora bien, ¿quién es Prudencio de Capetillo? ¿Quién en el mes de enero de 1809 (si es exacta esta fecha) termina en Buenos Aires su traducción de un método para tocar la flauta travesera? Por el momento, nada sabemos de él. Su nombre no ha sido encontrado hasta ahora en documentos de la época. Podría tratarse tal vez de un seudónimo, hecho sumamente habitual en aquella época. Y de ser seudónimo, ¿de quién?

En el año 1809, Buenos Aires contaba con un gran intérprete y profesor de flauta travesera en la persona de Víctor de la Prada, a quien se lo encuentra en esta ciudad en los primeros años del siglo XIX. De los papeles de don Ambrosio Funes (Córdoba 1918) extrae Guillermo Furlong (*Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, Bs. As., Huarpes, 1945, p. 162) una carta que con fecha 27 de noviembre de 1803 y desde la ciudad de Buenos Aires dirige a Funes su apoderado y agente, Francisco Letamendi. El texto dice así:

En el primer Aviso [o navío] aguardo los papeles de música encargados a Madrid, pues aunque el sujeto a quien se lo cometí pasó a Porto, me escribe desde allí (...) Con dificultad podré encontrar los dos oboes y clarinetes que V me encarga; pero no quedará por diligencia.

Hay aquí un famoso tocador de flauta travesera y clarinete, llamado Don Víctor de la Prada. No podía yo imaginarme, a no haberse oído varios conciertos, que el clarinete fuese capaz de enriquecer una orquesta con los mejores bajos y primorosas notas que tocaba como obligado. Pero también confieso que en otra boca que la de dicho Prada no hace estos primores el clarinete.

Se perfeccionó en Francia donde estuvo después de la Revolución y se casó en Burdeos. Antes había sido dependiente de Don José de María de la Caridad, por otro nombre.

Meses más tarde, Letamendi volvía sobre el tema en nueva carta a Funes:

He hablado largo con D. Víctor de la Prada, famoso tocador de flauta y clarinete, a efecto de que me busquen los instrumentos que Vd. me recomienda; pero me ha desengañado diciendo que en el día ninguna encontraré, ni medio buenas; que lo sabe por haber recorrido todo para suplir la descomposición de su clarinete y, no encontrándolo, se vio en la necesidad de componerlo personalmente. Las dos escalas me ofreció para este Correo, pero veo que ha faltado a su palabra.

Empeñado Funes en que se trasladara Víctor de la Prada a Córdoba, sospecha Furlong que, efectivamente, pudo haber pasado a la ciudad mediterránea a mediados de 1806. Piensa este historiador que bien podrían aludir a él las actas del Cabildo Eclesiástico (Archivo del Arzobispado, Córdoba) del 29 de julio de ese mismo año, donde lee Furlong y transcribe en su citado libro (p. 163), lo siguiente:

Asimismo propuso el Sr. Deán [Gregorio Funes] que, con motivo de hallarse en esta ciudad un maestro músico de clarinetes y trompas, convenía que, para el mejor servicio de la Iglesia, se le entregasen los hilos del Maestro Hipólito Salguero, esclavos de la Iglesia para que aprendiesen aquellos instrumentos.

Y dijeron sus señorías que desde luego era muy conveniente.

Suplicándole al Sr. Deán se hiciese cargo él mismo de tratar con el referido Maestro y que se pagase del fondo de Fábrica.

En 1810 volvemos a encontrarnos con este maestro de flauta travesera en Buenos Aires, donde el músico "vuelve a establecer" (luego, ya lo había hecho antes) una academia de música.

En efecto, en la edición del sábado 24 de marzo de 1810 del *Correo de Comercio* (pp. 28-29), periódico fundado y redactado por Manuel Belgrano se inserta este comentario:

ACADEMIA DE MUSICA - Si tuviéramos en el orden debido nuestros establecimientos de educación, y que esta así física como moralmente se administrase a nuestra juventud del mejor modo posible, hoy nos aplaudiríamos al dar noticia al Público de la Academia de Música instrumental que con permiso del Gobierno ha vuelto a establecer D. Víctor de la Prada, conocido por su habilidad en este arte precioso, y particularmente por el gusto y expresión con que toca la flauta que es su instrumento principal, sin embargo de que posee el clarinete, fagot y octavín; pero como todavía nos faltan aquellos fundamentos los más precisos no tenemos la satisfacción de decir de que esta útil empresa es uno de sus productos, no obstante que, en verdad, es una prueba de la ilustración de estos Paises, a pesar de aquellos defectos, que nuestro Excmo. Jefe trata de remediar para establecer sobre bases sólidas el edificio de la prosperidad física y moral de estos Pueblos que tan dignamente ha puesto en sus manos nuestro amado Soberano Fernando VII (...) Nos excusamos de recomendar a la consideración de nuestros conciudadanos un establecimiento (etc., etc.).

Pues bien, sería audaz, con tan pocos elementos, sustentar la hipótesis de que pudo tener algo que ver don Víctor de la Prada con este Prudencio de Capetillo. Con todo, vale la pena tener a mano el nombre de Prada para hallazgos futuros respecto de este traductor quasi anónimo.

3 — El primer método original de autor argentino del que tenemos noticias es el de Juan Bautista Alberdi, *Ensayo sobre un método nuevo para aprender a tocar el piano con la mayor facilidad*, de 1832. Por razones cronológicas escapa a los límites de este trabajo.³

El siguiente, en caso de haber sido escrito con anterioridad a Caseros, lo cual no es seguro, es el *Método para guitarra* de Fernando Cruz Cordero, autor de quien nos ocupamos extensamente en *La Musicografía en la proscrición. Un documento en el Buenos Aires rosista*. (En: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Bs. As., Año 5, Nº 5, 1982, pp. 7/30).

Respecto del *Método para guitarra*, lamentablemente no fue posible hasta el momento ubicar este trabajo, cuyo último poseedor conocido fue Domingo Prat. Es este mismo guitarrista quien en su Diccionario da la siguiente descripción de la obra de Cruz Cordero: "Se trata de una obra de formato pequeño (20 x 15), pulcramente escrito; desgraciadamente no hay fechas que indiquen el año en que fuera hecho. Comienza su método explicando con elementos bien completos, la teoría de la música, para la que emplea 36 páginas, profusamente ilustradas con ejemplos. Inmediatamente sigue con una "Explicación de las 22 tablas que forman los principios de la guitarra". Antes de entrar directamente en materia, describe la "Situación de la Guitarra", donde se indica la manera de tomar mejor el

instrumento, o sea su posición general, hasta que comienzan los ejercicios prácticos; para éstos usa reglas que subdivide en seis artículos" (p. 91).

Continúa Domingo Prat con la descripción del método de Cordero para aclarar que a continuación el autor exhibe las "22 Tablas de Moretti" concebidas para tocar la guitarra de seis cuerdas. A lo largo de 66 páginas da Cordero la notación musical, hasta la tabla 21 en tanto para la demostración de la tabla 22 dedica 14 páginas, con arpeggios, dice, de muy variadas combinaciones, "hasta la respetable cantidad de 198". Termina Prat con estas palabras (p. 92): "Continúa rotulando: '16 caprichos, preludeos o modulaciones / de Ferandieri para todos los tonos, pre / cedidos de un círculo armónico, com / puestos por el mismo', capítulo éste para el que emplea 18 páginas de música. Prosigue una carilla con letra muy diminuta, la explicación de 'Bajo numerado de Moretti para regla de los acompañamientos', leyéndose abajo 'FIN', pero intercala una hoja doble con una tabla para las posturas, y tres canciones con acompañamiento de guitarra. Resumiendo: 150 páginas de un trabajo esmerado y ordenado que indica la personalidad didáctica del doctor Fernando Cruz Cordero".

4 — El 17 de noviembre de 1845 nace en Buenos Aires Luis José Bernasconi, que llegará a ser pianista, compositor y musicógrafo descollante hasta su muerte, ocurrida en la misma ciudad el 25 de enero de 1885. Interesa aquí en aquella última actividad, que fue sin duda intensa, junto a la de crítica musical. Se sabe que publicó en 1869 el semanario musical *La Lira* en colaboración con Nicolás Granada, y *Mefistófeles*, en 1882, junto con Miguel Rojas. Fue asimismo colaborador de *La Gaceta Musical* (Bs. As., 1874-1887), donde dejó registrados dos extensos trabajos editados a lo largo de varios números. Uno de ellos se titula *La enseñanza del piano y de la música entre nosotros* (*La Gaceta musical*, 6ª época, año 6, nº 2, p. 9, 11 de mayo de 1879; nº 3, p. 17-18, 18 de mayo de 1879; nº 4, p. 26-27, 25 de mayo de 1879; nº 5, p. 34, 1º de junio de 1879; nº 7, p. 50-51, 15 de junio de 1879; nº 8, p. 58, 23 de junio de 1879). El otro trata sobre *El instrumento de copas llamado harmónica o copofón*, como se verá más adelante.

Pero, con anterioridad a aquellos artículos, escribe Bernasconi en *La Gaceta musical* del 17 de setiembre de 1876 (3ª época, año III, nº 20, p. 158, cols. 3-4) lo siguiente:

Oportunamente publicaré un trabajito sobre el arte de saber tocar el piano, fundado en las reglas establecidas por los más célebres pianistas, haciendo un estudio comparativo de los diversos estilos y tratando por el sistema eléctrico de establecer la verdad de un arte que, si no tratamos de salvarle de la decadencia en que se encuentra aquí, concluirá por desaparecer entre las manos de los prestidigitadores planívoros, raza de juglares que embaucan a los necios con las muy sorprendentes pruebas de tocar el piano con un paño sobre el teclado (dificultad estupenda!) o con la mano izquierda sola (novedad pasmosa!) o con los ojos vendados - lo mismo que hacían los volatineros en las fiestas patrias, cuando subían por

una cuerda al Cabildo con los ojos cubiertos. ¡Imbéciles!, hacen del arte más sublime un juego estúpido, digno, cuando mucho, del Circo Arena.

Ya se ve que no era Bernasconi inclinado a usar eufemismos. Grita con todas las letras su indignación por los excesos del virtuosismo sobre el teclado, llevado a nivel circense. Recordemos que ni el mismo Mozart, siendo niño precoz, se libró de las mismas pruebas que condena el pianista argentino en la segunda mitad del siglo XIX. Por este artículo se sabe de la intención de Bernasconi de publicar un método sobre el *Arte de saber tocar el piano*. De haberse concretado tal propósito, el trabajo habría aparecido entonces hacia fines de la década de 1870.

Hijo de un afinador de pianos en tiempos de Rosas (Luis Bernasconi era el nombre del padre), nuestro músico había sido discípulo de los pianistas José María Palazuelos, Angel Ferrari y Celestino Patanás. Numerosas crónicas de la época dan cuenta de sus éxitos como instrumentista, no sólo en el piano sino aún en el "copofón" o "copas", instrumento en el cual brillaron, a su lado, Dalmiro Costa y Ventura R. Lynch.

Su serie de artículos aparecidos en *La Gaceta musical* con el título de *De la enseñanza del piano y de la música entre nosotros* no está concebida con un criterio de enseñanza metódica del teclado. Por otra parte, tampoco lo promete el título. Se trata más bien de artículos que abordan el problema de la ejecución pianística en esos momentos y en Buenos Aires, desde un ángulo sociológico. El hijo del afinador de pianos, el primero también que introdujo en esta ciudad la costumbre de alquilarlos, asegura rotundamente en el primer artículo de la serie que "no hay ciudad en el mundo en la que, en proporción a sus habitantes, se encuentre mayor número de pianos que los que existen en esta filarmónica capital", donde, en palabras del autor, la "pianomanía es una enfermedad nacional". La crítica de este músico está dirigida hacia la carencia de una sólida preparación, de una instrucción musical rigurosa. "Aquí vivimos de prisa", apunta, "queremos llegar pronto al fin de nuestras aspiraciones y nos cansamos a la mitad del camino, porque elegimos el más tortuoso creyéndolo el más corto". Y más adelante, "¿es música la combinación ingeniosa de algunas dificultades de mecanismo puramente? Comprender lo que se toca; interpretar el pensamiento del compositor; leer a primera vista; saber acompañar piezas concertadas, ¿nada significan en el arte musical para nuestras aficionadas?"

De este tenor son los cargos que formula Bernasconi a la sociedad presuntamente musical de su tiempo. Tales sus ataques, así son sus soluciones. Para ello, recurre a la autoridad de los grandes maestros. Por ejemplo, de Marmontel. Y así, del comercio de Bernasconi con las figuras cumbres de su tiempo, llegará a estimular el estudio del solfeo, la lectura musical, sin el cual no podrá nadie llegar a ser verdadero músico. Valga este solo fragmento de su artículo del 25 de mayo de 1879 (*La Gaceta musical*, año 6, n° 4, p. 26, tercer artículo de la serie *La enseñanza...*):

Con respecto a la lectura musical: he aquí lo que hay que hacer en las horas de estudio: 1º) una hora diaria por lo menos al estudio del mecanis-

mo y media hora a leer a primera vista. El trabajo de lectura a primera vista debe hacerse empezando por darse cuenta ante todo del movimiento, del compás, de la tonalidad y del género de la pieza. 2º) Es necesario siempre descifrar en un movimiento más lento del indicado, imponiéndose el deber de no detenerse hasta el fin de la pieza. 3º) Débese graduar la dificultad en la elección de las obras según las aptitudes de los discípulos y sus conocimientos de solfeo. 4º) Son de gran utilidad, para la lectura a primera vista, los conocimientos de armonía. 5º) Leer lentamente, sin detenerse, observando todos los signos escritos, es ya una gran prueba de habilidad, pero es necesario llegar al movimiento y con el sentimiento de los maestros.

5 — En 1884, según Vicente Gesualdo⁴, que tuvo la suerte de poder trabajar con el material musical de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, luego absurdamente negado a los estudiosos, la casa F. G. Hartmann publicó en el mes de febrero en su *Almanaque musical* un trabajo de Edelmiro Mayer titulado *Plan Progresivo y Completo de Enseñanza del Piano*, para uso de la Escuela de Música de la provincia, de cuya comisión directiva formó parte. Hasta aquí Gesualdo (*Historia...*, vol. II, p. 452). Ya en 1878, Mayer figuraba como presidente de la Escuela de Música y Declamación, según leemos en *La Gaceta musical* del lunes 24 de junio de 1878 (5ª época, año V, nº 8).

Tampoco nos ha sido posible tener acceso a ese trabajo de este general Mayer, autor asimismo de *El intérprete musical*, del cual se hablará en la sección correspondiente a diccionarios técnicos musicales.

La vida del general Edelmiro Mayer es en verdad novelesca. Nació el 27 de mayo de 1837. Su madre se llamaba Dolores Eustaquia Posadas, criolla de cuña patricia, y su padre Juan Andrés Mayer Arnold, de origen sajón. Se había establecido éste en Buenos Aires en tiempos de Rivadavia, y aquí sostuvo un negocio de sastrería y una imprenta.

Nuestro musicógrafo ingresó en el ejército a los 18 años, en 1852. Desde entonces comienza a actuar. Primero en Cepeda, luego en Pavón. Cuando Mitre se opuso al ascenso a teniente general que había propuesto Paunero, Mayer renunció al ejército. Pide la baja y el 22 de enero de 1863 parte para los Estados Unidos. Juan H. Lenzi, en su monografía sobre este personaje⁵ revela además otras circunstancias íntimas, de índole sentimental, que apresuran la partida. Con cartas de Sarmiento y otros ilustres, ingresa en West Point. Lucha en la Guerra de Secesión, de parte del ejército del Norte y tiene actuaciones que la historia califica de brillantes. Asesinado Lincoln, con cuya familia mantenía gran amistad, pasa a México para ponerse al lado de Juárez. Allí obtiene el grado de general. En 1874 conoce a José Martí. Aclara Lenzi que, estando en Nueva York, planeó Mayer alistarse en el ejército que lucharía por la libertad de Cuba. Pero al final no lo hizo.

“Pese a lo que alguna vez se haya escrito acerca de la participación de Mayer en aquella campaña de liberación —dice Lenzi en su libro (pp.

177-178)— él no concurrió a asegurar su éxito. También son erróneos los asertos de que Mayer haya actuado en algún momento junto a Martí; sus itinerarios espirituales se han encontrado y han seguido líneas paralelas, pero no ocurrió lo mismo con los itinerarios físicos.

De La Habana pasa a Nueva York en 1873 y de allí a Londres. Luego, Buenos Aires, donde, Sarmiento mediante, se le tributa una triunfal acogida. En 1875 se incorpora a la Cámara de Diputados de la Nación. Al llegar el año 1880, Mayer toma parte activa en aquel hervidero que es Buenos Aires con motivo de la lucha de autonomistas y nacionalistas. Mayer pierde la batalla. Buenos Aires es declarada Capital Federal y Avellaneda dicta un decreto que separa del ejército a todos aquellos que se habían levantado en armas. Mayer se aleja del ejército argentino por segunda vez. Su vida futura es vida civil. Vuelve a las letras, en las cuales, a través del periodismo se había ensayado antes de Pavón. En efecto, había sido colaborador en *La Tribuna* y en *Nueva Generación*.

Ahora realiza cuidadas traducciones, escribe en *El Nacional*, *Los Debates* y *La Tribuna* y escribe libros. Algunos de ellos de música, a la cual está ligado como intérprete desde su niñez.

No ha sido posible, ya se dijo, acceder a su *Plan Progresivo y Completo de Enseñanza del Piano*. Pero se sabe que fue un buen pianista aficionado y actuó alguna vez al lado de profesionales. En efecto, fue amigo de Clementino del Ponte, a quien dedicó *El Intérprete Musical* de 1888 y junto a él participó en un concierto ofrecido por Luis J. Bernasconi en el salón Coliseum en noviembre de 1879. Documenta *La Gaceta musical* en su edición del 3 de julio de 1887, en artículo dedicado a *Músicos y Dilettanti Argentinos* que “el general Mayer, pianista de no vulgar mérito, escribe actualmente una obra sobre música”. Pero ya se trata de su diccionario técnico, sobre el cual volveremos más adelante.

6 — Tampoco ha sido posible tener en las manos los dos trabajos de Luis Romaniello. Sus nombres: *Técnica pianística* y *Gran Método pianístico*. La primera fue editada por la casa Breyer de Buenos Aires. Las cita en su diccionario biográfico Héctor Lacquaniti.

Llega al país este músico italiano en medio del aluvión inmigratorio que lo engrandece y le abre a la nación nuevas e inéditas perspectivas. Había nacido Luis Romaniello en Nápoles en 1862 y murió en Buenos Aires en 1917. Sus estudios musicales se cumplen en el célebre conservatorio de San Pietro a Majella de su ciudad natal. Allí estudia con Paolo Serrao, autor de óperas, oratorios, música sacra y piezas para piano, y con Beniamino Cesi, sin duda toda una personalidad mundial como maestro del teclado. Pues bien, Romaniello parece haber obtenido éxitos muy considerables en Europa como pianista. Según la misma fuente, obtiene elogios en Viena de críticos como Hanslick, Henberger y Eisner, quienes lo habrían colocado a la altura de su maestro Cesi y de Hans von Bülow.

Al margen de la veracidad o exceso de dicha afirmación, se sabe que obtiene por concurso la cátedra de piano que deja vacante Cesi y medallas de oro y diploma de honor en el Concurso Internacional de Bruselas.

Romaniello llega a Buenos Aires en 1896 contratado para dar cuatro conciertos y termina por establecerse en ella. Instala un conservatorio y se dedica asimismo a escribir obras didácticas para el teclado, en un medio ávido de aprendizaje, que recibe ya por entonces a los más grandes instrumentistas del mundo, y un medio siempre necesitado de alto magisterio. Nos atrevemos a sospechar que los métodos de Romaniello para instrucción de pianistas pueden haber sido buenos, dados sus antecedentes docentes en Nápoles.

Teorías musicales

7 — La primera teoría que encontramos con posterioridad a Caseros es la *Gramática Musical para el uso del Conservatorio de Buenos Aires* de José Amat, editada en esta ciudad por la Imprenta de la Crónica, en 1855. Se aclara que está redactada por el director de dicho conservatorio, el propio Amat, e ilustrada “con los mejores ejemplos prácticos del método Wilhelm”. Una nota en la portada se encarga asimismo de precisar que “Esta gramática puede también servir para la enseñanza colectiva o particular, tanto en los colejos [sic] como en las casas de familia”.

Se sabe de este autor que fue cantante, pianista, director de orquesta y compositor español y que sus maestros fueron Arregui, Carlini, Bordogni y Manuel García, en Madrid y en París. En esta última capital fue maestro de canto, así como en otras ciudades europeas. En 1848 llega José Amat a Río de Janeiro, tras haber participado en la guerra carlista, donde alcanza el grado de capitán ⁶.

Desde Brasil, pasa Amat al Río de la Plata, donde su presencia, aún temprana en aquellos años iniciales de la Organización, puede haber sido bastante decisiva en el rápido proceso de maduración porque atraviesa la enseñanza de la música en el país en la segunda mitad del siglo XIX. Entre otras cosas, se le debe la invitación a estas tierras al celeberrimo Thalberg, que, con toda razón, galvanizó a los públicos musicales argentinos. Amat publicó además en Buenos Aires el periódico musical *La Lira Argentina*.

Explica Amat las razones que lo llevan a escribir su *Gramática*. Así, se lee en el prólogo (p. I):

La falta de un método en castellano que tendiese a popularizar y uniformar la enseñanza musical me ha determinado a redactar la presente gramática.

Los Señores Profesores encontrarán en ella, así lo espero, el medio de abreviar el estudio de sus discípulos y de hacer menos penosa su tarea.

Los ejemplos prácticos con que alternan las lecciones teóricas reúnen innumerables ventajas. Ellas conducen al discípulo insensiblemente por entre las dificultades del ritmo y de la entonación.

Sirven al mismo tiempo de solfeo y de método de canto elemental. Pueden aplicarse en las lecciones particulares como en los colegios e institutos para la enseñanza colectiva.

Acostumbran los alumnos desde el principio a cantar en armonía.

En fin: Discípulos de diferentes grados de instrucción musical pueden tomar parte en los mismos ejercicios. Las lecciones teóricas están dispuestas de tal modo que cualquiera persona, aun ignorando absolutamente las primeras nociones musicales, puede hacerlas estudiar.

Nada contienen de superfluo; pero encierran todo lo que es indispensable saber para llegar a cantar o estudiar cualquier instrumento.

Tanto los ejemplos prácticos cuanto las lecciones teóricas enlazan los primeros conocimientos musicales con los últimos, por el empleo de un vocabulario que les es común, y disponen al alumno a seguir más tarde con provecho los estudios profundos del arte.

Naturalmente, la Gramática de Amat apunta hacia la enseñanza del canto. Es su profesión. Además, al año siguiente de la aparición de este tratado, establece una Escuela de Canto, en la Sociedad Filarmónica. Sin embargo, no se trata aquí de un método para la técnica vocal. Es una teoría de la música que contempla la instrucción básica del alumno de canto. Como se podrá apreciar en la lectura de esta gramática, se comienza por donde empiezan todas las teorías: definiciones del sonido y de la música, pentagrama, claves, valor de las notas, silencios, signos de compás, etc. Sin embargo, se alternan los ejercicios de canto en tanto en el Apéndice (13 últimas páginas) se ofrecen elementos que hacen a la práctica vocal, tales como ornamentos del canto, pronunciación (italiana), prosodia y trozos de la literatura vocal.

Se sabe que Amat tuvo muchos discípulos en Buenos Aires. Y se explica. Estamos aquí ante un gran profesional. Su *Gramática*, si en algunos fragmentos lleva el sello de una prosa de escaso vuelo, en cambio es el resultado de una madura experiencia y de un contacto y absoluta familiaridad con autores y con todos los elementos que hacen a su arte de cantante y a su profesión de maestro.

8 — En 1865 aparece en Córdoba la primera edición de *Música / Principios teóricos / compilados / por / Inocente Cárcano*. Once años después, en 1876 se edita la segunda tirada de dicha obra, que es la que manejamos para nuestro trabajo. Se sabe ⁷ que Inocente Bernardino Cárcano se radica en Córdoba en 1849. Había nacido en Masliánico, Como, en 1828 y muere en Buenos Aires en 1904. Estudió en el Conservatorio de Milán e intervino en 1848, año agitado por revoluciones en Europa, en la batalla de Novara. A raíz de la derrota de los italianos, Cárcano se refugia en Suiza y de allí pasa a Buenos Aires con su hermana. El destino quiso que se encontrara en esta ciudad con José María Aldao, cordobés, a quien se había encomendado la gestión de contratar a un profesor de

música y latín para el Colegio de Montserrat. Así se establece el italiano en aquella ciudad, a la cual habrá de conferir inusitado empuje dentro de dicha actividad.

En 1855 se le encarga la instrucción y organización de la banda de música de la provincia; también organiza la banda del Colegio Montserrat. Auspicia la fundación de una Sociedad Filarmónica, inaugurada en octubre de 1855; se destaca como pianista y organista y además compone música. En 1864, en efecto, habría hecho representar en Caroya (Córdoba) su ópera en un acto *Aurelia*.

Veamos cómo inicia este autor, padre de figura tan destacada en las letras y la política argentina como lo fue Ramón José Cárcano (y abuelo de Miguel Ángel Cárcano, historiador y político), su teoría musical, la primera, se piensa, que ve la luz en aquella provincia.

Pocas palabras sobre la influencia y utilidad de la música.

La música, cuya historia nos presenta una cantidad de ejemplos de su prodigiosa influencia sobre la civilización, costumbres, pasiones, enfermedades y sobre el heroísmo militar, es considerada como un medio esencial para la cultura del hombre; ella se asocia a la educación física y gimnástica, desarrollando en él los órganos de la voz y aumentando la fuerza de los pulmones y del pecho; a la educación moral e intelectual, despertando en su corazón sentimientos de bondad y de amor y dando a su inteligencia más perspicacia y viveza. Compañera fiel del hombre, la música llena su alma de impresiones profundas, dulces y variadas, hermosea su existencia: favorecido por la fortuna, multiplica sus placeres; desgraciado, lo consuela. La música alivia el peso de las fatigas, los penosos viajes de los peregrinos, las desastrosas marchas del soldado y lo lanza intrépido en las batallas. La música solemniza los ritos religiosos y anima la alegría en las fiestas. ¿Y cuál es el arte que presenta placeres tan puros y deja en el corazón impresiones más profundas y agradables? Todos los pueblos de la tierra cantan, mientras escasea el número de aquellos que conocen la poesía y la pintura.

Y sigue. La prosa, como se ve, es de un nivel parejo a casi toda la producción escrita en el país en torno de la música en aquellos años. Ingenua, modesta, sin grandeza literaria, con conceptos remanidos respecto de la funcionalidad de la música entre los hombres. Colocada dentro de su medio y su momento en cambio se engrandece. Es el esfuerzo de un hombre obligado a llenar desde sus dos vertientes —teoría y práctica— las necesidades de una ciudad progresista y culturalmente inquieta.

En el comienzo mismo del folleto, Cárcano se dirige al lector. Quiere explicar las razones por las cuales escribe su tratado. También desea recordar otras cosas, por ejemplo, el esfuerzo de escribir en un lenguaje extraño al propio.

Al lector

Algunas obritas de esta clase —dice Cárcano— han visto la luz pública, pero todas, cual más cual menos, han sido incompletas en su origen o han venido a serlo con el correr del tiempo, y mal corresponden al grado de perfección a que ha llegado hoy día el arte musical. Por lo tanto publico

este pequeño trabajo, que nada contiene de superfluo, y encierra a mi juicio todo lo que es necesario saber para llegar a cantar o estudiar cualquier instrumento. Los ejemplos prácticos y las lecciones teóricas enlazan los primeros conocimientos musicales con los últimos, y preparan al discípulo a continuar más tarde con provecho los estudios profundos del arte. No solamente se hallarán en esta obra nuevas nociones, sino muchas de las que se encuentran en las otras aparecerán correctas, ampliadas o reducidas a mejores formas (...)

Escribo en un idioma que no es el mío; y creo que se usará conmigo de toda indulgencia respecto a los defectos de estilo. Mis votos quedarán cumplidos si Córdoba, llegada a ser por mi largo domicilio, mi segunda patria, mirando solo mi buena voluntad y deseo, recibe favorablemente este pequeño trabajo musical, que no hubiera visto jamás la luz pública, si hubiese consultado mis fuerzas, antes que mis buenos propósitos.

J. C.

Una grata sorpresa espera al lector actual cuando, en la primera lección, Cárcano se propone definir a la música. Confiesa que esta palabra *música* "no ha sido hasta hoy definida satisfactoriamente. Rousseau y la mayor parte de los autores la definen diciendo que la música es el arte de combinar los sonidos de una manera agradable al oído". Cárcano se rebela contra dicha afirmación por cuanto la misma eliminaría de hecho uno de los elementos, y de los más eficaces, de la música, la disonancia.

He aquí un cerebro pensante. También se advierte un hombre de lecturas dentro de la temática musical. "Kant y otros dicen, añade enseguida, ser el arte de expresar sentimientos agradables por medio de los sonidos; pero la música no expresa siempre sentimientos agradables. En cambio Cárcano se inclina más hacia la definición de Mosel; sin duda se refiere a Ignaz Franz von Mosel, compositor, director de orquesta y musicógrafo vienés, fallecido en 1844. Pues bien, según Cárcano, la música es para Mosel "el arte de expresar determinados sentimientos mediante el sonido".

Naturalmente, y es lógico que haya preferido esta última definición y no las primeras. Ante todo, por cuanto el siglo XIX, su propio siglo, no ha sido sino un activo camino hacia la valorización de la disonancia. En segundo lugar, porque Cárcano, por razones de "temperatura estética" de su época, se adhiere al concepto romántico de la música como expresión de sentimientos. No acepta en cambio la definición del iluminismo, con su atemperado racionalismo, para quien la música debía dirigirse a la razón, sí, pero suave y agradablemente, como cuadra a un arte que debía ser de salón y galante.

