

REVISTA DEL INSTITUTO DEL
INVESTIGACION MUSICOLOGICA

"CARLOS VEGA"



UNIVERSIDAD CATOLICA ARGENTINA
SANTA MARIA DE LOS BUENOS AIRES

RECTOR: MONS. GUILLERMO BLANCO

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

DECANO: LIC. MARTA LAMBERTINI

INSTITUTO DE INVESTIGACION MUSICOLOGICA
"CARLOS VEGA"

DIRECTOR: DRA. CARMEN GARCIA MUÑOZ

Humberto I 656 (1103) Buenos Aires

República Argentina

**Revista del Instituto de
Investigación Musicológica
"Carlos Vega"**

N° 13 - 1994

**Consejo de Redacción:
Dra. Carmen García Muñoz
Lic. Néstor Ramón Ceñal**

- 1 *Roberto Caamaño*
GUILLERMO SCARABINO
- 3 *Samuel Claro*
C.G.M.
- 5 *La Musicología en la Universidad*
C.G.M.
- 9 *Sobre el Prélude à "L'Après-Midi d'un faune" a cien años de su estreno*
GUILLERMO SCARABINO
- 76 *Luis Gianneo*
CARMEN GARCIA MUÑOZ
- 91 *Instrumentos de la mente*
PABLO CETTA
- 106 *21 cartas de Teresa Carreño a Guzmán Blanco*
JOSE PERIN
- 132 *Fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos de la Argentina*
YOLANDA VELO
- 154 *Pedro Valenti Costa*
CARMEN GARCIA MUÑOZ
- 161 *El Club de Canto Germania*
GUILLERMO STAMPONI

ROBERTO CAAMAÑO, MAESTRO

La palabra *maestro* es una de las que más ha sufrido el desgaste de un abuso que ablanda su solidez conceptual, opaca su transparencia y brillo, redondea sus ángulos y aristas y la convierte en un elemento informe y maleable que puede servir para diversos propósitos, como puede comprobarse transitando las calles de nuestras ciudades con oídos atentos. Felizmente y a modo de rescate del valor de su mejor acepción, de tanto en tanto nos es dado encontrar a alguien que lo es de verdad, un auténtico maestro que se constituye en ejemplo por su vocación, entrega y plenitud educativa, no sólo en su *métier* sino, también y como paradigma de trascendencia, en el ejemplo de una vida bien vivida.

En este contexto quiero recordar a Roberto Caamaño. Para enumerar objetivamente los hechos que jalonaron su existencia están los diccionarios y enciclopedias; en cambio, para evocarlo como *maestro* es imposible despersonalizar el recuerdo, ya que sólo habiendo vivenciado subjetivamente la potente influencia de su ser y hacer, es posible transmitir siquiera un atisbo de idea sobre la intensidad y amplitud de su acción educadora. Una acción que se extendió mucho más allá de su legendaria erudición, de la estimulante y exigente --aunque benévola y comprensiva-- relación que supo establecer con sus alumnos, y más allá de lo que significó como Decano de esta casa durante un cuarto de siglo. Dicha acción magistral impregnó, también y principalmente, a las funciones públicas que desempeñó: en ellas adquirió plena dimensión su virtud como educador profundo y trascendente, con principios éticos sólidos, incommovibles, y una acción en consecuencia. Desde allí educó con su saber, y mucho más con la profusión de ejemplos de su conducta. Sapiencia, principios y conducta, amalgamados, fueron el cimiento granítico sobre el que edificó su acción y fundamentó su discurso, parco y preciso, en el que las palabras parecían recuperar la acerada nitidez de sus perfiles primigenios, desdibujados por la niebla retórica de improvisados y venales oportunistas.

Un auténtico maestro guía y orienta aún cuando no está, aún cuando --como en este caso-- la obstinada premura de la muerte lo sustrae tempranamente de entre sus discípulos. Un auténtico maestro es el faro y brújula desde su ausencia, por imperio del recuerdo de sus ideas, su conducta y su obra. Roberto Caamaño lo fue --lo es, en presente-- para todos los que tuvimos el privilegio de ser testigos y beneficiarios de su permanente lucha en busca de la Verdad, el Bien y la Belleza. Abreviar en su magisterio es el mejor homenaje que podemos ofrecer a su memoria.

GUILLERMO SCARABINO
MARZO DE 1994

SAMUEL CLARO VALDES
(31-VII-1934; 11-X-1994)

La historia de la musicología iberoamericana permanecerá indisolublemente unida a Samuel Claro Valdés. Su actividad constante, su fundamental tarea docente, sus investigaciones esclarecedoras en la historia musical de América, sus publicaciones, marcan un período singular, no sólo en la musicología chilena, sino en toda Iberoamérica.

Fue profesor de asignaturas musicológicas en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y Decano en distintos períodos, director de la Revista Musical Chilena, profesor en el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile, representante de su país en congresos científicos internacionales, miembro de la Academia Chilena de la Historia y de la Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, miembro correspondiente de la Real Academia de la Historia de Madrid y de sociedades internacionales de musicología.

Su obra es vasta, con artículos fundamentales publicados en revistas internacionales, y una serie de trabajos de particular importancia en la *Revista Musical Chilena* sobre el período colonial que abrieron nuevas rutas a la investigación posterior.

Entre sus libros mencionamos especialmente la *Historia de la Música en Chile* (1973), en colaboración con Jorge Urrutia Blondel; la espléndida *Antología de la Música Colonial en América del Sur* (1974); *Oyendo a Chile* (1979), con un cassette; *Iconografía Musical Chilena* (1989) con varios colaboradores; *Rosita Renard. Pianista chilena* (1993), justo homenaje a la gran artista, con un cassette en el que se renueva la admiración que siguen provocando sus interpretaciones, y su última publicación *Chilena o Cueca tradicional* (1994), en colaboración con Carmen Peña y María Isabel Quevedo.

Queremos evocar a Samuel Claro Valdés en su tarea silenciosa y cotidiana, sin prisa y sin pausa, a su obra de singular valor histórico y científico, pero sobre todo destacar su calidad humana, su carácter, su hidal-

guía, su humildad, su honestidad, que constituyen un ejemplo y un modelo que la musicología americana debe tener siempre presente.

C.G.M.

LA MUSICOLOGIA EN LA UNIVERSIDAD

El Plan de estudios en la Facultad

Un nuevo ordenamiento curricular tendrá en la Facultad la especialidad Musicología, a partir del año próximo.

El plan vigente, fue pionero en su momento -1960, cuando se creó la carrera-, pero, sin duda, la experiencia recogida y las tendencias actuales requerían una reestructuración.

El futuro investigador necesitaba una sólida base técnico-musical, que no podía cumplirse con lo que el plan proponía, salvo que el estudiante tuviera una preparación intensa anterior o simultánea.

Por ello se han incorporado tres años de Composición y como asignaturas optativas un segundo curso de *Técnicas contemporáneas* y dos de *Música electroacústica*.

Para implementar de la mejor manera esta base indispensable y unificar los criterios con las carreras de Dirección orquestal y Dirección coral, las asignaturas específicas comienzan a partir del Tercer año, con un conjunto de materias anuales, semestrales y optativas.

En ese Tercer año son cinco las asignaturas específicas obligatorias: *Introducción a la Musicología, Metodología y técnicas de investigación, Organología general, Introducción a la etnomusicología y Transcripción y análisis I.*

En Cuarto y Quinto año el alumno tiene, además de los cursos comunes a todas las carreras y los propios, la posibilidad de elegir entre las asignaturas optativas aquellas que, según su vocación y la orientación que piense dar a su carrera, se adecuen más a sus propósitos.

Como hecho destacable e imprescindible, todos deben cursar dos años de *Transcripción y análisis*, lo que les

permitirá un manejo auditivo y de escritura de los distintos tipos y campos musicales.

Una referencia especial -y que aparece por vez primera en el país, tras intentos que no se concretaron- merece el estudio de la *Música popular urbana*, disciplina que ha alcanzado una importancia fundamental en el estudio totalizador de la música.

Damos a continuación el Plan que se pondrá en vigencia en 1995, con la duración de cada asignatura - anual [A] o semestral [S]- su carga horaria y los grupos de materias optativas.

Nota: se colocan en **negrita** las asignaturas específicas y en *cursiva* las optativas.

- - - - -

TITULO: LICENCIADO EN MUSICA, especialidad MUSICOLOGIA

.....
 Asignatura Dur. N° hs.

PRIMER AÑO

Armonía 1	A	3
Contrapunto 1	A	3
Acústica musical	A	3
Historia de la música 1	A	3
Filosofía 1	A	2
Práctica coral 1	A	2
Composición 1	A	3
Piano	A	3
Canto gregoriano	A	2

SEGUNDO AÑO

Armonía 2	A	3
Contrapunto 2	A	3
Historia de la música 2	A	3
Historia de las artes literarias 1	A	3
Filosofía 2 **	S	2
Antropología teológica **	S	2
Práctica coral 2	A	3
Composición 2	A	3
Orquestación 1	A	3

TERCER AÑO

Técnicas contemporáneas 1	A	2
Historia de la música 3	A	3
Historia de las artes literarias 2	A	3
Estética **	S	2
Doctrina social de la Iglesia **	S	2
Composición 3	A	3
Orquestación 2	A	3
Introducción a la musicología	S	2
Transcripción y análisis 1	A	2
Metodología y técnicas de investigación	S	2
Organología general	S	3
Introducción a la etnomusicología	S	2

CUARTO AÑO

Historia de la música 4	A	3
Historia de las artes plásticas 1	A	3
Teología dogmática **	A	2
Transcripción y análisis 2	A	2
Folklore musical argentino	A	3
Música popular urbana	A	2

Asignaturas optativas:

Grupo A:

<i>Introducción a la antropología</i>	S	2
<i>Introducción a la sociología</i>	S	2

Grupo B:

<i>Organología histórica</i>	S	3
<i>Organología étnica</i>	S	3

Grupo C:

<i>Música electroacústica 1</i>	A	2
<i>Técnicas contemporáneas 2</i>	A	2

QUINTO AÑO

Historia de la música 5	A	3
Historia de la música argentina	A	2
Historia de las artes plásticas 2	A	3
Teología moral **	A	2
Historia de la notación musical	A	2
Historia de la teoría musical	S	2
Etnomusicología	A	2

Asignaturas optativas:

<u>Grupo A:</u>		
<i>Seminario de musicología histórica</i>	A	2
<i>Seminario de etnomusicología</i>	A	2
<u>Grupo B:</u>		
<i>Música electroacústica 2</i>	A	2
<i>Crítica musical</i>	A	2
- - - - -		

Asignaturas optativas:

El alumno deberá cursar y aprobar obligatoriamente una asignatura de cada grupo.

**** Materias bianuales**

* * * * *

C.G.M.

SOBRE EL PRELUDE A "L'APRES-MIDI D'UN FAUNE" A CIEN AÑOS DE SU ESTRENO

GUILLERMO SCARABINO

Roberto Caamaño conoció un borrador de este trabajo muy poco antes de su lamentado fallecimiento. Tuvo a bien leerlo y enviarme por escrito una cantidad de, según sus palabras, "observaciones (no objeciones)", que me enriquecieron y ayudaron a darle forma. A su memoria lo dedico, con cariño y gratitud.

G.S.

I. INTRODUCCION Y CIRCUNSTANCIA

Cuando se estrenó el *Prélude à "L'Après-midi d'un faune"*, en diciembre de 1894, Schönberg tenía 20 años, era empleado bancario y, en música, poco menos que un diletante, Bartok (13) estaba comenzando estudios musicales de una cierta seriedad, en tanto que Stravinsky (12) y Berg (9), vivían sus infancias o pre-adolescencias en hogares más o menos receptivos a las manifestaciones del arte musical.

Debussy (32), un producto rebelde del *Conservatoire* de París, peregrino al santuario de Bayreuth en 1889 y 1890, inseguro de su estética y acechado por las dudas, daba a conocer su primera obra puramente orquestal que, varias décadas después, sería señalada por Pierre Boulez como la página que marcó el despertar de la música moderna¹.

El *Prélude* no fue explosivo, como sí lo fueron en su momento *Petrushka*, *Le Sacre* o el *Pierrot Lunaire*. En cambio, su potente carga se expandió y difundió como una suave brisa renovadora, como un nuevo aroma, penetrante y sutil. Esto motivó que, desde su estreno, fuera analizado una y otra vez. Las relaciones entre la música y la poesía de Mallarmé, la forma, la rítmica, los recursos armónicos, la orquestación, los problemas de su interpretación, las numerosas versiones grabadas: todo fue

escudriñado, desmenuzado, desarmado y vuelto a recomponer, por estudiosos de los más diversos orígenes étnicos, culturales e ideológicos. Puede decirse que, cuanto más es posible saber sobre él, mayor es el atractivo casi hipnótico que ejerce para adentrarse aún más en sus misterios, recorriendo sus pliegues, meandros y claroscuros, con la esperanza siempre renovada --y generalmente satisfecha-- de encontrar alguna nueva resonancia, algún nuevo destello que ilumine otra cara de su multifacético ser. En su magnética atracción e insondable riqueza reside, posiblemente, el secreto de su trascendencia, de su carácter, de su haber sido reconocido como una de las piedras fundamentales sobre las que se edificó la música del siglo XX. Debussy, uno de los últimos románticos y, a la vez, el primero de los modernos, Debussy-Jano, Debussy-bifronte. El misterio perdura, y la apetencia por develarlo analíticamente, revelando todos sus secretos y encontrando todas las llaves, sigue impulsando a los analistas que emprenden la reiterada tarea de explorar sus tesoros ocultos. El *Prélude* continúa *significando* y, en tal sentido, nunca *es* definitivamente, como nunca son definitivamente terminales las interpretaciones de las más grandes y profundas creaciones del espíritu.

El estreno tuvo lugar en un concierto de la *Société Nationale de Musique* realizado en París el 23 de diciembre de 1894, bajo la dirección del joven maestro suizo Gustave Doret (28). La génesis de la obra es bien conocida: la relación que existía entre el compositor y el círculo de Mallarmé, las versiones que el escritor realizó de su poema (1865: *Monologue d'un faune*; 1875: *Improvisation du faune*; 1876: *L'Après-midi d'un faune*), la intención de Debussy en el sentido de componer, además del preludio, interludios y una paráfrasis final para el poema que, en principio, iba a ser escenificado. De todo ello se han ocupado generosamente los biógrafos y exégetas de la obra debussyana, por lo que es redundante reiterar aquí cuanto ya ha sido expresado sobre el tema.

Debussy tenía el hábito de trabajar sobre varios proyectos simultáneamente, bosquejando, elaborando, corrigiendo, desechando y reelaborando. Algunos de tales proyectos, a los que había dedicado mucho tiempo y energía, como el libreto de *La chute de la maison Usher*, de

Poe, no llegaron a concretarse en obras terminadas. Otros, como los *Nocturnes*, primitivamente para violín y orquesta y destinados a Ysaye, se transformaron con el transcurrir del tiempo. Todavía en julio de 1917, a nueve meses de su muerte y cuando la enfermedad terminal extinguía sus últimas fuerzas vitales, clamaba a su editor, pidiendo

"... que el propio Dios me conceda bastante salud tranquila para ocuparme de aquellos famosos 'trabajos en curso', que me producen un perpetuo remordimiento..."

Entre los proyectos que ocupaban a Debussy hacia 1891, se contaban *Pelléas*, el *Cuarteto*, los *Nocturnes*, las *Fêtes galantes*, las *Proses lyriques* y la música para *L'Après-midi d'un faune*. Posteriores referencias a esta obra aparecen documentadas durante 1892: el 6 de setiembre de ese año Debussy manifestó en una carta a su colega y amigo Ernest Chausson, haber tocado *L'Après-midi* al piano, para el poeta Henri de Régnier, discípulo de Mallarmé y amigo de ambos compositores. No ha sido posible determinar si ya entonces existía algo escrito o si Debussy tenía materiales *in mente* y así los tocó para de Régnier.

El 23 de octubre de 1894, dos meses antes del estreno, estaban terminadas la partitura orquestal y la reducción para dos pianos: en dicha fecha el compositor asignó los derechos de la obra al editor Hartmann.

El estreno fue preparado cuidadosamente, con abundantes ensayos, en los que Debussy participó activamente, modificando numerosos detalles hasta último momento. La obra fue recibida con entusiasmo, por lo que fue repetida inmediatamente. Seguramente, este éxito sirvió para afirmar al joven compositor en su línea de avance: Debussy comenzaba a abrirse camino y a lograr un cierto reconocimiento.

Tras el estreno, algún sector de la crítica señaló influencias de Wagner. El mismo Debussy había admitido que, en los años de becario en la Villa Médicis de Roma "era un wagneriano hasta el punto de olvidar las reglas elementales de la cortesía", pasando largas horas encerrado en su cuarto mientras tocaba *Tristán*. Su contacto

con la música de Wagner había comenzado con su ingreso al *Conservatoire* (1873), donde alguno de sus maestros -- Lavignac, según Lockspeiser⁹, Marmontel, según Salazar¹⁰ -- le reveló el contenido de la "Obertura" de *Tannhäuser*. Las biografías informan que conoció a Wagner en Venecia (1880) y que, por la misma época, escuchó *Tristán* en Viena; que durante su estadía romana asistió a una puesta de *Lohengrin* en el Teatro Apolo; que, radicado nuevamente en París, emprendió viaje a Bayreuth en 1889 y 1890, asistiendo a representaciones de *Parsifal*, *Die Meistersinger* y *Tristán*; que, como pianista, ilustró conferencias de Catulle Mendès sobre *Das Rheingold*, *Die Walküre* y *Parsifal*, y que las tentaciones wagnerianas todavía lo acosaban en 1893, mientras trabajaba en *Pelléas* y el *Prélude*. Sobre esto, hay una carta a Chausson, del 2 de octubre de ese año, confesando¹¹

"... luego, de repente, el espíritu del viejo Klingsor, alias R. Wagner, se aparecía a la vuelta de un compás, de manera que rompí todo lo hecho y he comenzado de nuevo, en la búsqueda de una pequeña química de frases más personales".