Un solo punto interesa transcribir. Valga como ejemplo de la agudeza espiritual y mental del autor. Es la lección XII y es la respuesta a la siguiente pregunta: *¿Qué se entiende por Canto Nacional?* (p. 27).

Es el más característico que existe. Sabemos que la música y la danza tienen cerca de cada nación un carácter propio. Tal fenómeno es evidente. Estas artes se estrechan más al sentimiento, al entusiasmo y al carácter universal de los hombres, y solo aquél que las posee puede producir lo que slente; de aquí se deduce que cuanto más particularidades posee un pueblo, tanto

más característica será su música. Estos *cantos* son en general el más fiel reflejo del carácter de las naciones, y varían según la diversidad de caracteres, de su estado social, de su idioma, de la temperatura, del clima y manera de vida, circunstancias que influyen poderosamente sobre el sentimiento común. Casi todas las Naciones cultas e incultas (estas últimas más que las primeras) tienen sus *cantos nacionales*, que operan sobre el sentimiento general, y como propiedad de un país o de una familia, se conservan, y constituyen una especie de herencia que pasa de padres e hijos: semejantes cantos son muy simples, muy inteligibles, populares y llenos de sentimiento natural.

9 — Es grande el número de teorías musicales que aparecen en Buenos Aires en la segunda mitad del siglo. Sin embargo, infructuosas han sido nuestras búsquedas, en particular, como ya se dijo, a causa de la imposibilidad de acceso a ese material en la Biblioteca Nacional de la ciudad de Buenos Aires. Sobre la base de algunos datos aportados por Vicente Gesualdo y hallazgos en revistas y diarios que saludaban la aparición de algunos de estos tratados teóricos ha sido posible establecer, al menos, una lista de autores y títulos.

Veamos:

Sabemos de la existencia de una *Gramática Musical* de Julio Dutilloy, que fuera, al parecer, profesor del colegio nacional de Buenos Aires. El dato fue obtenido de la *Memoria del Departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública* correspondiente al año 1877, presentado al Honorable Consejo Nacional de Educación en 1878. Se lee en dicha Memoria el Informe presentado por el director de la Escuela Normal de Paraná (Prof. Torres) al por entonces Ministro de Instrucción Pública, Juan María Gutiérrez, donde, con fecha de enero de 1878, se solicita para el colegio el envío de una partida de estas gramáticas musicales de Julio Dutilloy para uso del alumnado.

Se habla del *Nuevo método teórico-práctico de lectura musical y solfeo* de Grazioso Panizza en el número del 9 de setiembre de 1877 de *La Gaceta musical* (Bs. As., 4ª época, año 4, nº 19, p. 146). La descripción está realizada por Julio Núñez, quien en esta recensión bibliográfica informa que dicho método ha sido adoptado en las dos Escuelas Normales de la provincia. La obra de Panizza se divide en siete capítulos: De la música, de los sonidos y caracteres musicales; De las figuras y pausas; Del compás y compasillo; De la división musical; Del punto; de las ligaduras; Del solfeo.

El autor había nacido en Gazzuolo, Cremona, en 1851. Muere en Buenos Aires en 1898. Se forma en el conservatorio de Milán, donde termina sus estudios (composición, violoncello, dirección de orquesta) en 1869. De inmediato es contratado como primer violoncello del teatro de ópera de El Cairo. En 1871 se traslada a Calcuta con el maestro Marengo, donde escri-

be su opereta *Capitán Bastogge*, hasta que en 1875 el empresario Ferrari lo contrata para la orquesta del teatro Colón. En ese mismo año es designado director de la sociedad musical La Lira.

En 1876 aparece su método de lectura y solfeo. Según el autor:

La falta de un tratado *teórico-práctico de división musical y solfeo* que sea al mismo tiempo fácil y adecuado para adoptarlo en las clases de las Escuelas Normales y comunes de la Provincia, me ha inducido a publicar el presente método.

Poner la ciencia al alcance de la inteligencia infantil, simplificando el estudio y procurando sea agradable al alumno, hace seguir a la vez la teoría y la ejecución, inducir al discípulo a seguir progresivamente desde los primeros rudimentos de la música, ser claro y conciso: esto es lo que propongo en el presente libro.

Tal es el prólogo, según lo reproduce *La Gaceta musical*. A través de ese mismo artículo se sabe que Panizza reconoce haber consultado a Eslava, Batiste, Fétis, Panseron, Menozi y Bona para realizar su tratado. En 1885 lo reedita la casa F. G. Hartmann.

La Gaceta musical del 3 de setiembre de 1877 (Bs. As., 4ª época, año 4, nº 22, p. 169) publica una fotografía y detalles biográficos de Ave-lino Aguirre, director de orquesta y compositor español, nacido en Bilbao en 1841 y fallecido en Mendoza, en 1901. Radicado en el país, amplió sus actividades hacia la enseñanza. Fue profesor de la Escuela de Música de la Provincia y en 1877 publicó un *Nuevo Método Teórico-Práctico de lectura musical*, con destino a dicho instituto. Se desconoce este trabajo, al menos no nos fue posible localizarlo, así como tampoco la *Teoría Musical* que, según Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 544), editó la casa Hartmann en 1884.

En el número 4813 del 7 de agosto de 1886 del diario *La Nación*, encontramos la recensión bibliográfica del *Método de solfeo* de S. G. Guidi. El texto dice:

Método de solfeo - El Sr. S. G. Guidi, profesor en las escuelas graduadas de la capital, ha publicado la primera parte de un método de solfeo, combinado por él en su práctica de la enseñanza. El libro en cuestión comprende diez capítulos que abarcan desde la definición de la música y las notas hasta los tonos y los modos, todo ello acompañado de numerosos ejemplos que facilitan la inteligencia del texto.

Y nada más. Ignoramos quién pueda ser el autor, fuera de lo poco que dice este breve comentario.

Del trabajo de Saturnino F. Berón sólo es posible reproducir los pocos datos que consigna Vicente Gesualdo en su *Historia...* (vol. II, pp. 396-397-398). Está en la Biblioteca Nacional y él tuvo la suerte de tenerlo en sus manos. La obra se titula *Tratado completo de la Música Moderna* y, según se ve en la portada, está dividido en tres partes: Guía del ejecutante; Teoría de la Armonía y de la Composición; Teoría de la Instrumentación de Orquesta y Banda. Para ello acompaña con ejemplos, según el autor, "tomados de las obras maestras más famosas".

El tratado aparece en 1889 y está dedicado al presidente Juárez Celman "por haber estimulado la música durante su gobierno, al crear dos escuelas de ese arte, una en la capital y otra en Córdoba, a los dos años de su mandato".

Nada más, lamentablemente, se puede dar aquí sobre el contenido y valor de este trabajo, donde por vez primera encontramos una teoría de instrumentación. El autor había nacido en Paraná (Entre Ríos) en noviembre de 1847 (murió en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1898), se formó musicalmente con Doroteo Larrauri y posteriormente con un director de la banda de policía de Concepción del Uruguay. Tras actuación en la campaña del Paraguay de los años 1865-1867, pasó a Buenos Aires como subdirector de la banda de música de la Brigada de Artillería de Plaza. Entonces pudo en esta ciudad estudiar con profesionales de la talla de Nicolás Bassi y Orestes Bimboni, directores ambos del antiguo Colón.

Según Gesualdo, se perfecciona asimismo en Europa, gracias a una subvención estatal. Como compositor parece haber obtenido éxitos muy estimables en el país.

También inaccesible, y por el mismo motivo, es para nosotros *El Arte del solfeo* del compositor argentino Juan Gutiérrez. Efectivamente, el tratado está en la Biblioteca Nacional. El autor, hermano de ilustres escritores (Ricardo, Eduardo y Carlos, este último periodista) nació en Buenos Aires hacia 1840 y murió en la misma ciudad en 1906. En Madrid estudia música con Eslava, Pinilla y Aranguren. Vuelto al país se dedicó a componer. Pero también a enseñar. En realidad, es éste el aspecto más fecundo de su actividad. Promueve este músico la fundación del *Conservatorio de Buenos Aires* o *Conservatorio Nacional de Música*, que comienza a funcionar bajo su dirección en enero de 1880. Según se lee en *El Mundo artístico* del 31 de octubre de 1886, ese mismo conservatorio aparece en otro lugar de la ciudad y con distinto nombre. Ahora es *Escuela de Música*. Según transcribe Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 423), Gutiérrez comenta las alternativas de la fundación de dicho instituto. No interesa a nuestro trabajo; en cambio sí los pocos datos que podemos extraer de Gesualdo. Dice este historiador que Gutiérrez publicó en 1891-1892 *El Arte del solfeo*, que consta de dos partes, la primera aparecida en 1891, la segunda el año siguiente. Fue editada la obra por la casa Arturo Demarchi e impresa en la imprenta de E. Halitzky. Está dedicado el trabajo a su discípula María Elena Albornoz "mi primera alumna y hoy profesora diplomada de solfeo por el Conservatorio Nacional de Música". Por un aviso aparecido en la revista *Caras y Caretas* del 18 de marzo de 1899, nos enteramos de que Eduardo García Lalanne, el exitoso compositor argentino (1863-1937) tan ligado al desenvolvimiento de la zarzuela en Buenos Aires y autor de tangos incluidos en numerosas piezas teatrales, es autor de una obra de teoría musical.

En efecto, el aviso habla de una *Teoría de la música* en dos partes. El compositor de óperas, revistas musicales, zarzuelas, operetas, sainetes

o sátiras, ingresa así a nuestra lista de autores de teorías musicales en la segunda mitad del siglo pasado. Tampoco nos ha sido fecunda la búsqueda para localizar su aporte.

Importante, muy variada en cuanto a los temas abordados, y de particular fisonomía dentro de nuestra musicografía resulta la producción de Félix Ortiz y San Pelayo, profesor y compositor, además de musicógrafo, nacido en Azpeitia, Guipúzcoa, en 1857. Murió en Buenos Aires, en 1940. Se sabe que, perteneciente a una familia muy acomodada, realizó sus estudios musicales con su padrino, el organista José F. Aldahor, y en el Real Conservatorio de Madrid. Durante dos años estudia armonía y contrapunto en París. En 1879 se radica en Buenos Aires, donde actúa como profesor en la Escuela de Música de la Provincia. Es probable que de esa época provengan sus *Apuntes de la Teoría del Solfeo*, que no ha sido posible localizar. En cambio hemos podido compilar numerosos artículos aparecidos en las principales revistas musicales de Buenos Aires, así como un libro, que se comenta en lugar correspondiente.

A Crisanto del Cioppo, director de banda y compositor italiano, asigna Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 569) un *Tratado de armonía*, aunque no aclara si fue publicado en Buenos Aires. Este músico había nacido en Busso en 1830 y muere en Florencia en 1915. Pero, llega a Buenos Aires en agosto de 1883, según el mismo historiador, donde se desempeña como director de bandas militares. Dirige y funda la banda del asilo de huérfanos y ejerce la enseñanza en el Conservatorio Melani. Retorna a Italia en 1905. De haber aparecido aquí el *Tratado de armonía*, vale decir entonces entre los años 1883 y 1905, estaríamos ante uno de los primeros trabajos de su índole, por cuanto lo encontrado por esa época se reduce sólo a artículos sobre el tema en las revistas especializadas.

Quizás deba interpretarse también como teoría de la música el *Manual de terminología musical* de Genaro María D'Andrea, aunque asimismo podría tratarse de un diccionario técnico-musical. El autor, pianista italiano muy vinculado a la enseñanza del piano entre nosotros, había nacido en Nápoles en 1860 y muere en Buenos Aires en 1937. Fue alumno dilecto, al parecer, del célebre maestro del conservatorio de Nápoles, Benjamín Cesi y es su escuela la que difunde en su país adoptivo. Paralelamente con su actividad de conciertos, enseña primero en el conservatorio "Santa Cecilia" para fundar después de 1905, junto con Elmérico Fracassi el conservatorio "Fracassi - D'Andrea". No nos fue posible localizar su manual.

10 — En las revistas especializadas de la segunda mitad del siglo XIX y primeros años del XX, es generosa la presencia de artículos teóricos que van desde la divulgación de elementos del lenguaje musical, hasta escritos sobre la teoría griega o verdaderos tratados de contrapunto, como son los artículos de Alberto Williams para la revista *Bibelot*.

Veinte años antes de estos aportes de Williams, *La Gaceta musical*, a lo largo de una serie de trabajos anónimos asignados a la Redacción, que bien podía ser su editor propietario Julio Núñez, ofrece en una de sus entregas la explicación técnica del contrapunto. Aparece en el número del domingo 19 de noviembre de 1882 (año IX, nº 28), del cual reproducimos algunos escasos fragmentos para ilustrar sobre el nivel de la publicación.

POETICA MUSICAL - La música - Contrapunto.

La poética musical comprende bajo el nombre de composición, un conjunto de conocimientos técnicos, de procedimientos, de reglas determinadas por el gusto y la experiencia, que constituyen el arte de escribir la música, y que ha sido necesario colocar de una manera progresiva para facilitar su estudio. El *contrapunto* está en el primer grado.

Esta palabra, que tiene por origen el uso que hacía en otro tiempo de *puntos* en vez de notas para escribir la música, significa propiamente la posición de las notas, como tiene lugar en la armonía; sin embargo, el arte del contrapunto es más denso: se aplica al estudio de las combinaciones musicales, siguiendo ciertas condiciones.

(...) Entiéndase por *imitación* en el sentido técnico, la repetición de una frase o solamente de un diseño melódico, en otras partes o en ciertos intervalos (...). Se distinguen muchas clases de contra-puntos. Llamamos *contrapunto simple* la armonía en acordes reunidos, es decir, en notas de valores iguales, para oposición con el contra-punto *florido*, en el cual los valores de las notas varían entre las partes, etc., etc.

Uno de los musicógrafos más activos en el curso de los pocos años que vivió en el país fue el pianista, organista y compositor español Cándido Aguayo y Alonso. Según Gesualdo (*Historia...*, t. II, p. 543), había sido organista de la catedral de Bilbao en 1860. Desempeñó sus actividades —escribe el mismo historiador— en Santa Fe y, a partir de 1878, en Buenos Aires, donde estableció una Academia de Música en la calle Piedras 286. Fue director de *La Gaceta musical*, pero sólo durante el año 1879. Colaboró durante un tiempo, de manera asidua, en esta publicación y actuó como profesor de armonía y contrapunto en la Escuela de Música de la Provincia. Fue también organista en la catedral de Buenos Aires. Murió Aguayo y Alonso en la misma ciudad, en noviembre de 1883. Según un aviso del año 1879, Aguayo y Alonso había creado una academia, a la cual dirigía, donde se enseñaba piano, solfeo y armonía.

En un artículo aparecido en dos entregas (*La Gaceta musical*, Bs. As., 5ª época, año 5, p. 50, 16 de junio de 1878; nº 8, p. 57-58, 24 de junio de 1878) nos habla Aguayo y Alonso de *Las consonancias musicales y la causa física del placer que producen*, donde el autor se introduce en problemas de psicofisiología del sonido, tema sin duda muy avanzado en relación con la temática general de la época. Transcribimos de él algunos párrafos sueltos, pertenecientes a la segunda entrega, p. 58.

... Si estas vibraciones son *isócronas*, es decir, combinadas en términos de empezar y acabar a un mismo tiempo, esta combinación forma el unísono, y el oído se complace con la impresión del acorde, que resulta de la igual-

dad y exacta correspondencia de ida y vuelta. Si las vibraciones de uno de los sonidos son de doble duración que las del otro, el más grave hará una mientras el más agudo verifique dos, y a la tercera de ésta seguirán los dos juntos.

Así cada vibración impar del sonido agudo concurrirá de dos en dos con cada una de las del sonido grave, y ésta frecuente concordancia que constituye la octava menos dulce que el unísono, según ellos, lo será sin embargo, mucho más que ninguna otra *consonancia*.

También en distintas números de *La Gaceta musical* de aquel mismo año vemos discurrir a Cándido Aguayo y Alonso sobre *Los modos o tonos de la música* (Bs. As., 5ª época, año 5, nº 16, p. 121-122, 18 de agosto de 1878; nº 17, p. 130, 25 de agosto de 1878). En el segundo artículo se refiere a *Los cuatro modos o tonos de los músicos antiguos, reducidos a dos por los músicos modernos*.

Los escritos técnicos que compilamos durante este período son sumamente numerosos y variados⁸. Unos realizan el análisis de diversos elementos del sonido, o del arte musical o ciertas convenciones del lenguaje sonoro tal como se da en esos momentos; otros informan sobre la teoría musical griega, realizados con una actualidad respecto de las investigaciones en Europa que podría sorprender si no fuera porque el aluvión inmigratorio que construye el país en esos años trae consigo a algunas grandes mentalidades en terreno musicográfico, como es el caso de los ya citados Cándido Aguayo y Alonso o Félix Ortiz y San Pelayo, quienes sin duda siguieron manteniendo desde su país adoptivo un constante comercio intelectual con Europa.

Vayamos a un ejemplo concreto. El artículo *La música entre los griegos* aparece en el número 107 de *El Mundo artístico*, del 13 de mayo de 1883 (pp. 441-442) Pues bien, el anónimo autor manifiesta un perfecto conocimiento de los estudios que se realizan contemporáneamente. Gevaert, a quien se cita, había publicado, apenas un par de años antes, su *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, mientras el francés Louis Albert Bourgault-Ducoudray, a quien se acude igualmente, era, desde 1877, el mundialmente famoso investigador del arte musical de los griegos, a través de su *Étude sur la musique ecclésiastique grecque*, resultado de la misión musical por Grecia y Oriente que emprende este compositor y musicólogo en 1875.

Esto significa que en materia de investigación musical, se estaba más y mejor informado en Buenos Aires de la década del 1880 a través de las revistas especializadas, de lo que se está hoy, cuando nuestro periodismo musical se dedica a registrar críticamente la actividad de la ciudad, con descuido de lo que ocurre, en el mismo país o en el extranjero, en materia musicológica.

Quien se recorra las páginas de las dos más importantes revistas que vivieron en las últimas décadas del siglo XIX, *La Gaceta musical* o *El Mundo artístico* podrá comprobarlo.

En la revista *Bibelot* del año 1905 (nº 57, 15 de setiembre; nº 58, 30 de setiembre; nº 60, 30 de octubre), Alberto Williams, en plena actividad en esos años como pedagogo y director de orquesta, publica una serie de notas sobre *Teoría del Contrapunto*, con ejemplos de Luigi Cherubini, autor clásico en la enseñanza de esta materia desde el año 1835 en que publica su *Cours de contrapoint et de fugue*. En relación con los escritos aparecidos con anterioridad sobre este tema en revistas de música de Buenos Aires, los artículos de Williams tienen otro carácter. Son totalmente didácticos, de dificultad progresiva y con el añadido de ejemplos. Por cierto, un verdadero método al alcance de todos los lectores.

Nuevos sistemas de notación musical

11 — Al margen de la normal evolución de la notación musical, se han dado en el curso de la historia de nuestro sistema occidental, al menos, una larga serie de intentos de reforma, en casi todos los casos con la declarada intención de simplificar la vigente, que se sigue manteniendo desde hace varios siglos sin acusar caídas frente a los distintos embates.

En su artículo *La Notation musicale* de la enciclopedia *La Musique* de Larousse⁹, Jacques Chailley señala que las diversas tentativas de reforma giran en torno de cuatro puntos principales: 1º, las alteraciones; 2º, las claves; 3º, las armaduras; 4º el cifrado de los compases

La complicación creciente de las alteraciones en la armonía moderna ha estimulado la imaginación de los reformadores. Unos sugieren la autonomía completa de las notas negras del piano con un nombre independiente, lo mismo para un sostenido que para un bemol equivalente, y asimismo una grafía propia. Lo cual, naturalmente, si no simplifica el problema de la notación, es absolutamente lógico. Un do sostenido en la nomenclatura tradicional es el sonido alterado del do, lo cual es un absurdo. Es otro sonido, y nada más. Otros autores, entre los cuales se cuenta el propio Chailley, se adhieren a aquel criterio sugiriendo la existencia de un signo único válido para un solo sonido, el cual unifique los dos signos habituales: o sea, nota y alteración, sea bemol o becuadro.

Ya se sabe por otra parte que desde el siglo XVIII han sido innumerables los intentos por eliminar la excesiva cantidad de claves, hasta reducirlas a una sola o cuando mucho a dos, la de sol y la de fa. Lo mismo —intentos de simplificación— se ha dado en torno de armadura de clave y signo de compases.

También los intentos de reforma se han extendido a otro problema: el número de líneas de la pauta. Muchos ataques ha sufrido también el pentagrama, si bien en este terreno los ensayos innovadores han estado más prontamente condenados al fracaso por el hábito tan profundo, tan arraigado, en lo que se refiere a la lectura del pentagrama.

También deben citarse aquí, dentro de los proyectos de simplificación de la escritura musical, los métodos cromáticos. Es sabido que en el sistema modal el nombre de los grados no corresponde a un sonido fijo. Que estos grados sean *cantados* sobre *do, re, mi* o sobre *C, D, E*, o sobre *D, R, M...*, o sobre *uno, dos, tres...*, ellos representan *funciones* y no sonidos absolutos.¹⁰

Pues bien, algunos reformistas han intentado conciliar la teoría del sonido absoluto con el de las tonalidades y con una representación única. Se han propuesto considerar la sucesión de sonidos por semitonos. En consecuencia, han establecido una serie de signos y denominaciones para los doce sonidos de la escala cromática.

En esa serie de doce sonidos, que constituyen una gama cromática temperada, los sonidos 1, 3, 5, 6, 8, 10, 12, pertenecen a la escala diatónica mayor, mientras los sonidos 1, 3, 4, 6, 8, 9, 12, a la diatónica menor. Los intervalos mayores, menores, justos, aumentados, disminuidos, no existen en estos sistemas y un intervalo se medirá según el número de grados o de semitonos que él contenga.

Sobre la base de esta idea inicial, difieren en cuanto a nombres de los sonidos, signos de representación de esos mismos sonidos o duraciones, los diferentes sistemas propuestos.

En nuestro país, y dentro del período que abarcamos en nuestro trabajo, parecen haber existido tres intentos de modificar la notación tradicional. De dos de ellos, contamos con el material completo. En cambio el tercero no ha podido ser hasta el momento localizado por nosotros.

Veamos. En el n° 22 de la revista *Bibelot* del 30 de marzo de 1904, encontramos un cáustico escrito en contra del sistema Menchaca, el cual, en punto a difusión del invento, al menos, tuvo resonancia europea, según veremos. El citado artículo habla asimismo de otros dos intentos: el del ingeniero Frémont y el de Rafael Hernández. Pues bien, de estos dos, el de Frémont (o Frémond) se nos escapa hasta el momento.

El tono del artículo de *Bibelot*, habitual por otra parte en esta publicación, revela desconocimiento de antecedentes respetables en la materia. Autores como Lavignac, que habla de Menchaca y Frémond, o como Chailley, que conoce el de Menchaca, lo hacen años después con una seriedad y respeto ausentes en los catones de esta publicación porteña. De todos modos, vale la pena reproducirlo para dar una documentación lo más completa posible sobre el problema.

El sistema Menchaca

Los inventores o reformadores de la notación musical han pululado como bacterias, en todos los tiempos y países.

Aquí en Buenos Aires, el ingeniero Frémont redujo a tres las líneas del pentagrama, a una sola las ocho claves, y suprimió de un mandoble todas las alteraciones; don Rafael Hernández imaginó un sistema de taquigrafía musical; y ahora tenemos al señor don Julio Menchaca que acaba de

inventar un sistema de notación, que puede rivalizar con la escritura china y los jeroglíficos egipcios.

El sistema Menchaca es el más perfumado y florido de todos los sistemas que han germinado hasta hoy en los invernáculos mentales, puesto que toma su origen en los pétalos de una florecilla "art nouveau".

El deseo de simplificar lo simple, ha llevado a nuestro innovador a producir un verdadero laberinto de complicaciones y heterogeneidades. ¿Hay acaso escritura o notación más lógica, clara y simple que la notación musical actual, que permite leer una partitura de treinta pentagramas a la vez? Por el sistema actual se aprende a leer y escribir la música en pocos días; por el sistema de yuyos menchaquísticos, puede ser que se aprenda lo mismo en pocos lustros o decenios, si se tienen milagrosamente desarrollados los órganos del olfato.

En la notación vigente, las notas tienen tan solo siete nombres; en el sistema a base de pétalos de Menchaca, tienen las notas tantos nombres como sonidos diferentes hay; lo cual ha de acarrear a la fuerza, que para la difusión de este sistema, sea necesario encanecer estudiándolo en América, para irlo a enseñar al otro mundo.

La única ventaja práctica que parece tener el sistema, consiste en su ductilidad subvencionable.

¿Quién se atreverá a negar que es un arte y arte difícilísimo, el de sablear al erario público, con sistemas peregrinos de notación musical?

Hay un dato importante tras el estilo —sabroso sin duda— de este brulote periodístico. "*Aquí en Buenos Aires —dice— el ingeniero Frémont redujo a tres las líneas del pentagrama, a una sola las ocho claves y suprimió de un mandoble todas las alteraciones*".

Este ingeniero Frémont, con su sistema tal cual lo describe *Bibelot* aparece citado asimismo en el artículo sobre notaciones musicales (*Méthodes de notation simplifiée - Méthodes chromatiques*, pp. 3648-3649) de la segunda parte (*Technique, Esthétique et Pédagogie*) Vol. VI de *L'Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac y de la Laurencie. A través de este artículo se sabe que M. Frémont [sic] creó un método cromático por cuanto propone distintos nombres para cada uno de los doce sonidos de la escala. Según el artículo de Lavignac, que no hace la menor aclaración sobre el autor, nacionalidad, etc., los nombres de las notas según Frémont son:

do, sa, ro, pa, mo, fa, co, sa, vo, la, bo, ga

Añade que este innovador, así como otro autor que cita, "*utiliza un gráfico que recuerda al de la escritura usual, es decir que reproduce para la vista 'la forma de las ondulaciones melódicas'*". Y añade enseguida que con M. Frémont "*las notas adoptan formas diferentes siguiendo la serie de la octava a la cual ellos pertenecen, y se escriben sobre una pauta de tres líneas*".

De ser monsieur Frémont la misma persona que el ingeniero Frémont al que alude *Bibelot* tendríamos entonces un intento más dentro del país de un sistema cromático, con reducción de alteraciones, con el uso de una sola clave y una pauta de tres líneas. Será cuestión de insistir en la búsqueda de este reformista.

El siguiente autor al cual se refiere el artículo de *Bibelot* es Rafael Hernández. Ahora ya estamos en camino firme. Una alumna de nuestra cátedra de Musicología en la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, nos había puesto, años atrás, en contacto con el sistema taquigráfico de Rafael Hernández, el cual figura como *Cartilla taquigráfica / Método sencillo / para aprender a escribir con la rapidez que se habla / sin necesidad de maestro /* Buenos Aires, Peuser, 1891. Se puede consultar en la Biblioteca Nacional bajo el número 154.903 ¹¹.

Tras explicar el autor su sistema y proveer de las indicaciones —el código— para la interpretación del mismo, incluye una composición de 34 compases realizada, con ese fin, por el pianista y compositor Dalmiro Costa. El título de la pieza pianística es *Meditación*.

El sistema taquigráfico de Hernández, que era precisamente taquígrafo del Congreso de la Nación, no es cromática. Trabaja con los siete signos de la escala diatónica y añade breves trazos diacríticos según se trate de sostenidos o bemoles o deba indicarse el becuadro de una nota anteriormente alterada. Para los valores (semibreve = redonda; mínima = blanca; semimínima = negra; corcheas, etc., etc.) modifica el trazo, haciéndolo más grueso o más débil o engordándolo en algunos sectores. Usa signos especiales para los acordes; o, mejor dicho, los mismos signos combinados. En lugar de las cinco líneas del pentagrama, lo reduce a dos, una para establecer relaciones de altura respecto de la mano derecha, otra de la izquierda. Contempla sólo la escritura para teclado.

12 — Y llegamos al sistema Menchaca. La primera publicación que encontramos (posiblemente la primera pues es la que comenta en 1905 la revista *Bibelot*) es la del año 1904. La portada dice: *Nuevo / Sistema Teórico-gráfico / de la / Música / original de / Angel Menchaca / Breve, claro, científico y preciso en la representación del sonido / igual para todas las voces y todos los instrumentos / Nuevo teclado para pianos, armonios, etc. / Tomo único, enseñanza completa.* La Plata, 1904. (LV + 146 + 8 + 2 pp.).

A través de los artículos periodísticos que se incluyen en la Introducción del libro, se sabe que el sistema de Menchaca está ya en uso en lo que podríamos llamar un “curso piloto”, en la escuela de varones n° 1 de La Plata. En efecto, el diario *El Día* de aquella ciudad, en su edición del 27 de diciembre de 1903, informa sobre “los exámenes de ensayo del sistema musical inventado por el señor Angel Menchaca”. Entre la concurrencia se encontraban el director general de escuelas, un vocal del Consejo General de Educación de la Nación, el secretario del Consejo Escolar de La Plata y otras autoridades. El propio inventor del sistema se dirigió luego a las autoridades para informar sobre el resultado de sus enseñanzas en el lapso de ocho meses. Esto significa entonces que Menchaca co-

mienza a aplicar su método en el curso lectivo de 1903 en un colegio oficial de la provincia. Y así lo reconoce el autor en el acto de entrega de diplomas de profesores y certificados de examen de dicho sistema, que se realiza, según *El Día*, el 7 de febrero de 1904. En el curso de ese acto y dirigiéndose a los diplomados, dice Menchaca que “esta innovación ha dejado de ser un problema, es ya una entidad oficialmente reconocida por la honorable Legislatura de Buenos Aires, cuenta con la progresista cooperación del gobierno y sobre todo es de esperar que tendrá en su apoyo una nueva fuerza incontrastable: el sentimiento de solidaridad argentino”. (*El Día*, 8 de febrero de 1904).

El sistema de Menchaca es cromático, asigna un signo diferente en su colocación para cada uno de los doce sonidos y lleva, en sus ejemplos del año 1904, dos líneas, una para cada mano. En la transcripción del Himno Nacional Argentino que publica en 1914, en cambio, estas dos líneas están suprimidas. También elimina las siete claves, los signos de alteraciones, las indicaciones de los compases. Además crea un nuevo teclado para el piano, al cual llama *continuo*, por cuanto “alterna las teclas *sin solución de continuidad* —explica el autor— formando dos rangos idénticos, uno inferior y otro superior: una tecla blanca y una negra invariablemente”.

También los nombres de las notas están cambiados. Menchaca propone las siguientes denominaciones:

la, se, si, do, du, re, ro, mi, fa, fe, sol, nu

El signo de Menchaca es básicamente uno, piriforme, sin trazo vertical para la octava central, con trazo o plica para la octava aguda que se alarga más o menos según se trate de octava *alta, brillante, aguda y sobre-aguda* y con plica hacia abajo según sea, a partir de la central, octava *baja, grave, profunda, sub profunda*.

Pues bien, dado que el sistema Menchaca ha sido editado varias veces, incluso en forma muy reducida (Buenos Aires, Est. Gráfico J. M. Etchecopar, 1909) y es posible localizarlo en varias bibliotecas (la Nacional la posee), eliminamos aquí la transcripción de dicho sistema, por otra parte, bastante extenso en su desarrollo. Interesaba en cambio ubicarlo, como ya se hizo, dentro del tipo de intentos de reforma realizados a lo largo del tiempo. En el citado artículo de la Enciclopedia de Lavignac está explicado brevemente. También lo nombra Chailley en el artículo de Larousse, ubicándolo entre aquellos llamados al fracaso.

Conviene señalar —cosa que no lo hacen ni Lavignac ni Chailley— que si bien en su libro de 1904 reconoce Menchaca —e historia— los distintos procedimientos de reforma que preceden al suyo considerando a Juan Jacobo Rousseau un poco como el “padre” de las innovaciones en materia de notación musical, no da ningún antecedente directo sobre la reforma del teclado. Sin embargo, diecinueve años antes de aparecer su sistema, en 1883, aparece en *El Mundo artístico* un artículo con el

nombre de *Una invención musical* (nº 115, del 8 de julio de 1883, p. 88) donde se habla de un invento exactamente igual en cuanto al teclado y de una escritura cromática similar (no se dan mayores detalles) a la de Menchaca. La invención pertenecía al sacerdote italiano Bortolomeo Grassi-Landi. Resta saber si pudo haber leído este artículo Angel Menchaca, nacido en Asunción del Paraguay en 1855, quien pasó parte de su juventud en Montevideo para radicarse más tarde en Buenos Aires y La Plata. Su biografía (Gesualdo: *Historia...*, vol. II, pp. 706-707) señala que fue secretario taquígrafo del presidente Sarmiento, cuyo mandato fue de 1868 a 1874. Además, como Hernández, fue jefe del servicio estenográfico del Senado Nacional. Esto significa que Menchaca, de 28 años en 1883, bien pudo haber leído el artículo de *El Mundo artístico*. En cuanto a la difusión de su sistema, no en el orden de la aplicación práctica sino de la repercusión del invento, fue sin duda grande. Tras haber estado en 1889 en París, enviado por el Gobierno argentino para el congreso estenográfico, retornó a esa ciudad para exponer sus teorías sobre el nuevo sistema teórico-gráfico en la Sorbona. Hecho que —entendámonos— no significa una consagración, pues bien sabemos que la Sorbona no siempre discrimina a quien habrá de ceder sus salones para desplegar sus teorías...

Un hecho resulta claro al investigador actual. Y es que Menchaca, al margen de no impresionar en los problemas que trata como un improvisado, sino por el contrario como una mentalidad muy lúcida y aguda, no debió escatimar medios para imponer su sistema. Sus libros, sus declaraciones, las opiniones de personalidades de la época que se asegura y que, cuidadosamente, incluye en sus publicaciones, y aún más, el delirio de grandeza que se desprende de muchas de sus páginas, nos mueven a sospechar que las palabras del sarcástico artículo de *Bibelot* tienen fundamento.

Por otra parte, Menchaca no se propuso, modestamente, crear un sistema, como en muchos otros casos, para facilitar el aprendizaje musical en los niños. Hernández estaba en cambio mucho mejor ubicado. Destinaba su sistema “a las señoritas y los ancianos”, aficionados, se entiende. En cambio Menchaca quiere, y aún, como se vio, lo consigue en parte, imponer su sistema a nivel oficial.

Respecto de ello, encontramos un largo artículo en el diario *La Nación* de Buenos Aires, del 28 de julio de 1913, donde se incluyen las consideraciones realizadas por el inspector Rosendo Bavío con motivo de la reciente presentación de Angel Menchaca ante el Consejo Nacional de Educación para gestionar que se adopte para la enseñanza de la música en las escuelas su sistema de notación. Bavío entonces, según el artículo periódico, aconsejó una resolución concordante con lo ya resuelto en 1911. Es decir, dos años antes lo había intentado Menchaca sin éxito y ahora, en 1913, volvía a la carga.

Muy cuerdamente, el inspector Bavío, tras señalar numerosos antecedentes fuera del país en materia de reformas de notación, considera que

... la reforma propuesta por éste entraña un cambio absoluto y fundamental, no sólo de la gráfica del sistema pentagramal universalmente aceptado y practicado en todas las naciones civilizadas, sino que también modifica la construcción actual del teclado del piano.

Desde luego, admitido que fuese un verdadero sistema, es preciso tener en cuenta que, dada la trascendencia que el autor le atribuye, sería preciso archivar toda la música actual.

Pero ni la admisión de un nuevo sistema cualquiera excluiría la necesidad de conocer, a la vez que el nuevo, el anterior o los anteriores inmediatos. Cabría la posibilidad de que el nuevo, a fuerza de años, se impusiera, pero entonces ocurriría lo que en la actualidad con la notación neumática: contados son quienes saben o pretenden traducirla: pocos los que pueden descifrar la música del siglo XV (...)

Además, como el sistema del Sr. Menchaca reclama un nuevo teclado para el piano, sería necesario que a todos los pianistas del mundo se les ocurriese transformar la técnica y el mecanismo del instrumento; los fabricantes de pianos, armonios y órganos tendrían que proceder análogamente (...). Pero si una vez operada en la República Argentina tal reforma el resto del mundo no siguiese nuestro ejemplo, la República Argentina quedaría aislada con su sistema y sin relaciones artísticas musicales posibles con los demás pueblos.

La Organografía - Antecedentes de la Organología

13 — La *Organología* es el estudio general de los instrumentos de música. Este estudio tiene por objeto esencial la enumeración, descripción, clasificación, la historia de hasta los aparentemente más insignificantes instrumentos usados por las más diversas culturas de todas las edades de la humanidad para producir sonidos o ruidos con una intención puramente estética o bien con finalidad religiosa, mágica o práctica. Abarca por tanto el estudio de los instrumentos de la música académica de la llamada cultura occidental, tanto de la moderna como de la antigua, así como las disponibilidades instrumentales de los pueblos folk, de los tribales y de la música popular urbana. En el siglo pasado, en las últimas décadas, florece entre nosotros, en la misma medida en que se acrecienta la actividad y los estudios musicales, una gran inquietud en torno de los instrumentos. De los tradicionales, a los cuales se describe y traza su historia; pero sobre todo de los exóticos. De los de otras culturas o de las novedades en el orden de la alta música occidental.

Una vez más *La Gaceta musical* y *El Mundo artístico* nos ilustran en abundancia.

La Gaceta musical publica los siguientes artículos:

AGUAYO Y ALONSO, Cándido: *La guitarra* (año 5, nº 22, p. 170-171, 29 de set. de 1878; nº 23, p. 178, 6 de oct. de 1878).

Apuntes para la historia del piano (año 1, nº 8, p. 31, 21 de jun. de 1874; nº 10, p. 39, 5 de jul. de 1874).

BERNASCONI, Luis J.: *El instrumento de copas llamado armónica o copofón* (año 6, nº 8, p. 59, 23 de jun. de 1879; nº 9, p. 67, 29 de jun. de 1879; nº 10, pp. 74-75, 6 de jul. de 1879; nº 12, pp. 90-91, 20 de jul. de 1879).

BOMON, Enrique: *El violoncelo* (año 6, nº 1, pp. 2-3, 4 de mayo de 1879; nº 2, p. 10, 11 de mayo de 1879).

Breves apuntes para la historia del piano (año 3, nº 8, p. 58, 2 de jul. de 1882; nº 9, p. 65, 9 de jul. de 1882; nº 11, p. 81, 23 de jul. de 1882).

CERVANTES, Esmeralda: *Historia del arpa* (año 13, nº 10, pp. 38-39, 14 de marzo de 1886).

Exposición Universal de París de 1878: el Japón. Descripción de instrumentos japoneses, música y teatro (año 5, nº 8, pp. 58-59, 24 de jun. de 1878; nº 9, pp. 66-67, 30 de jun. de 1878; nº 10, p. 75, 7 de jul. de 1878).

FIGARO, seud.: *La electricidad aplicada a los grandes órganos* (año 11, nº 25, p. 194, 26 de oct. de 1884).

Instrumentos músicos de los abisinios (año 10, nº 8, p. 60, 24 de jun. de 1883).

La historia del arpa (año 12, nº 22, p. 171, 4 de oct. de 1885).

El Hylophone (año 4, nº 23, p. 178, 7 de oct. de 1877). Se refiere al xilofón.

Un instrumento nuevo (año 2, nº 14, p. 107, 8 de ag. de 1875). Un litófono.

Instrumentos músicos de los chinos, por X. X. (año 6, nº 3, p. 18, 18 de mayo de 1879).

El Pirófano o piano a gas (año 3, nº 15, p. 115, 13 de ag. de 1876).

El Plenifono (año 6, nº 20, p. 154, 14 de set. de 1879). Se trata de un instrumento inventado en España por Casto de Zabala.

La Quena: flauta americana (año 1, nº 11, p. 43, 12 de jul. de 1874).

La Quena: flauta mejicana (año 12, nº 21, pp. 161-162, 27 de set. de 1885).

Esmeralda Cervantes es la autora del artículo sobre el arpa. Estaba autorizada sin duda, para hacerlo. Había nacido en Barcelona en 1862 y murió en Santa Cruz de Tenerife en 1925. Su verdadero nombre era Clotilde Cerdá y Bosch, pero Víctor Hugo la bautizó con el nombre de Esmeralda y la reina de España añadió el de Cervantes. Famosísima intérprete del arpa, parece haber sido elogiada en Roma por Franz Liszt. Estuvo

en Buenos Aires en 1875 por vez primera y por segunda en 1881. De ese contacto con Buenos Aires debió surgir la vinculación con *La Gaceta musical*, a la cual entrega su artículo.

También destacado instrumentista fue Enrique Bomon que escribe sobre el violoncello. De origen belga, había nacido en Bruselas en 1849 y murió en San Nicolás de los Arroyos en 1929. Se radicó en Buenos Aires (asegura Gesualdo, vol. II, pp. 555-556), en 1874. Aquí integró el primer conjunto de la Sociedad del Cuarteto, en 1875. En 1877 instaló una casa de música en la calle Florida 136. En ese local ofrecía recitales y conciertos de música de cámara. Además editó música de autores argentinos. En 1899 se radicó en San Nicolás, donde se dedicó a la enseñanza.

Gran difusión tuvo en su momento el “copofón” o “armónica de copas”. También lo tocaron, además de Luis José Bernasconi, Dalmiro Costa y Ventura R. Lynch. Ya se vio antes que Bernasconi era un distinguido pianista y compositor. De todos modos, fue uno de los más entusiastas cultores del instrumento, al cual perfeccionó y para el que escribió varias obras, entre ellas, *Las Copas*, una polka de 1868, y un *Cuarteto para copas*, estrenado en la Sociedad Estudio Musical el 18 de diciembre de 1869 (Gesualdo: *Historia...*, vol. II, pp. 392). Según el mismo historiador, en octubre de 1879 organizó un concierto de copofón en el salón de la Sociedad del Cuarteto, ocasión en la cual participó, entre otros músicos argentinos, Alberto Williams, que fue discípulo de Bernasconi.

También *El Mundo artístico* refleja en sus páginas nuestros antecedentes organológicos. En su edición n° 129 del 14 de octubre de 1883 (p. 212) se inicia una *Reseña histórica y descriptiva de los distintos instrumentos que se conocen*. Se continúa en el n° 133, del 11 de noviembre de 1883 (p. 247). La misma revista publica en su n° 190 del 14 de diciembre de 1884 (p. 260) un artículo sobre *El xilofono*. Dos años antes, en los nros. 68 y 69 del 13 y 20 de agosto de 1882 aparece el artículo sobre *El pirófono*, curioso instrumento inventado por el físico Federico Kastner.

Acústica

14 — Importante tema de investigación es la acústica musical. Es un capítulo de la acústica general, a su vez rama de la física que estudia esencialmente los fenómenos vibratorios en el aire, en el campo de las frecuencias audibles. Nacida la acústica musical en tiempos de Pitágoras, como ciencia de la música, su campo ha ido extendiéndose cada vez más hasta formar aquello que es hoy, uno de los más importantes capítulos de la física aplicada. Son varios los problemas de la acústica musical. El primero de ellos consiste en establecer la naturaleza y propiedad general del sonido: reconocer la naturaleza ondulatoria, sacar de ellos los varios parámetros característicos, las leyes de propagación. Vienen luego problemas de carácter fisiológico y psicológico. Nuestra primera referencia conocida (hasta el momento) de trabajos de acústica musical en el país

datan del año 1875. Aparece en Córdoba un folleto con el título del tema. El dato, bien documentado, lo ofrece el padre Grenón en la edición aumentada de su trabajo titulado *Nuestra primera música instrumental - Datos históricos* (1929), aparecida en la *Revista de Estudios musicales de Mendoza*, año III, n° 7, p. 218. Ahí incluye Grenón, en su documentación referida al año 1875 lo siguiente:

La Acústica Musical / Conferencia desempeñada en el Salón del Claustro de la Universidad de San Carlos / el 14 de Noviembre de 1875 / por el Catedrático de Matemática Dr. Oscar Doering / Miembro de la Academia de Ciencias Exactas en Córdoba / Segunda Edición / Córdoba 1876 / Imprenta de Rafael Yofre.

Aclara Grenón que el folleto consta de 13 páginas de 10 x 15 centímetros y trata sobre “los dos elementos acústicos: 1º, la vibración (transmisión) y 2º, el oído (recepción). El ejemplar —se aclara— se encuentra en la Biblioteca del Instituto de Estudios Americanistas de la Universidad Nacional de Córdoba.

En *La Gaceta musical* de 1882 encontramos una serie de artículos sobre el tema. Naturalmente, no se trata en este caso, a diferencia del anterior, de investigación original por parte de quien escribe. Se trata de difundir conocimientos sobre la base de los materiales informativos que tienen a su alcance los cronistas. De todos modos, vale la pena consignar el momento en que un tema de musicología comienza a ser motivo de preocupación en nuestro medio.

Los artículos sobre *Acústica* de *La Gaceta musical* aparecen en las siguientes ediciones: año 9, n° 26, p. 201, 5 de noviembre de 1882; n° 27, p. 210, 12 de noviembre de 1882; n° 28, p. 217, 19 de noviembre de 1882; n° 29, pp. 225-226, 27 de noviembre de 1882; n° 31, p. 243, 10 de diciembre de 1882; n° 32, p. 250, 17 de diciembre de 1882; n° 33, pp. 257-258, 24 de diciembre de 1882).

Diccionario técnico

15 — El siglo pasado nos ofrece un diccionario técnico-musical o “lexicón” según la terminología usada para distinguir a aquellos que registran y explican los términos técnicos, las formas, los instrumentos, etc. Difieren así de los diccionarios *biográficos*, que informan sobre la vida y obra de los músicos: compositores, intérpretes, historiógrafos, musicólogos, tratadistas. También difieren de los *bio-bibliográficos*, que registran todos los escritos y estudios en torno del autor o el tema; de los *enciclopédicos*, que abarcan todas las materias musicales; de los *especiales*, reservados para temas limitados a un período, a una región o estado, a una forma, un género, o limitativamente a instrumentos, editores, etc.

Entre nosotros, el primer diccionario técnico musical conocido hasta el momento lleva el título de *El intérprete musical* y pertenece al general Edelmiro Mayer, de quien ya se habló antes.

Fue publicado por la editorial Peuser en 1888 y constituye un trabajo sin precedentes en el país. En sus seiscientas páginas el libro reúne toda la terminología musical creada hasta su época, con cada voz traducida a los idiomas italiano, alemán, francés e inglés. Juan H. Lenzi, en su monografía sobre Mayer (*Vida y hazañas de Edelmiro Mayer*, Peuser, 1961, p. 206) reproduce un juicio de la época, sin dar la referencia bibliográfica, lamentablemente. En su transcripción del juicio crítico emitido por "un ilustrado comentarista", se lee lo siguiente: La obra es más digna de aplauso cuanto más se considera que los diccionarios que existen sobre el particular, en otros idiomas, dejan mucho que desear. Puede decirse del diccionario de música del señor Mayer que no sólo es el primero que se ha publicado en América, sino que, como diccionario propiamente dicho, es también el primero para España". Y en verdad, algo de razón puede haber por cuanto el *Diccionario Técnico de la Música* de Felipe Pedrell es de 1894, seis años posterior al de Mayer.

DRA. POLA SUÁREZ URTUBEY

NOTAS

¹ En el número anterior de esta Revista (Año 6, N° 6) publicamos la primera parte de nuestra reconstrucción histórica de *La Musicografía después de Caseros* (pp. 89/108). Ahí aclarábamos que "Si la musicografía argentina anterior a 1852 lleva la impronta del drama político o de las aspiraciones civilizadoras de los hombres que hicieron cultural y políticamente al país, después de Caseros cobra autonomía. Además, comienza en la misma medida en que progresa, a estructurarse". Hacíamos notar asimismo que la musicografía comienza desde la década del '50 en adelante a ser obra de profesionales; inmigrantes profesionales de la música que traían no sólo su cultura y su formación especializada sino un concepto maduro acerca de cómo abordar la actividad elegida.

Como el criterio seguido para este trabajo avanza de lo general a lo especializado, en la publicación anterior hicimos el relevamiento y exégesis de temas de carácter más literario: escritos sobre historia de la música, primeras biografías musicales, estética musical, historia de la ópera y las monografías. Ahora se incluyen teorías y métodos de enseñanza, sistemas de notación, escritos sobre organología y acústica, diccionarios, etc.

² Mattheson: *Das neu-eröffnete Orchester*, 1713 y *Der Volkommene Kapellmeister...*, 1739; Quantz tiene su método para tocar la flauta (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*), de 1752; el padre de Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*. de 1756; y C. F. E. Bach, *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753-62.

³ Dada la gran importancia de la musicografía alberdiana dentro del desarrollo cultural del país en 1832, dedicaremos en un número futuro de esta Revista un estudio al *Ensayo...* y a *El espíritu de la música al alcance de todo el mundo*.

⁴ Se utilizará aquí a menudo su *Historia de la Música en la Argentina*, Bs. As., Ed. Beta, 1961, 2 volúmenes, por cuanto contiene impresionante información sobre la vida de los músicos argentinos o residentes que vivieron en el siglo pasado en el país.

⁵ *Lenzi, Juan H.: Vocación y destino. Vida y hazañas de Edelmito Mayer*, Bs. As., Ed. Peuser, 1961.

⁶ Según Gesualdo, vol. II, pp. 149-150.

⁷ *Ibid.*, pp. 334 a 337.

⁸ La compilación bibliográfica de *La Gaceta musical* se puede consultar en el N° 38 de Compilaciones especiales de la serie argentina BADAL (Fondo Nacional de las Artes) como parte de mi trabajo sobre *La música en revistas argentinas*.

⁹ *La Musique des origines a nos jours*, bajo la dirección de Norbert Dufourcq, París, Larousse, 1946.

¹⁰ Para mayores detalles consultar la *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire* de Lavignac y de la Laurencie, 2ª parte, vol. VI, artículo sobre *L'Enseignement a l'Ecole* de Maurice Chevais, pp. 3631 - 3683. París, Delagrave, 1931.

¹¹ Debo el dato a la señora Cimo de Chavez, que fuera alumna de musicología de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina.

JOSE MARIA CASTRO (1892 - 1964)

José María Castro estudió violoncelo en el conservatorio Santa Cecilia y con José García Jacot y Humberto Ferrari. Fue alumno de armonía de Constantino Gaito, maestro de singular perfil pedagógico que también transmitió su saber a compositores tales como López Buchardo, Gianneo, Paz y Juan José Castro, entre otros. Asimismo estuvo ligado, como alumno de composición, a la figura del músico italiano Eduardo Fornarini, quien fuera notable profesor de contrapunto y composición durante las primeras décadas del siglo.

Castro comenzó su carrera profesional como instrumentista integrando la orquesta del Teatro Colón durante los años 1913 y 1914. En este último año y 1915 formó parte del Cuarteto de la Sociedad Argentina de Música de Cámara e inmediatamente (1916/17) del Trío y el Cuarteto de la Asociación Wagneriana, que no hacía muchos años había sido creada, siendo Julián Aguirre su primer presidente. En estos años, 1914 y 1915, comienza, además, su producción musical con obras para piano ("Estudio", "Berceuse, gavota y vals", "Minuetto", "Dos canciones" "Canción", todas ellas inéditas y no estrenadas) y canto y piano ("Dos rimas" y "Lied", inéditas).

En 1922 fue designado violoncelo solista de la Orquesta Filarmónica de la Asociación del Profesorado Orquestal, cargo que ocupó hasta 1927. Un año antes fundó la Sociedad del Cuarteto y en 1928 la Orquesta de Cámara de la Asociación del Profesorado Orquestal, a cuyo frente debutó como director en 1930. Al año siguiente fue nombrado Director titular de la Orquesta Filarmónica de la mencionada institución, función que ejerció hasta 1942. Durante la década del 20 continuó componiendo música instrumental de cámara, para canto y piano y para piano, obteniendo en este último género sus primeros premios: de la Municipalidad de Buenos Aires por su Sonata en Fa menor (1924) y de la Institución Mitre por la Sonata en Do menor (1926).

En 1929 José María Castro fundó —con su hermano Juan José, Juan Carlos Paz, Gilardo Gilardi y Jacobo Ficher— el Grupo Renovación, que auspició numerosos estrenos de obras suyas y significó, en su momento, una corriente revivificante en la vida musical argentina. En 1933 fue

designado Director de la Banda Sinfónica Municipal de la ciudad de Buenos Aires, cargo en el que permaneció veinte años y en 1936, al crearse la Academia Nacional de Bellas Artes, al lado de Carlos López Buchardo, José María Castro figura como académico fundador, compartiendo este honor con nombres ilustres en otras áreas de la cultura: Fray Guillermo Butler, Rogelio Yrurtia, José León Pagano, Alejandro Bustillo y varios más. En las décadas del 30 y 40, por otra parte, se suceden las distinciones a su obra como compositor, la última de las cuales es la que obtiene en el Concurso Interamericano Ricordi por su Cuarteto en Sol (1949).

Pese a tan intensa actividad, el compositor también ejerció la docencia y le contaron entre sus profesores el Conservatorio Municipal de Buenos Aires y el Conservatorio Santa Cecilia.

Desde 1957, año de composición de la "Sonata poética" para violín y piano y las "Diez improvisaciones breves" para piano, hasta su muerte, José María Castro se dedicó exclusivamente a la composición.

El catálogo clasificado de su obra que hoy presentamos, es una versión corregida del confeccionado en 1980 y que no fuera editado. Las modificaciones introducidas al catálogo primitivo fueron hechas sobre la base de datos proporcionados por la Sra. Luisa Ruth Castro, hija del compositor, quien ha revisado y aprobado la versión actual, y por una acertada intervención del Mtro. Guillermo Scarabino, como se leerá en las correspondientes notas. En su justa proporción, expresamos a ambos nuestro agradecimiento.

Nos parece oportuno hacer algunas indicaciones que ayuden a una mejor lectura del catálogo, las cuales se completarán con las notas pertinentes:

- a) donde dice "no estrenada" ello se debe a que existe certidumbre de que, efectivamente, hasta el presente, la obra no conoció interpretación pública;
- b) cuando en el rubro "estreno" no se consigna dato alguno, es porque, al momento de cerrar el catálogo, no hubo información precisa que pudiera proporcionarse;
- c) cuando en el rubro "edición" se indica "inérita", sin mencionar dónde se hallan los materiales, ello significa que tales materiales se encuentran en poder de la señora Castro, como manuscritos o copias heliográficas;
- d) las indicaciones que figuran en el rubro "género", cuando se trata de "música para escena", pertenecen al compositor y, por lo tanto, van entre comillas.

El ordenamiento de este catálogo no se ha realizado por número de opus sino por géneros, según el siguiente orden:

Música para escena (ballet - pantomima; ballet; monodrama).

Orquestal

Orquestal con solistas

Conjunto de cámara

Piano

Canto y piano (Repertorio de cámara)

Canto y piano (Repertorio infantil y/o escolar).

Quisiéramos agregar, como información complementaria, los nombres de los integrantes de los distintos conjuntos de cámara de los que formó parte José María Castro en los años ya citados. Esta información nos ha sido proporcionada por la hija del compositor y se refiere a las siguientes agrupaciones instrumentales:

- a) Cuarteto de la Sociedad Argentina de Música de Cámara (1914-1915): León Fontova y Juan José Castro (violines), Aníbal Canut (viola), José María Castro (violoncelo) y Constantino Gaito como pianista.
- b) Cuarteto de la Asociación Wagneriana (1916): Telmo Vela y Roque Citro (violines), Bruno Bandini (viola), José María Castro (violoncelo), y Juan José Castro como pianista. En 1917 el único cambio consiste —según la información citada— en que Fernando Criscuolo reemplaza a Roque Citro.
- c) Sociedad del Cuarteto (1926): Juan José Castro y Manuel Almirall (violines), Bruno Bandini (viola), José María Castro (violoncelo) y Francisco Amicarelli como pianista.

Como todo trabajo de esta o similar índole, debe considerársele “trabajo abierto”, vale decir que quienes lo hemos realizado u otros, podemos hallar motivo de rectificaciones o ampliaciones que conduzcan a la versión definitiva.