Por cierto: es posible detectar influencias wagnerianas en el *Prélude*, siquiera en una aproximación superficial y ligera. Aquí serán comentados algunos rasgos del *Siegfried-Idyll* y del "Preludio" de *Tristán*, cuyos reflejos pueden ser reconocidos en el *Prélude*. Se trata sólo de señalar algunas particularidades, a vuelo de pájaro y de pluma, ya que una indagación más profunda excede el objetivo y los alcances de este trabajo.

En la comparación entre el *Siegfried-Idyll* y el *Prélude*, puede encontrarse:

1) La misma tonalidad de Mi mayor.

2) Ciertos rasgos comunes en el tema inicial, sobre todo en la forma en que Wagner lo trata al final de su obra, a saber:

Ejemplo 1. Wagner, *Siegfried-Idyll*, cc. 398-403



a) La 5a. de la tríada I (si) como sonido primordial de la melodía. En la exposición inicial del *Idyll* (c. 1-7). dicho sonido aparece como si^f, en el mismo registro que el solo inicial de flauta del *Prélude*. En esta obra, dicho sonido se encuentra prolongado --y su aparición demorada hasta el compás 3-- por la bordadura superior incompleta, tipo prefijo --o apoyatura-- do^f, el mismo sonido que en el *Idyll* prolonga, como bordadura superior completa, el sonido melódico primordial.

a1) El sonido inicial prolongado, la síncopa e inmediata aceleración de una figura escalística.

b) La repetición de la idea inicial en el compás consecutivo.

c) El do^f como apoyatura superior del sonido melódico primordial si: en este ejemplo del *Idyll* la resolución es inmediata; en el *Prélude* la resolución es mediatá y se opera al final del compás 3.

d) La vinculación entre do^f y fa^f (en el *Prélude*, do^f y sol natural, enarmónico de fa^f) como bordaduras incompletas tipo prefijo --o apoyaturas-- superior e inferior, respectivamente de los sonidos si y sol^f, 5a. y 3a. de la tríada I, resolviendo posteriormente en ellas.

3) Sucesiones de acordes con intercambio modal --por ejemplo, el modo frigio-- y resoluciones de acordes por la vía contrapuntística del movimiento lineal de las voces individuales:

Ejemplo 2. *Ibid.*, cc. 365-373.



4) Algunas agregaciones verticales --acordes de 7a. y/o 9a.-- orquestadas con una sonoridad mate, característica poco menos que permanente en el *Prélude*:

Ejemplo 3. *Ibid.*, c. 50.



En cuanto al "Preludio" de *Tristán*, también es posible reconocer algunos rasgos en el *Prélude* debussyano, que son señalados en el siguiente cuadro comparativo de los compases iniciales de ambas obras:

Debussy, *Prélude*

Compás compuesto, tempo lento

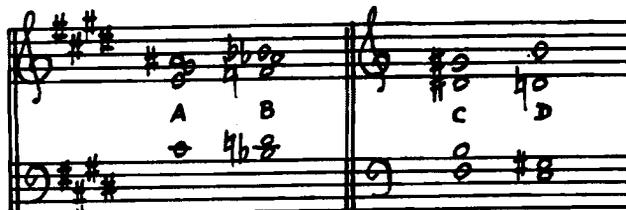
El gesto melódico inicial, a cargo de un timbre puro (flauta), describe una curva descendente-ascendente, diatónico-cromática de 4a. aumentada. repetida; el ataque y enlace de los acordes señalados como A y B en el Ejemplo 4, aparece más tarde, después de la inserción de dos elementos melódicos más, el último de los cuales comporta básicamente el intervalo cromático *si-la*, sobre el que ataca el acorde A, encadenando con B.

Wagner, Preludio de *Tristán*

Compás compuesto, tempo lento

El gesto melódico inicial, a cargo de un timbre puro (violoncelos), consiste en una curva de 6a. menor ascendente e inflexión cromática descendente de tres sonidos *fa-mi-re*, sobre el que ataca el acorde señalado como C en el Ejemplo 4, encadenando con D.

Ejemplo 4:



Los acordes A y B tienen dos sonidos comunes y los dos restantes resuelven por deslizamiento cromático y 2a. aumentada.

Dinámica piano.

El ataque del acorde A está precedido por un regulador cresc.

El enlace A-B se realiza dentro de un regulador decresc.

El color orquestal de A está caracterizado por maderas (dos oboes y dos clarinetes), sobre las que se introduce un solo de trompa, que realiza una pequeña actividad melódica en B. B cambia el color a cuerdas graves, con desplazamiento de registro. A y B están coloreados por el arpa (gliss. y arpeggio, respectivamente).

A y B se encuentran en relación rítmica tesis-arsis.

La frase inicial es seguida por un extenso silencio (seis pulsos); a continuación sigue un gesto fuertemente alusivo (repetición del miembro final de la frase).

Los acordes C y D tienen dos sonidos comunes y los restantes resuelven por deslizamiento cromático.

Dinámica oscilando entre piano y pianissimo.

El ataque del acorde C está precedido por un regulador cresc.

El enlace C-D se realiza dentro de un regulador decresc.

El color orquestal de C y D está caracterizado por maderas (oboe, corno inglés y dos fagotes), con dos clarinetes reforzando el ataque de C.

C y D se encuentran en relación rítmica tesis-arsis.

La frase inicial es seguida por un extenso silencio (siete pulsos); a continuación sigue un gesto fuertemente alusivo (transposición de la frase).

Las afinidades se acentúan cuando se analiza la integración de los acordes: A y C por una parte, y B y D por la otra, tienen la misma estructura. Estas correspondencias son más evidentes disponiendo los acordes en la misma posición:

Ejemplo 5.

The image shows a musical score for Example 5, consisting of two staves. The top staff contains two chords, A and B, and the bottom staff contains two chords, C and D. The chords are arranged in a 2x2 grid, illustrating their structural similarities. The chords are written in a simplified notation, with notes and accidentals. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The chords are labeled A, B, C, and D below them.

Por último y aplicando la metodología analítica de Allen Forte, se advierte que los cuatro acordes A, B, C y D, son manifestaciones del mismo *pitch class set* (4-27)¹².

A través de estas citas, ejemplos y comentarios y continuando con esta línea de pensamiento analítico, podría fundarse quizás una sólida hipótesis en favor de una cierta influencia de Wagner sobre Debussy en la primera obra de madurez de éste, como es, sin duda, el *Prélude*. Lógicamente, influencia no es filiación estilística: ya se sabe que, por acción o reacción, la poderosa creación wagneriana no dejó indiferente a ningún compositor de la Europa centro-occidental de la época, por lo que el caso Debussy no debería sorprender, tanto cuando se confiesa wagneriano hasta olvidar las reglas de cortesía, como cuando manifiesta --de palabra y de obra-- luchar para encontrar una vía independiente. Simplemente, por medio de esta introducción se ha intentado señalar algunos rasgos wagnerianos que, filtrados y diluidos por la poderosa personalidad debussyana, pueden ser hallados entre los pentagramas del *Prélude*.

II. TONALIDAD Y FORMA

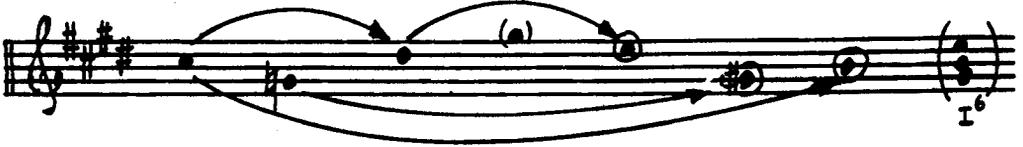
TONALIDAD

La tonalidad principal del *Prélude*, es decir mi mayor, obviamente nunca ha estado en discusión. En cambio, sí ha sido objeto de debate el momento en que dicha tonalidad se manifiesta por primera vez. Viviane Mataigne, en su enjundioso análisis, sostiene que ello no ocurre "antes de la primera cadencia perfecta, compás 13"¹³. Esta afirmación merece por lo menos dos reparos:

1) La mera yuxtaposición de acordes con denominación gramatical V y I, tal como aparece en el compás 13, se encuentra en medio de una frase, por lo tanto no constituye una fórmula cadencial. Las cadencias, por definición, aparecen solamente al final de una frase¹⁴.

2) Una "cadencia perfecta" no es el único medio para establecer una tonalidad que, en el *Prélude* se manifiesta ya en el compás 3, durante el solo de flauta inicial, a través de los siguientes medios:

Ejemplo 6.



(a) el do⁵ ejerce una doble influencia melódica (bifurcada), progresando en forma ascendente hacia mi⁵ (vía re⁵) y, en dirección descendente hacia si⁴;

(b) el sol⁴, funcionando enarmónicamente como sensible (fa⁴) progresa a sol⁴.

(c) Como resultante de los movimientos lineales descritos, en el compás 3 queda delineada la tríada de mi mayor en primera inversión, a la que se percibe como punto de reposo inicial y, como consecuencia, función tónica.

De este rápido bosquejo analítico de los compases iniciales surgen consideraciones importantes como referencia de lo que serán después procedimientos habituales de la música tonal del siglo XX, entre ellos y principalmente:

1) Las tendencias direccionales de los movimientos melódicos, en las relaciones mediatas e inmediatas entre diferentes alturas.

2) La tonalidad como resultante de la prolongación de los sonidos de una tríada en el tiempo (horizontalización), con mayor influencia de movimientos contrapuntísticos entre y alrededor de los sonidos de esa tríada, y menor influencia de las progresiones armónicas de tipo I-V-I, que fueron características en la música de los siglos XVIII y XIX.

Maurice Emmanuel (1862-1938), contemporáneo de Debussy y estudiante en el *Conservatoire* aproximadamente en la misma época que éste, tomó apuntes de jugosas conversaciones entre Debussy y su maestro --y amigo-- Ernest Guiraud (1837-1892). Dichas conversaciones tuvieron lugar alrededor de 1890: Emmanuel las publicó en su estudio sobre *Pelléas et Mélisande* (1926) y han sido reproducidas en diversas fuentes¹⁵. Debussy había cumplido con las obligaciones de su *Prix de Rome*, había hecho sus viajes a Bayreuth y, a los 28 años, estaba a punto de iniciar la creación de las primeras de sus

obras más significativas. De dichos diálogos surgen ideas que permiten comprender mejor ciertos procesos que se dan en la música de Debussy, en general, y en el *Prélude* en particular. He aquí algunas:

-- No hay teoría: hay que oír, guiándose por el placer. El placer auditivo es la ley.

-- La afinación temperada es un engaño. La octava tiene 24 semitonos.

-- Las tonalidades relativas carecen de sentido: la música no es ni mayor ni menor, y el modo es el que uno elige en el momento, no es constante (esto se relaciona fácilmente con una afirmación de Debussy en cuanto a que el *Prélude* está escrito en un modo que trata de contener "toutes les nuances"¹⁶).

-- En materia de tonalidad, se puede viajar hacia donde uno desee, y salir por cualquier puerta.

-- Los acordes no tienen resolución obligatoria. En el relato de Emmanuel, Guiraud habría tocado en el piano una "sexta francesa", siguiendo este diálogo:¹⁷

(Guiraud) - ... *il faut bien que ça se résolve*

(Debussy) - *J't'en fiche! Pourquoi?*

FORMA

En lo relacionado con la forma, Debussy tenía la convicción de que la música no es, por su esencia, algo que pueda ser vertido dentro de formas rigurosas y tradicionales¹⁸. Esto debe ser entendido, posiblemente, con referencia al uso de formas *standard* como las binarias, ternarias, el rondó y la sonata, porque en el campo de las unidades morfológicas más pequeñas, como el inciso, la frase o el período, Debussy evidenció siempre --a través de su música y sus dichos-- haber adoptado ciertos principios tradicionales como la repetición, el agrupamiento de compases por pares o múltiplos de dos, etc. La correspondencia con su editor es una rica fuente de información sobre esta preocupación y sus hábitos compositivos:

-- Agosto de 1903: le pide agregar un compás que no está en el manuscrito de *Jardins sous la pluie* porque es necesario en cuanto al número, "el divino número, como decía Platón"¹⁹.

-- 9 de junio de 1906: se disculpa por no poder visitarlo porque trabaja para recomponer todo "un período malo"²⁰.

-- 24 de julio de 1915: le pide agregar unos compases a *En blanc et noir*, después de varias noches de insomnio, entre ellas "la que trae consejos"²¹.

-- 5 de agosto de 1915: se refiere a la *Sonate* para violoncelo y piano, de la que expresa su satisfacción por "las proporciones y la forma casi clásica, en el buen sentido de la palabra"²².

-- 16 de diciembre de 1915: también manifiesta su satisfacción por un bosquejo de la *Sonate* para flauta, oboe (luego viola) y arpa, cuyos "períodos armoniosos" se desenvuelven sin verse afectados por "los tumultos tan próximos"²³.

-- 21 de marzo de 1917: mientras trabaja en la *Sonate* para violín y piano, se lamenta porque "dos compases parásitos pueden demoler el edificio más sólidamente construido"²⁴.

El tipo de construcción basado en la repetición de compases y agrupamientos por pares es notorio en varios pasajes del *Prélude*. A modo de ejemplo:

compases 01-06: 1+1[†], 2, 2
compases 11-20: 1+1, 2, 2, 1+1, 1+1
compases 31-33: 1, 1+1
compases 34-36: 1, 1+1
compases 55-62: 2+2, 1+1, 2
compases 63-74: 2+2, 2+2, 2+2, 1+1+1, 1
compases 75-78: 2, 1+1
compases 94-99: 2, 1+1, 1+1

[†] en las referencias precedentes, "+" agrupa a los compases repetidos

En el ya citado análisis de Viviane Mataigne, la autora presenta, además de su propia visión de la forma del *Prélude*, un cuadro comparativo de las conclusiones a las que arribaron otros autores: Jean Barraqué, William W. Austin, Deneis Dille, Ernst Decsey y Roy Howat¹⁵. Como es común en estos casos, cada análisis tiene fundamentaciones más o menos convincentes, por lo que es igualmente difícil, coincidir o disentir con todos y cada uno de ellos. En realidad, para clarificar el problema de la forma del *Prélude*, la postura más operativa parece ser el prescindir de todo *a priori* y enfrentar la obra desprejuiciadamente, sin proyectarla sobre --ni compararla con-- modelos formales preconcebidos. Decididamente, no parece ser prudente aplicar nociones heredadas o derivadas de la forma sonata (exposición, desarrollo, etc.), ni permitirse un condicionamiento producido por las formas tripartitas que, bajo distintas denominaciones, pulularon durante todo el siglo XIX.

Considérese, a modo del peligro que encierran dichos *a priori*, las conclusiones algo confusas a las que arriba un analista tan lúcido como Jean Barraqué:¹⁶

"Se puede delimitar seis partes, constituidas así:

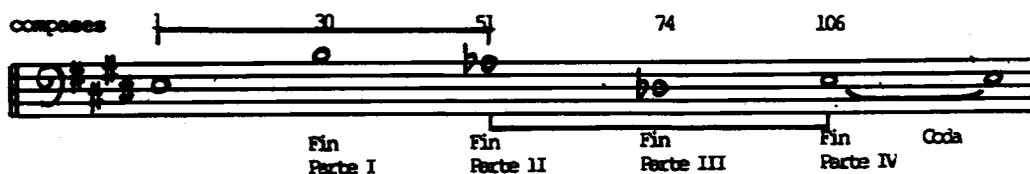
1. *Exposición del tema principal y cadencia a la dominante (hasta la cifra 3 de la partitura) (c. 31)*
2. *Desarrollo (desde la cifra 3 hasta el segundo compás de la página 15) (c. 55)*
3. *Medio (hasta la cifra 8) (c. 79)*
4. *Desarrollo (hasta la cifra 10) (c. 94)*
5. *Reexposición (hasta la cifra 12) (c. 106)*
6. *Coda*

Es fácil constatar [sic] que el Prélude à l'Après-midi d'un faune pertenece a la forma lied por sus partes 1, 3, 5, a la forma sonata por sus partes de desarrollo 2 y 4, así como por su quinta parte, que se emparenta con la reexposición por la presencia de un segundo tema (éste no aparece en una sección de exposición, sino en el primer desarrollo)".

En la música tonal, la forma resulta de la interpenetración e interacción del diseño y la estructura to-

nal¹¹; éste último factor prevalece en el *Prélude* para determinar las articulaciones formales de mayor fuerza divisiva que tiene la obra; en los compases 30, 51, 74 y 106. Se trata, en todos los casos, de cadencias auténticas, en las que las tríadas de dominante y tónica -- principal o secundaria-- se encuentran en sólida posición fundamental. En una obra en la que la progresión armónica V-I es, en el nivel superficial, notoriamente escasa, dichas cadencias constituyen un dato analítico insoslayable. Por otra parte, las relaciones tonales que se establecen entre estos puntos revelan una curiosa simetría: I-V-III hasta el compás 51, II-VI-I desde allí hasta el final:

Ejemplo 7.