CATALOGO DE OBRAS

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Georgia	"Ballet-pantomima en tres cuadros sobre un tema de Eduardo Mallea"	(1)	3.2.2.3 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1937		Buenos Aires, 2-6-39. Teatro Colón. Orquesta estable del Teatro Colón. Dir. José María Castro. Coreografía y régie: Margarita Wallmann. Decorados y vestuario: Pfo Collivadino y Dante Ortolani	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Teatro Colón	Premio del Teatro Colón (1937). Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1939). Existen dos suites orquestales (ver música orquestal)
El sueño de la botella	"Ballet en cinco cuadros sobre un tema de Luis Cané"		3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1948		No estrenada	Inédita	Existen una suite orquestal y una versión para dos pianos de la misma (ver música orquestal y música para conjunto de cámara)
Falarka	"Ballet en cuatro cuadros sobre un tema de Jorge de Obieta"	(2)	1.1.1.1 - 2.1.1.0 - timb., piano - cuerdas	1951		La Plata, 27-10-51. Teatro Argentino. Orquesta del Teatro Argentino. Dir. José María Castro. Coreografía: Louis Le Bercher	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Existe una suite orquestal (ver música orquestal)
La otra voz	"Monodrama en un acto y cinco escenas para voz hablada y 26 instrumentos"	(3)	2.2.2.2 - 2.2.1.0 - timb., percus. - piano - cuerdas	1953	Libreto original en español de Jorge de Obieta	Buenos Aires, 24-9-54. Teatro Colón. Orquesta estable del Teatro Colón. Dir. José María Castro. Ana La-salle (actriz)	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Teatro Colón	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Concerto Grosso	Orquestal	Allegro - Aria - Escena - Coral - Pastoral - Final	2.2.2.2 - 2.1.0.0 - cuerdas	1932		Buenos Aires, 11-6-33. Politeama Argentino. Orq. de la Asoc. del Prof. Orquestal. Dir. José María Castro	Buenos Aires, Grupo Renovación, 1936	Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1933)
Obertura para una ópera cómica	Orquestal		2.2.2.2 - 3.2.0.0 - timb. - cuerdas	1934		Buenos Aires, 9-11-36. Orq. de la Asoc. del Prof. Orquestal. Dir. José María Castro	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Premio de la Asociación del Profesorado Orquestal (1935)
Primera suite del ballet "Georgia"	Orquestal	1. Introducción 2. Salida de los chicos de la escuela 3. Ronda general 4. Cortejo de los Reyes Magos 5. Escena 6. Danza campesina	3.2.2.3 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1937			Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	
Segunda suite del ballet "Georgia"	Orquestal	1. Baile de los mozos rústicos 2. Baile de las ofrendas 3. Baile al novio 4. Baile de las ofrendas 5. Baile a la novia 6. Berceuse 7. Idilio 8. Danza de la ansiedad 9. Introducción al cortejo 10. Cortejo nupcial	3.2.2.3 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1937			Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Concierto para orquesta	Orquestal	Allegro moderato - Coral con variaciones - Allegro	2.2.2.2 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1944			Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1944). Mención de honor en el Concurso Internacional de Reynolds (U.S.A.) (1947)
Tres pastorales	Orquestal	Andantino Idilio Danza	2.2.2.2 - 2.2.1.0 - timb. - cuerdas	1945		Buenos Aires, 30-9-45. Teatro Opera. Orquesta Juvenil Argentina. Dir. Luis Gianneo		Dedicada a la Orquesta Juvenil Argentina
Suite de cinco piezas	Orquestal	Estudio La fuente Canción de cuna Danza Campanas	1.1.1.1 - 1.1.0.0 - cuerdas	1948			Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	De las "Diez piezas breves" para piano
Arietta con variaciones	Orquestal		1.1.1.1 - 1.1.0.0 - quinteto de cuerdas	1948			Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Corresponde al segundo movimiento de la "Sonata en sol menor" para piano de 1931
Suite del ballet "El sueño de la botella"	Orquestal	Baile en el cafetín: Vals, Blue, Mazurka, Polca, Galop	2.2.2.2 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1948		Buenos Aires, 15-5-58. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Direc. André Vandernoot	Inédita	Existe una versión para dos pianos (ver música para conjunto de cámara)
Suite del ballet "Falarka"	Orquestal	Baile en casa de Lily Continúa el baile en casa de Lily Atardecer en el parque de la gran ciudad Asombro y desesperación de Lily	1.1.1.1 - 2.1.1.0 - timb., piano - cuerdas	1951		Buenos Aires, 1953. Teatro Nacional Cervantes. Dir. Roberto Kinsky	Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
		Ensoñación Celos y querellas Apasionamiento Alegria En casa de Lily Danza de la muerte Las parejas y el espejo						
Tema coral con variaciones	Orquestal	Stesso tempo - Stesso tempo - Lento - Vivo - Largo - Andante - Allegro moderato - Passacaglia	2.2.2.2 - 2.2.1.0 - timb., percus. - cuerdas	1952		Buenos Aires, 27-6-54. Teatro Colón. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Direc. Ferruccio Calusio	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	
Diez improvisaciones breves	Orquestal		1.1.1.1 - 2.1.1.0 - timb. - cuerdas	1957		Buenos Aires, 9-5-59, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Direcc. Teodoro Fuchs	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Corresponde a la versión orquestal de la obra homónima para piano del mismo año
Preludio, Tema con variaciones y Final	Orquestal		2.2.2.2 - 4.2.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1959		Buenos Aires, 18-8-60. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Direc. André Vandermoot	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Orquesta Sinfónica de Radio Nacional
Sinfonia de Buenos Aires	Orquestal	Allegro moderato - Adagio - Tiempo de tango - Allegro moderato	3.2.2.2 - 4.2.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1963		Buenos Aires, 26-6-66. Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Direcc. Washington Castro	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Lírica	Orquestal con solistas		1.1.2.1 - 1.0.0.0 - voz - cuerdas	1929	Poesía de Amado Nervo	No estrenada	Inédita	
Concierto para piano y orquesta	Orquestal con solistas	Allegro moderato - Andante - Allegro	2.2.2.2 - 4.2.0.0 - timb., percus. - cuerdas	1941		Buenos Aires, 17-11-41. Teatro Politeama. Orquesta de la Asociación del Profesorado Orquestal. Dir. José María Castro. Radl Spivak	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Existe una nueva versión de 1955
Concierto para violoncello y 17 instrumentos	Orquestal con solistas	Allegro - Tema con variazioni - Allegro	2.2.2.2 - 2.1.0.0 - timb., percus. - 3 cellos y 1 contrabajo	1945		Buenos Aires, 8-4-49. Teatro Colón. Dir. José María Castro. Bernardo Altman	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	
El libro de los sonetos	Orquestal con solistas	El ángel desvalido Soneto XI La Sirena	2.2.2.2. - 4.2.3.1 - timb., voz - cuerdas	1947	Poesías de Conrado Nalé Roxlo, Leonidas Barletta y María Granata	No estrenada	Inédita	
Preludio y Toccata	Orquestal con solistas		Cuerdas y cuarteto de cuerdas solista	1949			Buenos Aires, EAM, 1962	
Concierto para violín y 18 instrumentos	Orquestal con solistas	Allegro - Lento - Allegro	2.2.2.2 - 2.2.0.0 - perc. - 3 cellos, 2 contrabajos	1953		Buenos Aires, 6-7-54. Teatro Metropolitan, concierto de la Asociación Amigos de la Música. Orquesta de la Asociación Amigos de la Música. Dir. Jean Martinon. Ljerko Spiller	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Asociación Amigos de la Música

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Concierto para piano y orquesta	Orquestal con solistas	Allegro moderato - Andante - Allegro	2.2.2.2 - 4.2.0.0 - timb., percus. - cuerdas	1955		Buenos Aires, 1955. Facultad de Derecho. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Dir. José María Castro. Roberto Castro	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Versión 1955
Cinco líricas	Orquestal con solistas		2.2.2.2 - 2.2.0.0 - timb., voz - cuerdas	1958	3ª Egloga de Garcilaso de la Vega		Inédita	Existe la versión original para canto y piano (ver música para canto y piano, repertorio de cámara)
Con la patria adentro	Orquestal con solistas	El soldado de la independencia Habla el último indio La luz mala Urquiza El ombú El montonero El entrerriano La cautiva La pampa El resero El indio muerto Juan Facundo Quiroga Memoria para el suburbio	2.2.2.2 - 2.2.0.0 - timb., percus. - tenor - cuerdas	1964	Poesías de Gustavo García Saraví	Buenos Aires, 26-8-65. Facultad de Derecho. Orquesta Sinfónica de Radio Nacional. Direc. Washington Castro. Marcos Cubas (tenor)	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	
Concierto	Conjunto de cámara	Allegro - Intermedio - Allegro moderato	Violín y piano	1917		No estrenada	Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Sonata	Conjunto de cámara	Allegro vivo - Calmo - Allegro	Violín y piano	1918		No estrenada	Inédita	
Sonata para violoncello y piano	Conjunto de cámara	Allegro moderato - Lento - Allegro (Alla Giga)		1933		Buenos Aires, 1-9-33. Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Washington Castro (violoncelo) y Francisco Amicarelli (piano)	Inédita	
Sonata para dos violoncellos	Conjunto de cámara	Allegro moderato - Lento - Allegro (Temas con variazioni e final)		1938		Buenos Aires, 28-11-38. Teatro del Pueblo, concierto del Grupo Renovación. Washington Castro y Mario Pontino	Inédita	
Cuarteto en Do	Conjunto de cámara	Allegro moderato - Coral de Navidad con variazioni - Finale (Allegro)	Cuerdas	1943		Buenos Aires, 31-10-45, Sala del Consejo de Mujeres, concierto de Editorial Argentina de Música. Cuarteto Pessina	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Mención de honor en el Concurso Interamericano de R.C.A. Victor (U.S.A.) (1945)
Tres estudios	Conjunto de cámara		Violoncelo y piano	1946			Buenos Aires, EAM, 1946	
Tres piezas	Conjunto de cámara	Paisaje Melodía Vuelo	Violoncelo y piano	1947			Buenos Aires, EAM, 1951	
Cuarteto en Sol	Conjunto de cámara	Allegro - Moderato - Allegro	Cuerdas	1947		Buenos Aires, 6-9-49. Teatro Odeón. Cuarteto Haydn	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Liga de Compositores Norteamericanos para el Festival del

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Canción	Piano			1915		No estrenada	Inédita	
Humoreske	Piano			1918		No estrenada	Inédita	
Sonata en Do sostenido menor	Piano			1919		No estrenada	Inédita	
Sonata en Fa menor	Piano			1924		No estrenada	Inédita	Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1924)
Zamba	Piano			1924		No estrenada	Inédita	
Sonata en Do menor	Piano	Allegro - Moderato - Allegro		1927		Buenos Aires, 21-7-30, Asociación Wagneriana, concierto del Grupo Renovación. Francisco Amicarelli	Inédita	Premio "Centenario de Beethoven" de la Institución Mitre (1927)
Sonata en Sol menor (4)	Piano	Preludio - Arietta con variazioni - Finale		1931		Buenos Aires, 5-8-35, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Esther Castro	Buenos Aires, Grupo Renovación, 1934	
Diez piezas breves	Piano	1. Estudio 2. La fuente 3. Canción de cuna 4. Canción triste 5. Danza 6. Circo 7. Marcha fúnebre a la tristeza criolla 8. Vals de la calle 9. Moto perpetuo 10. Campanas		1932		Buenos Aires, 16-11-32, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jacqueline Ibels	Buenos Aires, Barry, 1955	Existe una versión orquestal parcial (ver música orquestal)

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
								25° aniversario de su fundación. Premio en el Concurso Interamericano Ricordi (1949)
Suite del ballet "El sueño de la botella"	Conjunto de cámara	Baile en el cafetín: Vals, Blue, Mazurka, Polca, Galop	Dos pianos	1948		Montreal (Canadá), 6-3-47, Universidad de Montreal. Tila y John Montés. Primera audición en Argentina: Buenos Aires 5-8-50. Carmen y Teresa Bascarán	Inédita	El estreno en 1947 de esta suite, extraída del ballet compuesto en 1948, se debe que para aquel año estaba terminado el segundo cuadro del ballet, de donde se extrajo la suite
Cuarteto N° 3	Conjunto de cámara	Preludio - Canción con variaciones - Final	Cuerdas	1956		Buenos Aires, 19-10-56. Teatro Cómico, concierto de la Sociedad de Conciertos de Cámara. Cuarteto Acedo	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Sociedad de Conciertos de Cámara
Sonata poética	Conjunto de cámara	Allegro moderato - Lento - Allegro	Violín y piano	1957		Buenos Aires, Radio Nacional. Eduardo Acedo (violín) y Haydée Giordano (piano)	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	
Estudio	Piano			1914		No estrenada	Inédita	
Berceuse, Gavota y Vals	Piano			1914		No estrenada	Inédita	
Minuetto	Piano			1915		No estrenada	Inédita	
Dos canciones	Piano			1915		No estrenada	Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Spleen	Piano			1933		Buenos Aires, 21-11-33, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jacqueline Ibels	Inédita	
Motivos infantiles	Piano	1. Chicos en la calle 2. Los Reyes Magos 3. Do re mi fa sol		1933		Buenos Aires, 21-11-33, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jacqueline Ibels (solamente los números 1 y 2) (5)	Inédita	
Cinco piezas poéticas	Piano	1. En el bosque 2. Crepúsculo 3. Hojas en la tormenta 4. Pájaro en la noche 5. Danza (6)		1935		Buenos Aires, 7-12-36, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Luis La Via	Inédita	
Canción de otoño	Piano			1939		Buenos Aires, 5-6-39, Teatro del Pueblo, concierto del Grupo Renovación. Rita Kurzmann-Leuchter (7)	Inédita	
Sonata de Primavera	Piano	Allegro moderato - Andante - Allegro		1939		Buenos Aires, 9-10-39, Teatro del Pueblo, concierto del Grupo Renovación. Esther Castro	Buenos Aires, EAM, 1945	Premio Sociedad Internacional de Música Contemporánea (1942)

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Sonata dramática	Piano	Allegro - Andantino - Allegro		1944		Buenos Aires, 14-8-53, Teatro Ateneo, con- cierto de la Sociedad de Conciertos de Cá- mara. Haydée Lous- taunau	Inédita	
Vals miniatura - Pe- queña marcha	Piano			1947			Buenos Aires, EAM, 1947	
Diez improvisacio- nes breves	Piano			1957		Milán, 15-4-58, Sala Ricordi. Celia Gianneo	Inédita	Existe una versión pa- ra orquesta (ver músi- ca orquestal)
Dos rimas	Canto y piano. Re- pertorio de cámara			1914	Poesía de Gus- tavo Adolfo Bec- quer		Inédita	
Lied	Canto y piano. Re- pertorio de cámara			1915	Sin indicación de autor.		Inédita	
El manantial	Canto y piano. Re- pertorio de cámara			1917	Poesía de Ra- bindranath Tag- ore	Buenos Aires, 22-10- 29, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jane Bathori (canto) y Raúl Spivak (piano) (8)	Buenos Aires, Biblioteca Musi- cal de Autoras Jóvenes	
Balada matinal	Canto y piano. Re- pertorio de cámara			1917	Poesía de Ma- nuel Machado		Inédita	
Colores	Canto y piano. Re- pertorio de cámara			1917	Poesía de Ma- nuel Machado		Inédita	
El fin	Canto y piano. Re- pertorio de cámara			1917	Poesía de Ra- bindranath Tagore		Inédita	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Canción sin sentido	Canto y piano. Repertorio de cámara			1917	Poesía de Rabindranath Tagore		Inédita	
Rima	Canto y piano. Repertorio de cámara			1918	Poesía de J. M. Batrina		Inédita	
Serranilla	Canto y piano. Repertorio de cámara			1919	Poesía del Marqués de Santillana	Buenos Aires, 22-10-29, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jane Bathori (canto) y Raúl Spivak (piano)	Inédita	
Tres poemas	Canto y piano. Repertorio de cámara	La flor de la Champaca La escuela de las flores Canción de "El asceta"		1919	Poesías de Rabindranath Tagore	Solamente "La escuela de las flores" en Buenos Aires, 22-10-29, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jane Bathori (canto) y Raúl Spivak (piano)	Inédita	
Ojos claros, serenos	Canto y piano. Repertorio de cámara			1920	Poesía de Gutierre de Cetina		Inédita	
Lírica	Canto y piano. Repertorio de cámara			1920	Poesía de Lope de Vega		Inédita	
El vado	Canto y piano. Repertorio de cámara			1921	Poesía de Pailleron		Inédita. Manuscrito extraviado	
Lírica	Canto y piano. Repertorio de cámara			1921	Poesía de Amado Nervo		Inédita	
Canción de cuna	Canto y piano. Repertorio de cámara			1922	Popular andaluz		Inédita	

TÍTULO	GENÉRO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Solidaridad	Canto y piano. Repertorio de cámara			1925	Poesía de Amado Nervo		Inédita	
Después del dulce lamentar de dos pastores	Canto y piano. Repertorio de cámara			1928	Poesía de Garcilaso de la Vega		Inédita. Manuscrito extraviado	
El sueño (9)	Canto y piano. Repertorio de cámara			1931	Poesía de Rafael A. Arrieta	Buenos Aires, 25-10-32, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jane Bathori (canto) y Jacqueline Ibels (piano)	Buenos Aires, Ricordi, 1940	
Duérmete ya	Canto y piano. Repertorio de cámara			1931	Poesía de Amado Nervo	Buenos Aires, 25-10-32, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jane Bathori (canto) y Jacqueline Ibels (piano)	Inédita	
Vente con nosotros	Canto y piano. Repertorio de cámara			1931	Poesía de Amado Nervo	Buenos Aires, 25-10-32, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Jane Bathori (canto) y Jacqueline Ibels (piano)	Antología de Compositores Argentinos, fascículo V. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1943	

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
La luna se llama Lola	Canto y piano. Repertorio de cámara			1933	Poesía de F. Vighi	Buenos Aires, 9-11-37, Asociación Amigos del Arte, concierto del Grupo Renovación. Onelia Talenton (canto) y Ana Ficher (piano)	Antología de Compositores Argentinos, fascículo V. Buenos Aires, Comisión Nacional de Cultura, 1943	
Tres líricas	Canto y piano. Repertorio de cámara			1940	Egloga 1ª de Garcilaso de la Vega	Buenos Aires, 9-5-40, Teatro del Pueblo, concierto del Grupo Renovación. Gabriela Moner (canto) y Donato O. Colacelli (piano)	Buenos Aires, Ricordi, 1940	Dedicadas a Carlos Rodríguez, Luisa Ruth Castro y Antonieta Silveira de Lednarson
Romances y coplas	Canto y piano. Repertorio de cámara			1941	Poesías de Luis Cané	Buenos Aires, 28-7-41, Teatro del Pueblo, concierto del Grupo Renovación. Gabriela Moner (canto) y Orestes Gastronuovo (piano) (10)	Solamente "Romance de la niña negra y "Balada del amor que no se dijo", en Buenos Aires, EAM, 1949	
Tres villancicos para Gabriela en Nueva York	Canto y piano. Repertorio de cámara			1958	Poesías populares y de Lope de Vega		Inédita	
Cinco líricas	Canto y piano. Repertorio de cámara			1958	Egloga 3ª de Garcilaso de la Vega		Buenos Aires, EAM, 1968	Existe una versión para canto y orquesta (ver música orquestal con solistas)

TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
Canción de las alumnas	Canto y piano. Re- pertorio infantil y/o escolar			1939	Poesía de Ra- fael A. Arrieta		Buenos Aires, Ricordi America- na, 1939	En la citada edición di- ce: "Canción de las alumnas del Colegio Secundario de Señoritas de la Universidad de La Plata"
Cuatro canciones escolares	Canto y piano. Re- partorio infantil y/o escolar	Verano Otoño Invierno Primavera		1942	Poesías de Ma- zzanti		Buenos Aires, Lottemoser, 1942	

Concluido este trabajo y corregidas las pruebas de imprenta, llegó a nuestras manos el ejemplar de "Música de América", año I, Nº IX, noviembre 1920, publicación editada en Buenos Aires, dirigida por Gastón O. Talamon y Néstor Cisneros, donde aparece impresa la "Humoreske" para piano de Castro, fechada en marzo de 1918 y dedicada a Elvira Viale. A fin de no entorpecer la pronta aparición de nuestra revista, preferimos dejar constancia del dato en esta nota especial, sin modificar el catálogo donde la obra en cuestión figura como "Inédita".

Asimismo debemos consignar la edición en el Boletín Latino-Americano de Música, Suplemento Musical, Año IV, Tomo IV, octubre 1938, publicado por el Instituto de Estudios Superiores, Sección de Investigaciones Musicales, Montevideo, dirigido por el Dr. Francisco Curt Lange, de tres piezas para piano de Castro que en el catálogo también se dan como inéditas: "Chicos en la calle" (Buenos Aires, enero 1933), "Spleen" (Buenos Aires, junio 1933) y "Los Reyes Magos" (Buenos Aires, febrero 1933), las cuales son presentadas como una "suite". Esta edición del Boletín Latino-Americano fue hecha en Bogotá, con motivo del Cuarto Centenario de su fundación e incluye otras obras de compositores argentinos y latino-americanos.

NOTAS

¹ Las partes de esta obra son las siguientes:

Primer cuadro: 1. Introducción; 2. Salida de los chicos de la escuela; 3. Escena mímica; 4. Baile de los vendedores ambulantes; 5. Salida de Georgia (Escena mímica); 5 (bis). Escena mímica; 6. Escena mímica; 7. Baile de la Cenicienta y el Príncipe; 8. Ronda general; 9. Cortejo de los Reyes Magos; 10. Escena mímica.

Segundo cuadro: 11. Baile general; 12. Baile de los mozos rústicos; 13. Baile de las doncellas; 14. Baile de las ofrendas al novio; 15. Baile de las ofrendas a la novia; 16. Berceuse; 17. Idilio; 18. Baile de la ansiedad y búsqueda de la novia; 19. Preparativos para el cortejo; 20. Cortejo nupcial.

Tercer cuadro: 21. Introducción; 22. Baile aldeano y escena; 23. Danza del temor a la muerte; 24. Muerte de Georgia (orquestra sola); 25. Cortejo fúnebre.

² Las partes de esta obra son las siguientes: 1. Introducción y baile en casa de Lily; 2. Vals; 3. Situación plástica (Despedida de los invitados); 4. Lily recuerda la amable jornada; 5. Lily frente al espejo; 6. La doble de Lily desciende del espejo; 7. Interludio; 8. Atardecer en el Central Park; 9. Asombro y desesperación de Lily; 10. Danza de la segunda pareja. Ensoñación (Tema); 11. Danza de la tercera pareja. Celos y querrela (Var. 1); 12. Danza de la cuarta pareja. Candoroso y apasionado (Var. 2); 13. Danza de la quinta pareja. Alegría (Huida de Lily. Llegada de Leonardo) (Var. 3); 14. Interludio; 15. Calle de extramuros. Desfile de parejas y Lily; 16. Escena dramática; 17. Lily y el hombre de la ciudad; 18. En casa de Lily. Llegada de Leonardo; 19. Danza de la muerte.

³ Las partes de esta obra son las siguientes: 1. Preludio; 2. Escena; 3. Recitativo; 4. Sub-escena. Habitación de Pablo; 5. Recitativo; 6. Recitativo; 7. Sub-escena. Parque diversiones; 8. Concierto de la banda; 9. El anunciador; 10. Los magos; 11. El anunciador recoge los bártulos; 12. Galop por la banda; 13. Pablo y ella; 14. Recitativo; 15. Sub-escena. Puerto; 16. Recitativo; 17. Ella y el espejo; 18. Recitativo; 19. Sub-escena. Boite; 20. Tango; 20a. Improvisación (piano solo); 21. Blue; 22. Recitativo; 23. Recitativo; 24. Recitativo; 25. Recitativo; 26. Recitativo; 27. Recitativo.

⁴ Al respecto dice el Mtro. Scarabino en carta dirigida a la señora Castro y con referencia al catálogo confeccionado por nosotros: "El 5/8/35 Esther Castro estrena esta obra compuesta en 1931. Pero el 12/7/31 Francisco Amicarelli había estrenado una *Sonatina* para piano (que no figura en el catálogo), cuyos movimientos son: 1. Preludio - Allegro; 2. Arietta con variazioni; 3. Allegro brillante, curiosamente semejantes a los movimientos de la *Sonata en Sol menor*. Se trata de la misma obra?". Efectivamente, según nos informa la Sra. Castro, "Sonatina" fue el primer título dado por el compositor a la que luego sería su *Sonata en Sol menor*.

⁵ El Mtro. Scarabino aclara que la tercera pieza, "Do, re, mi, fa, sol", fue estrenada por Rita Kurzmann-Leuchter el 5/6/39 en el Teatro del Pueblo; en cuanto al estreno por Jacqueline Ibels de las dos restantes —tal como figura en nuestro catálogo— indica que en el programa, "Chicos en la calle" y "Los

Reyes Magos" aparecen acompañadas por un "Estudio" el cual, según opinión de la señora Castro, corresponde al primer número de las "Diez piezas breves" y no al "Estudio" inédito de 1914, confirmando las sospechas del informante.

⁶ Una aclaración interesante hace el Mtro. Scarabino respecto de estas "Cinco piezas poéticas": "Recién en la tercera audición (26/8/40) se utilizan los nombres de las piezas como figuran en el catálogo: anteriormente se las denominó por sus movimientos".

⁷ En este concierto es que Rita Kurzmman-Leuchter estrenó la tercera pieza de los "Motivos infantiles" (ver nota 5).

⁸ Según lo indica el Mtro. Scarabino "El manantial", "Serranilla" y "La escuela de las flores" (de "Tres poemas") se estrenan el 22/10/29 y así lo hemos consignado.

⁹ En cuanto a "El sueño", "Duérmete ya" y "Vente con nosotros", fueron estrenadas, bajo el título de "Tres Líricas", el 25/10/32, según información que también aportara el Mtro. Scarabino.

¹⁰ Con referencia a "Romances y coplas" aclara el Mtro. Scarabino: "Según el programa de estreno (28/7/41) se trata de Diez Romances y Coplas de Luis Cané; en tal oportunidad se habrían estrenado sólo cinco, las tituladas *La canción perdida*, *Coplas*, *Romance obstinado de la niña que no tiene vestido*, *Romance de la niña enamorada* y *Romance de morenita*".

LIC. NÉSTOR RAMÓN CEÑAL

ROBERTO CAAMAÑO (1923)

Figura señera en el panorama musical argentino y latinoamericano por su múltiple actividad como compositor, pianista y pedagogo, Roberto Caamaño se graduó en el Conservatorio Nacional de Música en 1942 (Profesor Superior de Piano) y 1946 (Profesor de Composición).

En 1944 dio comienzo a una carrera pianística que le llevó a ofrecer conciertos y audiciones radiales o televisivas en nuestro país y en Europa, los Estados Unidos y países latinoamericanos. Un año después presentó su primer opus como compositor: las "Baladas amarillas", para canto y piano, sobre textos de García Lorca, obra que mereciera ser premiada por la Comisión Nacional de Cultura, y en 1949 obtuvo la cátedra de piano en la Escuela Superior de Música de la Universidad del Litoral. A partir de estas fechas no cesa de acrecentarse su prestigio en los diferentes ámbitos de su actuación, llegando a ocupar importantes cargos en instituciones nacionales e internacionales. Profesor en el Instituto de Música Sacra, el Conservatorio Nacional de Música, el Grinnell College de Iowa (Estados Unidos) y la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, ha dictado cursillos especiales en esta Facultad y en diversos centros educativos del país, tales como el Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional de Rosario y la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, entre otros.

Roberto Caamaño ha sido Director Artístico del Teatro Colón (1961-1964), Presidente del Consejo Argentino de la Música (1969-1973), Vicepresidente (1971) y luego Presidente (1972-1983) del Consejo Interamericano de Música (CIDEM), órgano consultivo de la OEA —donde, en 1985, fue nombrado Miembro a Título Individual en la VII Asamblea General—, miembro de la Comisión Ejecutiva del Consejo Internacional de Música (CIM) de la UNESCO (1971-1977), Director del Complejo de Música, dependiente de la Secretaría de Estado de Cultura, entre setiembre de 1976 y agosto de 1977, y miembro del Directorio del Fondo Nacional de las Artes (1980-1983). Es Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina desde 1966 y Miembro de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes, a la cual ingresó en 1969.

Son numerosas las becas y distinciones que ha recibido. Los premios correspondientes a su producción musical figuran en el catálogo que estamos prologando, así como los encargos de obras provenientes de importantes instituciones del país y extranjeras. Entre los premios que no figuran en catálogo, por referirse a otro aspecto de su personalidad artística o por no fundarse en los méritos de una obra en particular, pueden mencionarse el que le confiriera la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina como el mejor instrumentista del año (1958), el Laurel de Plata del Rotary Club de Buenos Aires a la personalidad musical del año (1971) y el Gran Premio de la Sociedad de Autores y Compositores, otorgado en 1975 por su obra sinfónica y de cámara.

Caamaño ha publicado, también, una "Historia del Teatro Colón", en tres volúmenes (Buenos Aires, Cinetea, 1969), donde se muestra, ampliamente, la actividad cumplida por la institución durante sus primeros sesenta años de vida, y "Apuntes para la formación del pianista profesional", obra editada en Buenos Aires por el Proyecto Multinacional de Perfeccionamiento Docente en Educación Musical (Ministerio de Cultura y Educación y OEA), en 1979.

El presente catálogo clasificado de su producción musical es una revisión del realizado en 1980 y que permanece inédito. La diferencia fundamental entre ambos radica en el retiro de obras que el compositor ha efectuado últimamente, las cuales figuran a continuación del rubro final (composiciones vocales "a cappella"). Dichas obras corresponden a números de opus tempranos y, no obstante la voluntad de retirarlas del compositor, tres de ellas (son cuatro en total) recibieron en su momento premios de la Comisión Nacional de Cultura (Psalmus CXLIX y Cuarteto Nº 1) y la Municipalidad de Buenos Aires (Cuarteto Nº 2).

Cuando el estreno de una obra ha tenido lugar en el extranjero, se informa en nota correspondiente sobre la primera audición en Argentina. Si esta información no se consigna, es debido a que la composición no fue estrenada en el país, tal como sucede con el "Concerto para arpa y pequeña orquesta", op. 30 y la "Tripartita" op. 28 para banda.

Solamente en el caso de los "Diálogos" para dos pianos op. 26, la especificación de partes se hace en nota, dada la especial modalidad adoptada por el compositor en esta circunstancia.

Cuando en la columna que corresponde a los datos de edición se informa que la obra permanece inédita, sin precisar dónde se encuentra el material original, debe entenderse que el mismo se halla en posesión del autor.

El ordenamiento de este catálogo se ha efectuado por géneros, según un modelo establecido en el Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, y no por número de opus. En este caso dicho ordenamiento es el siguiente:

Orquestal

Orquestal con solistas

Orquestal con coro

Orquestal con solistas y coro

Banda

Conjunto de cámara

Piano

Canto y piano (Repertorio de cámara)

Vocal a "cappella".

Para la elaboración de este catálogo hemos contado con el asesoramiento permanente del compositor, quien ha aprobado la versión que hoy presentamos a nuestros lectores.

CATALOGO DE OBRAS

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
9	Suite para orquesta de cuerdas	Orquestal	I. Introducción II. Adagio elegiaco III. Intermezzo IV. Nocturno V. Fuga		1949		Buenos Aires, 13-10-50, Teatro Gran Rex. Orquesta Sinfónica del Estado. Dir. Sergiu Celibidache	Buenos Aires, Barry, 1965	Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1950)
11	Preludio, Adagio y Fuga	Orquestal		2.2.2.2 - 4.2.0.0 - timb., percus. - cuerdas	1951		Buenos Aires, 18-8-52, Teatro Gran Rex. Orquesta Sinfónica del Estado. Dir. Albert Wolff	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	
16	Variaciones americanas	Orquestal	Var. I. Energico e ritmico Var. II. Scherzando Var. III. Stesso tempo Var. IV. Burlone Var. V. Serenamente Var. VI. Più lento. Tema. Vivace Var. VII. Molto ritmico Var VIII. Scherzando Var. IX. Drammatico Var. X. Canone alla settima Var. XI. Piccolo passacaglia	2.2.2.2 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, piano - cuerdas	1953/54		Buenos Aires, 10-7-55, Teatro Colón. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Dir. Fabien Sevitzky	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Premio de la Dirección General de Cultura (1956) (Producción musical 1954/55)

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			Var. XII. Finale: Scherzando - Fu- gato						
23	Música para cuer- das	Orquestal	Lento. Allegro Molto Evocativo Scherzoso Maestoso	Orq. mínima: 8.6.4.4.2.	1957		Buenos Aires, 11-6-57, Teatro Metropolitano. Orquesta de la Aso- ciación Amigos de la Música. Dir. Jean Mar- tinson	Inédita. Mate- riales en Bue- nos Aires, Bar- rry	Encargo: Asociación Amigos de la Música de Buenos Aires. Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1958). Mención de la revista Polifonía (1958)
19	Concerto para bandoneón y or- questa	Orquestal con so- listas	Tema y 16 varia- ciones Intermezzo Serenamente Allegro molto rit- mico	2.2.2.2 - 4.2.0.0 - timb., percus. - cuerdas	1954		Buenos Aires, 2-8-54, Teatro Nacional Cer- vantes. Orquesta Sin- fónica del Estado. Dir. Mariano Drago. Ale- jandro Barletta	Inédita. Mate- riales en Bue- nos Aires, Bar- rry	Premio de la Municipa- lidad de la Ciudad de Buenos Aires (Produc- ción Musical 1954-55- 56)
22	Concerto N° 1 pa- ra piano y or- questa	Orquestal con so- listas	Allegro molto rit- mico Non troppo lento Allegro	3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb., percus. - cuerdas	1957		Washington, 18-4-58, Auditorium Lisner, Pri- mer Festival Interame- ricano de Música. Or- questa Sinfónica Na- cional de Washington. Dir. Howard Mitchell. Roberto Caamaño (1)	Inédita. Mate- riales en Bue- nos Aires, Bar- rry	Encargo: Consejo Inter- americano de Música e International House de New Orleans para el Primer Festival Inter- americano de Música
30	Concerto N° 2 pa- ra piano y or- questa	Orquestal con so- listas	Lento. Doppio mo- vimento Aria Ostinati	3.2.2.2 - 4.2.3.1 - timb., perc., 2 ar- pas, cel., xil. - cuerdas	1971		Buenos Aires, 9-8-71, Teatro Colón. Orques- ta Filarmónica de Bue- nos Aires. Dir. Ernest Bour. Roberto Caa- maño	Inédita. Mate- riales en Bue- nos Aires, Bar- rry	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
31	Concerto para arpa y pequeña orquesta	Orquestal con solistas	Lento. Doppio movimento Lento Allegro	2.1.1.1 - 2.2.0.0 - timb., percus., glock, cel. - cuerdas	1973/74		Washington, 1-5-74, Auditorio J. F. Kennedy, VI Festival Interamericano de Música. Orquesta Sinfónica del Festival. Dir. Lukas Foss. Heidi Lehwalder	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Secretario General de la O.E.A., Galo Plaza, para el VI Festival Interamericano de Música
32	Concerto para guitarra amplificad y orquesta	Orquestal con solistas	Lento. Doppio movimento Lento Allegretto	3.2.2.2 - 4.2.2.0 - timb., perc., cel., xil., marimba - cuerdas	1974		Buenos Aires, 30-11-74, Teatro Colón. Orquesta Sinfónica Nacional. Dir. Carmen Moral. Irma Costanzo	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Dedicado a Irma Costanzo
20	Magnificat	Orquestal c/coro		2.2.2.2 - 4.2.3.1 - timb., perc., arpa, coro mixto SATB - cuerdas	1954		Louisville (U.S.A.), 25-3-55, Columbia Auditorium. The Louisville Orchestra. Dir. Robert Whitney. Southern Baptist Seminary Choir. Dir. Walter O. Dahlin (2)	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Louisville Philharmonic Society (U.S.A.)
27	Cantata de la paz	Orquestal c/coro	I. Spes II. Sitis justitiae III. Pax	1.1.1.1 - 2.2.0.1 - timb., perc., piano, coro mixto SATB - cuerdas	1966	Salmo II, vers. 1; Salmo LVII, vers. 2; Salmo CXXI, vers. 6, 7, 8 y 9; Salmo CXLVII, vers. 2 y 3	Buenos Aires, 3-7-66, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir. Lamberto Baldi. Coro de la Asociación Wagneriana. Dir. Antonio Russo	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Asociación Wagneriana de Buenos Aires para el Sesquicentenario de la Independencia

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
34	Te Deum	Orquestal c / coro		3.3.3.3 - 4.2.3.1 - timb., perc., pia- no, coro mixto SATB - cuerdas	1980		Buenos Aires, 28-11-81, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir. Stanislas Wislocki. Coro del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Dir. Valdo Sciamarella	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en el IV Centenario de la institución de San Martín de Tours como patrono de la ciudad
33	Canto a San Martín	Orquestal con solistas y coro	I. Coro - Recitante II. Recitante - Coro III. Recitante - Coro IV. Recitante - Coro (Proclama a los ejércitos de los Andes) - Recitante - Coro V. Recitante - Coro	3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, cel. recitante, co- ro mixto SATB - cuerdas	1979	"Meditación en la tumba del General San Martín", de Francisco Luis Bernárdez y escritos sanmartinianos	Buenos Aires, 13-6-80, Teatro Colón. Orquesta Filarmónica de Buenos Aires. Dir. Pedro Ignacio Calderón. Coro del Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Dir. Valdo Sciamarella. Luis Medina Castro (recitante)	Inédita. Materiales en Buenos Aires, Barry	Encargo: Comando en Jefe del Ejército Argentino en el bicentenario del nacimiento del General San Martín
28	Tripartita	Banda		Piccolo, flauta (4), oboe (4), clarinete piccolo (2), clarinete (14), clarinete contralto (2), clarinete bajo (2), fagot (3),	1966		U.S.A., 2-68, Festival de Ann Arbor. Banda de la Universidad de Montana. Dir. David Whitwell	Inédita	Encargo: Associated Students of the University of Montana. Dedicada a Associated Students of the University of Montana

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTREÑO	EDICION	OBSERVACIONES
				saxo alto (2), saxo tenor (2), saxo barfano (2), clarinete contrabajo (2), trompeta (4), corno (4), trombón tenor (4), trombón bajo (2), euphonium, tuba (2), xil., timb., perc.					
21	Cinco piezas breves para cuarteto de cuerdas	Conjunto de cámara	I. Preludio. Calmo II. Scherzino. Mosso III. Lied. Contemplativo IV. Allegro. Molto vivace e ritmico V. Postludio. Calmo		1954/55		Buenos Aires, 25-4-55, Teatro Broadway, ciclo de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Cuarteto de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires (Isaac Weinstein, Alberto Varady, Francisco Molo, José Puglisi)	Buenos Aires, Barry, 1969. Con el apoyo del Fondo Nacional de las Artes	Dedicada al Cuarteto de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires. Mención del Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires (1955). Distinción anual de la revista Polifonía (1955). Premio del Fondo Nacional de las Artes (1968)
25	Quinteto	Conjunto de cámara	Allegro Allegro Lento Molto allegro	Piano y cuarteto de cuerdas	1962		Washington, 8-5-64, Biblioteca del Congreso. Martín Canín y Cuarteto Claremont (3)	Inédita	Encargo: Elizabeth Sprague Coolidge Foundation (U.S.A.)
26	Diálogos	Conjunto de cámara	(4)	Dos pianos	1965		Buenos Aires, 29-4-67, Teatro Colón. Dúo Gorini-Lorenzi	Buenos Aires, EAC, 1985	Dedicada a Xiomara Audino y Elda Carella

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
6	Seis preludios	Piano	I. Grave e mes- to II. Allegro ma non troppo III. Lento IV. Scherzando V. Maestoso VI. Allegro		1947/48		Buenos Aires, 11-10- 48, Salón Amigos del Libro, audición de la Asociación Argentina de Compositores. Per- la Brugole	Buenos Aires, Barry, 1953, (2 vols)	Dedicada a Perla Bru- gola
15	Variaciones grego- rianas	Piano	Tema. Lento Var. I. Var. II. Più an- dante Var. III. Scher- zando Var. IV. Lento Var. V. Molto se- reno Var. VI. Finale, Moderato. Tocca- ta. Allegro		1953		Buenos Aires, 8-5-53, Sociedad de Concler- tos de Cámara, Tea- tro Ateneo. Roberto Caamaño	Buenos Aires, Ricordi Ameri- cana, 1955	Premio de la Municl- palidad de la Ciudad de Buenos Aires (1953)
1	Baladas amarillas	Canto y piano. Re- pertorio de cá- mara	En lo alto de ese monte La tierra estaba amarilla Dos bueyes rojos Sobre el cielo de las margaritas ando		1945	Poesías de Fed- rico García Lorca	Buenos Aires, 23-5-45, Casa del Teatro, con- cierto del Centro de Profesores egresados del Conservatorio Na- cional de Música y Arte Escénico. Hina Spani (canto) y Ro- berto Caamaño (piano)	Inédita	Premio de la Comisión Nacional de Cultura (Producción musical 1944/45)

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
3	Dos cantos gallegos	Canto y piano. Repertorio de cámara	I. A xusticia pol-a-man II. Vamos bebendo		1945	Poesías de Rosalía de Castro	Buenos Aires, 18-9-47, Instituto Francés de Estudios Superiores, audición de la Asociación Argentina de Compositores. Hina Spani (canto) y Roberto Caamaño (piano)	Buenos Aires, Ricordi, 1955	Premio en el Concurso Internacional del Centro Gallego de Buenos Aires (1950). La edición citada agrega versión castellana del compositor.
4	Tres cantos de Navidad	Canto y piano. Repertorio de cámara	I. Alegros pastores... II. ¿Dónde vaís zagala?... III. Temblando estaba de frío...		1946	Poesías de Lope de Vega	Buenos Aires, 18-9-47, Instituto Francés de Estudios Superiores, audición de la Asociación Argentina de Compositores. Hina Spani (canto) y Roberto Caamaño (piano)	Buenos Aires, Barry, 1955	La edición citada agrega versión inglesa de Jorge C. Romero
13	Lamento (En la tumba de Manuel de Falla)	Canto y piano. Repertorio de cámara			1952	Sin texto	Buenos Aires, 2-12-53, Club Oriental. Amalia Bazán (canto) y Roberto Caamaño (piano)	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953	Dedicada a Hina Spani
14	Benedictus	Canto y piano. Repertorio de cámara			1952		Buenos Aires, 2-12-52, Club Oriental. Amalia Bazán (canto) y Roberto Caamaño (piano)	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1953	Dedicada a Amalia Bazán
17	Tres sonetos de Francisco Luis Bernárdez	Canto y piano. Repertorio de cámara	Todo El vuelo Esto		1954		Buenos Aires, 8-54, Teatro Patagonia, ciclo del Collegium Musicum de Buenos Aires. Angel Mattiello (canto) y Linda G. de Rautenstrauch (piano)	Inédita	Dedicada a Angel Mattiello

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
18	Dos cantares gallico - portugueses del siglo XIII	Canto y piano. Repertorio de cámara	I. Ay madre, nunca mal setiu ii. Filha, se grado edes		1954	Poesías de Juyao Bolseyro y Lopo	Buenos Aires, 27-5-54, Club Oriental. Amalia Bazán (canto) y Roberto Caamaño (piano)	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1958	La edición citada agraga versión castellana
10	Psalmus CXIV	Vocal a cappella		SATB	1950		Buenos Aires, 19-5-52, Teatro Cervantes, ciclo de la Dirección de Cultura. Coro Lagun Onak. Dir. R. P. L. de Mallea	Buenos Aires, Barry, 1955	
12	Psalmus VI	Vocal a cappella		SATB	1952		Paraná, 28-9-53, Teatro Tres de Febrero. Agrupación Coral de Cámara de Paraná. Dir. Roberto A. Longo	Buenos Aires, Ricordi Americana, 1958	
24	Psalmus XLVI	Vocal a cappella		SATB	1959		Buenos Aires, 21-11-59, Teatro Odeón. Conjunto de Madrigalistas. Dir. Pedro Valentí Costa	Buenos Aires, Barry, 1970	
29	Fábulas	Vocal a cappella	De vulpe et uva Vacca, capella, ovis et leo Rana rupta et bos	SATB	1970	Textos latinos de Fedro	Buenos Aires, 7-10-71, Centro Cultural San Martín. Coral Contemporáneo. Dir. Jorge Armesto	Buenos Aires, Barry, 1970	Encargo: División de Música de la O.E.A. y Comisión Ejecutiva para el II Concurso Latinoamericano de Coros de San Miguel de Tucumán

OBRAS RETIRADAS POR EL COMPOSITOR

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	FORMACION	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
7	Psalmus CXLIX	Música orquestal con solistas y coro		2.2.2.2 - 4.3.0.0. - timb., perc., arpa, piano, soprano solista, coro mixto SATB - cuerdas	1946/48		Buenos Aires, 9-11-53, Teatro Colón. Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires. Dir. Ferruccio Calusio. Coro Lagun Onak. Dir. R. P. Luis de Mallea. Marta Benegas (soprano)	Inédita	Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1951) (Producción musical 1947/48)
2	Cuarteto Nº 1	Conjunto de cámara	Molto lento. Rápido Lento e molto sereno Molto animato Tema con variazioni		1945		Buenos Aires, 24-5-46, Salón de Actos del Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico. Pedro N. Napolitano, Emilio A. Napolitano, Rosa Iglesias, Alberto Schiuma	Inédita	Premio de la Comisión Nacional de Cultura (1947)
5	Cuarteto Nº 2	Conjunto de cámara	Moderato assai Allegro molto moderato Presto		1947		Buenos Aires, 27-9-48, Salón Amigos del Libro, audición de la Asociación Argentina de Compositores. Humberto Carfi, Amílcar Carfi, André Vancollie, José Bragato	Inédita	Premio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires (1947)
8	Poema	Canto y piano. Repertorio de cámara		Barítono y piano	1946	Poesía de Cayetano Córdova Iturburu	Buenos Aires, 16-6-52, Salón Dorado del Teatro Colón. Angel Mattiello (canto), Manfredi Argento (piano)	Inédita	Dedicada a Angel Mattiello

NOTAS

¹ La primera audición en Argentina tuvo lugar en Buenos Aires, el 25 de abril de 1959, en el Teatro Colón. Intervinieron la Orquesta Estable del mismo, bajo la dirección de Ferruccio Calusio, con el compositor en calidad de solista.

² La primera audición en Argentina se efectuó en La Plata, el 17 de noviembre de 1962, en la sala del Teatro Argentino. En la oportunidad actuaron la Orquesta del Teatro Argentino y el Coro Universitario de La Plata dirigidos por Roberto Ruiz.

La primera audición en Buenos Aires se realizó el 22 de mayo de 1966, en el Teatro Colón, con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, bajo la conducción de Pedro Ignacio Calderón, y el Coro Lagun Onak, dirigido por el R. P. Luis de Mallea.

³ La primera audición en Argentina tuvo como intérpretes a Seymour Bernstein y el Cuarteto Claremont, quienes actuaron el 28 de agosto de 1965 en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

⁴ Los movimientos tienen solamente indicación metronómica, excepto el tercero, según el siguiente detalle: I. Negra = 72; II. Negra = 60; III. Interludio. Negra = 168; IV. Negra = 60.

LIC. NÉSTOR RAMÓN CEÑAL

APUNTES PARA UNA HISTORIA DE LA MUSICA ARGENTINA

I. Los compositores nacidos entre 1860 y 1890. La música de cámara

La música argentina de cámara surge con rasgos definitorios desde los últimos años del siglo XIX. En el período anterior las "piezas de salón" y los intentos aislados de algunos compositores no alcanzaron a concretarse en modelos de un lenguaje. Es también en este lapso que cabalga entre los dos siglos cuando se produce el movimiento de artistas hacia el viejo mundo, donde adquieren la técnica que transmitirán a su regreso a las generaciones sucesivas.

El concepto de *lo nacional* y de la necesidad de un idioma peculiar que nos signifique y a la par nos identifique ya había sido propuesto en relación a la canción ¹ y elaborado en su aspecto literario en el tipismo criollístico. En música, hasta 1890, tenemos algunos ejemplos meritorios que no pueden trascender en el tiempo por la carencia de una técnica estructurada y la mezcla heterogénea de elementos expresivos en que se realiza. Intentos valederos, sin embargo, que marcan las pautas iniciales del encuentro con la voz de la tierra americana, voz distintiva y peculiar, donde la herencia de lo inmigratorio europeo se funde honda y armoniosamente con la autoctonía original ².

Los compositores de las generaciones que estudiamos ³ son los encargados de señalar ese rumbo inaugural de nuestro arte sonoro. Conforman un equipo significativo —singular y múltiple en sus manifestaciones— que no ha vuelto a reiterarse en ese nivel y en esa cantidad. Dentro de una técnica sólida y valedera, su lenguaje se manifiesta con características universalistas o con referencias autóctonas. En ambos casos y ya en la decantación del tiempo, la audición de algunas obras revela las calidades de lo perdurable y de lo genuino. Son creadores y son maestros, no sólo por la cualidad específica de su producción, su posición estética o sus proyecciones, sino sobre todo —y ante todo— en la actividad trascendente de la cátedra, enseñando y transmitiendo el amor a la música y a la propia tierra.

En ese período inicial fueron muchos también los artistas extranjeros que se afincaron en el país, dejando en él toda una vida de cotidiano esfuerzo y de ejemplar honestidad profesional. Se aquerenciaron en esta

Argentina tan hospitalaria y lentamente van produciendo su obra, que conserva muchas veces la tipología europea, pero que en otros momentos busca amorosamente la reminiscencia criolla o indígena, como signo de reconocimiento a la tierra elegida como hogar ⁴.

Las décadas del '60 al '90, que constituyen los límites de este estudio ⁵, tuvieron una relevancia singular dentro de la historia de la música argentina. En esos años nacieron una serie de hombres que llevarían a un plano profesional y auténticamente nuestro el arte musical. Baste citar los nombres de Aguirre, Williams y Arturo Beruti ⁶ en la década del '60, en la siguiente a Panizza y Gaito, en la del '80 a De Rogatis, André, López Buchardo, Boero, Drangosch, Ugarte, Piaggio o Gilardi, para representar a estos artistas que dieron obras fundamentales tanto a la música dramática, como a la sinfónica o al repertorio de cámara.

En ese período, cuando la literatura aborda temas autóctonos ⁷ y se inician los estudios en los campos folklórico y etnológico ⁸, nacen Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo que marcarán las rutas iniciales de la recolección sistemática de melodías populares.

Otro de los aspectos que debe encararse en un proceso analítico del movimiento musical argentino es el lugar donde cursaron sus estudios los hombres de estas generaciones. Del primer grupo, Aguirre lo hizo en el Conservatorio de Madrid, Williams en el de París y Arturo y Pablo Beruti en Leipzig. El Conservatorio que funda Williams en 1893 y del que Aguirre es profesor y secretario por espacio de 23 años, es luego el foco donde se concentra una enseñanza y una escuela cuyas implicancias y proyecciones en la cultura argentina no han sido todavía suficientemente analizadas. En ese Conservatorio de Música de Buenos Aires se formarán André, Piaggio, Rodríguez, De Rogatis, Drangosch, Gil y Torre Bertucci, es decir, un núcleo de compositores, intérpretes y profesores que cimentan el movimiento musical.

Se inicia asimismo el período de los premios Europa ⁹ de composición, el éxodo de los jóvenes que van a buscar a las escuelas europeas los elementos técnicos difíciles de obtener en su patria. París reúne a la mayoría de ellos, el esplendor de la "Ciudad Luz", la atracción invencible que ejerció y ejerce ante los ojos de una América joven, se centra para estos músicos en dos grandes instituciones: el Conservatorio Nacional de Música y la Schola Cantorum. Al primero van: Boero, López Buchardo y Ugarte; a la segunda André, Espoile, Piaggio y Rodríguez. Alemania atrae menos el espíritu americano y será Drangosch el encargado de establecer los nexos de estudio; Gaito y Panizza trabajarán en Italia.

Curiosamente hay artistas que no abandonan su tierra, permanecen fieles a "su casa" y no buscan allende el mar otro posible horizonte. De Rogatis, Gilardi, Palma, Torre Bertucci, Massa, se quedan en la Argentina, en la soledad y en la reflexión buscan las posibles soluciones a sus dudas y encuentran pacientemente una manera de transmitir su mensaje.

La formación general de los compositores se va profesionalizando de manera paulatina, la técnica aprendida en Europa en su fuente original o recibida aquí a través del atento estudio de las obras que llegan de afuera, se evidencia en la escritura, en los encadenamientos armónicos, en los colores instrumentales, en las formas elegidas.

Al trabajar teniendo como modelo lo europeo, lógicamente se emplea la misma lengua literaria y durante muchos años la mayoría de sus producciones vocales, tanto en el género dramático como en el de cámara, utilizarán el francés o el italiano como idioma común. La década del '20 será de significación particular en la música de cámara y generará una serie de obras que permanecerá como ejemplo de una tipología, a la vez que expresarán ya, en la relación poético-musical, toda la rica y difícil gama sonora del castellano ¹⁰. Aguirre, De Rogatis, López Buchardo, André, Ugarte producen en ese período trozos que son prototipos de un estilo de canto.

Alberto Williams, al regresar de Europa a fines de 1889, después de siete años de ausencia, redescubre en los campos de la provincia de Buenos Aires la voz antigua de la tierra y a través de Julián Andrade, que había sido compañero de Juan Moreira, y de los payadores de Juárez se vuelve a encontrar con la Pampa, que tan hondamente lo había impresionado en su niñez.

“Al volver a Buenos Aires —escribe Williams— después de esas excursiones por las estancias del sur de nuestra Pampa, concebí el propósito de dar a mis composiciones musicales, un sello que las diferenciara de la cultura clásica y romántica, en cuya rica fuente había bebido las enseñanzas sabias de mis gloriosos y venerados maestros. Mis cotidianas improvisaciones, de ese tiempo, parecían envueltas en los repliegues de lejanas brumas y de amaneceres y de ocayos de las sábanas pampeanas, y remedaban ecos de misteriosas voces de las soledades. Y de esas improvisaciones surgió, en aquel mismo año de 1890, mi obra ‘*El rancho abandonado*’, que puede considerarse como la piedra fundamental del arte musical argentino.

Así nació, pues —continúa— la composición más popular que he escrito, bajo el ala protectora de los payadores de Juárez, y bañada por la atmósfera de las pampeanas lejanías. Toda mi producción, desde entonces, está animada por el soplo fecundador del folklore de la Pampa, y penetrada en su copa y en su ralgambre, por el alma popular argentina.

Esos son los orígenes del arte musical argentino; la técnica nos la dio Francia, y la inspiración, los payadores de Juárez” ¹¹.

Unos años antes Arturo Beruti, al encabezar la serie de artículos en *Mefistófeles* decía:

“La descripción de nuestra música nacional es un asunto de gran importancia, al mismo tiempo, que de difícil apreciación exacta, por cuanto no habiendo sido estudiada por ninguno de los músicos o aficionados argentinos, no tenemos hasta la fecha punto alguno de partida en qué afianzar nuestras ideas respecto de su mérito” ¹².

También en la revista *Mefistófeles*, en 1882, un anónimo colaborador que aparece con el seudónimo de “Guitarrita” se pregunta si la Argentina

tiene música propia y aconseja el uso de esos "temas nacionales" a los compositores ¹³.

Williams y Aguirre se encargarán de reforzar y ampliar estos conceptos. Insistirán una y otra vez en la urgente necesidad de una recolección sistemática del folklore. Aunque no manejan la terminología científica que podríamos emplear en la actualidad, su criterio es el verdadero y el método que proponen el que utiliza la musicología. Williams, en un artículo publicado en 1910, expresa:

"... Los jóvenes compositores deben hacer trabajos de 'folklore', rastrear las melodías originales, recogerlas como pepitas auríferas, y publicar colecciones de cantos indígenas" ¹⁴.

Sostienen ellos que es el propio compositor el que debe realizar la doble tarea: recolectar los materiales y luego aplicarlos en la composición. Valdría la pena recordar que Bartok y Kodaly lo hacían así por los mismos años y preguntarnos si Williams pudo tener alguna referencia al respecto.

Aguirre, dos años después, explicaba su propia experiencia y las conclusiones obtenidas en sus viajes al interior del país. En una conferencia pronunciada en el Museo Nacional de Bellas Artes decía:

"Creo que es necesario y urgente, antes que la rápida evolución del país acabe de borrar nuestras huellas originales, reunir en colección todos los elementos de la antigua vida campestre, que se tornarán muy pronto legendarios: hábitos, estilo, poesía, música, algunos de un sabor incomparable" ¹⁵.

Aguirre, como vemos, preconizaba ya, o intuía, el moderno concepto de investigación totalizadora del folklore. Para él, como para los artistas que cimentaron nuestra escuela musical, "la música popular ha sido en todo tiempo y en todo país la célula primitiva de donde ha nacido la obra de arte organizada" ¹⁶.

El crítico Gastón Talamón, en sus periódicos comentarios en la revista *Nosotros* ¹⁷, insiste en la necesidad de encontrar una música que nos signifique estilísticamente y recomienda el estudio y recolección de los temas folklóricos, para su posterior utilización en la composición ¹⁸. En 1918, publica en *Nosotros* los resultados de una encuesta sobre "La música y nuestro folklore", efectuada a distintas personalidades de la cultura. Destacamos particularmente un párrafo de la respuesta de Floro Ugarte que presenta con mucha claridad el problema que enfrentaban los compositores de esa época. Dice Ugarte:

"A mi juicio... todos nuestros esfuerzos deben de tender a crear cuanto antes una música de verdadero carácter nacional, que brotando de las ingenuas semillas del coloniaje, donde se funden los aires populares españoles con los indígenas y después de pasar por el fino tamiz de la técnica moderna, llegue a dar forma a una nueva manera o estilo concordante con el carácter de nuestra sensibilidad nacional, pero sin disminuir el nivel

de perfección a que ha llegado el arte musical en el mundo. Es esta, indubablemente, una difícil labor, que exige tiempo ante todo, y que por lo demás ha tropezado entre nosotros con numerosos inconvenientes.”

Y agrega más adelante:

“Si la mayor parte de esos músicos jóvenes —entre los cuales me honro en figurar— no han iniciado antes la patriótica labor, es sin duda porque les ha sido necesario someterse previamente a un largo aprendizaje —en la mayor parte de los casos en Europa— para subsanar fallas de una educación iniciada en un medio hostil; pero pasados los largos años de ardua labor, para asimilar en la mayor proporción posible los incalculables tesoros de las mejores escuelas europeas —he aquí la razón porque cada uno de nosotros escribe a la manera de alguna de las escuelas del viejo continente— pasados, digo, esos años de ruda labor, ha llegado, si no me equivoco, el momento de iniciar la tarea fecunda”¹⁹.

El estudio sobre la música de cámara perteneciente a los compositores nacidos entre 1860 y 1890 lo dividiremos en tres secciones, según el material instrumental que esas obras utilicen. La primera parte corresponderá a la **MUSICA PARA SOLISTA INSTRUMENTAL**, cuya literatura fundamental está dedicada al piano, con pocos obras escritas para otros instrumentos. La **MUSICA VOCAL** constituirá la parte central, con las divisiones siguientes: a) canto y piano, b) coro, c) canciones infantiles. La última sección estará integrada por las **COMPOSICIONES PARA CONJUNTOS INSTRUMENTALES**.

En este período, en que el profesionalismo del compositor no está condicionado por reglas estrictas y en el que la falta de ciertos elementos de trabajo por un lado y el ritmo de vida más pausado, dejan margen al músico para intentar la búsqueda y el desahogo de sus sentimientos e ideas en la composición, son muchos los instrumentistas y profesores que incursionan en el género camarístico. Del grupo vinculado al Conservatorio de Música de Buenos Aires, alumnos de Williams primero y luego en muchos casos ligados a la casa como profesores, podemos citar varios nombres: Cayetano Argenziani, Jaime Bustamante, Adolfo Cipriota, Vicente Cicognani, Jacinto Ortigala y Miguel Mastrogianni²⁰.

Excelentes instrumentistas como Gaos, Maurage, Marchal, Scaramuzza o Thibaud dedican parte de su tiempo a la creación²¹. Los directores de orquesta también nos han dejado ejemplos en este campo: Ferruccio Cattelani, Ricardo Cendalli, Arturo De Angelis, Franco Paolantonio y Bruno Bandini son suficiente muestra.

La enseñanza musical adquiere un auge evidente, se manifiesta en la creación —diríamos masiva— de institutos especializados. Los conservatorios proliferan, sobre todo en la capital, situación que dará lugar a comentarios irónicos en unos casos²², a críticas severas en otros y a elogios justos y merecidos para aquellos que cumplen su tarea con la seriedad y honestidad que requiere el ejercicio de una profesión.

Los directores que fundan esos conservatorios²³, además de las compilaciones de estudios habituales, publican obras propias con mayor o menor fortuna en un estricto sentido valorativo. El elenco de nombres es

extenso: Arturo Faleni, Conrado Fontova, Luis Forino, Elmerico Fracassi, Antonio Santos La Salvia, Antonino Miceli, Edmundo Pallemarts, Antonio Restano, Luis Romaniello, Mario Rosseger, Juan Serpentine, Lorenzo Spena, entre otros. Aquellos que trabajan en provincias efectúan en verdad una labor pionera y meritoria. En Rosario Humberto y José De Nito, Alfredo Donizetti y Alejandro Rissone; Alberto Villalba Muñoz en Jujuy; Eugenio Guiard Grenier en La Plata, pertenecen al núcleo mencionado.

Dentro del conjunto de pedagogos-compositores, destacamos a dos que realizaron una tarea fructífera y constante como maestros: son ellos Pablo Beruti y Eduardo Fornarini. Muchos de sus alumnos han ocupado lugares destacados en el quehacer musical argentino, su obra como creadores ha quedado así oscurecida y merecerá un estudio especial.

Así como ocurrió en los períodos anteriores, también aquí luchamos contra ciertas condiciones de época que no permiten un trabajo completo. De ciertos autores ha desaparecido prácticamente su obra, de otros quedan pocas composiciones con posibilidad actual de lectura. La carencia de copias hacía que varias composiciones existiesen sólo en sus originales o, lo que es más lamentable, que esos originales se hayan extraviado o desaparecido. Los casos de la partitura operística de Huemac o de las Sonatas para violín y piano y violoncelo y piano de Aguirre son válidos ejemplos de este problema.

I. Música para solista instrumental

El desarrollo de la literatura pianística en los compositores que nacieron entre 1860 y 1890 abarca varias líneas directrices. Es nutrida en su aspecto cuantitativo y en el cualitativo ofrece una serie de obras técnicamente impecables y otras que señalarán sin duda puntos culminantes del género.