Con respecto a los factores de diseño, especialmente los temáticos, oportunamente se verá que, a pesar de la aparente diversificación superficial, es posible encontrar relaciones profundas y estrechas entre todos, o casi todos ellos.

La noción de forma derivada de la estructura tonal señalada en el Ejemplo 7, puede enriquecerse agregando que, el retorno a la tónica principal mi mayor, en el compás 79, junto con la vuelta de la melodía primigenia de la flauta, desplazada ahora una 3a. hacia el agudo y transformando la ambigüedad de su ámbito original de tritono (do⁵-sol⁴) en la certeza de la cuarta justa mi⁵-si⁴, sonidos de la tríada de la tónica, llevan a percibir en este punto una reexposición de la primera parte.

En razón de lo expuesto y desde este punto de vista, el esquema formal del *Prélude* es el siguiente:

Ejemplo 8.

Parte	I (A1)	II (B)	trans.	III (C)	retrans.	IV (A2)	Coda
Compases	1----30	31----51	51----55	55----74	75----78	79----106	107--110
Estructura armónica (*)	I---V-I V	V---V-I III 5	III---V-I VI 1	I---V-I VI 1	I---I ⁷ VI 1	I---V-I	I

(*) Nomenclatura de Allen I. McHose. Ver Nota 14.

La característica común de los pasajes de transición (cc. 61-55) y retransición (cc. 75-78) es la transformación de una tríada mayor estable, tónica momentánea de la parte precedente, en una sonoridad inestable (séptima de dominante) a partir de la cual se progresa a la siguiente tónica.

El cuadro analítico completo es el siguiente:

Ejemplo 9.

COMPASES	UNIDAD FORMAL	DISEÑO	OBSERVACIONES
001-030	PARTE I	A1	PERIODO MODULANTE DE 4 FRASES
001-010	frase 1	a ¹	
011-020	frase 2	a ²	Dos incisos, a ^{2'} y a ^{2''}
021-025	frase 3	a ³	Dos incisos, a ^{3'} y a ^{3''}
026-030	frase 4	a ⁴	Cadencia auténtica perfecta en V
031-051	PARTE II	B	PERIODO MODULANTE DE 4 FRASES
031-033	frase 5	b ¹	Escala hexatónica - sextas francesas
034-036	frase 6	b ²	Idem
037-041	frase 7	c ¹	
042-051	frase 8	c ²	Cadencia auténtica en III mayor
051-055	frase 9	c ³	Transición

055-074	PARTE III	C	PERIODO SIMPLE, PARALELO, EN VI MAYOR
055-062	frase 10	d ¹	
063-074	frase 11	d ²	Cadencia auténtica en VI mayor
075-078	frase 12	d ³	Retransición
079-106	PARTE IV	A2	REEXPOSICION, PERIODO DE 6 FRASES
079-083	frase 13	a ⁵	
083-085	frase 14	a ⁶	
086-090	frase 15	a ⁷	
090-093	frase 16	a ⁸	
094-099	frase 17	a ⁹	
100-106	frase 18	a ¹⁰	Dos incisos, a ^{10'} y a ^{10''} - descenso melódico hasta <u>ni</u> ⁴ - cadencia auténtica perfecta en I
107-110	frase 19	a ¹¹	CODA

En resumen: la forma del *Prélude* se articula en cuatro partes y Coda, cada una de las partes constituidas por un período, con transición entre las partes II y III, y retransición entre las partes III y IV, siendo esta última una suerte de reexposición de la parte I. Las cuatro cadencias que cierran cada uno de los períodos o partes son auténticas, conclusivas. No hay en esto novedad alguna. Sí puede haberla, en cambio, con las puntuaciones o articulaciones interiores de cada período, puntos cadenciales que, por definición, deben tener menos fuerza conclusiva que --y quedar subordinados a-- las cadencias finales. En la música europea de los siglos XVIII y XIX las cadencias interiores de los períodos suelen ser semicadencias sobre la tríada de la dominante, cadencias auténticas imperfectas y, en mucho menor medida, otro tipo de cadencias. En el *Prélude*, sin embargo, ninguna de las cadencias interiores corresponde a los tipos más difundidos: tanto en casos de yuxtaposición como en los de elisión entre frases, Debussy acude a una rica variedad de agregaciones verticales y resoluciones, que realizan su función de articular levemente el discurso manteniendo, al mismo tiempo, una continuidad sin fisuras. De ese modo se exalta y potencia la fuerza divisiva de las cadencias auténticas, verdaderos puntos de referencia, no sólo en la delimitación de los grandes bloques formales, sino también en el funciona-

miento interno de la tonalidad como gran fuerza estructuradora. Por esta utilización de su fuerza estructuradora, demuestra Debussy con hechos su profundo respeto por --y coherencia en-- la tonalidad, a pesar de sus afirmaciones en contrario (ver Nota 45), o las críticas de algunos musicógrafos. Por ejemplo, según Edward Lockspeiser (1905-1973), Debussy era "incapaz de ver la perspectiva de la forma"²⁸. Es bien difícil sostener una proposición de esa naturaleza cuando se está frente a una obra como el *Prélude*, cuya concepción arquitectónica y estructura tonal global bien podría llevar la firma de Johannes Brahms. Hay en el *Prélude* detalles de una exquisita estrategia compositiva que revelan que, no sólo "la perspectiva de la forma" se presentaba muy clara a los ojos de Debussy, sino que, con las adaptaciones propias a su peculiar estilo, ciertos principios de la concepción orgánico-estructural de la gran música austro-germana de los siglos XVIII y XIX continúan operando en la mediterránea luminosidad de la obra debussyana. Véanse, en este sentido y a modo de ejemplo, algunas características y funciones que distinguen a la Parte IV (A2):

1) Restablecimiento de la tónica principal (c.79).

2) Retorno del elemento temático inicial, con resolución de la ambigüedad tonal del ámbito inicial de tritono, sustituido ahora por la 4a. justa mi⁵-si⁴, sonidos tónica y dominante de la tonalidad principal de mi mayor (cc. 79-83):

3) Liquidación temática (cc. 100-103):

Ejemplo 10.



En a1, el elemento temático original reduce su ámbito a una 4a. justa, entre do⁵ y sol⁴; la desaparición del tresillo de semicorcheas original desacelera el giro descendente y lo iguala rítmicamente al giro ascen-

dente. En a2 quedan sólo los sonidos inicial y terminal del giro descendente, eliminándose las notas de paso: a la vez, las duraciones se tornan más homogéneas. En a3 se desacelera nuevamente el giro ascendente, eliminando otra vez el tresillo de semicorcheas. a4 y a5, como contrasujetos, presentan versiones sintéticas del gesto melódico inicial: a4 con descenso de 2a. aumentada y ascenso cromático de dos semicorcheas, y a5, desacelerado por la eliminación de las dos semicorcheas, se reduce a una esencia de 2a. aumentada descendente y paso cromático ascendente.

4) Resolución de la estructura fundamental (cc. 100-106): con la entrada del solo de oboe (c. 103) reaparece el segundo elemento del tema inicial, diatónico, cuya línea descendente, sostenida por una progresión armónica I-II-V-I, asume un aspecto muy semejante a la estructura fundamental de la concepción schenkeriana. Claro está: en su admitida búsqueda de *toutes les nuances* del modo, Debussy utiliza aquí una forma alterada del sonido melódico 3, pero afirma la primacía de mi mayor diatónico en la continuación del tetracordio inferior 4 3 2 1:

Ejemplo 11.

The musical score for Example 11 is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. It contains six notes: B (quarter), b5 (quarter), 104 (quarter), 105 (quarter), 2 (quarter), and 106 (quarter). Above the notes are the numbers 100, 105, 104, 105, 2, and 106. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. It contains five chords: I (quarter), b5 (quarter), 6 (quarter), 5 (quarter), and I (quarter). Below the chords are the Roman numerals I, II, V, and I. The notes in the upper staff are connected to the chords in the lower staff by vertical lines.

5) La Coda (cc. 107-110), fuertemente alusiva, se remite a los elementos melódicos iniciales de la obra:

a) el gesto descendente-ascendente se reduce a la 3a. mayor sol^{II}-mi^I, sonidos de la 3a. inferior de la tríada de tónica, que no fueron enfatizados en la primera aparición temática (cc. 1-4), donde se valorizó la 3a. superior si^I-sol^{II};

b) los acordes-bordadura;

c) la tónica en posición melódica de 5a. (ver *cymbales antiques*), prolongada sobre un pedal *mi*:

Ejemplo 12.

El acorde señalado en el Ejemplo 12 como **B1** (sonidos de la tríada de *do* mayor), aparece en contexto semejante en el compás 21 y, con agregaciones verticales, en el compás 94. El acorde señalado como **B2** --también con función de bordadura-- comprende los sonidos de la tríada con 7a. *la-do-mi-sol*: son justamente estos sonidos los que integran la primera agregación vertical explícita de la obra (c. 4), luego de la tónica implícita en el solo de flauta (c. 3, ver Ejemplo 6). Que Debussy reiterare esta sonoridad como penúltima agregación vertical explícita de la obra, precediendo a la tónica final, revela la intención de crear una sutil simetría con el comienzo. En este punto se encuentra la única referencia taxativa que proporcionó Debussy sobre la correspondencia entre los versos de Mallarmé y su creación musical; dijo, específicamente:

La fin, c'est le dernier vers prolongé: "Couple adieu! Je vais voir l'ombre que tu devins".

En el poema, esta línea se relaciona directa e íntimamente con la primera:

Ces nymphes, je les veux perpétuer,

por lo que no debe extrañar que Debussy asocie musicalmente el final con el comienzo, como fue detallado.

De acuerdo con lo expuesto, ¿cómo no esbozar un atisbo de rebelión intelectual ante otra afirmación de Lockspeiser, en cuanto a que "No hay que buscar una relación literal entre el texto y la música. Ni tampoco intentar el análisis de una partitura que es puramente intuitiva?"³⁰

III. CONTENIDO TEMATICO

Tan pronto se comienza a analizar el contenido temático del *Prélude* se ingresa en una vorágine aparentemente interminable de variantes, derivaciones, ramificaciones, ornamentaciones y alusiones que, por su fuerza cohesiva y su origen en un material sumamente restringido, justificarían ubicar a Debussy en la posiblemente para él incómoda compañía de magistrales manipuladores motivicos como Beethoven, Brahms o Schönberg. Tales derivaciones, partiendo de elementos celulares y proyectándose de un extremo a otro de la obra, eran para Debussy un recurso compositivo consciente y deliberado que, quizás, no fue comprendido en plenitud sino después de algunos años, en los que la música europea sufrió transformaciones más radicales. En la época en que escribía la *Sonate* para violín y piano, confiaba a su editor Durand:³¹

"...he encontrado la idea 'celular' del final ... Lamentablemente, las dos primeras partes no quieren saber nada ... Como me conozco, usted sabe que no voy a obligarlas a soportar una vecindad desagradable".

Del párrafo precedente resulta no sólo la existencia de una concepción celular, sino la interrelación o interdependencia que Debussy perseguía entre las partes y el todo.

El contenido temático del *Prélude* será examinado aquí según corresponda a cada una de las cuatro partes en que se ha dividido la obra, agrupando las partes I y IV (A1 y A2), por su estrecha vinculación temática y su significación formal de exposición y reexposición.

PARTES I (A1) y IV (A2)

El material temático aparece expuesto en los compases 1-5, y en él se reconocen tres elementos principales, a, b y ab:

Ejemplo 13.

El elemento a es divisible en aI y aII, casi constantemente yuxtapuestos: sólo por excepción (c. 95) aI se asocia a otro elemento melódico. Dentro de aII adquiere especial relevancia la célula cromática z.

El elemento b es divisible en bI, bII y bIII; estos últimos se asocian, generando bII-III. Las trompas, a partir del compás 4, introducen las variantes bI.1 y bII.1. En cuanto a ab, resultante de la yuxtaposición aII + bI, adquiere relativa importancia, localizada en los compases 46-47, hacia el final de la Parte II.

DERIVACIONES DE aI. Las derivaciones más directas mantienen la mayor duración del sonido inicial: en algunos casos, éste aparece subdividido, sincopado y ornamentado (cc. 83-84 y 90-91). También mantienen la escala diatónico-cromática descendente, variando la amplitud de su ámbito y, eventualmente, cambiando el ordenamiento de intervalos de tono y semitono. Las derivaciones menos directas eliminan la mayor duración del sonido inicial (c. 27) y llegan a eliminar el contenido escalístico, manteniendo sólo los sonidos inicial y terminal del giro descendente (c. 102), o reduciéndolo a un mínimo, casi germinal (c. 102, corno inglés; c. 106, arpas).

El Ejemplo 14 muestra las derivaciones interválicas de aI, con las alturas que aparecen la primera vez en la partitura y, a continuación, la composición interválica medida en semitonos (un semitono = 1). Cabe destacar que las variantes aI.3 y aI.4 aparecen también en la Parte II, y las variantes aI.9 y aI.10, en la Parte III, como sustrato melódico de una figuración superficialmente diferente, lo que será tratado más adelante.

Ejemplo 14.

a.I.1

a.I.2

a.I.3

a.I.4

a.I.5

a.I.6

a.I.7

a.I.8

a.I.9

a.I.10

- aI : 2-1-1-1-1, cc. 1-2, 11-12, 21, 26, 94 (flauta)
aI.1 : 1-1-1-1-1, cc. 23, 79-80 (flauta); 86-87 (oboe)
aI.2 : 2-2-1-1, c. 27 (flautas)
aI.3 : 1-1-1-1, cc. 31, 34 (clarinete); 107 (trompas)
aI.4 : 1-1-1, cc. 53-54 (violines y trompa); 83-84 (oboe); 90-91 (corno inglés)
aI.5 : 2-1-1-1, cc. 95 (flauta); 100-101 (flauta y violoncelo)
aI.6 : 5, c. 102 (flauta)
aI.7 : 3, c. 102 (corno inglés)
aI.8 : 1-1-3, c. 106 (arpas)
aI.9 : 1-2-2-2-2, cc. 61-62 (sustrato de maderas y trompas)
aI.10 : 1-2-2-1-2, cc. 67-68 (sustrato de maderas y trompas)

DERIVACIONES DE aII. Las derivaciones más directas mantienen la mayor duración del sonido inicial, en algún caso subdividido en notas repetidas (cc. 31 y 34, violoncelos). También mantienen la escala diatónico-cromática ascendente, variando el ámbito total y, eventualmente, el ordenamiento interno de los intervalos de tono y semitono. Las derivaciones menos directas eliminan la mayor duración del sonido inicial (c. 27, flautas). Las variantes aII.2 y aII.3 aparecen en la Parte II; aII.7 y aII.8 lo hacen en la Parte III, también como sustrato melódico de una figuración superficial diferente. La mecánica del Ejemplo 15 es similar a la del Ejemplo 14.

Ejemplo 15.

Handwritten musical notation for nine staves, labeled aII through aII.8. Each staff contains a sequence of notes in a specific key signature and time signature. The key signatures are: aII (three sharps), aII.1 (three sharps), aII.2 (three sharps), aII.3 (three flats), aII.4 (three sharps), aII.5 (three sharps), aII.6 (three sharps), aII.7 (three flats), and aII.8 (three flats).

aII : 2-2-1-1, cc. 1-2, 2-3, 11-12, 12-13, 21-22, 26-27 (flauta)

aII.1 : 2-1-1-1, cc. 23-24, 81-82 (flauta); 88-89 (oboe); 101-102 (flauta y violoncelo)

aII.2 : 1-1-1-1, cc. 31, 34 (clarinete); 107-108 (trompas)

aII.3 : 1-1-1, cc. 53-54. 54-55 (violines y trompa); 83-84 (oboe); 90-91, 102 (corno inglés)

aII.4 : 2-1-2-1, c. 94 (flautas)

aII.5 : 1-1-1-1-1, c. 102 (flauta)

aII.6 : 1-1, cc. 102-103 (corno inglés)

aII.7 : 2-2-2-2, cc. 62-63 (sustrato de maderas y trompas)

aII.8 : 2-1-2-2-1, cc. 68-69, 70-71 (sustrato de maderas y trompas)

Las transformaciones de a en su conjunto (aI + aII) se encuentran principalmente en la Parte II, donde serán examinadas en detalle.

Por su parte, el elemento b (Ejemplo 13) es divisible en bI, bII y bIII. En su conjunto, b es fuertemente diatónico, en oposición a los cromatismos de a; sólo bIII introduce el cromatismo si[♭]-la[♯]. El inciso final de la frase inicial (cc. 4-5), con la entrada de las trompas, agrega las variantes bI.1 y bII.1.

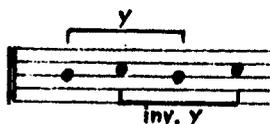
bI está generalmente yuxtapuesto a bII (cc. 3, 13, 22, 82-83, flauta; 89-90, 103, oboe). Aislado como célula, con una ligera permutación y cambio de modo, genera buena parte del contenido melódico de la Parte III, como se observa en el Ejemplo 16, que compara los compases 3 (flauta) y 55 (maderas):

Ejemplo 16.



bII también está generalmente yuxtapuesto a bIII, dando origen al elemento bII-III. La variante bII.1 (c. 5, bordadura sincopada de 3a., trompa) aparece con distintas transformaciones rítmicas (cc. 22,25, flauta; 27, violas y violoncelos; 29-30, violines); ella introduce en el *Prélude* un perfil de bordadura bivalente, superior (y) y su inversión, inferior (inv.y):

Ejemplo 17.