Las líneas directrices, en el parámetro estilístico, podemos definir-las como:

1. tendencia universalista, y
2. tendencia nacionalista²⁴,

y desde un enfoque morfológico las estudiaremos en sus fases de:

1. música de salón,
2. piezas breves,
3. obras de forma.

A la que denominamos *música de salón* pertenecerán las obras que representan una continuidad de la característica del siglo XIX. En el proceso histórico-cultural no suelen producirse rupturas violentas y las connotaciones que tipifican un período se eslabonan y entrecruzan con las de los años sucesivos.

Esa música de entretenimiento, que ameniza la tertulia y sirve a la niña de la casa para demostrar sus habilidades, se manifiesta desde el Vals Boston, el Capricho, las Mazurcas y Polcas, hasta las Romanzas, Canciones y Recitados en el género vocal. Para piano ilustran este período las obras de Hilarión Moreno ²⁵, Hermann Bemberg, Ricardo Cendalli, Prudencio Denis, Miguel Tornquist y de tres mujeres: Inés Jurado ²⁶, Julia Pozo e Ignacia Trelles.

El problema de la continuidad de la tarea de la mujer en el arte se presenta muy claramente en el siglo pasado. Son muchas las mujeres que estudian en institutos especializados o en forma particular, pero son pocas —casi ninguna desde un punto de vista estricto— las que se destacan sobre todo en el terreno de la composición. Diversos factores sociales concurren a este fenómeno y han sido analizados en distintas ocasiones. Alumnas compositoras del Conservatorio de Música de Buenos Aires dirigido por Williams y consideradas brillantes por la crítica coetánea, desparecen enseguida de las referencias periodísticas ²⁷.

De las mujeres de esta generación, una sola adquirirá valores especiales, efectuando —paralelamente a la tarea creativa— una valiosa contribución a nuestras instituciones de divulgación cultural: Celia Torr . De ella hablaremos en su momento.

La *pieza breve* o la colección de piezas breves conforman la mayor parte del repertorio pianístico del período, con connotaciones folklóricas o dentro de una temática europeizante.

Aún en esta época se nos presenta, por un lado, el problema de los manuscritos originales extraviados, sin posibles copias, y por otro la falta de ediciones posteriores de algunas obras. El desapego que muchos argentinos sienten por lo suyo se evidencia una vez más en este aspecto y así el investigador debe recorrer un largo camino de paciente búsqueda que no siempre se ve compensada por el hallazgo del material deseado. En un caso —el de Julián Aguirre— la tarea ha tenido su fruto y elaboramos un catálogo temático con más de 100 composiciones, muchas de ellas prácticamente desconocidas ²⁸.

Algunos autores —como Williams— trabajan paralelamente la temática universal y la nacionalista. En otros lo autóctono es el resultado de un proceso consciente de maduración y de búsqueda de una expresión —así en Ugarte y López Buchardo—. Hay también seres singulares, marcados por un sino especial, que se mantienen iguales a sí mismos a través de toda su producción ²⁹. El prototipo es sin duda Julián Aguirre. En ocasiones, el compositor permanece en tenaz vigilia toda su vida, analizando exhaustivamente las nuevas tendencias que van surgiendo y toma de ellas los elementos que considera necesarios para su discurso. Gilardo Gilardi pertenece a este último grupo y el proceso interno de su lenguaje merece un estudio integral.

Alberto Williams es, ciertamente, el propulsor ideológico de un movimiento. Maestro de gran escuela, didacta y, por sobre todo, ordenador y organizador. En el análisis de su enorme producción pianística³⁰ se evidencia una gran técnica y una hábil y diferenciada escritura instrumental. Su lenguaje es múltiple y en muchos casos no individualizante³¹. Participa en algunas obras de la que denominamos “música de salón”, en otras del influjo francés, incluso impresionista en su última etapa, con armonías avanzadas para su época. Los títulos con que encabeza sus trozos no siempre tienen una correspondencia en lo musical. Tal vez su mayor logro se encuentre —a nuestro juicio— en las series de Milongas, donde una rica inventiva temática se enlaza en inteligentes texturas.

En la misma época y en idéntico ambiente surge la figura de Julián Aguirre. Aparece con él una caracterización especial de lo criollo: Aguirre hace suya la esencia del criollismo y la vuelca en temas propios e inconfundibles. La pieza breve adquiere la cualidad de lo íntimo, la intuición lírica se vuelca en una aparente improvisación y la calidad humana del artista, sincera y espontánea, se refleja admirablemente en esas pequeñas joyas que son los dos *Cuadernos de Aires Nacionales* para piano (*Tristes y Canciones*) y en la *Huella* y el *Gato* que se constituirán en modelos de una forma de expresión³².

En la primera década del nuevo siglo comienza la producción del siguiente grupo. De 1909 es la *Fantasia romántica* de Pascual De Rogatis, obra espléndida, expresiva y bien trabajada, de cierta atmósfera debussyista, que se mantiene fresca a través de los años. De Rogatis, en 1904, era saludado por el crítico que comenta un concierto de alumnos en el Conservatorio de Buenos Aires como “el Debussy del programa. amigo de las rarezas armónicas, de las modulaciones inesperadas, de los giros extraños”³³. La obra pianística de De Rogatis se limita a siete composiciones; a pesar de los naturales influjos iniciales, la raíz es siempre genuinamente nuestra. Su lenguaje es pujante y personal, de una calidad particular. Roberto García Morillo señala certeramente otra de sus características al decir:

“En el aspecto formal se observa una clara predilección por el factor poético y rapsódico, con relación a las grandes arquitecturas derivadas de los principios formales clásicos, que practicaron casi todos los integrantes de su generación”³⁴.

El de Ernesto Drangosch es uno de los nombres injustamente relegados. Su producción para el teclado es nutrida, editada en Alemania o en Buenos Aires. Son composiciones de muy hábil escritura instrumental —como excelente pianista que era—, manejando cantidad de variados recursos de ejecución. Muchas de ellas son verdaderas piezas de bravura³⁵. La referencia la podemos buscar en Schumann y en Brahms, sin recurrencia alguna a reflejos nacionalistas. Son obras que deben reponerse en el repertorio, para aquilatar sus valores³⁶.

Constantino Gaito es otro caracterizado representante del período. Su temática oscila entre la que denominamos universal y los giros criollos

elaborados. Una gran fantasía da vuelo a su escritura —pianística y armónicamente torturada muchas veces—; los hallazgos armónicos tampoco están ausentes. Los tres álbumes para la juventud constituyen una de las pocas series didácticas que ofrece la literatura pianística de la época, junto a las obras de Williams y a las composiciones aisladas de Ugarte, Boero, Troiani y otros.

El lenguaje ambivalente, universal y nacional, es común a varios compositores. Felipe Boero aborda por igual ambos y se expresa ya en un nacionalismo directo y textual o, como en las series *Evocaciones*, *Impresiones* y *Toledo*, un poco a la manera de Turina.

Entre los autores que se mantienen de alguna manera adheridos a una forma de expresión europea (siempre dentro de la pieza breve) citaremos a Justino Clerice, Armando Chimenti, Alberto José Machado, Próspero López Buchardo, Rafael Peacan del Sar y Carlos Percuoco. Monseñor José León Gallardo (sobrino de Esnaola), Alberto Inzaurraga y Luis Sanmartino incursionan en ambas temáticas. Quedan, por fin, los que se instalan en el nacionalismo, en sus distintas fases: Ana Carrique, Enrique Casella, Adolfo Luna, Juan Bautista Massa, Alfredo Pinto, Arturo Schianca y Pedro Sofía. Cayetano Troiani ha dejado una serie de obras pianísticas en las que elabora giros criollos. Su particular escritura, muy modulante, mantiene reflejos de texturas aguirreanas.

La obra pianística de Carlos López Buchardo es breve. Pero indudablemente aunque sólo hubiera escrito el famoso *Bailecito*⁸⁷, su nombre se encontraría inscripto en la historia musical. Son producciones de orquesta las otras composiciones: la *Campera* de amplio canto y el delicado paisaje del *Nocturno*.

Cuatro composiciones de Floro Ugarte lo señalan con rasgos definitorios en el ámbito de la música de cámara. Son ellas: la Primera serie *De mi tierra* en su versión para piano, *Caballito criollo* para canto y piano, la *Sonata* para violín y piano y el *Cuarteto* de cuerdas. La producción pianística ugarteana tiene tres opus originales: los *Cinco preludios*, *Ronroncitos* y *Arrullo*. Los otros nacen paralelamente en la orquesta y en el teclado. Una neta y genuina raíz criolla se transfiere a lo largo de su obra, en la que se entremezcla una alegría pícara y juguetona y el canto melancólico y profundo del horizonte pampeano.

Hemos mencionado una de las particularidades de Gilardo Gilardi: la evolución de su lenguaje musical y la búsqueda de nuevos elementos. Al período de un nacionalismo directo pertenecen las danzas orquestales transcriptas para piano: —la *Firmeza*, *Noviando* y *Chacarera*—. Una textura más elaborada refleja la serie *Cantares de mi cantar*, obra unitaria con un tipo de pianismo contrapuntístico que no entorpece el libre juego de una temática fluida. Con el *Tango* y los *Preludios unitonales* entra ya en otra dimensión, de una fantasía torturada, en la que se manifiesta el conflicto y el intento de un idioma renovado.

Dentro del ciclo de piezas para piano registramos los nombres de Héctor Panizza y Arturo Luzzatti, dos trayectorias importantes y disímiles en el quehacer artístico, que proyectan su actividad esencial más allá de la creación. Las obras menores —en cuanto a duración— de Gil, Torre Bertucci y Ricardo Rodríguez contribuyen a enriquecer este grupo. Destacamos los *Seis preludios* de Rodríguez, bien escritos y resueltos, que plantean interesantes problemas de técnica pianística.

Como dato curioso recordemos el *Mosaico musical*, obra para piano realizada en colaboración por un núcleo de compositores. La idea —inspirada en los creadores rusos— se debe a Víctor De Rubertis y los autores invitados fueron: A. Williams, José André, E. Drangosch, Arturo Beruti, R. Rodríguez, C. Gaito, J. Aguirre, C. Piaggio, F. Ugarte, Athos Palma, G. M. D'Andrea, José Gil, J. T. Wilkes, C. Troiani, José Torre Bertucci, Raúl H. Espoile, C. López Buchardo, Alfredo Pinto, A. Machado, César A. Stiattesi, P. De Rogatis, F. Boero, Víctor De Rubertis, J. Cortés López, Luis R. Sammartino, Vicente Forte y Arturo Luzzatti. La obra se publica en *La Prensa*, en febrero de 1926. Salvo Forte y De Rubertis, el resto de los compositores pertenece a las generaciones que estamos estudiando y a lo más representativo de ellas. La iniciativa es interesante y podía haber tenido un idéntico resultado musical.

Tres autores de estas décadas han dedicado su actividad a otras especialidades. En los casos de Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo a la recolección en el área folklórica, publicando gran cantidad de obras para piano, canto o pequeños conjuntos. Wilkes, en el campo de la musicología, ha dejado textos que tocan diversos temas.

Para otros instrumentos solistas se ha escrito poco. Al margen de las formas del Estudio, compuestos por los profesores-instrumentistas con fines didácticos (como en el caso de las obras para violín de David Bolia o F. Cattelani), o de los trozos para guitarra de A. Inzaurraga, Adolfo Luna, Carlos Pedrell y Julio Sagreras, podemos destacar para este instrumento la Serie Argentina de Gilardi. De Julián Aguirre hemos consultado dos obras para guitarra, un *Preludio* publicado en la revista Tárrega y el manuscrito incompleto de un *Minuet*.

Ugarte tiene dos composiciones para otros medios instrumentales: una *Plegaria* para órgano, de 1948, de carácter meditativo y una *Sonatina* para bandoneón de 1956.

En lo que concierne a la tercera sección que habíamos establecido al hablar de la música para solista instrumental: *obras de forma*, se plantea un curioso fenómeno. Se trata, salvo excepciones, de composiciones de temática universal. Se producen en su mayoría en un lapso de diez años: 1911 la *Sonata* de Rodríguez, en el '13 la de Piaggio, en el '17 la de Williams, del '18 son las *Sonatinas* de André y Gil, en 1921 la *Sonata* de Palma, del '22 la de Torre Bertucci. Son obras densas, con elaboraciones prolongadas. Algunas, como la *Sonatina* de André, que presenta un primer

tema raveliano, no tiene una unidad perfecta en las tres partes que la integran. De la *Sonatina* de López Buchardo existe sólo el primer movimiento, de distinta calidad expresiva que la *Campera* o el *Bailecito*. Las *Sonatas* para piano de Palma, Piaggio, Rodríguez, Bertucci y Williams, de difícil ejecución y muy extensas, evidencian el alto nivel técnico alcanzado ³⁸.

Las obras de Piaggio y de Rodríguez, en particular, son de construcción sólida y acertada, en las que trasciende el influjo de Dukas y de Roussel. Ambas composiciones, así como la producción íntegra de sus autores —y de otros muchos como hemos visto— requerirán un re-descubrimiento y un estudio muy a fondo.

Dentro de esta estructura formal trabajaron también Joaquín Cortés López, José De Nito, Alejandro Inzaurraga, Próspero López Buchardo, Alberto Machado y Celia Torr a.

II. Música vocal

Esta segunda parte la dividiremos en tres secciones: a) obras para canto y piano, b) obras corales, c) canciones infantiles.

La problemática del castellano como idioma cantable es conocida. La idea de una lengua no musical ha estado —y continúa aún— muy arraigada.

Salvo pocas excepciones —Williams y De Rogatis, por ejemplo— la mayoría de los compositores escribe sus primeras canciones en otro idioma. El italiano o el francés atraen al compositor argentino por su musicalidad mundialmente reconocida y sólo se vuelcan al castellano cuando en el transcurso de los años se afianza su técnica y su forma de expresión. Así las primeras canciones de Gilardi están escritas en italiano; las de Aguirre, Ugarte, López Buchardo, André y Piaggio en francés.

La década del '20 es altamente significativa para la canción de cámara. Determina el encuentro del compositor con su idioma verbal y sonoro. A ese período pertenecen las canciones de Aguirre, De Rogatis, López Buchardo y Gilardi. En esa época también se dan las *Canciones salteñas* de Palma, el *Elogio de las rosas* de André y *Caballito criollo de Ugarte* ³⁹.

Así como en el repertorio pianístico señalamos un primer grupo que denominamos “música de salón”, tenemos aquí obras dentro de ese tipo especial. Las romanzas de Bemberg, Pablo Beruti ⁴⁰, Cicognani, Bustamante, Cipriota, Clerice, García Mansilla, entran en esta consideración.

Alberto Williams escribe pocas obras para canto ⁴¹, en algunos casos —como en las *Canciones incaicas* de 1909— la temática musical no alcanza una relación total con la literatura. Una de esas melodías —el Yaraví— se emparenta en su comienzo, curiosamente, con una popular canción

rusa ⁴². Las otras series de canciones de Williams participan de sus rasgos señalados. Es evidente, además, que se desenvolvía mucho más a gusto en el género instrumental (pianístico y orquestal) que en el vocal.

La obra de Aguirre para canto es numerosa. Las primeras canciones las escribe en francés —*Jardins, Chansons pour elle*— y luego, ya en castellano, las que denomina *Canciones argentinas*. Bastarían cuatro de ellas —Las mañanitas, Caminito, El nido ausente y la Cueca— para distinguir a su autor. La escritura aguirreana, siempre ligada a una difícil simplicidad, logra el ritmo y la melodía adecuada a cada texto para su musicalización.

El grupo siguiente de compositores se expresa en un principio —salvo el caso anotado de De Rogatis— en lengua extranjera. La temática europea la encontramos, por ejemplo, en *Les ombres d'Hellas* de Boero, en Espoile con algunos trozos de fina textura, en las obras de Piaggio —como la *Chanson du canard*, bien escrita y de bella musicalidad—. Panizza, y Luzzatti, con ese don del canto dado por tradición y por herencia, dejan también muestras interesantes en ese campo. Luzzatti se aproximará en sus *Coplas* a las melodías de la tierra elegida como adopción.

En las *Douze melodies* de C. Troiani se evidencia otra vez la variedad de su escritura, su típica textura modulante y una atrayente personalidad. Carlos Pedrell, en sus series de canciones, incursiona en un lenguaje universal y también en el nacional. De su obra *Hispaniques*, señalamos como caso curioso el tercer número: Montmartre, un ritmo tanguedo con texto francés de René Chalupt.

En esta sección se inscriben las composiciones de César Stiatessi, Humberto De Nito, Eduardo Fornarini, Alberto Inzaurraga, Próspero López Buchardo, Jaime Pahissa, José Gil, Alfredo Pinto, Rafael Peacan del Sar y los primeros trabajos vocales de Ugarte, López Buchardo, Palma y Gilardi.

De C. Gaito se conoce muy poco en este género. José Torre Bertucci compuso los *Tres poemas y Cuatro canciones*, la última de estas: El indiecito de Pichi-Mahuida, es tal vez su obra más conocida. Dos de las *Cuatro melodías* op. 26 de Drangosch —En paz y Amemos— son bellos exponentes del gran vuelo musical de su autor y del sentido íntimo y profundo de su discurso.

Muchos han sido los artistas que eligieron la tendencia nacionalista. Desde la recurrencia directa y simple al folklore hasta la concreción de una mélica propia, pasando naturalmente por el disfraz que supone vestirlo con conceptos armónicos de una técnica europea.

Las composiciones de Boero, Ana Carrique, Enrique Casella, Espoile, Massa, Miceli, Sammartino, Schianca y Sofía se incluyen en este grupo. La referencia a la temática del incario tampoco está ausente, como en la expresiva y lograda *Canción de la Nusta* de Alfredo Schiuma. En sus

series de canciones, Manuel Gómez Carrillo elabora con feliz musicalidad los temas recogidos en sus investigaciones.

Celia Torrá encuentra en el canto su mejor lenguaje, son muchas las obras vocales y corales con melodías autóctonas que contiene su catálogo.

José André, en *El elogio de las rosas*, presenta giros criollos en una fina textura, mientras Palma, en sus *Ocho canciones salteñas*, transcribe y armoniza temas recogidos por María C. Bertolozzi de Oyuela.

Con De Rogatis, López Buchardo, Ugarte y Gilardi aparecen los máximos exponentes de esta generación en lo vocal de cámara.⁴³

En la música argentina y en particular en la canción de cámara, la producción de López Buchardo marcó una etapa decisiva. El don de la melodía, don de prodigio y de misterio, signó su obra, señalando un punto esencial de belleza y de armonía. *La canción del carretero*, *Oye mi llanto* y *Prendiditos de la mano* (de los dos ciclos de canciones al estilo popular) bastarían a un compositor para asegurarle un lugar de privilegio.⁴⁴

El lenguaje de De Rogatis encontrará su manifestación vocal en las *Cinco canciones argentinas* y en *Alamo serrano*, donde el autor se adentra en el melos criollo. La elaboración se integra en un contexto personal, produciendo obras significativas.

Señalamos ya una canción de Ugarte como prototipo: *Caballito criollo*. El clima autóctono que inicia en algunas sugerencias de las *Baladas argentinas*⁴⁵ de 1918, tendrá sus máximos exponentes vocales a través de la poesía ya mencionada de Belisario Roldán y en La Shulca.

El catálogo de Gilardi para canto y piano es amplio. Las *Trece canciones argentinas*, con texto de Lugones, constituyen una feliz conjunción de las distintas fases del lied. Gilardi propone una temática a la vez localista y actual. Las *Canciones poemáticas* con texto de Leónidas Barletta, las *Coplas* sobre poesías de Antonio de la Torre, la interesante Danza irregular con versos de Alfonsina Storni, son otras tantas muestras del estilo gilardiano.

El repertorio de *Música coral* no es muy vasto, en general, en toda la música argentina y particularmente en la generación del '80. Las causas de este fenómeno no deben ser buscadas en las preferencias de los compositores, sino que responden a motivaciones más profundas. El panorama que hasta no hace muchos años ofrecían las agrupaciones corales no era alentador. Aún hoy, se tropieza con bastantes dificultades. Esto ha influido sin duda en el creador que no disponía del instrumento sugeridor y ejecutante de su obra.

Otra situación curiosa se plantea con los trozos corales del período que nos ocupa. La mayoría de ellos son totalmente desconocidos y sólo

tienen vigencia aquellos relacionados al repertorio coral infantil, los de directa traslación folklórica o algunas obras de Gilardi.

Así los nombres de Joaquín Cortés López, A. Inzaurraga, Pahissa, Torre Bertucci, Enrique Casella, Massa y aun los de Ana Carrique y Celia Torrá en la temática folklórica permanecen ignorados. A los coros de Williams y de Aguirre, a la *Balada del Lobo, la Niña y el Angel* de Ugarte y a las dos composiciones de De Rogatis —*Rayos de Luna y Alborada*— les ocurre otro tanto.

En cuanto a Gilardi tiene obras de especial significado. La *Vidala Santiagueña, Ocaí, la Canción de cuna india*, por citar sólo las más conocidas, han alcanzado una merecida popularidad. Gilardi escribió alrededor de 50 obras corales, entre ellas varias de carácter religioso y para coro infantil, lo que es una prueba fehaciente del interés que inspiraba al músico la elaboración sobre texturas polivocales ⁴⁶.

El elenco de *Canciones infantiles* es más nutrido. Muchos compositores estuvieron directamente vinculados a la enseñanza musical en colegios y encontraron una motivación directa, conformando a la vez un repertorio. Ejemplos valiosos de Gilardi, De Rogatis, Troiani, Palma, André ⁴⁷, Williams, Rodríguez, Espoile, Gil y Boero integran este catálogo.

De este grupo compacto y representativo, destacamos dos autores que hallan la forma de aunar su estilo personal con una auténtica expresión de lo infantil: Carlos López Buchardo y Julián Aguirre. En las Siete canciones infantiles López Buchardo sigue siendo él mismo. La producción aguirreana es numerosa, desde los primeros cuadernos de *Fábulas* de 1904 y 1905, hasta sus pequeñas obras maestras: *Cu-cú, Fiesta en la aldea, Era un ratoncito o Dan Gato* ⁴⁸.

A los autores citados se suman los nombres de Ana Carrique, Celia Torrá, A. Inzaurraga, Leopoldo Corretger, Juan Serpentine, Juan Imbroisi, Cayetano Silva, Luis Sammartino y Armando Schiuma.

Como dato curioso y poco conocido dentro del repertorio vocal acotemos que en el año 1941, la Asociación Patriótica Española invitó a un grupo de compositores argentinos para armonizar una serie de canciones españolas antiguas. En diez números consecutivos de la Revista Hispania aparecen otros tantos trabajos, con una serie de artículos introductorios de Ernesto Mario Barreda. Ocho obras están realizadas para canto y piano y dos para coro mixto. Excepto el caso de Roberto García Morillo que pertenece a una generación posterior, el resto de los autores integran el grupo que estamos trabajando. El elenco de obras es el siguiente ⁴⁹:

1. Buscaba el amor, de Juan de Navas. Armonizada por C. López Buchardo, para canto y piano.
2. Cantiga de Alfonso el Sabio (versión castellana de Antonio Mario Barreda). Realización armónica de J. T. Wilkes, para canto y piano.
3. Pasacalle, de José Marin. Armonizado por Raúl H. Espoile, para canto y piano.

4. Selva apacible, tonada de Juan de Navas. Armonizada por Ana Carrique, para canto y piano.
5. Las campanas, de Juan Hidalgo. Realización armónica de Cella Torrá, a cuatro voces mixtas.
6. Así moriré, tonada de José Marín. Armonizada por Athos Palma, para canto y piano.
7. Minué, de autor desconocido hacia 1650-70. Armonizado por Alejandro Inzaurraga, para canto y piano.
8. Tonada, de Sebastián Durón. Armonizada por Pascual De Rogatis, para canto y piano.
9. Ya no puedo más, Señora, pasacalle de José Marín. Transcripción de Roberto García Morillo, para canto y piano.
10. Todo es amor, del maestro Serqueira. Realización armónica de Felipe Boero, a cuatro voces mixtas.

Estamos seguros que hubo otras iniciativas de este tipo que se desconocen, así como también una serie de obras originales publicadas en diarios y revistas de época, compuestas para esa ocasión, que tampoco han tenido posterior difusión por otros medios.

III. Obras para conjuntos instrumentales

La obra para pequeño grupo de solistas es una de las expresiones más difíciles y arduas. La elaboración temática, el equilibrio de sonoridades, los recursos instrumentales que se utilicen, ponen de manifiesto —en manera muy clara, casi diríamos cruda— la capacidad y los elementos de que dispone el creador.

En el período que nos ocupa se inicia su proceso en el país y se produce con tal fuerza que en los primeros años del nuevo siglo tenemos obras fundamentales dentro del género.

Podríamos establecer aquí una subdivisión similar a la que realizamos en la música para solista instrumental, es decir: un primer grupo con trozos que responden en líneas generales a la temática y las connotaciones de la *música de salón*, de melodías dulzonas; música de ocasión, bien escrita en muchos casos, que es la respuesta sonora a las preferencias inmediatas de un estadio social y de una época ⁵⁰.

Una segunda categoría estaría integrada por las *piezas breves*, para dos o más instrumentos, y las series para canto y pequeño conjunto.

El tercer grupo se constituye con las *obras de forma*, numerosas y con modelos de alta calidad, que evidencian en manera muy real y auténtica una sólida preparación técnica.

Las *Cuatro semblanzas* para cuarteto de cuerdas es la única obra de Arturo Beruti —conocida hasta ahora— para un pequeño grupo instrumental. De sus cuatro números: Melancolía, Fastidio, Meditación y Con-

tento, el tercero es tal vez el más interesante. Las series de acordes en quintas paralelas del segundo movimiento, a la manera pucciniana, muestran la inquietud de los autores locales por las innovaciones y los procesos que se daban en Europa.

Dentro de lo que habíamos denominado piezas breves se inscriben las composiciones de Aguirre (*Nocturno* y *Balada* para violín y piano), Luzzatti (*Humoresque* para violín y piano), Pahissa (*Nocturno* para violoncelo y piano), Panizza (*Reverie* para violín y piano), José De Nito, Wilkes y las obras de temática folklórica de Gómez Carrillo ⁵¹, Gil, Massa ⁵² y Luna.

Los *Aires argentinos* para violín y piano de Gilardi comprenden cuatro números, muy bien escritos, con ese estilo nacional tan propio de su autor.

Andrés Gaos y Carlos Marchal efectuaron arreglos de temas aguirreanos. De los dos *Aires criollos* transcritos para violín y piano por Gaos y editados por Ricordi, el primero no pertenece a la serie de obras publicadas. Se trata evidentemente del arreglo de una obra inédita. Otro tanto ocurre con la *Primera Danza Argentina* de Aguirre, en versión de Gaos para violín y piano, que consultamos en copia manuscrita. Carlos Marchal publicó una *Rhapsodie argentine* para violoncelo y piano sobre aires populares de Aguirre.

En la primera década del siglo, más exactamente entre 1905 y 1907, se producen las primeras obras fundamentales que cimentan este género. La *Sonata* para flauta y piano, las *Tres sonatas* para violín y piano, la *Sonata* para violoncelo y piano y el *Trío* para piano, violín y violoncelo de Williams son obras de grandes dimensiones, densas, variadas como escritura, de un pianismo difícil y de hallazgos armónicos, con una eficaz técnica en los desarrollos temáticos. En la *Primera Sonata* para violín, el segundo movimiento se inicia con reminiscencias puccinianas; en la *Segunda sonata* (segunda parte) un tema de Vidalita aparece en un interesante planteo a través de una textura netamente europea. El tercer movimiento del *Trío* utiliza la escala por tonos y la Berceuse de la misma obra crea un clima sugestivo con los acordes en quintas paralelas sobre un pedal. Según nuestro criterio, estas obras de Williams constituyen lo mejor y más sólido de su producción en lo que concierne a la música de cámara.

De la misma época son las dos *Sonatas* de Aguirre, para violín y piano y para violoncelo y piano. Esas composiciones fueron estrenadas por Augusto Maurage la primera y por Carlos Marchal la segunda. Tuvieron repercusión en su momento —como lo certifican los comentarios periodísticos— pero los originales se han extraviado ⁵³. La familia de Aguirre conserva los manuscritos incompletos, como así también los de un Cuarteto de cuerdas ⁵⁴.

En la época que estudiamos y en gran parte debido a la acción intensa y eficaz de la Sociedad Nacional de Música —fundada en 1915—, el reper-

torio de cámara era dado a conocer en las series de conciertos que organizaba anualmente. Los solistas instrumentales y vocales alternaban su actuación con conjuntos que marcaron un período de apogeo en la evolución artística ⁵⁵

Las valiosas ediciones de la Sociedad Nacional de Música —hoy prácticamente agotadas— y la serie de Cuadernos impresos por la Comisión Nacional de Cultura en la década del '40 constituyen uno de los intentos más coherentes en el plano editorial de música argentina ⁵⁶.

Dentro del conjunto de obras de forma se inscriben las composiciones de Arturo Beruti (*Sonatas* para violín y piano), Enrique Casella (*Quinteto* para piano, violín, viola, violoncelo y trompa; *Cuartetos*; *Sonata* para violín y piano), Vicente Cicognani (*Cuarteto* de cuerdas), Joaquín Cortés López (*Trío* para piano, violín y violoncelo; *Sonata-Fantasia* para violín y piano), José de Nito (*Cuarteto* de cuerdas), Andrés Gaos (*Sonata* para violín y piano), Alejandro Inzaurraga (*Trío* para piano, violín y violoncelo), Próspero López Buchardo (*Sonatina* para violoncelo y piano), Josué T. Wilkes (*Octeto* para arcos), Raúl Espoile (*Sexteto* para maderas, trompa y piano), Alberto Machado (*Sonatas* para violoncelo y piano, violín y piano, viola y piano) ⁵⁷. Alfredo Schiuma ha dejado varias obras en este género, un *Cuarteto*, un *Quinteto* sobre motivos nacionales, un *Sexteto* y una *Sonata* para violoncelo y piano, obra vigorosa y de buena realización.