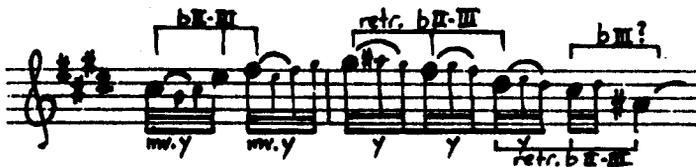


La bordadura y adquiere relevancia en dos dimensiones: como ornamento melódico y como generadora de acordes-bordadura. Como ornamento melódico aparece en los compases 13 (1a. trompa), 22 (violas y violoncelos), 83 (trompas), 85 (cuerdas), 87 (trompas); en su dimensión acórdica, en compás 15 (violines y violas), más una con-

siderable cantidad de acordes-bordadura, que serán examinados en el apartado GRAMATICA Y SIGNIFICADO.

bII-III, transpuesto (bII-III.1), genera los compases 14-15 (oboe). La célula sol¹-si^{do} domina los compases 17-20 (oboes, clarinetes, violines I), ya sea en forma directa o por la retrogresión transpuesta la¹-sol¹-mi¹ (bII-III.2). Su interválica (3a. menor + 2a. mayor) subyace en los arabescos de los compases 27-28 (flautas), ornamentada por las bordaduras y e inv.y:

Ejemplo 18.



La última variante señalada (bII-III.2), en acentuación, reaparece en los compases 96-99 (flautas y oboes) y, por último, transposiciones de bIII, concatenadas, aparecen al final de la Parte I (c. 29, flautas), y configurando el descenso melódico a la tónica en la cadencia final (cc. 104-106, flauta y oboe).

El Ejemplo 19 muestra las más importantes derivaciones de b en su conjunto:

Ejemplo 19.

b (bI, bII, bIII) c. 3 b I b II b III

bI.1 y bII.1 c. 4

bII-III.1 c. 14

bII-III.2 y bII-III c. 17

bI-II.1 c. 22

bI.2 c. 24
 (nota. inv. de bI)

bII-III.3 c. 28

II-III.4 y bIII.1 c. 29
 (nota. de bII-III)

bI-II.2 c. 32

bI-II.2 c. 39

bII-III.4 c. 96

PARTe II (B)

La primera sección de la Parte II utiliza formas derivadas directamente de \underline{a} (compases 31 y 34, clarinete). Cabe también interrogar si el gesto ascendente-descendente de los compases 32-33 y 35-36 (clarinete y flauta), en escala hexatónica, con los últimos sonidos alargados y ornamentados por la bordadura \underline{y} , no es sino una inversión libre del gesto melódico \underline{a} .

Esta primera sección se caracteriza además por el empleo de otros derivados temáticos de la Parte I, notoriamente la célula cromática \underline{z} :

Ejemplo 20.

The image shows six staves of musical notation, labeled a) through f). Each staff begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).
a) Shows a single measure with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.
b) Shows a single measure with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
c) Shows a single measure with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4.
d) Shows a single measure with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
e) Shows a single measure with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.
f) Shows a single measure with a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5.

En el Ejemplo 20 se observa:

- a) La célula \underline{z} , tal como aparece en los compases 1-2 y 2-3 (flauta).
- b) El eslabón de trompa I de los compases 9-11.

- c) El eslabón de oboe de los compases 16-17.
- d) La anacrusa de clarinete al compás 31.
- e) El nervioso contrapunto de violoncelos de los compases 31 y 34.

f) El eslabón de fagot de los compases 33 y 36. Además de los casos señalados, la presencia de la célula cromática *z* se detecta en inversión (cc. 39 y 40, violines-violoncelos y flautas-clarinetes, respectivamente), y en las proximidades de la cadencia final de la parte (cc. 48 y 49, cuerdas y maderas).

El material temático más diferenciado aparece en la segunda sección, a partir del compás 37, el llamado *second thème* de Jean Barraqué:

Ejemplo 21.

The image shows three staves of musical notation in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#).
 - The first staff is labeled 'bII-III. 4' and contains a melodic line with notes and rests. A bracket below it is labeled 'c2'.
 - The second staff is labeled 'c)' and contains a melodic line. Brackets below it are labeled 'c2', 'b2?', 'cII', and 'cI'.
 - The third staff is labeled 'd)' and contains a melodic line. Brackets below it are labeled 'dI', 'dII', and 'dIII'. Below the third staff, the text '(inv. z)' is written.

El elemento *c* tiene por constituyentes a *cI* y *cII*; *cI*, de raigambre pentatónica, parece ser una simplificación de la interválica subyacente en *bII-III.4*, con eliminación de las bordaduras. Las derivaciones de *cI* son escasas y se reducen a una transposición casi literal (*cII*) y una simplificación por eliminación del último sonido (*cI.1*). En cuanto a las derivaciones de *cII*, conforman el material de los compases 44-45 (flautas-oboes y violines, respectivamente).

El elemento *d* tiene mayor gravitación en la génesis de los motivos melódicos que aparecen posteriormente, ya sea en el aspecto rítmico (la síncopa de *dI*) como en el interválico (la sucesión de intervalos de *dII*).

La inversión de dII, con el agregado de un prefijo, genera los contrapuntos de los compases 44-45 (clarinete y fagot, 3a. trompa). Observar la presencia de la bordadura y subyacente en esta derivación.

Ejemplo 22.



El *ostinato* en corcheas de los compases 48-50 (trompas, flautas y arpa II) también deriva de dII que, en su última aparición (cc. 50-51), se superpone con su propia versión retrógrada aumentada (armónicos de arpa I).

Ejemplo 23.



dII, asociado al ritmo sincopado de dI (figura dI-II), se manifiesta en los compases 47 (trompas *très en dehors*); 51, 53-54 (clarinete-oboe) y, posteriormente, en las partes III (cc. 67 y 69, cuerdas; 74, trompa) y IV (c. 95, violines *solí*).

Por último, dIII, inversión de la célula cromática z, en la forma original de ésta da origen a los acordes paralelos de los compases 48-49 (cuerdas y maderas). Y en el *climax* de la Parte II (cc. 46-47), reaparece en clarinetes-corno inglés y violines I y II, sucesivamente, el elemento ab de la Parte I (ver Ejemplo 13).

El Ejemplo 24 contiene las derivaciones temáticas más notorias de la Parte II.

Ejemplo 24:

II-III. 4 *c. 28*

c. 37
c I

II y d II *c. 38* *c. 39*

c. 44
c II. 1
d II. 1

c. 45
a II. 1
d II. 1

c. 47
d I. II

c. 48
d III
d II. 3

c. 50
d II. 4
d II. 3

c. 51
d I. II. 1

c. 54
d I. II. (*)

c. 95
d I. II. 2

c. 96

PARTE III (C)

En el Ejemplo 16 fue señalada la vinculación celular entre el material temático de las partes I y III. El Ejemplo 25 muestra la frase inicial de la Parte III:

Ejemplo 25.



El elemento e está constituido por eI y eII, y este último, a la vez, se divide en eII.1 y eII.2. De éstos, eII.1 es una transposición de cI (ver Ejemplo 21).

eII es, en sí mismo, una variante de eI, al que agrega el si^b como bordadura incompleta de tipo prefijo (appoyatura). La presencia de este ornamento de la 5a. (la^b) de la tríada de la tónica local (re^b mayor), trae a la memoria la reiterada utilización del mismo recurso en los compases iniciales de la obra, en los que el sonido do^b ornamenta la 5a. (si) de la tríada de la tónica principal (mi mayor) (ver Ejemplos 6, 10, 11 y 13).

Por otra parte, alusiones a eI aparecen en la Parte IV, en las cascadas descendentes de los compases 85, 90, 92 y 93:

Ejemplo 26.

El Ejemplo 26 muestra;

- a) El parentesco temático entre bl (c. 3, flauta) y el (c. 55, maderas)
- b) el en su forma composicional
- c) eil como derivado de el
- d) Transformación de el (flauta, oboe y clarinete, c. 85)
- e) Idem (flauta, c. 90)
- f) Simplificación del motivo anterior (flauta, c. 92; violines, c. 93)
- g) Variante de la simplificación (flauta, c. 92)

En cuanto a eil.2, transpuesto y reiterado (cc. 59-60, maderas) funciona como preparación de la 'explosión' melódica y dinámica de los compases 61-62 (maderas y trompa), anticipando los sonidos subyacentes la-sol-fa[†]. A partir de este punto, la vinculación del contenido temático con el elemento a de la Parte I es sorprendente:

Ejemplo 27.

El Ejemplo 27 compara el elemento a (flauta, c. 1) con el gesto melódico de las maderas y trompa de los compases 61-62; aquí puede observarse en (a) la mayor duración del sonido inicial, en (b) la aceleración del descenso, y en (c) la prolongación sincopada del sonido más grave, seguida por la desaceleración en el ascenso, además de la coincidencia entre ambos perfiles.

El consecuente del período que constituye la Parte III (cc. 63 y siguientes), introduce en la textura de acompañamiento una nueva apariencia de la bordadura y e inv. y, derivada de bII.1 (ver Ejemplos 17 y 19). Esta bordadura y, sobre todo, su peculiar articulación, prevalecen en toda la sección. El contenido melódico subyacente en los compases 67-70 (flauta, oboe, corno inglés, trompa) está también curiosamente emparentado con el elemento a de la Parte I:

Ejemplo 28.

El Ejemplo 28 superpone: a) el elemento a (cc. 1-2, flauta), b) el giro melódico de los compases 61-62 (maderas y trompa) y c) la derivación de los compases 67-70 (flauta, oboe, corno inglés y trompa).

Lo expuesto en relación con el contenido temático está muy lejos de agotar las posibilidades de la materia, que ofrece sustancia como para indagar analíticamente hasta el último detalle. Pero puede ser suficiente, sin embargo, para alertar a alguna mente desprevenida sobre lo infundado de ciertas aseveraciones acerca de la calidad "puramente intuitiva" del *Prélude* (ver Nota 30). Como ocurre con todo compositor auténticamente grande --¿quién puede dudar que Debussy lo fue?-- la 'intuición' se cimenta en una sutil sensibilidad para percibir las caleidoscópicas formaciones que resultan de manipular lúdicamente una idea, en un profundo conocimiento del lenguaje para explorar todas las connotaciones, en un agudo sentido crítico para seleccionar las mejores opciones, y en un sólido oficio para plasmar gráficamente en la partitura el maravilloso cosmos sonoro así construído. En este sentido, el *Prélude* resulta paradigmático.

GRAMATICA Y SIGNIFICADO

Un análisis gramatical de las sonoridades verticales del *Prélude* es tan inútil y frustrante como un análisis gramatical de un poema de Mallarmé, o de cualquier otro poeta. Como ya advirtió Austin, el esfuerzo por identificar cada acorde con su respectiva 'etiqueta' gramatical --el número romano con las modificaciones cromáticas del caso-- no guarda proporción con la luz que el procedimiento arroja para realmente comprender el funcionamiento de ciertos procesos¹³. Y fue visto en el apartado TONALIDAD Y FORMA cómo Debussy articula los puntos de mayor significación formal, por medio de cadencias auténticas que enfatizan armónicamente a las tríadas de tónica, dominante, mediante y submediante, éstas dos últimas en su variante mayor. La tonalidad del *Prélude* está gobernada por un gran proceso armónico, que se extiende entre la tónica inicial del compás 3 y la cadencia final V-I de los compases 105-106: en tal expandida trayectoria, los puntos de articulación formal señalados y las tríadas que los sostienen, quedan subordinados -- con significación estructural secundaria-- al gran proceso estructural I-V-I. Asimismo, entre y alrededor de las tríadas de significación estructural primaria o secundaria, existen formaciones verticales de distinto tipo que resultan del comportamiento horizontal de entre una y todas las voces de la textura. Estas formaciones son:

1) acordes que prolongan otros acordes, ornamentándolos, o acordes-bordadura (señalados como B en los ejemplos subsiguientes);

2) acordes que conectan, o bien posiciones diferentes de una misma tríada, o dos tríadas diferentes entre sí, es decir acordes de paso (señalados como P en los ejemplos subsiguientes);

3) acordes que resultan de una combinación de ambas variantes, o acordes bordadura-paso (señalados como BP en los ejemplos subsiguientes).

En la utilización de estos recursos Debussy no produce innovación alguna, sino que emplea viejas técnicas, adaptándolas a los requerimientos de su estilo. Una

tan rápida como incompleta revisión del uso de estas técnicas por diversos compositores de distintas épocas, permitirá comprender más fácilmente algunos aspectos de su evolución hasta llegar al Debussy del *Prélude*.

Ejemplo 29. Mozart, *Sonata* K. 545 (1788), 1er. movimiento, cc. 1-4.

El Ejemplo 29 muestra una reducción analítica de los cuatro primeros compases de la popular *Sonata en do mayor* para piano. En los puntos señalados como B o BP es posible reconocer gramaticalmente construcciones verticales identificables con números romanos (IV, V), pero en este caso no se trata de grados con significación armónica de tipo estructural, sino de simples acordes resultantes del comportamiento horizontal de las voces implícitas en la textura, que ornamentan y prolongan un único grado: I.

Ejemplo 30. Beethoven, *Sonata* op 57 (1804), 1er. movimiento, cc. 1-16.

El Ejemplo 30 corresponde a la reducción analítica de la exposición del tema principal de la *Sonata Appas-*

sionata y en él puede apreciarse la expansión multidimensional de la idea de la bordadura:

B1 (c.10, reiterado en cc. 12 y 13) presenta a la bordadura en la dimensión melódica; se trata de una bordadura incompleta de tipo prefijo: 'incompleta', por cuanto no parte del sonido al cual prolonga, sino que sólo resuelve en él, y 'prefijo', por cuanto lo precede (en otra terminología, a la 'bordadura incompleta prefijo' --BIP-- se la denomina apoyatura);

B2 (cc. 3-4, 7-8, 11-12, 15-16) presenta a la bordadura en la dimensión acórdica; se trata de acordes-bordadura que prolongan otros acordes; en todos los casos, excepto el último, la figura de la bordadura es completa, partiendo de, y resolviendo en, el acorde al cual prolongan; en el último caso se trata de un acorde BIP;

B3 (cc. 5-8) presenta a la bordadura expandida a la dimensión de región tonal; se trata de una frase completa que expresa al II frigio (o napolitano) de fa menor, es decir sol^b mayor.

Ejemplo 31. Berlioz, *Sinfonía fantástica* (1830), 4.^o movimiento, cc. 152-158.



El Ejemplo 31 constituye una reducción analítica del pasaje, que presenta a la tríada de re^b mayor como bordadura de la tónica de sol menor. Puede suponerse que esta yuxtaposición excedió el promedio de comprensión de los músicos de orquesta de su época, puesto que Berlioz insertó en la partitura la siguiente nota aclaratoria (trad. del A.):

"Aquí no hay error de copia: es el acorde de Sol natural menor que fricciona con el acorde de Re bemol mayor; el autor recomienda a los

violines y las violas no 'corregir' sus partes poniendo bemoles a los Re, quintas del acorde de Sol".

El Ejemplo 31 muestra la relación de tritono existente entre las fundamentales-bajos de ambas tríadas, sol y re^b. Casualmente, ambos sonidos son prominentes en diversos pasajes del *Prélude*: en la versión enarmónica do^b-sol constituyen el intervalo-marco del comienzo del solo de flauta inicial (cc. 1-2, 11-12, 21, etc.; ver Ejemplo 13) y, como re^b-sol en el bajo, sostienen importantes tramos de la Parte III (cc. 55-58, 63-66; ver Ejemplo 43).

Ejemplo 32. Bizet, *Carmen* (1873/74), N° 1 Prélude, cc. 9-16.

La I V I

En el Ejemplo 32 la progresión I-V-I se ve coloreada por la presencia del acorde-bordadura do-mi-sol, que prolonga a la dominante. Esta misma yuxtaposición de tríadas aparece en el *Prélude* de Debussy (cc. 21, 107 y, con agregaciones verticales, 94): Nicolás Meeùs la señala como característica de la obra¹⁴. Meeùs asigna a estas yuxtaposiciones el carácter de "armonía de median-tes", cuando, en realidad, se trataría de prolongaciones mediante el empleo de acordes-bordadura cuyas fundamen-tales se encuentran en relación interválica de 3a. con la tríada a la cual prolongan. Si en el *Prélude* existe una verdadera "armonía de median-tes", ella ocurre en las relaciones tonales que se establecen entre las partes de la obra (ver apartado TONALIDAD Y FORMA, Ejemplos 7, 8 y 9).

Ejemplo 33. *Ibid.*, Acto II, N° 12, cc. 1-48.

cc. 1 4 11 15

21 25 29 33

39 41 43 45

Musical score for Example 33, showing two staves. The top staff contains chords labeled P, P, B, B, P, P, B, B, B, P. The bottom staff contains a bass line with notes and chords labeled mi, I, P, P, V⁺, B, B, V⁻, P, P, B, B, P, P, I.

El Ejemplo 33 corresponde a un extenso pasaje de 48 compases, sostenido por la progresión armónica I-V-I desdoblada en I-V⁺ (cc. 1-20) y V⁻-I (cc. 21-48). Esta progresión es prolongada mediante profusión de acordes de paso y acordes-bordadura. Es interesante observar:

1) La mezcla o intercambio modal, con abundante presencia del modo frigio (cc. 7, 39, 43);

2) La bivalencia del acorde fa mayor de los compases 39-43: en el compás 39, dicha tríada funciona como bordadura de fa mayor, en tanto que en el compás 43 lo hace como acorde de paso entre fa mayor y mi menor;

3) El desplazamiento de registro de la mayoría de los sonidos del acorde de fa mayor señalado en el punto anterior, con respecto a los sonidos de las tríadas a las cuales prolonga como bordadura, o conecta como acorde de paso.

Ejemplo 34. Saint-Saëns, *Sinfonía N° 3* (1878), 2° movimiento, cc. 109 (letra X)-128.

cc. 109 111 117 119

125

Musical score for Example 34, showing two staves. The top staff contains chords labeled B, B, and a final chord. The bottom staff contains a bass line with notes and a chord labeled I.

El Ejemplo 34 corresponde a la Coda del movimiento. La tríada mi menor funciona como bordadura de la tónica re mayor. A partir del compás 119 los sonidos del acorde-bordadura se deslizan por medio de notas de paso -- que generan acordes de paso-- hacia la tónica final. En el curso del deslizamiento aparecen un par de formaciones reconocibles gramaticalmente como II y V, pero dichas formaciones no tienen significación armónica, sino que son la resultante del comportamiento lineal de las voces, generándose así contrapuntísticamente.

Los acordes-bordadura tienen una notable ductilidad, resultante de diversas situaciones, entre ellas:³³

1) Pueden afectar desde uno hasta todos los sonidos del acorde al que prolongan;

2) El acorde prolongado puede tener cualquier constitución interválica y encontrarse en cualquier posición;

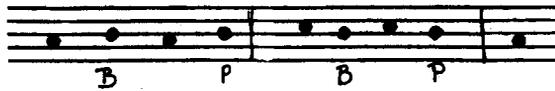
3) Mientras opera la acción de la bordadura, el bajo puede permanecer estático (pedal), puede producir también una bordadura o bien saltar a otro sonido;

4) La acción del acorde-bordadura puede realizarse en el mismo registro en que se encuentra el acorde al cual prolonga, o bien puede operar mediante cambio de registro;

5) El acorde-bordadura puede formar parte de una situación de bordadura completa, de bordadura incompleta prefijo (BIP, apoyatura) o de bordadura incompleta sufijo (BIS, escape).

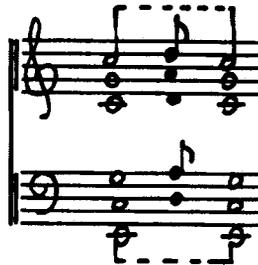
El *Prélude* de Debussy muestra abundante uso de la técnica descrita. Hay casos en los que el movimiento de bordadura es completo, con partida de, y retorno al, acorde prolongado (a-b-a, donde a es el acorde prolongado y b el acorde-bordadura). En varias ocasiones el esquema es a-b-a-b-x, donde b es bivalente, primero prolongando a y luego conectando a con x. Esta técnica constituye la extensión de una bien conocida figura del contrapunto escolástico de 3a. especie:

Ejemplo 35.



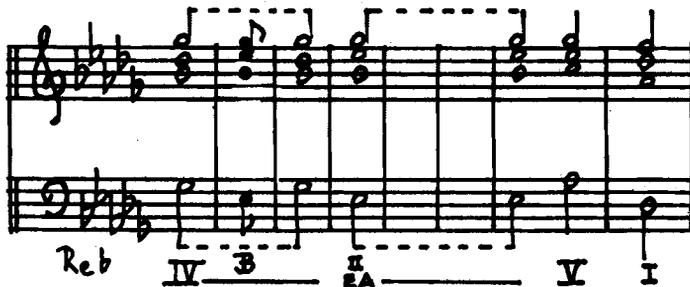
A continuación serán examinadas diversas instancias del uso de acordes-bordadura en el *Prélude* de Debussy. El caso más sencillo aparece cuando el acorde prolongado es una tríada simple y las bordaduras son puramente lineales, no generando formaciones verticales reconocibles como tríadas:

Ejemplo 36. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, c. 85.



En orden de complejidad creciente, sigue la relación de bordadura que se produce entre tríadas diatónicas con dos sonidos comunes, por ejemplo entre las de denominación gramatical IV y II:

Ejemplo 37. *Ibid.*, cc. 67-74.



En el Ejemplo 37, la tríada IV cumple una función armónico-estructural, dirigiéndose, como lo hace, a V (c. 73) y I (c. 74). El II es bivalente: en el compás 68 funciona como acorde-bordadura, en tanto que en los

compases 70-72 aparece como acorde de énfasis armónico, por la relación de 5a. justa descendente que existe entre su fundamental y la de la dominante subsiguiente³⁶.

Ejemplo 38. *Ibid.*; (a) cc. 55-57; (b) cc. 83-84; (c) cc. 90-91.

The image shows three measures of music, labeled (a), (b), and (c). Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure (a) shows a major triad in the treble staff (G4, B4, D5) and a bass line with notes G2, B1, D2. Measure (b) shows a major triad in the treble staff (B4, D5, F#5) and a bass line with notes G2, B1, D2. Measure (c) shows a major triad in the treble staff (D5, F#5, A5) and a bass line with notes G2, B1, D2. Dashed lines indicate the continuation of the bass line across measures.

El Ejemplo 38 ilustra otros casos de acordes-bordadura prolongando triadas mayores: en (a) el acorde prolongado está en posición fundamental, en tanto que en (b) y (c) se encuentra en primera inversión.

Triadas mayores con 7a. (mayor o menor) también son prolongadas mediante la utilización de esta técnica:

Ejemplo 39. *Ibid.*; (a) cc. 17-18; (b) cc. 100-101; (c) cc. 11-12.

The image shows three measures of music, labeled (a), (b), and (c). Each measure consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure (a) shows a major triad in the treble staff (G4, B4, D5) and a bass line with notes G2, B1, D2. Measure (b) shows a major triad in the treble staff (B4, D5, F#5) and a bass line with notes G2, B1, D2. Measure (c) shows a major triad in the treble staff (D5, F#5, A5) and a bass line with notes G2, B1, D2. Dashed lines indicate the continuation of the bass line across measures.

En el Ejemplo 39 (a) y (c), las triadas prolongadas se encuentran en posición fundamental, mientras que en (b) se trata de una segunda inversión.

Las variantes de mayor complejidad, por la cantidad de sonidos involucrados, corresponden a triadas mayores

con 7a. menor y 9a. mayor, y a dicha formación vertical con el agregado de la *sixte ajoutée*:

Ejemplo 40. *Ibid.*; (a) cc. 92-93; (b) cc. 26-27; (c) cc. 94-95.

The image shows a musical score for Example 40, consisting of three measures labeled (a), (b), and (c). Each measure is written on a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one sharp (F#). Measure (a) shows a treble staff with a complex chordal texture and a bass staff with a simple bass line. Measure (b) shows a similar texture with some melodic movement in the treble. Measure (c) shows a more complex texture with many notes in both staves. Dashed boxes are drawn around the upper staves of each measure, and the lower staves are also enclosed in dashed lines.

Los casos ilustrados mediante los Ejemplos 36-40 corresponden a la prolongación de tríadas mayores, en diversas posiciones y con las variantes de diferentes agregaciones verticales. La prolongación de tríadas de otra constitución mediante el empleo de la técnica del acorde-bordadura es excepcional en el *Prélude*:

Ejemplo 41. *Ibid.*; cc. 98-99.

The image shows a musical score for Example 41, consisting of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The upper staff contains a complex chordal texture with many notes, and the lower staff contains a simpler bass line. A dashed box is drawn around the upper staff, and the lower staff is also enclosed in dashed lines.

El Ejemplo 41 corresponde a la prolongación de una tríada disminuída con 7a. menor, en 3a. inversión.

El empleo de la técnica de los acordes-bordadura parece constituir, por su relevante presencia, uno de los rasgos estilísticos más prominentes del *Prélude*.

Para finalizar con este tema, se verá la incorporación de dicha técnica, combinada con la de acordes de paso y acordes bordadura-paso, en tres fragmentos de mayores dimensiones, que trascienden el uso puramente local ilustrado por los Ejemplos 36-41.

Ejemplo 42. *Ibid.*; cc. 30-37.

El ejemplo 42 comienza con la tríada de si mayor como tónica secundaria, señalando el fin de la Parte I (c. 30): el pasaje analizado prolonga dicha tríada y la transforma en una sonoridad disonante --agregando 7a. y 9a.-- en el compás 37, donde se produce una articulación formal de cierta importancia, a partir de la cual se reorienta el movimiento tonal. En el Ejemplo 42 (a) se observa una línea que parte de si (c. 30) y continúa en do (c. 31), re (c. 33), mi (c. 34) hasta fa (c. 36). Dicha línea despliega la 5a. si-fa del acorde prolongado, el que reaparece inequívocamente en el compás 37. Una serie de acordes de sonoridad --aunque no de ortografía-- de 'sexta francesa', contruidos sobre las notas do, re, mi y fa establece la vinculación entre la tríada consonante (estable) del compás 30 y su versión disonante (inestable) del compás 37; dos de estos acordes --los contruidos sobre do y mi-- están, a su vez, prolongados por acordes-bordadura, contruidos por una tríada mayor con 7a. menor y 9a. mayor. El Ejemplo 42 (b) muestra el despliegue de la 5a. si-fa y los acordes de paso con su ortografía 'corregida'.

Ejemplo 43. *Ibid*; (a) cc. 55-63; (b) cc. 63-74.

cc. 55 56 57 58 59 60 61 62 63

(a)

B BIP 5 10 BP 5 10 BP 5

5↓ 3↑ 3↑

cc. 63 64 65 66 67 68 69 70 73 74

(b)

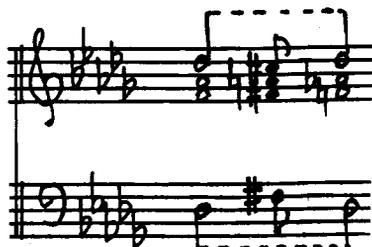
B BIP B

I IV EA V I⁶⁵

El Ejemplo 43 es la reducción analítica del período paralelo que constituye el núcleo formal de la Parte III (ver Ejemplo 9): (a) corresponde a la frase antecedente y (b) a la consecuente. El acorde de los compases 56, 58, 64 y 66 es bivalente: como acorde-bordadura (B) retorna a I; como acorde-bordadura incompleta prefijo (BIP) prolonga a, y resuelve en, la tríada ubicada a una 5a. justa inferior de la tónica (IV gramatical). Esta tríada aparece, en el antecedente, en su versión enarmónica menor (*fa* menor) y, en el consecuente, en su versión diatónica mayor (*sol* mayor). La función que cumple cada uno en cada caso es diferente: en el antecedente retorna a I, ascendiendo por 3as. (*fa*[♯]-*la*-*re*^b=*do*[♯]); estos acordes están conectados por un movimiento melódico de paso, señalado con una barra sólida en el Ejemplo 43 (a) y los bajos de las dos últimas tríadas precedidos por bordaduras incompletas prefijo: se generan así los acordes bordadura-paso indicados como BP, formándose entre las voces externas el esquema interválico 5-10. En

un nivel estructural más profundo, toda la frase antecedente se condensa en la relación de la tónica con la versión gramatical enarmónica y menor de la tríada IV, actuando ésta como acorde-bordadura.

Ejemplo 44.



En el consecuente --Ejemplo 43 (b)-- dicha tríada IV, en su versión diatónica mayor (c. 67) funciona como grado estructural, como ya fue señalado al comentar el Ejemplo 37.

Ejemplo 45. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, cc. 94-106.

Musical score for Example 45, Debussy's *Prélude à l'Après-midi d'un faune*. The score shows two staves with notes and accidentals. Below the staves is a table of analysis:

Sonoridad vertical	9 4 7	8 b7 b5	9 b7 #6 4 5	9 #7 4 6	8 8 #6 3	9 #7 4 6	8 8 #6 3
Gramática	I	VI	I	VII	VI	VI	VI
Función		B		BIP		B	
Estructura	I						

Sonoridad } 9 ——— 10 9 ——— 10 10 8 10 8
 vertical { 8 8 8 #7 8 #7
 { 4#6 4#6 #6 #5 #6 #5
 { 4#4 4#4 #4 #4 #4 #4

Gramática II IV II IV VI ? VI ?
 Función BP B B B

Estructura _____

Sonoridad } 10 19 ——— 10 5 10 5
 vertical { 8 7 6 4 8 3
 { #6 #6 — b5 5 5 3
 { #4 4 3 4 3

Gramática VI VI II V I
 Función
 Estructura _____ II ——— V ——— I

El Ejemplo 45 corresponde al final de la obra y comprende las dos últimas frases del período conclusivo (Ejemplo 9, frases 17 y 18), tramo en que se opera claramente la integración y resolución de las prolongaciones en la estructura fundamental. En este ejemplo se ha reducido la textura a las voces esenciales, en un único registro, para clarificar el proceso. El cifrado analítico de las sonoridades verticales, en verdad anacrónico, sirve, sin embargo, para seguir los comportamientos horizontales de las voces. El análisis gramatical, ciertamente insuficiente de por sí, se incluye sólo con finalidad ilustrativa: adquiere sentido solamente en los momentos en que el acorde asume la significación de grado estructural (cc. 94, 104-106). En el análisis de función son señalados comportamientos típicos de acordes-bordadura, bordadura incompleta prefijo y bordadura-paso. Por último, el análisis estructural permite seguir la extensa prolongación de la tónica durante toda la frase 17 (cc. 94-99) y comienzo de la frase 18 (cc. 100-103), para proceder luego a la conclusión estructural

definitiva (cc. 104-106). El Ejemplo 46 resume sintéticamente el proceso:

Ejemplo 46.

The image shows a musical score for Example 46. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with various ornaments and accidentals. The bass staff contains a bass line with several chords. Below the bass staff, there are chord symbols: $I \begin{smallmatrix} 4 & 7 \\ 6 \end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix} 4 & 6 \\ 4 & 3 \end{smallmatrix}$, $b5$, II , $V \begin{smallmatrix} 4 \\ 3 \end{smallmatrix}$, and I . There are also some handwritten annotations above the bass staff, including $h =$ and $h \cdot$ with arrows pointing to specific notes.

Finalmente y resumiendo el aspecto relacionado con la gramática acórdica y significado del *Prélude*, cabe concluir que, como ya fue mencionado con motivo de los Ejemplos 29-34, Debussy no innovó en este terreno, sino que siguió las huellas todavía frescas en la música francesa, como las dejadas por Berlioz, Bizet y Saint-Saëns, entre otros. Pero, ciertamente, Debussy amplió estas técnicas y procedimientos, que en aquellos compositores eran de uso ocasional y colorístico, y los elevó a la categoría de constante de estilo. En el uso permanente de estos recursos reside, quizás, su 'modernidad', y con ello la apertura de una vía que, ya en el siglo XX, compositores como Bartok, Stravinsky y Prokofiev recorrieron con fructíferos resultados artísticos.

LA INTERPRETACION

La visión interpretativa que un compositor tiene de su propia obra es sólo un dato, no un dogma. Una vez concluída, la obra es autónoma con respecto a las intenciones que el autor tuvo al crearla: tiene vida propia y encierra en sí más significados que los que el autor, en función de intérprete, puede reconocer en ella. Suponer que esto no es así, es decir, que la visión interpretativa del autor es la única válida o, por lo menos, la mejor posible, es limitar la riqueza de contenido implícita en toda auténtica obra de arte, es poner coto a la diversidad y riqueza de sus significados.

Para la toma de decisiones que implica una lectura interpretativa del *Prélude*, resulta de especial interés conocer, como dato, que, además de la partitura editada, existe la llamada 'Partitura de Royaumont'³⁷, que fue utilizada por Debussy para dirigir su obra (c. 1908), con correcciones, adiciones y precisiones escritas en lápiz por él mismo. Entre tales anotaciones adquieren prominencia las de las magnitudes metronómicas. Una magnitud metronómica, en Debussy como en cualquier otro compositor --aún si se trata de alguien tan detallista como Stravinsky-- no pasa de ser otro dato más, digno de ser considerado, pero no obligatorio. El propio Debussy lo consignó así cuando manifestó a su editor que, en su opinión, los movimientos metronómicos "son exactos durante un compás"³⁸.

En general y para lo que podría llamarse una sensibilidad musical media actual, las indicaciones metronómicas de Debussy resultan demasiado veloces. Aplicando estrictamente sus metrónomos, sin fluctuaciones de tipo rall.-accell. que pudieran afectar el devenir temporal, la duración del *Prélude* alcanza unos 6 minutos y 40 segundos. Curiosamente, esta duración se encuentra muy próxima a la de la más antigua versión grabada que se conoce, de Camille Chevillard con la Orquesta Colonne, realizada en 1922 y que dura 6 minutos y 53 segundos³⁹. Chevillard (1859-1923) dirigió los estrenos de *Nocturnes* y *La Mer*, pudiendo presumirse que se encontraba muy cerca de 'los orígenes' de la interpretación de Debussy de su propio *Prélude*. Sus relaciones con el compositor fueron ambiguas, aunque respetuosas por ambas partes. Ha

quedado como anécdota para la historia menuda, la respuesta que Debussy dio a Chevillard cuando éste le preguntó cómo debía ejecutarse el 'solo' de flauta del *Prélude*:

"C'est un berger qui joue de la flûte, assis le cul dans l'herbe".

Con el transcurso de los años, los intérpretes han rallentado los tempi y las duraciones del *Prélude* se han incrementado en magnitudes más que notables. En este sentido, se destacan por su duración las versiones de Leopold Stokowski (1959), de 11 minutos y 18 segundos, y la de Bernard Haitink (1977), de 11 minutos y 11 segundos.