Otras composiciones se conocen por grabaciones, como el excelente *Cuarteto* en do menor de Héctor Panizza, compuesto en Milán en 1898 y estrenado en la Argentina recién en 1939 por el Cuarteto Pessina. Panizza escribió además *Sonatas* para violín y piano y para violoncelo y piano.

De las obras de Luzzatti (*Cuartetos*, *Quinteto*) se conoce solamente la *Sonata* para violín y piano, en si menor op. 35, exponente de ese melodismo originario tan propio de su autor.

Una referencia muy especial requieren las estupendas *Evocaciones indígenas* de Pascual De Rogatis, constituidas por dos números: Yaraví para cuarteto de cuerdas y Fiesta indígena para sexteto (violines, violas y violoncelos por dos) ⁵⁹. Compuestas en 1919, representan la única contribución de De Rogatis para el género. Lo contrapuntístico distingue el primer número, mientras en el segundo el elemento rítmico de contraste es el predominante. Tanto el Yaraví, con su textura fugada, como la Fiesta indígena ofrecen una temática original, en la que la profundidad expresiva de lo aborígen (que él mismo había inaugurado unos años antes con Huemac) se funde en una técnica segura y fuerte.

Lo mejor de la producción camarística de Gaito está sin duda en la música para pequeños conjuntos. El *Trío* y los dos *Cuartetos* de cuerdas, el *Quinteto* para piano y cuerdas y la *Sonata* para violoncelo y piano representan en forma particular las cualidades de su autor. En el *Segundo cuarteto*, Gaito trabaja sobre temas pentáfonos. Estas obras pertenecen a

la segunda década del siglo y demuestran una sólida construcción formal y un virtuosismo instrumental vigoroso, junto a un ímpetu de gran vuelo lírico.

Las *Sonatas* para violín y piano de Drangosch, el *Quinteto* para piano y cuerdas de André —de elaboración cíclica sobre temas nacionales—, las *Sonatas* para violín y piano y violoncelo y piano y el *Cuarteto* de Palma, las *Sonatas* para violín y piano y violoncelo y piano, el *Trío* y el *Cuarteto* de Gil, la *Sonata* para violín y piano y el *Cuarteto* para piano, clarinete, viola y fagot de Rodríguez, el *Duetto* para violín y piano de Torre Bertucci son otras tantas composiciones a las que se debe un estudio atento y una audición integral, para reponer sus valores y sus aportes.

Floro Ugarte comienza a trabajar elementos autóctonos con la Primera Serie De mi tierra. Según sus propias palabras:

“...al volver a Buenos Aires en 1913 —después de muchos años vividos en Europa, la mayor parte en París—, sentí renacer en mi espíritu las emociones de mi primera juventud, experimentadas durante frecuentes permanencias en el campo argentino, incorporándome con entusiasmo a la tendencia nacionalista, cultivada entonces por la mayoría de nuestros artistas”⁶⁰.

Su catálogo ofrece cuatro obras para pequeños conjuntos instrumentales: el *Cuarteto* para piano, violín, viola y violoncelo compuesto en 1921, la *Sonata* para violín y piano del '28, el *Cuarteto* de cuerdas de 1935 y la *Elegía* para violoncelo y piano de 1948. El *Cuarteto* con piano está fuera de la línea nacionalista, pero ya preanuncia en algunos giros melódicos las características que distinguirán su futuro lenguaje. El primer movimiento es intenso y apasionado, con un rasgo criollo envuelto en la textura armónica. El motivo del segundo número es juguetón, elaborado en la parte central en ritmo lento y por aumentación al retomar la presentación inicial, en el tercer y cuarto movimientos aparecen sugerencias franckianas. El *Cuarteto* de cuerdas, escrito catorce años después, entra de lleno en las connotaciones propias al estilo ugarteano. La temática personal, de la que se desprende una genuinidad criolla ya señalada en su producción sinfónica y de cámara, adquiere en esta obra su madurez de concepción y de escritura. La elaboración cíclica refleja una armoniosa unión de la técnica europea en un contexto ineludiblemente nacional. Con la *Sonata* para violín y piano nos encontramos ante un importante ejemplo. Al primer movimiento de gran empuje, le sucede un segundo trozo con esa expresividad honda y melancólica tan típica, la tercera parte —rítmica y vivaz— recuerda el segundo tema del movimiento inicial.

Gilardo Gilardi es —de esta generación— el que más obras ha escrito para conjuntos instrumentales. Once composiciones en el grupo que denominamos “de forma”, además de los trozos breves para violín y piano ya analizados y de otras obras menores, integran su producción. El elenco es el siguiente: tres *Tríos* y dos *Cuartetos* para cuerdas, dos *Sonatas* para violín y piano, *Septimino criollo* para flauta, clarinete, arpa y cuarteto de

cuerdas, *Díptico criollo* para igual conjunto instrumental, *Evocación quichua* para cuarteto de laudes y *Quinteto aéreo pentáfono* para flauta, oboe, clarinete, fagot y trompa.

El lenguaje sonoro de Gilardi participa de lo indígena y de lo criollo. Dentro de las sugerencias de las gamas incaicas ha dejado el *Quinteto pentáfono* de 1941, obra breve, fresca, en la que ritmos ágiles alternan con melancólicas melodías anhemitónicas. El *Segundo Cuarteto "Pentáfono"* de 1942 y la *Evocación quichua* para cuarteto de laudes de 1929 se incluyen en este proceso idiomático. Tal vez el manejo de los elementos indígenas plantea en el espíritu del compositor una posición diversa. Lo cierto es que también el Segundo cuarteto marca una pausa de paz y de equilibrio interior, tanto en su contenido como en su escritura. Podríamos decir que es una obra "feliz".

Lo criollo se da, por ejemplo, en la hermosa *Sonata popular argentina*, para piano y violín, de 1925. Obra vibrante, de gran impulso y de un criollismo profundo y personal. El *Septimino* de 1927 y el *Díptico* del '34, la *Segunda sonata* para violín y piano y el *Segundo trío* del '39 —denominado *Tríptico criollo* e integrado por tres aires de danza: Bailecito, Cielito y Danza— conforman este segundo aspecto.

El manuscrito original del *Cuarteto breve* está fechado el 27 de agosto de 1921⁶⁰. Como comentario estimamos oportuno transcribir el propio pensamiento de Gilardi, escrito apresuradamente a lápiz en el forro que recubre la partitura:

"El *Cuarteto Breve* —dice— fue compuesto y ejecutado por primera vez en el año de 1921. La idea generadora se encuentra en el primer movimiento, precedida por un acorde compacto de los cuatro instrumentos. Esos dos motivos contienen los elementos rítmicos, melódicos y armónicos que sirven al autor para estructurar la composición en el aspecto formal y expresar el contenido anímico emocional de su discurso sonoro, a través de los cuatro movimientos. El proceso compositivo se desenvuelve siguiendo los lineamientos magistrales empleados por el genio beethoveniano, en la medida de las posibilidades de un compositor de nuestro medio musical. La apreciación valorativa de la estética del *Cuarteto Breve* ha soportado hasta ahora 40 años"⁶¹.

Es una obra de excelente escritura contrapuntística, que transmite la problemática gilardiana —presente aún en los trabajos de esa época— y se manifiesta en una expresión impetuosa y efusivamente lírica⁶².

En el *Tercer trío* de 1954 se evidencia la búsqueda de una nueva forma lingüística. Una fuerte textura imitativa y un elaborado trabajo rítmico caracterizan esta obra. La espontaneidad de composiciones anteriores aquí se transforma. El primer y el tercer movimiento están elaborados sobre una célula cromática y la obra toda es de una madurez vigilante.

El panorama general que hemos planteado sobre los comienzos de la música de cámara argentina evidencia con gran claridad la existencia de un grupo de compositores de verdadero talento y técnica similar a la

européa que surgen como un núcleo coherente y homogéneo y fundamentan las sólidas bases de nuestro arte musical. A la par de la tarea creativa y de divulgación se constituyen en "maestros" de las generaciones siguientes y realizan tal vez, a través de la cátedra, su obra más bella y duradera.

Los hombres de este período, la múltiple actividad que emprenden, requiere un re-descubrimiento. Es imperiosa la formación de un equipo de investigadores que, con el rigor de la ciencia y un amor acendrado por su origen y su lengua, dedique sus horas a la búsqueda documental en archivos oficiales y particulares de todo el país. Creemos también impostergable una revalorización de *lo argentino*, considerando de nuevo la obra musical de nuestros artistas, ejecutándola, oyéndola y analizándola con oído y juicio exacto, sin elogios inadecuados pero sin previas reservas. Sólo así estaremos en condiciones de exponer ante el mundo el proceso de la música argentina, sus orígenes, su evolución, sus proyecciones e interrelaciones con la música de otros países.

NOTAS

¹ Esteban Echeverría, Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales. En *Obras completas, Escritos en prosa*, tomo V, Buenos Aires, 1874.

² Aún nos es dado vivir, fuera de esta capital tan europeizada, esa dualidad tan preciosa y tan auténtica de lo español y de lo indígena, de su vigencia individual y de su unión en bellos y perennes frutos artísticos.

³ Hace tiempo ya que estamos trabajando en el tema de las generaciones aplicadas a los músicos argentinos. Fieles a la teoría ortegulana y con el valioso aporte de Jaime Perriauz (*Las generaciones argentinas*, Buenos Aires, Eudeba, 1970), creemos que nuestro quehacer musical se encuadra perfectamente en esos esquemas sucesivos de 15 años. La hipótesis inicial de 1978 fue certificándose en forma paulatina y continuamos con tesón y con prudencia en ese apasionante camino.

⁴ Curiosamente, se nos ofrece el proceso inverso, músicos argentinos que estudian en Europa y transcurren su vida en el viejo continente (Bemberg y Clerice en Francia, García Mansilla en Rusia).

⁵ Se incluyen en este período músicos nacidos en 1891 que por sus características especiales desenvuelven su tarea dentro de las connotaciones propias del grupo generacional.

⁶ Adoptamos la forma con una sola *t*, como aparece en los primeros escritos consultados. Cfr. el libro de Maurín Navarro y el artículo de Rafael Barrera en *Caras y Caretas*, del 17 de julio de 1909.

⁷ Recordemos José Hernández con su *Martín Fierro* (1872-79), el *Fausto* de Estanislao del Campo (1870), Eduardo Gutiérrez con su *Juan Moreira* (1884), que será llevado al circo por los Podestá en 1884 como pantomima y en 1886 ya con texto, para culminar en el teatro lírico con Beruti (*Pampa*, 1897).

⁸ Los artículos de Beruti en *Mefistófeles* (1882) constituyen un primer intento de estudiar la música folklórica. En 1883 aparece el trabajo de Ventura Lynch, *La Provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión Capital de la República* (la 2ª ed. en 1925 se denominará *Cancionero bonaerense* y la 3ª de 1953 *Folklore bonaerense*).

⁹ Los premios Europa se crean oficialmente en 1896 (hasta 1914). Lo recibieron R. Rodríguez, Jaime Bustamante, Wilkes, Drangosch, André, Boero y Juan José Castro, que ya pertenece a otra generación.

¹⁰ Dice Williams en el artículo publicado en *La Nación* en 1910: "Los jóvenes compositores deben escribir para canto con letra castellana, de los poetas españoles, americanos y argentinos sobre todo...".

¹¹ Alberto Williams, Orígenes del arte musical argentino. En *Obras completas*, tomo IV, *Estética, crítica y biografía*, p. 15-19, Buenos Aires, 1951.

¹² Arturo Beruti, Aires Nacionales. En *Mefistófeles*, 29 de julio de 1882. La serie de artículos aparece firmada con el nombre de "Arturo".

¹³ *Mefistófeles*, Nros. 20 ó 21 (al ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional le falta la primera página), julio 1882.

¹⁴ Alberto Williams, La música argentina. En *La Nación*, Número extraordinario del 25 de mayo de 1910.

¹⁵ *La Nación*, 20 de agosto de 1912 (comentario sobre la conferencia realizada el día anterior y transcripción de párrafos de la misma).

¹⁶ *La Nación*, *ibid.*

¹⁷ Cuarta encuesta de Nosotros. En *Nosotros*, 1918 (cfr. bibliografía).

¹⁸ Son muy interesantes los artículos que publica la Revista *Música de América*, dirigida por Talamón, en la que colaboran escritores de nota como Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones y Joaquín V. González, y se estudia la música incaica y la música, instrumentos y danzas aborígenes (cfr. los números de 1920 y 1921).

¹⁹ *Nosotros*, año 12, tomo 28, N° 108, abril 1918.

²⁰ La revista *Bibelot*, que se edita entre 1903 y 1905, ofrece un apreciable panorama de época y un elenco numeroso de obras que se publican sistemáticamente en sus páginas. Adolfo Cipriota y Miguel Mastrogianni —que luego se dedicará a la crítica musical— ocupan la dirección de la publicación. Colaboran en ella alguno de los integrantes de lo que podemos denominar "el equipo Williams".

²¹ Gaos y Marchal han hecho arreglos de obras de Aguirre. Más adelante se mencionarán en detalle.

²² Sobre este aspecto consultar el artículo de Harold Bauer, Conservatrópolis, en *Bibelot*, N° 32, agosto 1904 y el Retoque (al carbón) a la silueta de Bauer, en el N° 33 del 15 de setiembre.

²³ En muchos casos diletantes y no profesionales músicos; también se cuentan entre ellos extranjeros que se afincan definitivamente.

²⁴ Adoptamos la terminología tradicional, según las modalidades del material temático utilizado. En una segunda etapa de análisis cada una de estas líneas se subdividirá según sus características.

²⁵ Hilarión Moreno se hace conocer en el ambiente artístico con el seudónimo de H. Ramenti y sus publicaciones son numerosas. Ejemplifica un tipo especial de lo que hoy denominaríamos "música de consumo".

²⁶ Sobre Inés Jurado consultar el artículo de Carlos Vega publicado en *El Hogar*, 14 de agosto de 1953.

²⁷ Valga como ejemplo el caso de María Lucrecia Uriarte, una de cuyas composiciones aparece impresa en la revista *Bibelot*, N° 22, 30 de marzo de 1904.

²⁸ El catálogo de obras aparece en esta revista.

²⁹ Esa igualdad no supone reiteración por falta de invención en este caso, sino un auténtico y diversificado lenguaje que se manifiesta en algo muy difícil, el "estilo". Así podemos hablar sin duda de un "estilo aguirreano".

³⁰ Alrededor de cien obras.

³¹ Bastaría analizar, desde el punto de vista de influjos y estilo, la serie *En la sierra*, op. 32, para observar los múltiples lenguajes en que se expresa el compositor. Williams mismo considera el cuarto número de esta serie —*El rancho abandonado*— como el comienzo del nacionalismo argentino.

³² Como ya lo señaláramos, salvo los primeros esbozos de composición y las *Íntimas* para piano, de inspiración schumanniana, toda la producción de Aguirre se mantiene en esa unidad.

³³ Cfr. *Bibelot*, N° 35, 15 de octubre de 1904.

³⁴ Roberto García Morillo - Pascual De Rogatis. En *La Nación*, 12 de noviembre de 1967.

³⁵ Drangosch era un pianista famoso, en una publicación de 1906 (revista *Música*, N° 7, 1° de abril) se anuncian “tres grandes conciertos históricos de piano y orquesta” en los que interviene. En las tres audiciones hace oír: Primera sesión: Conciertos en re menor de Bach, en La mayor de Mozart, en Mi b de Beethoven y *Concerstück* de Weber. Segunda sesión: Conciertos en mi menor de Chopin, en sol menor de Mendelssohn, en la menor de Schumann y en fa menor de Henselt. Tercera sesión: Conciertos en La mayor de Liszt, en re menor de Rubinstein, en sol menor de Saint-Saens y en la menor de Grieg.

³⁶ Las *Cuatro piezas características* del op. 5 son —a nuestro juicio— verdaderas joyas del repertorio pianístico.

³⁷ El tema del *Ballecito* lo retoma Buchardo tres veces. Aparece la primera en la introducción de la *Juñeña* para canto y piano de 1924, luego en versión para piano en el *Cuaderno de homenaje a Julián Aguirre* editado por Lottemoser en 1925 y finalmente, ampliado, en la obra pianística difundida.

³⁸ García Acevedo denomina período “clásico” argentino a la época en que se producen estas obras.

³⁹ Leopoldo Lugones es el poeta de muchas de estas canciones y no es casual su aparición y su influjo en este momento; lo mismo ocurre con Ricardo Rojas.

⁴⁰ De Pablo Beruti hemos cotejado un *Ave María* que revela un don del canto no común. Será imprescindible el análisis de su obra completa para establecer un juicio definitivo.

⁴¹ Decimos “poco” en relación al elenco completo de su obra pianística.

⁴² *Canciones incaicas* op. 45.

⁴³ Se habló ya de la calidad de las obras vocales de Aguirre. Por otra parte, pertenece indudablemente a una generación anterior —tal cual se ha explicado—, aunque la disposición cronológica adoptada en el presente trabajo los une en apariencia.

⁴⁴ La Canción del carretero tiene texto de Gustavo Caraballo e integra el ciclo de *Seis canciones al estilo popular* de 1924. Oye mi llanto y Prendiditos de la mano están basadas en poesías de Miguel A. Camino y se incluyen en la segunda serie *Cinco canciones al estilo popular*, de 1935.

⁴⁵ En la primera de las *Baladas argentinas* —Bajo el parral— Ugarte toma como motivo inicial un tema de estilo criollo.

⁴⁶ Una obra de Gilardi de 1930 —*Amor goloso*— está escrita a 10 voces reales. Lamentablemente no ha sido escuchada todavía.

47 André ha realizado una serie de armonizaciones de canciones infantiles universales, publicada bajo el título de *Rondas populares argentinas*.

48 Sin contar los dos cuadernos de *Fábulas*, son más de 16 obras —perfectas como unidad— las que nos ha dejado Aguirre en el repertorio escolar.

49 Los números de la revista *Hispania* en que aparecen estas composiciones van del 162 al 171, entre octubre de 1941 y julio de 1942.

50 El *Nocturno* de Maurage podría tipificar esta categoría.

51 Los temas folklóricos en arreglo para violín y piano ponen de manifiesto la gran musicalidad y la técnica eficiente con que Gómez Carrillo encaraba la recolección folklórica y su elaboración posterior.

52 De Massa, además de las piezas breves, anotamos en este grupo *Tres canciones indígenas* para canto, arpa, flauta, corno inglés, violoncelo y timbales.

53 Las dos *Sonatas* se estrenaron en 1906. En la revista *Música* (año 1, Nº 13, 1º de julio de 1906) se comenta el estreno de la obra para violín.

54 Cfr. el catálogo de Aguirre que se publica en esta revista.

55 En nuestro país no son numerosos los conjuntos de cámara. Es esa una de las razones fundamentales del desconocimiento de un nutrido repertorio de obras argentinas, no impresas en su mayoría.

56 Las dos series de publicaciones se dan con distintas características: la Sociedad Nacional de Música edita obras de cámara de sus asociados; los 14 cuadernos de la Comisión Nacional de Cultura intentan un panorama histórico. Salvo el primer cuaderno y algún trozo aislado, presenta obras para piano y para canto y piano. El Ministerio de Educación hizo con posterioridad alguna edición especial, como el *Quinteto* de Gaito y las partituras orquestales de la *Obertura criolla* de Drangosch, la *Obertura* de Piaggio y la *Sinfonía bíblica* de Juan José Castro; en 1964 editó una serie de obras de compositores argentinos contemporáneos.

57 El elenco no es exhaustivo, mencionamos sólo las obras más conocidas.

58 Carlos Pessina, como solista o con su conjunto de cámara, efectuó una espléndida y perdurable tarea en la difusión de la música de cámara argentina y todavía suele escucharse alguna de sus versiones fonográficas. Estos discos deberían reeditarse.

59 Existe una versión de Juan José Castro para orquesta de cuerdas.

60 De las respuestas a un cuestionario formulado en 1971 por la autora de este artículo.

61 Antes de iniciar su partitura, a manera de prólogo introductorio, podemos leer en el manuscrito, de mano de su autor: "Compuesto en el tranvía de la línea 25 durante el trayecto de mi casa a Plaza de Mayo, desde Enero hasta Agosto del año de mis más intensas emociones —1921— cuando aparecieron mis primeras canas". Estas líneas constituyen una pauta muy especial para conocer íntimamente la personalidad del artista.

62 Esta síntesis fue escrita seguramente para una nueva ejecución del cuarteto en 1961.

63 Cada movimiento está precedido por una poesía, manuscrita en el original. El primero por un poema de Arturo Capdevilla, los otros tres son poemas

del mismo Gllardi. El último movimiento —subtitulado “La angustia”— es antecedido por estas líneas en sus dos partes: Andante y Allegro:

(Andante)

“Tengo una angustia
honda, muy honda y sobre mi juventud frustrada
ruedan cual hojas secas, recuerdos de mi amada.”

(Allegro)

“Por él me fui de viaje.
Después volví. Yo solo sé lo que al cabo traje”.

BIBLIOGRAFIA BASICA

- ANTOLOGIA DE COMPOSITORES ARGENTINOS.** Publicaciones de la Comisión Nacional de Cultura. Sección Antología Musical Argentina. 12 fascículos y 2 apéndices. Buenos Aires, 1941-47.
- ARIZAGA, Rodolfo.** Enciclopedia de la música argentina. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1971.
- ARS.** Dedicado a Julián Aguirre. Buenos Aires, año 10, Nº 47, 1949.
- BERUTI, Arturo.** Aires nacionales. En Mefistófeles, Buenos Aires, Nº 22, 29 de julio; Nº 23, 5 de agosto; Nº 24, 12 de agosto; Nº 25, 19 de agosto; Nº 28, 9 de setiembre de 1882.
- BOERO DE IZETA, Carlota.** Felipe Boero. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1978.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** Número extraordinario dedicado a la música argentina. Buenos Aires, año 7, Nº 104, 2 de mayo de 1952.
- COMPOSITORES DE AMERICA.** Datos biográficos y catálogos de sus obras. Washington, Unión Panamericana [desde 1955].
- CUARTA ENCUESTA DE "NOSOTROS".** La música y nuestro folklore. En Nosotros, año 12, tomo 28, Nº 108, abril de 1918; Nº 109, tomo 29, mayo de 1918; Nº 110, junio de 1918. Nuestra cuarta encuesta, Nº 112, agosto de 1918.
- GARCIA ACEVEDO, Mario.** La música argentina durante el período de la Organización nacional. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1961.
- GARCIA ACEVEDO, Mario.** La música argentina contemporánea. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1963.
- GARCIA MORILLO, Roberto.** Pascual De Rogatis. En La Nación, 12 de noviembre de 1967.
- GARCIA MORILLO, Roberto.** Perfil de Constantino Galto. En La Nación, 6 de agosto de 1978.
- GARCIA MORILLO, Roberto.** Estudios sobre música argentina. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1984.
- GARCIA MUÑOZ, Carmen.** Julián Aguirre. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1970.
- GARCIA MUÑOZ, Carmen.** Floro Ugarte. En Polifonía, año 31, Nº 151-154, diciembre de 1978.

- GARCIA MUÑOZ, Carmen.** Floro Ugarte. En Revista del Instituto de Investigación musicológica Carlos Vega, Nº 6, 1985.
- GESUALDO, Vicente.** Historia de la música argentina. Buenos Aires, Beta, 1961 (2 vols.).
- GIACOBBE, Juan Francisco.** Julián Aguirre. Buenos Aires, Ricordi, 1945.
- GIMENEZ, Alberto Emilio.** Carlos López Buchardo. En Revista programa de LRA, Buenos Aires, abril de 1963.
- GIMENEZ, Alberto Emilio.** Julián Aguirre. En el centenario de su nacimiento. En La Nación, 28 de enero de 1968.
- GINASTERA, Alberto.** 150 años de música argentina. En homenaje a la Revolución de Mayo, 1810 - 1960. Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1960.
- JURAFSKY, Abraham.** Carlos López Buchardo. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1966.
- KUSS, Malena.** Lenguajes nacionales de Argentina, Brasil y México en las óperas del siglo XX: hacia una cronología comparativa de cambios estilísticos. En Revista Musical Chilena, año 34, Nº 149 - 150, Santiago, enero - junio de 1980.
- LACQUANTI, Héctor.** Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I. Música. Buenos Aires, 1912.
- LAMURAGLIA, Nicolás.** Athos Palma. Buenos Aires, Ricordi, 1954.
- LOS COMPOSITORES ARGENTINOS.** En La Prensa, 1968. Floro Ugarte, 30 de enero. Pascual De Rogatis, 2 de enero.
- LYRA.** A la música y a la poesía argentina. Buenos Aires, año 35, Nº 234 - 236, 1977.
- MAURIN NAVARRO, Emilio.** San Juan en la historia de la música. San Juan, 1965.
- PANIZZA, Héctor.** Medio siglo de vida musical. Buenos Aires, Ricordi, 1952.
- PERRIAUX, Jaime.** Las generaciones argentinas. Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- PICKENHAIN, Jorge Oscar.** Gilardo Gilardi. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1966.
- PICKENHAIN, Jorge Oscar.** Alberto Williams. Buenos Aires, Ediciones culturales argentinas, 1979.
- RISOLIA, Vicente Aníbal.** Alberto Williams. Curriculum vitae. Buenos Aires, La Quena, 1944.
- SCHIUMA, Oreste.** Cien años de música argentina. Buenos Aires, 1956.
- SENILLOSA, Mabel.** Homenaje al artista argentino. Músicos. Buenos Aires, 1948. (2ª ed.: Compositores argentinos. Buenos Aires, Lottermoser, 1956).
- SUFFERN, Carlos.** Athos Palma y su obra. En La Nación, 12 de diciembre de 1976.
- SUFFERN, Carlos.** Imagen de Alberto Williams. En La Nación, 13 de noviembre de 1977.

- TORTORELLA, Adalberto.** Carlos López Buchardo. En *La Nación*, 28 de abril de 1968.
- VIGLIANO ESAIN, Julio.** Alberto Williams y el nacionalismo musical argentino. Ensayo crítico. Córdoba, Imprenta de la Universidad, 1952.
- WILLIAMS, Alberto.** La música en la Argentina. En *La Nación*, número extraordinario del 25 de mayo de 1910.
- WILLIAMS, Alberto.** Estética, biografía y crítica. Tomo IV. Obras completas. Buenos Aires, 1951.

LIC. CARMEN GARCÍA MUÑOZ

ALBERTO GINASTERA (1916 - 1983)

Ofrecemos aquí el catálogo integral de las obras de Alberto Ginastera. Se trata de 54 composiciones, todas ellas numerados por el autor, a las que cabría añadir varias creaciones tempranas que Ginastera eliminó del mismo. Ahí quedan, repudiadas, algunas que los intérpretes aún hoy se empeñan en ejecutar, como es el caso de las *Impresiones de la puna*; o que merecieron distinciones, tal la *Sonatina* para arpa, premio de la Comisión Nacional de Cultura; o la *Sinfonía porteña*, que en 1942 fue estrenada por un director del relieve de Fritz Busch.¹

Queda igualmente al margen toda la música incidental realizada en el curso de dieciocho años, de 1940 a 1958, para teatro y cine,² así como transcripciones realizadas por Ginastera de su propia obra o de otro autor.³

La existencia de toda esa música, en gran parte inédita, nos mueve a ocuparnos, en un trabajo futuro, de su estudio, con miras a realizar una aproximación valorativa y buscar las razones que movieron a su autor a desecharla.

Fue en 1966 cuando Ginastera comenzó a numerar sus composiciones; al llegar a 1982 su producción reconocida ascendía a 54. Sin embargo, como podrá apreciarse a través del catálogo, dos de ellas quedaron sin terminar. Pero mientras *Popol Vuh*, Op. 44, es perfectamente recuperable por cuanto está escrita en su casi totalidad (siete sobre ocho números), la *Puneña* para flauta es virtualmente inexistente. Ginastera le reservó el número 41, pero no fue mucho más allá. En cuanto a las Sonatas para piano números 2 y 3 Op. 53 y 54 respectivamente, ellas fueron compuestas cuando la enfermedad que le provocó la muerte estaba ya en un grado avanzado. La *Sonata N^o 3* fue escrita en un sanatorio de Ginebra, durante una de sus internaciones.

La sola lectura del catálogo de Alberto Ginastera nos exime por el momento de comentarios axiológicos. Su ubicación dentro de la creación sonora argentina y universal surge clara e incontrovertible. Los ámbitos y ciudades de estreno, sus intérpretes, las ediciones, los premios, la participación en Festivales Internacionales, las traducciones de sus óperas al inglés, francés y alemán para sus distintas representaciones: todo ello, a lo cual se podría añadir una exuberante discografía no incluida en este trabajo, configura una trayectoria de incuestionable vigor.