Las indicaciones metronómicas que Debussy incorporó a la 'Partitura de Royaumont' son las siguientes:

compás 01:	♩	= 44
compás 37:	♩	= 72
compás 51:	♩	= 60
compás 55:	♩	= 56
compás 74:	♩	= 60
compás 79:	♩	= 84

Fluctuaciones explícitas agregadas por Debussy, más allá de las impresas en la partitura, son las siguientes:

compás 029: sobre las tres últimas corcheas y prolongándose en todo el compás 030: *cédez*; al comienzo del compás 031: *au Mouvt.*

compás 032: *sans trainer*

compás 054: *Cédez un peu...*

compás 063: *En animant*

compás 067: *Toujours animé*

compás 073: *Cédez un peu*

compás 103: tachado el (*a tempo*) impreso

De las indicaciones precedentes, magnitudes metronómicas y fluctuaciones explícitas, surgen algunas consecuencias interesantes:

1) Debussy consideraba para el comienzo de la obra un pulso de negra con puntillo; la tendencia actual es tomar un pulso de corchea.

2) El *cédez* de los compases 29-30 que subraya la articulación formal de la cadencia final de la Parte I, se extendería hasta la anacrusa del compás 31. El *au Mouvt.* actuaría a partir del primer tiempo del compás 31 (*sfz* de los instrumentos de viento). En el apartado HIPOTESIS SOBRE RELACIONES ENTRE TEXTO Y MUSICA se verá la importancia de ese detalle en relación con el texto.

3) Debussy interpretaba *accelerando* a partir del compás 63, manteniéndolo hasta el compás 72 inclusive; cuando retomaba un hipotético *tempo primo* en el compás 74, lo hacía con un pulso ligeramente más rápido que en el compás 55.

4) Las indicaciones del compás 79 plantean un dilema. Si al comenzar la obra la magnitud metronómica de la negra con puntillo es 44, entonces la magnitud de corchea es $44 \times 3 = 132$, en cuyo caso el *Mouvt. du Début* del compás 79, en el que el tema de la flauta aparece en aumentación, escrito en valores de doble duración, debería ser negra = 132 y no = 84, como pide Debussy. Si, por el contrario, en el compás 79 se adopta la magnitud negra = 84, entonces el compás 1 debería tomarse a una magnitud de corchea = 84, lo que da un pulso de negra con puntillo = 28 (!). Según la significación formal de Reexposición que se asignó a la Parte IV (ver Ejemplo 9), el *Mouvt. du Début* podría querer significar que ambos *solí* de flauta (cc. 1 y 79) deben ser percibidos auditivamente como transcurriendo en un *tempo* similar, por lo que las indicaciones de Debussy, tomadas al pie de la letra, son contradictorias.

5) La tachadura del (*a tempo*) del compás 103 significaría que el *retenu* del compás anterior debe mantenerse hasta el *Très retenu* del compás 105.

El resto de los agregados, modificaciones e indicaciones de la 'Partitura de Royaumont' se relaciona con dinámica (matices, reguladores), equilibrios (algún *en dehors* ...), articulaciones (respiraciones, ligaduras), pequeñas modificaciones rítmicas o de orquestación, etc.

De todo ese cúmulo pueden ser señalados algunos detalles, realmente significativos:

1) Compás 3. Debussy indica una respiración en la parte de flauta, entre el mi³ y el sol⁴. Lo ideal, naturalmente, es no respirar en toda la frase, lo que es posible para un solista de buena capacidad y control. En caso de requerirse una respiración de emergencia, parece preferible respirar en el compás 4, inmediatamente después de la síncopa del si⁴: de este modo, los sonidos de la tríada I (mi³-sol⁴-si⁴), que resuelven la ambigüedad tonal de los dos primeros compases, pueden ser ejecutados dentro de un mismo *fiato*.

2) Compás 9. Debussy indica *più p*, sugiriendo un efecto de eco.

3) Compás 22. Debussy modifica las duraciones de los dos últimos sonidos de la parte de flauta I (re⁴-mi⁴) del siguiente modo:

Ejemplo 47. (a) partitura impresa; (b) 'Partitura de Royaumont'



Esta pequeña modificación hace posible una respiración (necesaria) después del mi⁴ que, con las duraciones originales (a), es prácticamente imposible.

4) Compases 53-54. De la parte de clarinete en estos dos compases, existen no menos de tres versiones diferentes¹²:

Ejemplo 48. Debussy, *Prélude à l'Après-midi d'un faune*, cc. 53-54. (a) Edición de Austin, corroborada por el manuscrito de la versión para 2 pianos, original de Debussy, y la Edición Jobert de dicha versión; (b) Manuscrito de la partitura y primera edición de

la obra; (c) Edición Eulenburg N° 1116, de bolsillo, sin fecha.

Como puede advertirse al cotejar las tres versiones del ejemplo anterior, existen divergencias en las ligaduras del compás 53 y en los reguladores del compás 54. Austin señala que la ligadura que une los dos *la*^b del clarinete en la versión (b) puede ser intencional, pero que se contradice con la versión (a) y con pasajes análogos. La posible intencionalidad y razón de ser de esa minúscula ligadura puede entenderse considerando la frase en su integridad: la ligadura prolonga el sonido real *sol*^b, que se vincula con el sonido real *sol* del mismo instrumento, en el compás 51. El sonido real *sol* señala la transformación de la tríada I' de *la* mayor, acorde final conclusivo de la Parte II, en V' de *re* mayor, centro tonal de la Parte III, propulsando así a la transición (cc. 51-55) hacia un nuevo destino armónico: alargando sutilmente dicho sonido mediante la ligadura, se pone en discreto relieve la inflexión señalada. La versión (c) es la menos convincente, por la falta de caracterización rítmica del compás 53 y el francamente antimusical regulador *cresc.* del compás 54.

5) Compases 55-58. Debussy trazó una ligadura sobre las maderas agrupando estos cuatro compases; lo mismo hizo sobre los compases 63-64, 65-66, 67-68 y 69-60. También agregó un acento (>) sobre el *si*^b del compás 57. Dicho *si* funciona allí como bordadura incompleta prefijo (BIP, o apoyatura) de *la*^b, 5a. de la tríada de la tónica: es, en este sentido, el equivalente del insistente *do*^f que caracteriza al elemento melódico inicial

(cc. 1-3, ver Ejemplos 6, 10, 11 y 13). Quizás quiso subrayar con el acento una nueva emergencia del omnipresente --bien que sometido a diversas transformaciones-- material temático inicial.

6) Compases 64-65. En las cuerdas, un trazo recto de *portamento* vincula el fa grave con el si^b agudo, a través de la barra de compás: este trazo puede entenderse, más que como una indicación de real *portamento* -- posible, considerando las prácticas de ejecución de la época-- como una invitación a extremar el *legato* a pesar del cambio de dirección de la arcada y el salto de cuerdas que el pasaje exige.

7) Compases 83-84. Debussy indicó en las trompas una cesura entre los dos compases. En el pasaje análogo, entre los compases 90-91, no lo hizo, pero cabe aplicar aquí un criterio analógico.

8) Compás 91. La 'Partitura de Royaumont' nada dice con referencia al sonido la¹ del fagot I: parece ser, después de todo, la continuación lógica de la figura de la bordadura precedente. Ahora bien: comparando el acorde inicial de este compás con su análogo del compás 84, podría inferirse que el fagot I debe tocar en el compás 91 el si.

9) Compás 93. Debussy tachó *bouché* y *naturel* en la parte de trompa I, sustituyéndolos por el símbolo "+", cuya aplicación no se puede discernir a qué nota o notas afecta.

10) Compases 99-100. Debussy continúa la línea del oboe I, haciendo que este instrumento complete la duplicación de la flauta II.

HIPOTESIS SOBRE RELACIONES ENTRE TEXTO Y MUSICA

L'Après-midi d'un faune de Mallarmé tiene 110 versos. 'Versos' y no 'líneas', ya que los versos 1, 3, 8, 32 y 104 están dispuestos gráficamente en dos o tres líneas.

El *Prélude* de Debussy tiene 110 compases. Curiosa coincidencia, que es una tentación irrefrenable para buscar correspondencias entre texto y música. Pero el propio compositor se encargó, desde un comienzo, de aventar dudas al respecto y establecer claramente los límites de una posible correspondencia. Hay, por lo menos, dos fuentes documentales ampliamente difundidas que así lo determinan. Una, es la Nota de la edición original, de la cual Austin cree que fue redactada por el mismo Debussy o que, por lo menos, contó con su aprobación: 44

"La música de este Preludio es una ilustración muy libre del bello poema de Stéphane Mallarmé. Ella no pretende ser una síntesis de aquel. Se trata, más bien, de los decorados sucesivos a través de los cuales se mueven los deseos y los sueños del fauno, en el calor de la siesta".

La otra fuente es una carta que el compositor escribió al crítico Henri Gauthier-Villars ("Willy") el 10 de octubre de 1895 que, en sus párrafos más significativos, expresa: 45

"... es la impresión general del poema, ya que, si lo siguiera de más cerca, la música quedaría sin aliento, lo mismo que un caballo de carroza compitiendo en el Gran Premio con un pura sangre. Es también el desprecio de esta 'ciencia de castores' que recarga a nuestros más arrogantes genios; después, no tiene respeto por la tonalidad! y está más bien en un modo que trata de contener todos los matices, lo que es muy lógicamente demostrable. Ahora bien, la música sigue, sin embargo, el movimiento ascendente del poema ... La conclu-

sión, es el último verso prolongado: 'Couple adieu; je vais voir l'ombre que tu devins'.

A partir de tales evidencias, cualquier interpretación que se haga de una relación entre texto y música, no puede sino penetrar en el resbaladizo terreno de la especulación. Es posible que un intento semejante descubra algunos puntos de articulación formal a alturas aproximadamente equivalentes del texto y la partitura, que ciertas imágenes sugeridas por el texto encuentren un correlato de 'pintura sonora', y que ciertas 'zonas' del poema tengan alguna analogía expresiva en alguna sección musical; pero es muy difícil, si no imposible, ir mucho más allá.

Hasta ahora, este trabajo ha sido deliberadamente circunscripto a considerar aspectos puramente musicales, es decir, a tratar las significaciones congénéricas que ciertas partes de la composición tienen con respecto a otras partes de la misma¹⁶. Aún cuando fueron consideradas posibles influencias wagnerianas, los parámetros de comparación fueron puramente musicales. Adentrarse en posibles correspondencias entre texto y música llevará a considerar significaciones extragenéricas, refiriendo situaciones puramente musicales a otras que no lo son. A esta dificultad se agrega la indudable merma de comprensión profunda que afecta a quien --como el autor-- no domina el francés como lengua propia, y el carácter oscuro y ambiguo del estilo poético de Mallarmé. Por ello, las ideas aquí formuladas deben ser prudentemente expresadas en términos de interrogación: ¿será así?, ¿querrá 'ésto' significar 'tal cosa'?, ¿será una casualidad, ¿será algo deliberadamente perseguido por el compositor?. Si así no se lo hace, si ciertas presunciones son expresadas con afirmativa imprudencia, es para no fatigar al lector con un permanente interrogarse sobre la validez de lo expuesto. En este campo, también juegan un importante papel las apreciaciones subjetivas, mucho más que cuando se hace referencia a significaciones congénéricas, estrictamente musicales. Pero es un riesgo que vale la pena correr. Si bien se sabe, por el mismo Debussy, que la correspondencia entre poesía y música no es de 'verso número x a compás número x ', también es verdad que él afirmó haber seguido, de algún modo, "el movimiento ascendente del poema". Tratar de seguir ese movimiento puede rendir frutos, y en tal sentido se

asume el riesgo de exponer un flanco intelectual vulnerable proponiendo hipótesis, quizás fácilmente rebatibles. Empero, es parte de la integridad del *Prélude* como obra de arte considerar este aspecto fundamental de su génesis. Con ese espíritu se arriesga la siguiente interpretación.

1 Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,

2 Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air

3 Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve?

Las ninfas del texto son dos: los versos 11 y 12 se refieren a "la plus chaste" y a "l'autre tout soupirs"; asimismo, el verso 110 las invoca "Couple, adieu". Esta idea de dos ninfas quizás encuentra su correlato en los elementos temáticos a y b (compases 1-4, ver Ejemplo 13), fuertemente contrastados en la oposición entre cromatismo (elemento a) y diatonismo (elemento b). La imagen del "voltiger dans l'air" puede originar la inclusión del *glissando* de arpa, hacia el final de la frase inicial (compás 4), sobre todo considerando que la otra única inclusión de dicho efecto instrumental en la obra ocurre en los compases 90-91, en posible relación con los versos

90 "Que de mes bras, défaits par des vagues trépas,

91 "Cette proie, à jamais ingrate, se délivre

donde el *glissando* podría aludir al "se délivrer".

8 Réfléchissons ...

ou si les femmes dont tu gloses

9 Figurent un souhait de te sens fabuleux!

La acción reflexiva ("Réfléchissons...") puede relacionarse con el compás de silencio (c. 6), así como el juego de imágenes espejadas que sugiere el "figurer un souhait", con la repetición, después del compás de silencio, del último inciso de la frase inicial, a modo de eco (cc. 7 -10).

10 Faune, l'illusion s'échappe des yeux bleus

11 Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste

ridades de 'sexta francesa', como consecuencia del empleo de la escala hexatónica y la selección de acordes. Tal sonoridad tenía particulares resonancias para el compositor, que en una carta a Jacques Durand del 26 de junio de 1909 expresaba:

"Los días pasan en cierta cosa gris, húmeda y pesada, como para deprimir a un roble. En 'Pélleas', eso está expresado así:



Usted me concederá que no se puede vivir oyendo esas armonías todos los días!"

Es posible que la imagen "Inerte, tout brûle dans l'heure fauve" (verso 32) haya sugerido a Debussy "quelque chose de gris, humide et lourd" --como escribe en la carta a Durand-- para traducirla en sonoridades de 'sexta francesa'. Si así fuera, el solo de oboe del compás 37, con su melodía claramente diatónica y el *En animant* del *tempo*, podría vincularse con los versos 35-36 y sus alusiones al "s'evveiller à la ferveur première" y a la "flot antique de lumière".

48 Et se faire aussi haut que l'amour se module
 49 Évanouir du songe ordinaire de dos
 50 Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
 51 Une sonore, vaine et monotone ligne.

El solo de clarinete de los compases 51-55 podría aludir a la "sonore, vaine et monotone ligne" del verso 51. Por otra parte, la melodía emblemática de la Parte III, a cargo de las maderas y que comienza en el compás 55, quizás se vincula con los versos 52-53 y su invocación a Syrinx:

52 Tâche donc, instrument des fuites, ô maligne
 53 Syrinx, de refleurir aux lacs où tu m'attends!

Más adelante:

59 Rieur, j'élève au ciel d'été la grappe vide

60 Et, soufflant dans ses peaux lumineuses, avide
62 D'ivresse, jusqu'au soir je regarde au travers.

En el compás 59 los violines y violas inician un movimiento ascendente que parte de la 8a. $1a^3-1a^4$ (c. 59, violines II) y llega a $1a^{b4}-1a^{b5}$ (c. 63, entre violines y violoncelos); mientras tanto, en el compás 61 se produce una suerte de climax en las maderas, subrayado por la aceleración de los arabescos descendentes, la dinámica *forte*, etc. (en la 'Partitura de Royaumont' Debussy agregó *piu f* y regulador *cresc.* en el c. 62)⁴⁸. Esta conjunción de detalles es muy difícil de dissociar de las fuertes imágenes de los versos 59-61: la elevación al cielo, las pieles luminosas, la avidez de la ebriedad.

62 O nymphes, regonflons des SOUVENIRS divers.
63 "Mon oeil, trouant les joncs, dardait chaque encolure
64 "Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure
65 "Avec un cri de rage au ciel de la forêt;

El "regonfler des SOUVENIRS divers" del verso 62, tendría su correspondencia musical en la entrada de la frase consecuente del período en el compás 63: por tratarse de una frase semejante al antecedente, lo recuerda inevitablemente. Aparece aquí la textura ondulante de las bordaduras sincopadas (compás 63): ¿está sugerido este acompañamiento por la imagen de "chaque encolure / Immortelle, qui noie en l'onde sa brûlure? ¿O, más bien, nos reenvía a los versos 52-53 y su invocación a Syrinx y "al refleurir aux lacs où tu m'attends?" Más significativo que el cúmulo de detalles señalado resulta, quizás, considerar otras evidencias, para deducir la importancia que Debussy parece asignar a este pasaje. En el compás 63 comienza la sección de mayor actividad y complejidad rítmica de la obra, por la cantidad de eventos diferentes superpuestos que contiene. En este punto de la 'Partitura de Royaumont' Debussy indica *En animant*. Por su parte, el verso 63 del poema inicia la segunda de las tres secciones encomilladas, en la que, siguiendo la tenue trama propuesta, se narra la exaltada aproximación del fauno a su presa ("Cette proie, à jamais ingrater" del verso 91):

66 "Et le splendide bain de cheveux disparaît
67 "Dans les clartés et les frissons, ô pierreries!
68 "J'accours; quand, à mes pieds, s'entrejoignent (meurtries

- 69 "De la langueur goûtée à ce mal d'être deux)
 70 "Des dormeuses parmi leurs seuls bras hasardeux:
 71 "Je le ravis, sans les désenlacer, et vole
 72 "A ce massif, haï par l'ombrage frivole,
 73 "De roses tarissant tout parfum au soleil,
 74 "Où notre ébat au jour consumé soit pareil.

En el transcurso de esta sección el compositor añade *Toujours animé* (c. 67) y, hacia el compás 70, *ff* en todas las cuerdas, incluyendo las arpas (se trata del único *ff* en toda la obra): ¿habrá alcanzado aquí Debussy la culminación del "movimiento ascendente" del poema, al que hizo referencia en su carta a Gauthier-Villars? (Ver Nota 45).

La agitación de la imagen precedente se diluye poéticamente en la idea del día declinante, extinguido. En el poema, el verso 74 cierra una unidad morfológica. En la música, el proceso de declinación-extinción se inicia en el compás 71, a través de las repeticiones *diminuendo*, con reducción de la orquestación, finalizando en el compás 78, donde 6 instrumentos *soli*, con dinámica *ppp* y regulador *decres.*, preparan la entrada de la Parte IV (A2).

La relación entre la Parte IV (A2), reexpositiva, y el poema, se iniciaría a partir del verso 75. Entre los versos 75 y 89 reaparecen las alusiones a una y otra ninfa:

- 79 Des pieds de l'inhumaine au coeur de la timide

 85 "Car, je peine j'allais cacher un rire ardent
 86 "Sous les replis heureux d'une seule (gardant
 87 "Par un doigt simple, afin que sa candeur de plume
 88 "Se teignit à l'émoi de sa soeur qui s'allume
 89 "La petite, naïve et ne rougissant pas:)

Dichas alusiones poéticas son correspondidas musicalmente por el retorno de los elementos melódicos *a* y *b*, de la Parte I (A1).

- 95 Tu sais, ma passion, que, pourpre et déjà mûre,
 96 Chaque grenade éclate, et d'abeilles murmure;
 97 Et notre sang, épris de qui le va saisir,
 98 Coule pour tout l'essaim éternel du désir.

En el compás 94 Debussy introduce en el acompañamiento de las cuerdas, trémolos, trinos y baterías *pp sur la touche* con sordina, con un efecto de murmullo tremolante que se extiende hasta el compás 100 y que puede vincularse fácilmente como pintura sonora de las imágenes de enjambres y murmullos de abejas de los versos 95-98.

- 99 A l'heure où ce bois d'or et de cendres se teinte
100 Une fête s'exalte en la feuillée éteinte:
101 Etna! c'est parmi toi visité de Venus
102 Sur ta lave posant ses talons ingénus,
103 Quand tonne une somme triste où s'épuise la flamme.

Los versos 93-103 juegan con las imágenes de "la feuillée éteinte" y el "somme triste où s'épuise la flamme", lo que es correspondido musicalmente por el proceso cadencial final de la obra: liquidación temática (cc. 100-102) y descenso lineal a la tónica, con su correspondiente progresión armónica final (cc. 103-106). Precisamente, este punto (c. 106, acorde tenido de tónica y punteos alusivos de las arpas) coincide exactamente con el sucumbir conjunto de "l'âme / De paroles vacante et ce corps allourdi":

- 104 Je tiens la reine!
O sûr châtiment...
Non, mais l'âme
105 De paroles vacante et ce corps allourdi
106 Tard succombent au fier silence du midi:

Por último, la Coda en su conjunto (cc. 107-110), con su inequívoca alusión a los elementos melódicos *a* y *b*, parece traslucir la idea del compositor en cuanto a que el final de la obra prolonga el último verso (ver Nota 45):

- 110 Couple, adieu: je vais voir l'ombre que tu devins.

El verso 110 es la invocación postrera a las dos ninfas, y a la transformación de la pareja en sombra. Debussy parece traducir esta bella imagen poética, con la simplificación y condensación de los elementos *a* y *b*: *a* se presenta con homogeneidad rítmica entre descenso y

ascenso, en un ámbito de sólo una 3a. mayor (c. 107), en tanto que b es liquidado y sintetizado mediante verticalización de su contenido melódico (c. 108). El Ejemplo 49 ilustra este proceso, superponiendo la versión inicial con la versión final de ambos elementos:

Ejemplo 49. *Ibid*, (a) cc. 1-3; (b) cc. 107-108.

The image shows two staves of musical notation. Staff (a) is labeled 'c. 1' and contains a melodic line in G major (one sharp) with a triplet of eighth notes and a fermata. Staff (b) is labeled 'c. 107' and contains a similar melodic line with a fermata and a final chord marked 'p.'.

* * * * *

NOTAS:

1. Austin, William W. (editor): *Prelude to "The Afternoon of a Faun"*, Norton Critical Score, New York, Norton & Company, 1970, p. 61.
2. Paz, Juan Carlos: *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1955, p. 42.
3. Durand, Jacques (editor): *Lettres à son éditeur*, París, Durand, 1927, p. 182 (trad. del A.).
4. Lockspeiser, Edward: *Debussy*, Buenos Aires, Anaconda, 1951, p. 39 (trad. de Vicente P. Quintero). También Austin, *op. cit.*, p. 133-134.
5. Barraqué, Jean: *Debussy*, París, Ed. du Seuil, 1962, reproducción facsimilar del recibo en p. 93. También Austin, *op. cit.*, pp. 11-12.
6. Austin, *op. cit.*, pp. 139-140.
7. Barraqué, *op. cit.*, p. 91.

8. Lokspeiser, *op. cit.*, p. 28.
9. *Ibid.*, p. 13.
10. Salazar, Adolfo: *La música moderna*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 276.
11. Austin, *op. cit.*, p. 115. También Lockspeiser, *op. cit.*, p. 40.
12. Forte, Allen: *The structure of Atonal Music*, New Haven, Yale Univ. Press, 1973, p. 179.
13. Mataigne, Vivian: "Un analyse du *Prélude à l'après midi d'faune* de Claude Debussy", *Analyse musicale*, 12, París, Juin 1988, p. 91.
14. McHose, Allen I.: *Basic Principles of the Technique of 18th and 19th Century Composition*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1951, p. 143. También Green Douglass M.: *Form in Tonal Music*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965, p. 8.
15. Barraqué, *op. cit.*, pp. 75-76. También Austin, *op. cit.*, pp. 128-131 y Salazar, *op. cit.*, p. 283.
16. Baraqué, *op. cit.*, p. 91.
17. *Ibid.*, p. 76.
18. Durand, *ibid.*, p. 55.
19. *Ibid.*, p. 10.
20. *Ibid.*, p. 42.
21. *Ibid.*, p. 140.
22. *Ibid.*, p. 142.
23. *Ibid.*, p. 154.
24. *Ibid.*, p. 176.
25. Mataigne, *op. cit.*, p. 90.
26. Barraqué, *op. cit.*, pp. 86-87 (trad. del A.).

27. Green, *op. cit.*, pp. 3-5.
28. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 94.
29. Austin, *op. cit.*, p. 14. También Barraqué, *op. cit.*, p. 91.
30. Lockspeiser, *op. cit.*, p. 118.
31. Durand, *op. cit.*, p. 171.
32. Barraqué, *op. cit.*, p. 88.
33. Austin, *op. cit.*, pp. 85-86.
34. Meeùs, Nicolás: "Le 'Prélude à l'Après-midi d' faune': une analyse harmonique", *Analyse musicale*, N° 13, París, Octobre 1988, p. 84.
35. Salzer, Felix: *Structural Hearing*, Vol. I, New York, Dover, 1962, pp. 104 y ss.
36. *Ibid.*, p. 160. Para Salzer, el II de 'énfasis armónico' intermedia entre III y V, o entre IV y V en la estructura fundamental. El 'énfasis armónico' proviene de la relación de 5a. justa existente entre las fundamentales de II y V.
37. Los datos correspondientes a la 'Partitura de Royaumont' han sido tomados de Austin, *op. cit.*, pp. 64-68.
38. Durand, *op. cit.*, p. 158.
39. Fantapié, Henri-Claude: "Direction d'orchestre, interprétation et rythme dans le *Prélude à l'Après-midi d' faune* de Claude Debussy", *Analyse musicale*, N° 13, París, octobre 1988, p. 96.
40. *Ibid.*, p. 91.
41. *Ibid.*, p. 96.
42. Austin, *op. cit.*, p. 66.
43. *Ibid.*, p. 67.
44. *Ibid.*, p. 14 (trad. del A.).
45. *Ibid.*, p. 13 (trad. del A.).

46. Sobre el significado y connotaciones de los conceptos 'congenérico' y 'extragenérico' en música, véase Coker, Wilson: *Music & Meaning*, New York, The Free Press, 1972, especialmente los capítulos 5, 7, 10 y 11.

47. Durand, *op. cit.*, p. 75.

48. Austin, *op. cit.*, p. 66.

LUIS GIANNEO (9-I-1897; 15-VIII-1968)

CARMEN GARCIA MUÑOZ

Luis Gianneo pertenece a una generación de músicos que inauguró una etapa de particular importancia en nuestra historia musical: los miembros de ese grupo eran excelentes ejecutantes o directores -pensemos en José María y Juan José Castro y en el propio Gianneo-, y produjeron la apertura hacia las expresiones contemporáneas del arte europeo (Stravinsky, Honegger, Schönberg), señalando nuevos rumbos. Sin olvidar la existencia de un "maestro" que los marcó con impronta singular, el italiano Eduardo Fornarini. Su figura no ha sido aún estudiada en profundidad, por falta de documentación y porque Fornarini en 1920 volvió a su tierra. Pero sus enseñanzas dejaron huellas profundas, incluso en un hombre tan polémico como Juan Carlos Paz, que lo elogia sin retaceos en sus escritos.

Gianneo formó parte del Grupo Renovación, pasó veinte años en Tucumán (1923-42), donde desarrolló una múltiple tarea como docente, director de orquesta, pianista y promotor de la actividad cultural. Ya en Buenos Aires, varios institutos lo contaron como profesor: el Conservatorio Nacional de Música (del que también fue rector), el Conservatorio Provincial de La Plata, la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina. Especial significación adquiere su acción como creador y director de orquestas juveniles, formando a los nuevos instrumentistas y dándoles el marco y la continuidad necesaria para su desarrollo. Así surgieron la Orquesta Sinfónica Juvenil Argentina de Radio El Mundo (1945) y la Orquesta Sinfónica Juvenil de Radio del Estado (hoy Radio Nacional, 1954).

Como compositor su obra sostiene una línea evolutiva, que va desde el nacionalismo de sus obras tucumanas, expresado a través de un lenguaje propio (como *Turay-Turay*, 1927 o *El tarco en flor*, 1930), pasando por el neoclasicismo (*Obertura para una comedia infantil*, 1937 y *Sinfonietta en homenaje a Haydn*, 1940), hasta la adopción de procedimientos dodecafónicos (*Angor Dei*, 1962; *Piezas para violín y la Sinfonía Antífona*, 1963; *Poema de la Saeta*, 1965). Pero con una cualidad muy particu-

lar: a través de estos distintos procedimientos, su personalidad y su estilo permanecen identificables.

PARA EL CATÁLOGO HEMOS SEGUIDO LAS PAUTAS HABITUALES DE LOS YA PUBLICADOS, UTILIZANDO LAS SIGUIENTES ABBREVIATURAS:

ARP	ARPA
BAR	MATERIAL EN EL ARCHIVO RICORDI
CEL	CELESTA
CL	CLARINETE
CO	CORO MIXTO
CONI	CORO DE NIÑOS
CU	CUERDAS
CUART	CUARTETO
DIR	DIRECTOR
EAC	EDITORIAL ARGENTINA DE COMPOSITORES
EAM	EDITORIAL ARGENTINA DE MÚSICA
ED	EDITOR
ESTR	ESTRENO
FG	FAGOT
FL	FLAUTA
GUI	GUITARRA
INSTR	INSTRUMENTAL
MS	MANUSCRITO
OB	OBOE
ORQ	ORQUESTA
ORQ CA	ORQUESTA DE CÁMARA
P	PIANO
PERC	PERCUSIÓN
POES	POEMA SINFÓNICO
RI	EDITORIAL RICORDI, MILÁN
RIA	EDITORIAL RICORDI, BUENOS AIRES
SOL(s)	SOLISTA(s)
TIMB	TIMBAL
TPA	TROMPA
TPT	TROMPETA
VA	VIOLA
VC	VIOLONCELO
VERS	VERSIÓN
VN	VIOLÍN
VTOS	VIENTOS

I. MUSICA PARA ESCENA

1. Ballet

Blancanieves (1939).- Un acto y seis cuadros. Sobre el cuento de los hermanos Guillermo y Jacobo Grimm. Instr: 3.3.3.3-4.3.3.1; timb, arp, cu. Estr: T. Colón, 16-VIII-1963, dir. Antonio Tauriello, dir. coni Valdo Sciammarella, sols. Pellegrina Rossi, luego Amanda Cetera, Nino Falzetti; bailarines Norma Fontenla, José Neglia, Esmeralda Agoglia; coreografía Mercedes Quintana. MS. De esta obra extrajo una *Suite coreográfica*.

La ciudad del humo (1946).- Un acto. Conjunto de ballet, p. Versión coreográfica del "Allegro vivo" de la *Sonatina* para piano, ejecutada en el Teatro Municipal, 1946, Paulina Ossona, p. Alida Villa Platero. Como ballet en un acto, Buenos Aires, Teatro Argentino, 20-IX-1965, Paulina Ossona y su conjunto Nueva Danza.

El retorno (Homenaje al soldado desconocido) (1962).- Un acto. Basado en la *Suite coreográfica* de 1949. Partes: Preludio, Nocturno, Danza orgiástica. Estr: T. Colón, 26-V-1962, dir. Juan Emilio Martini, intérpretes Wasil Tupin, Mercedes Serrano, Gustavo Mollajoli, coreografía Tatiana Gsovsky.

2. Música incidental

Santos Vega (1953).- Leyenda en tres actos, para el drama de Antonio Pagés Larraya. Instr: 1.0.1.0-1.0.0.0; perc, 2 gui, p, cu. Estr: T. Marconi, 1963, dir. Francisco Martínez Allende, actores José María Langlais, Susana Mara. Un *Preludio y Danza* fueron extraídos en versión sinfónica.

3. Música para cine

Vidalita (1949).-

II. MUSICA ORQUESTAL

1. Orquesta sola

Dos minués (Tucumán, 1917).- Orq. Instr: cu. BAR.

Turay-Turay (Tucumán, 1927).- Poes. Inspirado en la leyenda popular santiagueña evocada por Ricardo Rojas en "El Kakuy". Instr: 3.3.3.3-4.2.3.1; timb, perc, arp, cu. Estr: Buenos Aires, Asociación del Profesorado Orquestal (APO), 21-IX-1929, dir. Oscar Fried. Premio APO 1929. BAr.

El tarco en flor (Tucumán, 1930).- Poes. Instr: 2.2. 2.2-4.2.0.0; timb, perc, arp, cu. Estr: T. Politeama, 6-IX-1931, dir. José María Castro, orq. de la APO. Premio APO 1930. Dedicado a sus padres. EAM. BAr.

Canción y danza (Tucumán, 1932).- Instr: 2.2.2.2-2.2.2. 0; timb, perc, cu. Estr: T. Cervantes, 24-VI-1936, dir. Bruno Bandini, Escuela de Conjunto Orquestal Miguel Gianneo de la Sociedad Lago di Como. Premio Comisión Provincial Protectora de Bellas Artes de Tucumán, 1937. Dedicada a Bandini y al conjunto orquestal. MS.

Obertura para una comedia infantil (Tucumán, 1937).- Instr: ftin, 2 fl, 2 ob, 2 cl, 2 fg, 2 tpas, 1 tpt, triángulo, tambor, cel. Estr: en Tucumán, Sociedad Sarmiento, 11-IX-1937, dir. L. Gianneo, Asociación Sinfónica de Tucumán. Estr: Buenos Aires, T. Politeama, 16-X-1939, dir. Juan José Castro, orq. de la Asociación Filarmónica de Buenos Aires. EAM. BAr.

Primera Sinfonía (París, 1938).- Partes: Allegro moderato, Lento, Scherzo, Allegro energico. Estr: Córdoba, Teatro Rivera Indarte, 12-X-1940, dir. Teodoro Fuchs, Orq. Sinfónica de Córdoba. MS.

Suite del ballet Blancanieves (1939).- Partes: Introducción, Escena del jardín, Danza de Blanca Nieves, Escena, Danza de los cortesanos. Estr.: Gran Rex, 11-VI-1950, dir. Kinsky, Orq. Sinfónica del Estado. MS. BAr.

Sinfonietta (Homenaje a Haydn) (1940).- Instr: 3.2.2.2-2.2.0.0; timb, perc, cu. Partes: Allegro moderato, Lento (Variaciones), Tamboril (Allegro vivo). Estr: Teatro del Pueblo, 30-VI-1943, dir. Jacobo Ficher, Orq. de Cámara de la Asociación General de Músicos de la Argentina. EAM. BAr.

Sinfonía de las Américas (1945).- Instr: 3.3.3.3-4.3. 3.1; timb, perc, cu. Partes: Molto sostenuto-Allegro

moderato, Lento, Allegro vivo. Tercer premio en el curso de composición organizado en USA, 1945. MS. BAr.

Preludio y fuga para cuerdas (1946).- Estr: T. Odeón, 25-VIII-1947, dir. Ljerko Spiller, Amigos de la Música. Dedicado a Spiller. MS.

Pericón (1948).- Instr: 2.2.2.2-4.3.3.1; timb, perc, arp, cu. EAM. BAr.

Suite coreográfica (1949).- Instr: 3.3.3.3-4.3.3.1; timb, perc, p, cel, arp, cu. Partes: Preludio, Nocturno, Danza orgiástica. Estr. 29-XI-1955, dir. Carlos Felix Cillario, Orq. Sinfónica Nacional. Dará lugar al ballet *El retorno*. Comenzó a componer la obra en Tucumán, sobre textos de Cayo Valerio Catulo, incluía partes corales que el autor destinó a su *Cantica Dianae*. BAr.