CATALOGO DE OBRAS

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
1	Panambí	"Leyenda coreográfica en un acto"	<ol style="list-style-type: none"> 1. Claro de luna sobre el Paraná 2. Fiesta indígena 3. Escena 4. Pantomima del amor eterno 5. Canto de Guirahú 6. Juego de las delgadas del agua 7. Inquietud de la tribu 8. Súplica de Panambí 9. Invocación de los espíritus poderosos 10. Danza del hechicero 11. Lamento de las doncellas 12. El amanecer 	1936	Félix Errico	12-7-40; Teatro Colón. Coreografía, Margarita Wallmann. Dirección orquesta, Juan José Castro	Barry & Cía.	Premio Nacional 1940. El segundo número, Fiesta indígena, incluye Ronda de las doncellas y Danza de los guerreros
1a	Suite del ballet Panambí	Orquestal: 4.4.4.4 - 4.4.3.1 - timb., perc., 2 arpas, piano, cel., cuerdas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Claro de luna sobre el Paraná 2. Invocación a los espíritus poderosos 3. Lamento de las doncellas 4. Danza de las doncellas y los guerreros 	1936		27-11-37; Teatro Colón, J. J. Castro con Orq. Estable del Teatro Colón	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	
2	Donzas argentinas	Piano	<ol style="list-style-type: none"> 1. Danza del viejo boyero 2. Danza de la moza donosa 3. Danza del gaucho matrero 	1937		27-10-37; Antonio de Raco	Ricordi; París, Durand	Premio Comisión Nacional de Bellas Artes, 1938. Dedicadas a Pedro Sáenz, Emilia A. Stahlberg y Antonio de Raco

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
3	Dos canciones	Canto y piano	1. Al árbol del olvido 2. A la luna lunanca	1938	Fernán Silva Valdés	25-8-39; Amanda Cetera (soprano), R. Locatelli (pn)	Ricordi Americana	Dedicadas a Brígida Frías de López Buchardo
4	Cantos del Tucumán	Canto, fl., vl., arpa, 2 cajas indígenas	1. Yo nací en el valle 2. Solita su alma 3. Vida, vidita, vidala 4. Algarrobo, algarrobal	1938	Rafael Jijena Sánchez	26-7-38; B. F. de López Buchardo (soprano), A. Martucci (fl.), C. Pessina (vl.), A. Sebastiani (arpa), A. De Martino (cajas)	Ricordi Americana	Dedicados a Brígida Frías de López Buchardo. Premio Nacional, 1938
5	Salmo CL	Coro mixto, coro de niños y orq. 4.4.4.4 - 4.4.3.2 - tmb., perc., arpas, piano, cel., cuerdas		1938	Latino	7-4-45; Teatro Colón, Albert Wolff	London, Boosey & Hawkes	Dedicado a sus padres. Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, 1940
6	Tres piezas	Piano	1. Cuyana 2. Norteña 3. Criolla	1940		16-10-40; Montevideo, Hugo Balzo	Ricordi Americana	Dedicadas a L. Cimaglia Espinosa, M. Regules y M. de Toro
7	Malambo	Piano		1940		11-9-40; Montevideo, Hugo Balzo	Ricordi Americana	Dedicado a Hugo Balzo
8	Estancia	Ballet en un acto	1. Introducción y Escena 2. Pequeña danza 3. Danza del trigo 4. Los trabajadores agrícolas 5. Los peones de hacienda 6. Los turistas 7. La tarde 8. La doma 9. Idilio crepuscular 10. Canto a la noche	1941		19-8-52; Teatro Colón. Coreografía, Michel Borowski. Dirección orquesta, J. E. Martini	Barry & Cía.	No tiene argumento propiamente dicho, ya que consiste en una serie de escenas de la vida rural argentina desde un amanecer a otro. Un barítono entona versos extraídos del "Martín Fierro", de José Hernández. Encargo del American Ballet Caravan y Lincoln Kirstein

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			11. La mañana 12. Danza final (Malambo)					El segundo número de este ballet ha sido transcrito por el autor, para piano, con el nombre de "Pequeña danza". Celia Salomón de Font ha transcrito el "Triste", para guitarra. David John realizó un trans. para banda de la Danza final. Pierre Fournier transcribió el "Triste" para violoncelo y piano
8a	Danzas del ballet Estancia	Orquestal: 2.2.2.2 - 4.2.0.0 - timb., perc., piano - cuerdas	1. Los trabajadores agrícolas 2. Danza del trigo 3. Los peones de la hacienda 4. Danza final (Malambo)	1941		12-5-43; Teatro Colón, Ferruccio Calusio y Orq. Estable del Teatro Colón	Barry & Cía. London, Boosey & Hawkes	
9	Obertra para el "Fausto" criollo	Orquestal: 2.2.2.2 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, piano - cuerdas		1943		12-5-44; Santiago de Chile, T. Municipal, J. J. Castro con Orq. Sinf. de Chile	Barry & Cía. London, Boosey & Hawkes	Dedicado a Juan José Castro. Estreno en Buenos Aires, 31-7-44; J. J. Castro con Orq. de la Asoc. Filarmónica de Buenos Aires. Premio Nacional 1943
10	Cinco canciones populares argentinas	Canto y piano	1. Chacarera 2. Triste 3. Zamba 4. Arrorró 5. Gato	1943	Anónimos	17-7-44; B. F. de López Buchardo (soprano) y A. Luzzatti (pn)	Ricordi Americana	Dedicadas a Carlos López Buchardo y Brígida Frías de López Buchardo

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
11	Las horas de una estancia	Canto y piano	1. El alba 2. La mañana 3. El mediodía 4. La tarde 5. La noche	1943	Silvina Ocampo	11-6-45; Montevideo, E. Baridon (soprano) y A. Satalia de Perna (pn)	Ed. Argentina de Música	Dedicada a Concepción Badiá. Primera audición en Buenos Aires, 5-9-49, Marisa Landi (soprano) y O. Castronuovo (pn.)
12	Doce preludios americanos	Piano	1. Para los acentos 2. Triste 3. Danza criolla 4. Vidala 5. En el primer modo pentáfono menor 6. Homenaje a Roberto García Morillo 7. Para las octavas 8. Homenaje a J. J. Castro 9. Homenaje a Aaron Copland 10. Pastoral 11. Homenaje a Héctor Villalobos 12. En el primer modo pentáfono mayor	1944		7-8-44; Raúl Spivak en Asociación Wagneriana de Buenos Aires	New York, Carl Fischer; Barry y Cía.	Dedicados a Raúl Spivak
13	Duo	Flauta y oboe	1. Preludio 2. Pastorale 3. Fuga	1945		23-2-47; New York, Carleton Sprague Smith (fl) y Louis Wann (ob.) en League of Composers	New York, Mercury Music Corporation	Dedicado a Carlston Sprague Smith

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
14	Hieremiae Prophe- tae Lamentationes	Coro mixto a cap- pella	1. O vos omnes qui tran- sitis per viam 2. Ego vir videns Pauper- tatem meam 3. Recordare Domine quid acciderit nobis	1946	Bíblico	21-7-47; J. J. Castro con Co- ro Lagun Onak, en Asociación Filarmónica de Bs. As.	New York, Mercury Mu- sic Corpora- tion	Se trata de tres motetes.
15	Suite de danzas criollas	Plano	1. Adagietto pianissimo 2. Allegro rustico 3. Allegretto cantabile 4. Calmo e poetico 5. Scherzando 6. Presto ed energico	1946		26-7-47; Rudolf Firkusny	Barry/Dacisa	Dedicada a Rudolf Firkusny
16	Pampeana N° 1	"Rapsodia para violín y piano"	Lento e liberamente ritma- to - Allegro	1947		23-2-47; New York, Eunice De Conte (vl.) y Héctor Tosar (pn.)	Barry/Dacisa	Primera audición en Buenos Aires, 9-6-47, Carlos Pessi- na (vl.) y Alberto Griguer- ra (pn.)
17	Ollantay	Tríptico sinfónico. 3.3.3.2 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, piano, cel. - cuer- das	1. Paisaje de Ollantay- tambo 2. Los guerreros 3. La muerte de Ollantay	1947		29-10-49; Erich Kleiber y Orq. Estable del T. Colón	Barry & Cía.; London. Boo- sey & Hawkes	Dedicado a Erich Kleiber. Premio Municipal 1947. El autor ha realizado una versión para banda
18	Toccata, Villanci- co y Fuga	Organo		1947		19-5-52; Julio Perceval	Barry/Dacisa	Dedicada a Julio Perceval. Mención Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires, 1952
19	Rondó sobre te- mas infantiles ar- gentinos	Plano		1947		3-5-49; Lía Cimaglia - Espl- nosa	Barry/Dacisa	Dedicado a sus hijos Ale- jandro y Georgina

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTQ	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
20	Cuarteto de Cuerdas N° 1	Cámara	1. Allegro violento ed agitato 2. Vivacissimo 3. Calmo e poetico 4. Allegramente rustico	1948		24-10-49; Cuarteto Mozart (H. Carfi, B. Luzzi, A. Vancollie, J. Puglisi)	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	Premio "Carlos López Buchardo" de Asoc. Wagneriana de Buenos Aires, 1948. Obra seleccionada para el XXV Festival de la SIMC, Frankfurt, 1951
21	Pampeana N° 2	Violoncelo y piano	Lento e rubato - Allegro - Lento ed esaltato - Allegro vivace	1950		8-5-50; Aurora Nátoia (vcl.) y D. O. Colacelli (pn)	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	Dedicada a Edmund Kurtz
22	Sonata N° 1	Piano	1. Allegro marcato 2. Presto misterioso 3. Adagio molto appassionato 4. Ruvido ed ostinato	1952		29-11-52; Pittsburg (USA), Johana Harris	Barry/Dacisa	Intervino en el XXVII Festival de la SIMC, Oslo, 1953
23	Variaciones concertantes	Orquestal: 2.1.2.1 - 2.1.1.0 - timb., arpa - cuerdas	1. Tema per violoncello ed arpa 2. Interludio per corde 3. Variazioni giocosa per flauto 4. V. in modo di scherzo per clarinetto 5. V. drammatica per viola 6. V. canonica per oboe e fagotto 7. V. ritmica per tromba e trombone 8. V. in modo di moto perpetuo per violino	1953		2-6-53; Igor Markevitch y Orq. de Asoc. "Amigos de la Música", de Buenos Aires	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Asoc. "Amigos de la Música" de Buenos Aires. Dedicada a Leonor Hirsch de Caraballo e I. Markevitch. Premio Cinzano Bicentenario 1957. Menciones Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires y Revista "Polifonía" (6)

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
			9. V. pastorale per corno. 10. Interludio per flati 11. Ripresa dal tema per contrabasso 12. V. finale in modo di rondó per orchestra					
24	Pampeana N° 3	"Pastoral sinfónica": 3.2.2.2 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, piano, cel. - cuerdas	1. Adagio contemplativo 2. Impetuosamente 3. Largo con poetica esaltazione	1954		20-10-54; Louisville (USA), Robert Whitney y Orq. Sinf. de Louisville	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Orquesta Sinfónica de Louisville. Dedicada a dicha orquesta y su director Robert Whitney (7)
25	Concierto para arpa y orquesta	Solista y orq. 2.2.2.2 - 2.2.0.0 - timb., perc., cel., - cuerdas (8.8.6. 6.4)	1. Allegro giusto 2. Molto moderato 3. Liberamente capriccioso. Vivace	1956/ 1965		18-2-65; Filadelfia, Nicanor Zabaleta (arpa) y Eugene Ormandy con Orq. Sinf. de Filadelfia	London, Boosey & Hawkes	Encargo de arpista Edna Philipps. Dedicado a la misma intérprete
26	Cuarteto de cuerdas N° 2	Cámara	1. Allegro rustico 2. Adagio angoscioso 3. Presto magico 4. Libero e rapsodico 5. Furioso	1958		19-4-58; Washington; Cuarteto Juilliard	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation. Dedicado a Harold Spivacke, de la Biblioteca del Congreso de Washington. Estrenado durante el Primer Festival Interamericano de Música. Obra elegida para el XXXIII Festival de la SIMC, Roma, 1959

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
27	Cantata para América mágica	Soprano dramática y percusión con dos pianos	<ol style="list-style-type: none"> 1. Preludio y canto a la autora 2. Nocturno y canto de amor 3. Canto para la partida de los guerreros 4. Interludio fantástico 5. Canto de agonía y desolación 6. Canto de la profecía 	1960	Antiguos poemas precolombinos, en español	30-4-61; Washington, Raquel Adonaylo y Orq. Nacional de Washington, dir. Howard Mitchell	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	Dedicada a Paul Fromm. Estreno en Buenos Aires, 27-10-61 por Raquel Adonaylo y Antonio Tauriello con Conjunto "Ritmus" de percusión
28	Concierto N° 1 para piano y orquesta	Solista y orq.: 3.3.4.3 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, cel. - cuerdas.	<ol style="list-style-type: none"> 1. Cadenza e varianti 2. Scherzo allucinante 3. Adagissimo 4. Toccata concertata 	1961		22-4-61; Washington, Joao Carlos Martins (pn) y Howard Mitchell con Orq. Sinf. Nac. de Washington	Barry & Cía.; London, Boosey & Hawkes	Encargo de Serge Koussevitsky Foundation y dedicado a Serge y Natalie Koussevitzky. Primera audición en Buenos Aires, 20-5-61, Martin y Mitchell con Orq. Filarmónica de Bs. Aires
29	Quinteto	Piano y Cuarteto de cuerdas	<ol style="list-style-type: none"> 1. Introduzione 2. Cadenza I per viola e cello 3. Scherzo fantastico 4. Cadenza II per due violini 5. Piccola musica notturna 6. Cadenza III per piano-forte 7. Finale 	1963		13-4-63; Venecia, Quinteto Chigiano	London, Boosey & Hawkes	Encargo del Mozarteum Argentino. Dedicado a J. A. de Erize y Quinteto Chigiano. Primera audición en Buenos Aires, 4-9-63, Quinteto Chigiano. Estreno mundial durante el Festival de Música Contemporánea de la Bienal de Venecia

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
30	Concierto para violín y orquesta	Sollista y orquesta: 3.3.4.3 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, cel. - cuerdas	1. Cadenza e Studi 2. Adagio per 22 solisti 3. Scherzo pianissimo e Perpetuum mobile	1963		3-10-63; New York, Ruggiero Ricci (vl.) y Leonard Bernstein, con Orq. Filarmónica de New York	London, Boosey & Hawkes	Enc. de la Orq. Fil. de N. York. 1ª aud. en Bs. As., 19-7-65, R. Ricci y J. Ferenczik c/Orq. Fil. de Bs. As.
31	Don Rodrigo	Opera en tres actos. Orq.: 3.3.3.3 - 6.4.4.1 - timb., perc., arpa, mandolina, cel. - cuerdas. En escena 4 cornos (también en sala) y 4 trompetas		1963/64	Alejandro Casona	24-7-64; Teatro Colón. Bruno Bartoletti, director de orq., S. Bandin, C. Cossutta, A. Matiello, V. de Narke, cantantes; J. Petraglia, regisseur	London, Boosey & Hawkes	Encargo Municipalidad Ciudad de Buenos Aires. Dedicada a Mercedes Toro de Ginastera. Trad. alemana, H. H. Steves; francesa, C. Tuxen Bang
31a	Sinfonía Don Rodrigo	Soprano y orq.: 4.4.4.4 - 6.4.4.1 - timb., perc., arpa, mandolina, cel. - cuerdas	1. Musica nocturna ed aria I 2. Musica tragica ed aria II 3. Musica elegiaca ed aria III	1964	Alejandro Casona	31-10-64; Madrid, S. Bandin (sop.) y R. Frühbeck de Burgos con Orq. Nac. de España	London, Boosey & Hawkes	Encargo del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid con destino al I Festival de Música de América y España. La Sinfonía "Don Rodrigo" consiste en un extracto de la ópera elaborado en estructura de sinfonía en tres movimientos
32	Cantata Bomarzo	Narrador, cantante (tenor o barítono) y orq. de cámara: 1.1.1.1 - 1.1.1.0 - perc., arpa, piano, clave - Cuerdas sin violines, 1 viola d'amore	1. El horóscopo 2. La ansiedad metafísica 3. El retrato 4. En busca del amor 5. Los monstruos del sacro bosque 6. Eternidad de Bomarzo.	1964	Manuel Mujica Láinez	1-11-64; Washington, R. Statel (rec.), R. Murray (bar.), Walter Hendl (dir.) y músicos de la Orq. Nac. de Washington	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Fundación Elizabeth Sprague Coolidge. Dedicada a Rosemarie y Harold Spivacke. Estreno en Buenos Aires el 29-8-65 por L. Medina Castro (rec.), V. de Narke (bajo), M. Le Roux y miembros de la Orq. Sinf. Nac.

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
33	Concerto per corde	Orquesta de cuerdas	1. Variazioni per i solisti 2. Scherzo fantastico 3. Adagio angoscioso 4. Finale furioso	1965		14-5-66; Caracas, Eugene Ormandy y Orquesta de Filadelfia	London, Boosey & Hawkes	Primera audición en Buenos Aires, 26-5-66, E. Ormandy y Orq. de Filadelfia, en T. Colón. Encargo del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela
34	Bomarzo	Opera en dos actos. Orq.: 2.2.2.2 - 3.3.3.0 - timb., perc., arpa, mandolina, piano, clave, cel. - cuerdas (con viola d'amore y viola da gamba)		1966/67	Manuel Mujica Láinez	19-5-67; Washington, Lisner Auditorium; Julius Rudel, dir. de orq., S. Novoa, J. Simon, I. Penagos, C. Turner, cantantes; T. Capobianco, regisseur	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Opera Society de Washington. El estreno en Buenos Aires, Teatro Colón, se realizó el 29-4-72. Trad. alemana, Ernst Roth; inglesa, Lionel Salter
35	Estudios sinfónicos	Seis estudios para orquesta: 3.3.3.3 - 4.4.4.0 - timb., perc., arpa, piano, cel. - cuerdas	1. Para el modo festivo 2. Para los movimientos aligeros 3. Para las densidades 4. Para una sola nota 5. Para los microtonos y sonoridades extrañas 6. Para el virtuosismo orquestal	1967		31-3-68; Vancouver, Canadá; Meredith Davies y Orq. Sinf. de Vancouver	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Orq. Sinf. de Vancouver para año celebración centenario de Canadá, 1968. La versión original del estreno comprendía nueve estudios. En esta forma se dio la primera audición en Buenos Aires por P. I. Calderón y la Orq. Fil. de Buenos Aires el 21-6-74. En su versión definitiva el autor la redujo a seis estudios

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
36	Concierto Nº 1 para violoncello y orquesta	Solista y orq.: 3.3.3.3 - 4.4.4.0 - timb., perc., arpa, cel. - cuerdas	1. Adagio molto appassionato 2. Presto sfumato. Trio notturnale 3. Assai mosso ed esaltato. Largo amoroso	1968		7-7-68; Dartmouth (USA), P. Olefsky (cello), M. di Bonaventura y Orq. Sinf. de Dartmouth	London, Boosey & Hawkes	Encargo de Mario di Bonaventura y el Hopkins Center "Congregation of the Arts". Primera aud. en Buenos Aires (ed. revisada por el autor), 18-5-79, A. Nátola-Ginastera (cello), A. Ceccato y Orq. Filarmónica de Hamburgo, en T. Colón
37	Milena	Soprano y orq.: 3.3.3.3 - 4.4.4.1 - timb., perc., arpa, piano, cel. - cuerdas	1. Praeludium de las fantasmas 2. Cantus I, del amor 3. Prosa I, de los sueños 4. Cantus II, de las cartas 5. Prosa II, de celos y desesperanzas 6. Cantus finalis, del infinito	1971	Trad. española de cartas de Kafka a Milena Jesenska	16-4-73; Denver, Phyllis Curtin (sop.), Brian Priestman y Orq. Sinf. de Denver	London, Boosey & Hawkes	Encargo del Institute of International Education, en celebración de su 50 aniversario. Primera audición en Buenos Aires, 25-6-79, D. López Esponda (sop.) y P. I. Calderón con Orq. Fil. de Buenos Aires, T. Colón
38	Beatrix Cenci	Opera en dos actos. Orq.: 3.3.3.3 - 4.4.4.1 - timb., perc., arpa, mandolina, órg., cel. - cuerdas		1971	William Shand y Alberto Girri	10-9-71; Washington, J. F. Kennedy Center, Julius Rudel, dir.; Arlene Saunders, Justino Díaz, Carol Smith, cantantes, y G. Freedman, régisseur	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Opera Society de Washington. Trad. francesa, Carlos Tuxen Bang
39	Concierto Nº 2 para piano y orquesta	Solista y orq.: 3.3.3.3 - 4.4.4.1 - timb., perc., arpa, cel. - cuerdas	1. 32 Variazioni sopra un accordo di Beethoven 2. Scherzo per la mano sinistra 3. Quasi una fantasia 4. Cadenza e finale prestissimo	1972		22-3-73; Indianápolis, Hilde Somer (pn), Izler Solomon y Orq. Sinf. de Indianápolis	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Orquesta Sinfónica de Indianápolis para Hilde Somer

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
40	Cuarteto de cuerdas N° 3	Soprano y cuarteto de cuerdas	1. Contemplativo 2. Fantástico 3. Amoroso 4. Drammatico 5. Di nuovo contemplativo	1973	Rafael Alberti, F. García Lorca y Juan Ramón Jiménez	4-2-74, Dallas (USA), Benita Valente (sop.) y Cuarteto Julliard	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Dallas Chamber Music Society y Public Library. Dedicado "In memoriam" John Rosenfield. Primera audición en Buenos Aires, 26-7-74, Mabel Veleris (sop.) y Cuarteto de cuerdas de la Univ. Nac. de La Plata
41	Puneña N° 1	Flauta						Incompleta
42	Serenata	Violoncello, barítono y Orq. de cámara: 1.1.1.1 - 1.0.0.0 - perc., arpa, contrabajo	1. Poetico 2. Fantástico 3. Drammatico	1973	Pablo Neruda	18-1-74; New York, A. Nátola-Ginastera (cello), J. Díaz (bar.), Alberto Ginastera (Director)	London, Boosey & Hawkes	Encargo de la Chamber Music Society of Lincoln Center
43	Turbæ ad Passio-nem Gregorianam	Tres cantantes gregorianos, coro de niños, coro mixto y orq.: 3.3.3.3 - 4.4.4.1 - timb., perc., arpa, piano, órg., cel. - cuerdas	1. Solemnis introitus in Jerusalem 2. Passio J. C. 3. Golgotha 4. Resurrectio D. N. Jesu Christi	1974	Latino. De la Vulgata y Liber Usualis	20-3-75; Filadelfia, Robert Page, Coro Mendelssohn, Orq. de Filadelfia	London, Boosey & Hawkes	Encargo del Mendelssohn Club of Philadelphia, para su centenario. Primera audición en Buenos Aires, el 19-4-80, Robert Page, Orq. y coros del T. Colón
44	Popol Vuh	Orquestal: 3.3.3.3 - 4.4.4.1 - timb., perc., arpa, piano, cel. - cuerdas		1975			Inédita	Encargo de la Orquesta de Filadelfia, pero dejada incompleta. Siete de sus ocho números están terminados

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
45	Punefia Nº 2 "Homenaje a Paul Sacher"	Violoncello solo	1. Harawi 2. Wayno Karnavalito	1976		2-5-76; Zürich, Mstislav Rostropovich	London, Boosey & Hawkes	Estrenada en un concierto en celebración del 70 aniversario del director de orquesta suizo Paul Sacher
46	Glosses sobre temas de Pau Casals	Orquesta de cuerdas y Quinteto de cuerdas "In lontano"	1. Introducción 2. Romance 3. Romanes 4. Cant 5. Conclusió dallrant	1976		14-6-76; San Juan de Puerto Rico, Alexander Schneider y Orquesta Juvenil Interamericana	London, Boosey & Hawkes	Encargo del Festival Casals de Puerto Rico y Bicentenario de Puerto Rico. El autor ha realizado la transcripción de esta obra para orquesta completa. Ver Op. 48
47	Sonata	Guitarra	1. Esordio 2. Scherzo 3. Canto 4. Finale	1976		27-11-76; Washington, Carlos Barbosa-Lima	London, Boosey & Hawkes	Encargo del guitarrista Carlos Barbosa-Lima y de Robert Bialek
48	Glosses sobre temas de Pau Casals	Orquesta: 3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb., perc., arpa, piano, cel., armonio - cuerdas	Ver Op. 46	1977		24-1-78; Washington, M. Rostropovich y Orq. Sinf. Nacional de Washington	London, Boosey & Hawkes	
49	Sonata	Violoncello y piano	1. Allegro deciso 2. Adagio passionato 3. Presto mormoroso 4. Con fuoco	1979		13-12-79; New York, Aurora Nátola-Ginastera (cello) y Samuel Sanders (pn.)	London, Boosey & Hawkes	Primera audición en Buenos Aires, 28-4-80, A. Nátola-Ginastera y Enrique Ricci para Asociación Wagneriana
50	Concierto Nº 2 para violoncello y orquesta	Solista y orq.: 3.3.3.3 - 4.3.3.1 - timb., perc., piano, arpa, cel. - cuerdas	1. Metamorfosi di un tema 2. Scherzo sfuggevole 3. Nottilucente 4. Cadenza e Finale rustico	1980		6-7-81; Buenos Aires, A Nátola-Ginastera (cello) y Stanislaw Wislocki con Orq. Fil. de Buenos Aires	London, Boosey & Hawkes	

OP.	TITULO	GENERO	PARTES	AÑO	TEXTO	ESTRENO	EDICION	OBSERVACIONES
51	Iubilium	Orquesta: 3.3.3.3 - 4.4.4.1 - timb., perc., erpa, cel. - cuerdas	1. Fanfarria 2. Corales 3. Final	1980		12-4-80; Buenos Aires, Bruno D'Astoli y Orq. Estable del T. Colón	N. York, Boos- sey & Hawkes	Encargo del Teatro Colón para los festejos del Cuar- to Centenario de la funda- ción de Buenos Aires
51a	Fanfarria	Cuatro trompetas		1980			Inédita	Se trata de la transcrip- ción para cuatro trompetas de la Fanfarria de Iubilium
52	Variazioni e Toc- cata sopra "Au- rorora Lucis rutilat"	Organo		1980		18-6-80; Minneapolis, Marilyn Mason	N. York, Boos- sey & Hawkes	Su ejecución tuvo lugar du- rante la Convención Ameri- cana de Organistas reali- zada en Minneapolis, Min- nesota (USA)
53	Sonata Nº 2	Piano	1. Allegramente 2. Adagio sereno - Sco- rrevole - Ripresa del Adagio 3. Ostinato Aymara.	1981		29-1-82; Ann Arbor, Michigan, Anthony di Bonaventura	N. York, Boos- sey & Hawkes	
54	Sonata Nº 3	Piano	Impetuosamente	1982		17-11-82; New York, Barbara Nissman	N. York, Boos- sey & Hawkes	

NOTAS

¹ No figuran en este catálogo, entonces, por haber sido excluidas por su autor, las siguientes obras: *Impresiones de la puna* (flauta y cuerdas), *Arriero canta* (canto y piano), *Sonatina para arpa*, *Canciones infantiles* (para piano), *La Cenicienta* (dos planos), *La moza de los ojos negros* (canto y piano), *Concierto argentino* (para piano y orquesta), *Canciones y danzas argentinas* (para violín y piano), *Sinfonía porteña* y *Sinfonía elegiaca*.

² Música incidental para teatro y cine.

TEATRO: *Dan Basilio malcasado*, 1940; *Doña Clorinda la descontenta*, 1941; *Las antiguas semillas*, 1947; *El límite*, 1958; *A María el corazón*, 1960; *La doncella prodigiosa*, 1961.

CINE: *Malambo*, 1942; *Rosa de América*, 1945; *Nace la libertad*, 1949; *El puente*, 1950; *Facundo*, 1952; *Caballito criollo*, 1953; *Su seguro servidor*, 1954; *Los maridos de mamá*, 1956; *Epigma de mujer*, 1957; *Hay que bañar al nene*, 1957; *Primavera de la vida*, 1958.

³ Sin número de opus es la transcripción para piano de la *Tocatta* para órgano de Domenico Zipoli. Ha sido realizada en 1973, y está dedicada a Adriana Berman de Hirschler. Edición, Boosey & Hawkes.

⁴ En el Catálogo trabajamos con las siguientes premisas gráficas: en la columna *género* encomillamos las indicaciones expresas del autor; en la columna *estreno* se omite citar el lugar cuando se trata de Buenos Aires; se indica sin embargo esta ciudad en los opus 50 y 51 por cuanto una cantidad grande de obras anteriores ha tenido su estreno en ciudades del exterior; en la columna *edición* se omite, igualmente, el nombre de la ciudad cuando ésta corresponde a Buenos Aires.

⁵ Bajo el nombre de *Milonga* se han realizado varias transcripciones de la canción "Al árbol del olvido": 1) para piano, del autor; 2) para violín y piano, de Aldo Tonini; 3) para guitarra, de Domingo Mercado.

⁶ Con las *Variaciones concertantes* se han realizado tres versiones coreográficas. 1) Coreógrafo: John Taras. Estreno: New York, 20/1/60 por el New York City Ballet con el título de *Tender Night*. Fue repetida en Buenos Aires, 25/5/60, por el Ballet Estable del Teatro Colón, con el título de *Variaciones concertantes*. 2) Coreógrafo: Patricio Bunster. Estreno: Santiago de Chile, 13/7/61 por el Ballet Nacional Chileno, con el nombre de *Surazo*. 3) Coreógrafo: Paul Grinwis. Estreno: Bordeaux (Francia), 13/2/65, por el Ballet du Grand Théâtre Municipal de la Ville de Bordeaux, con el nombre de *Le Chapeau*.

⁷ Con la música de la *Pampeana Nº 3*, Op. 24, se ha realizado el ballet *La cautiva*, con coreografía de Néstor Roygt, estrenado en 1966 en el Teatro Municipal General San Martín de la ciudad de Buenos Aires, en el ciclo de "Amigos de la danza". En 1969, Roygt introdujo algunas modificaciones en su coreografía, en ocasión de presentar *La cautiva* en el Teatro Argentina de La Plata. El mismo coreógrafo incluyó en 1972 un nuevo cuadro, "La huída", en una versión que consideró definitiva y fue ofrecida ese año en el Teatro Coliseo y luego en el Teatro Colón de Buenos Aires. Para las versiones de 1969 y 1972 el propio Ghinastera incorporó algunas variantes respecto de su partitura sinfónica original. Al menos así se indica en los programas de mano.

DRA. POLA SUÁREZ URTUBEY



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.



**IMPRESO EN JULIO DE 1988 EN
TIPOGRAFIA CHARRUA S. R. L.
BERON DE ASTRADA 2493/89 - BUENOS AIRES
REPUBLICA ARGENTINA**