Pastoral (1950).- Instr: 2.2.2.2-4.2.3.1; timb, perc, arp, cu. Estr: T. Colón, dir. Felix Prohaska. Gianneo la dio a conocer antes, por Radio del Estado, con la Orq. Sinfónica de la emisora. BAr.

Preludio y Danza para Santos Vega (1953).- Orq ca, p. De la música de escena para la obra de Antonio Pagés Larraza. Se ejecutó por Radio Nacional el 27-XII-1964, con la orq. de la emisora. MS.

Variaciones sobre un tema de tango (1954-55).- Instr: 2.2.2.2-2.2.0.0; timb, perc, cu. Partes: Preludio; Tema; 1a. var: Tango; 2a. var: In memoriam; 3a. var: 1900; 4a. var: Intermezzo; 5a. var: Metamorfosis; 6a. var: Postludio. Estr: T. Metropolitan, 7-V-1955, dir. Victor Tevah. Encargo de la Asociación Amigos de la Música. MS. BAr.

Sinfonía Antífona (1963).- Partes: Lento ben sostenuto, Allegro molto moderato, Sostenuto, Allegro festivo. Estr: Facultad de Derecho, 24-IX-1964, dir Václav Smetáček, Orq. Sinfónica de LRA. Encargo de la Subsecretaría de Comunicaciones. MS.

Obertura del Sesquicentenario (1966).- Instr: 3.3.3.3-4.3.3.1; timb, perc, cu. Estr: T. Cervantes, 31-X-1977, dir. Jorge Fontenla, Orq. Sinfónica Nacional. Encargo de la Organización de Estados Americanos. MS.

2. Orquesta con solista y/o coro

Concierto para piano y orquesta (1941).- Instr: 3.2.2.2-4.3.3.1; timb, perc, cu. Partes: Sostenuto-Allegro moderato, Adagio sostenuto, Vivo alla chacarera. Estr: Radio El Mundo, 4-IX-1949, dir. L. Gianneo, sol. Celia Gianneo. Primera audición pública: Fac. de Derecho, 12-VIII-1950, dir. José María Castro, sol. Celia Gianneo. Estr. en Rosario, El Círculo, 30-X-1943, dir. L. Gianneo, sol. Hugo Balzo, Orq. Sinfónica de Rosario. Estr. en Córdoba, T. Rivera Indarte. 25-V-1946, dir. Teodoro Fuchs, sol. Celia Gianneo, Orq. Sinfónica de la Provincia. Premio Comisión Nacional de Cultura, 1941. MS.

Concierto aymara (Tucumán, 1942).- Vl, orq. Instr: 2.2.2.2-4.3.3.1; timb, perc, cu. Partes: Sostenuto-Un poco solenne, Allegro moderato, Lento e nostalgico, Non troppo vivo. Estr: T. Colón, 12-IV-1944, dir. Albert Wolff, sol. Carlos Pessina. Segundo premio en el Concurso para compositores latinoamericanos, 1942. Dedicada a Pessina. MS. BA. r.

Transfiguración (1944).- Poes. Bar, orq. Texto Juan Zocchi. Instr: 2.2.2.2-4.2.3.1; timb, arp, cu. Estr: Gran Rex, 11-VII-1951, dir. Carlos F. Cillario, Orq. Sinfónica del Estado. Premios: Municipal, 1944; Revista *Polifónica* 1951; Círculo de críticos musicales de Buenos Aires, 1951. MS. BA. r.

Cantica Dianae (1949).- Co, orq, sols *ad libitum*. Textos de Catulo. Instr.: 2.2.2.2-4.3.3.1; timb, perc, arp, cu. Estr.: Facultad de Derecho, 13-VIII-1955, dir. Pedro Valenti Costa, Co y Orq. Juvenil de Radio Nacional. Originalmente las partes corales pertenecían a la *Suite coreográfica*. MS.

Angor Dei (1962) .- Cantata sobre un poema de Juana de Ibarbourou. S, orq. ca. Instr: 1.1.2.1-2.2.0-0; xilófono, vibráfono, tam-tam, p, cu. Estr: Festival del Setiembre Musical Tucumano, Teatro San Martín, 8-IX-1963, dir. Pedro I. Calderón, sol. Carmen Favre, Orq. de la Universidad de Tucumán. 1a. aud. T. Colón, 6-VI-1965, dir. Juan Carlos Zorzi, sol. Carmen Favre, Orq. Filarmónica de Buenos Aires. Encargo del Setiembre Musical Tucumano, organizado por la Universidad Nacional y el

Consejo de Difusión Cultural de la provincia de Tucumán.
Dedicada a Inés Rosa Sayans. MS.

Poema de la Saeta (1965).- V, orq. Texto Federico Garcia Lorca. Instr: 3.2.2.2-4.3.3.1; timb, perc, xilófono, arp, cu. Partes: Arqueros, La noche, Sevilla, Procesión, Paso, Saeta, Balcón, Madrugada. Estr: T. Colón, 3-V-1971, dir. Pedro I. Calderón, sol. Haydée de Rosa, Orq. Filarmónica de Buenos Aires. Dedicada a Luis Alejandro. MS. BAr.

III. MUSICA DE CAMARA

Dos líricas (1917).- Vc, p. Partes: Beatitud, Erótica.

Tres piezas criollas (1923).- Cuart cu. Partes: Lamento quichua, Criolla, Nocturno. Vers. para orq. cu.; el "Lamento quichua" adaptada para cuatro vc por Alberto Schiuma, 1937; y en vers. para banda ejecutada en Tucumán en 1938. MS. Las dos primeras BAr.

Cuatro cantos incaicos (1924).- Cuart cu. Partes: Himno al Sol, Marcha del Inca, Huayño, Danza aymara. La 4° ejecutada 8-VI-1937, Orq. de la APO, dir. Bandini; partes 1, 2 y 4 ejecutadas por la Orq ca de La Plata (cu), dir. Carmelo Yorio, 1938. Vers. orq cu. MS. R1a.

Trío N° 1 en re menor (1925).- P, vn, vc. Partes: Allegro moderato, Presto, Lento, Animato. 1a. audición en Tucumán, Sociedad Sarmiento, 25-IX-1937, Josefina Ghidoni de Gianneo (p), Enrique M. Casella (vn), Oscar Rodriguez (vc). Ejecutado en Buenos Aires, Salón de Yacimientos Petrolíferos Fiscales, 20-VIII-1953, Juana M. I. de Begher, Juan Ghirlanda y Victor J. Pontino. MS.

Tres danzas (1928).- P, vn, vc. Partes: Güeya, Bailecito, Pieza con ritmo de zamba. Estr. de las dos primeras: Salas Nacionales de Exposición, 5-X-1933, Trio Buenos Aires (Arturo Luzzatti, Pedro Napolitano, Luis W. Pratesi). La tercera se agrega en 1948 y se estrena en el T. Cervantes, 25-X-1948, Trio Argentino (Maria Teresa Branda Cárcano, Haydée Rossi, Emma Curti). MS.

Sonata (1934).- Vc, p. Partes: Allegro non troppo, Andante, Allegro. Estr: Sala de Amigos del Arte, 7-XII-

1936, Mario Pontino y Luis La Via, conciertos del Grupo Renovación. MS.

Divertimento N° 1 (1934).- Fl, cl, fg. Partes: Obertura para títeres, Berceuse, Gavota, Finale. Estr: 31-X-1934, A. Martucci, F. Martorella, E. Brusi, conciertos del Grupo Renovación. MS.

Sonata (1935).- Vl, p. Partes: Allegro non troppo, Tango, Allegro Scherzando. Estr: Amigos del Arte, 7-X-1935, Carlos Pessina, Francisco Amicarelli, conciertos del Grupo Renovación. 2a. vers. 1952, ejecutada en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Córdoba, 15-V-1953, Leo Petroni, Maria Luisa Ferrer; en Buenos Aires, Teatro Smart, 1954, Isaac Weinstein, Rafael Gonzalez. MS.

Cuarteto criollo N° 1 (1936).- Cu. Partes: Allegro vivo, Andante, Coplas (Tema y variaciones). Estr: Sociedad Científica Argentina, 6-VIII-1940, Cuarteto Argentino (Carlos Campanone y Felix Marafioti (vns), Libero Guidi (va), Juan Llacuna (vc), concierto de la Asociación Cultural "El Unísono". Inicialmente se denominó *Cuarteto de mi tierra*, el propio autor le cambió el nombre. MS.

Sonatina (Tucumán, 1937).- Fl, p. Partes: Andantino, Balada. Estr: Amigos del Arte, 5-VIII-1938, Angel Martucci y Francisco Amicarelli, concierto del Grupo Renovación. En una ejecución posterior los movimientos aparecen como: Allegro moderato, Allegretto, Vivo. Dedicada a Martucci. MS.

Concertino-Serenata (París, 1938).- Fl, ob, cl, fg, tpa, 2 vn, va, vc. Partes: Plenilunio, Quejas, Ronda nocturna. Estr: Teatro del Pueblo, 13-III-1939, dir. Jacobo Ficher, intervienen: Guillermo Boero y Ferruccio Cattelan (vns), Aquiles Romani (va), Mario Pontino (vc), Inocencio Física (fl), Francisco Caradonna (ob), Filoctete Martorella (cl), Angel Umattino (fg), Cosme Pomarico (tpa), concierto del Grupo Renovación. Rev. posterior, agregando contrabajo, ejecutada en el Teatro Cómico, 14-X-1955, dir. Teodoro Fuchs, participan: Eduardo Acedo y Franco Bedini (vns), Andrés Vancoillie (va), German Weil (vc), Enzo Raschelli de Ferraris (cb), Alfredo Ianelli (fl), Pedro Cocchiararo (ob), Cosme Pomarico (cl), Angel Umattino (fg), Ernesto Novich (tpa),

concierto de la Asociación de Conciertos de Cámara. MS. BAR.

Trío (1939).- Vn, va, vc. Partes: Moderato un poco mosso, Lento molto sostenuto, Vivo. Estr: Teatro del Pueblo, 18-VII-1940, Adolfo Geldelman, Aquiles Romani, Florencio Gianneo, concierto del Grupo Renovación. MS.

Cinco piezas (1942).- Vl, p. [aparecen también mencionadas como *Cinco piezas infantiles*]. Partes: Vidala, Canción incaica, Chacarera, Canción de cuna, Zapateado. Eds. Grignola, Tucumán; EAM. Vers. para orq ca, BAR.

Divertimento N° 2 (1943).- Fl, ob, cl. Partes: En el bosque, Contemplación, Capricho. Estr: Teatro del Pueblo, 29-XI-1943, Alfredo Ianelli, Pedro Di Gregorio, Filoctete Martorella, concierto del Grupo Renovación. MS.

Trío N° 2 (1943).- P, vn, vc. Partes: Vivace ma non troppo, Lento, Allegro. Estr: Montevideo, Salón de actos de la República, 20-IX-1943, L. Gianneo, Juan Cuneo, Vicente Navatta. Estr. en Buenos Aires: Teatro Presidente Alvear, 5-VI-1944, Rafael Gonzalez, Carlos Pessina, Ramón Vilaclara, concierto de la Asociación Wagneriana. Dedicada a este trío. EAM.

Cuarteto criollo N° 2 (1944).- Cu. Partes: Allegro moderato, Vivo, Lento, Vivo non troppo. Estr: Biblioteca del Consejo de Mujeres, 3-XI-1945, Cuarteto Pessina (Carlos y Osvaldo Pessina [vns], Cayetano Molo [va], Luis Walter Pratesi [vc]), del ciclo de conciertos de cuartetos de compositores argentinos organizados por la EAM. MS.

Cuarteto N° 3 (1952).- Cu. Partes: Allegro, Adagio, Allegretto piacevole. Estr: Teatro Smart, 9-XI-1954, Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música (Pedro y Emilio Napolitano [vns], Rosa Iglesias [va], Alberto Schiuma [vc]), organizado por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación. MS.

Preámbulo, Fuga y Epílogo (1953).- 2 p. Estr: Teatro Ateneo, 1-X-1954, Tila y John Montés, concierto de la Asociación de Conciertos de Cámara. Dedicada al duo. MS.

Cuarteto N° 4 (1958).- Cu. Partes: Animato, Allegretto, Lento, Finale. Estr: Aula Magna de la Facultad de Humanidades de la Universidad de La Plata, 11-V-1965, Cuarteto de cuerdas de la Universidad (Sampedro y Danowicz [vns], Mariani [va], Lopez Ruf [vc]). MS.

IV. MUSICA PARA INSTRUMENTOS SOLISTAS

1. Piano

Aire popular. MS.

Mi changuita. Tango. Dedicada a su hija Celia Rosaura. Utiliza el seudónimo Luis Ariel. MS.

No tengo corazón. Tango. Utiliza el seudónimo Luis Ariel. MS.

Les chants des pêcheurs. Barcarola (1912).- MS.

Tarantella op 2 N° 1 (1913).- MS.

Sérénade a Colombine (1914).- MS.

Pequeña Sonata en do# menor (1917).- Partes: Allegro moderato, Andantino, Allegro con fuoco. MS.

Canción exótica (1917).- MS.

Variaciones y fuga sobre un tema de Händel (1918).- MS.

Minuetto (1918).- MS.

Cuatro composiciones (1916-17).- Partes: Vieja canción, Berceuse, Arabesca, En bateau. R1a.

Sonata N° 1 (1917).- Partes: Allegro, Andantino, Rondó. Estr.: Tucumán, Sociedad Sarmiento, fines de 1923, Josefina Ghidoni de Gianneo. MS.

Te amo (1917).- Ed. Lamy.

Vals lento (c. 1923).- R1a.

Preludios criollos (1927).- Partes: Nocturno, En el desfiladero, En el altiplano, En el cañaveral, Noche en la sierra. El "Nocturno" publicado en *La Prensa*, 1-I-1929. El resto MS.

Bailecito (1931).- Estr: La Plata, Biblioteca Musical Verdi, 18-XI-1935, Raul Spivak; en Buenos Aires, Teatro Ateneo, 8-X-1940, Raul Spivak. Dedicado al intérprete. RIA.

Dos estudios (1933).- Partes: Con tema de vidala, Con tema de zamba. Estr. 21-XI-1933, Jacqueline Ibels, concierto del Grupo Renovación. RIA.

Suite (Tucumán, 1933).- Partes: Agitato, Calmo, Allegro rustico. Estr: Salón Amigos del Arte, 24-X-1933, Francisco Amicarelli, concierto del Grupo Renovación. Ed. Grupo Renovación.

Sonatina (París, 1938).- Partes: Allegro, Tempo di minuetto un poco mosso, Allegro vivo. Estr: Teatro del Pueblo, 26-IV-1943, Orestes Castronuovo. En el Cargenie Hall de Nueva York la estrenó Raul Spivak, 16-XII-1946. Dedicada a Claudio Arrau. EAM. En 1946 Paulina Ossona hizo una versión coreográfica del "Allegro vivo".

Cinco pequeñas piezas (París, 1938).- Partes: Requiebros, Canción de cuna, Marcha para los soldaditos de cuerda, Vals sentimental, Movimiento perpetuo. Estr: Montevideo: 16-X-1940, Hugo Balzo. París, Max Eschig.

Tres danzas argentinas (1939).- Partes: Gato, Tango, Chacarera. Estr: Teatro del Pueblo, 4-XI-1940, Orestes Castronuovo, concierto del Grupo Renovación. Dedicadas a Antonio de Raco. Eds. Nueva York, Southern Publishing Company; EAM.

Música para niños (1939-41).- Partes: 1. Preludio y fuga, 2. El juglar, 3. Zapateado, 4. Vidalita, 5. Que-nas, 6. Pericón, 7. La morochita, 8. Aire popular, 9. Arrorró indígena, 10. Bailecito cantado. Estr. de los Nos. 9 y 10: Rosario, Museo Municipal J.B. Castagnino, 25-XI-1939, Héctor Ruiz Diaz. Primera audición completa: Teatro del Pueblo, 6-X-1941, Orestes Castronuovo, concierto del Grupo Renovación. Los Nos. 3, 5, 6, 9 y 10 los hace en Buenos Aires, en arreglo para bandoneón, el

22-IX-1948. Algunos números, en arreglo para clave, los hace Eva Vicens en el SODRE, Montevideo, 17-X-1962. Eds. Tucumán, Grignola; Nueva York, Southern Music Publishing; EAM.

Sonata N° 2 (1943).- Partes: Allegro, Romanza, Allegro molto. Estr: Teatro del Pueblo, 23-VII-1945, Celia Gianneo. Ed. New York, Carl Fischer.

Siete piezas infantiles (1946).- Partes: Ronda, Canción de cuna, Atardecer pampeano, El sombrerito, Tango, Tamboril, Danza campesina. EAM.

Villancico (1946).- EAM.

Caminito de Belén (1946).- EAM.

Improvisación (1948).- Estr: Amigos del Arte, octubre 1948, Celia Gianneo. MS.

Sonata N° 3 (1957).- Partes: Allegro impetuoso, Adagio sostenuto, Allegro deciso. Estr: Teatro Cómico, 13-IX-1957, Adriana Flocco, conciertos de la Asociación de Conciertos de Cámara. Encargo de dicha Asociación. RIA.

Seis bagatelas (1957-59).- Partes: Allegretto, Allegro, Andantino piacevole, Allegro scherzando, Andante, Vivo. RIA.

2. Arpa

Sonatina (1946).- Partes: Dulce y sonriente, Arietta, Presto. Estr: T. Colón, 22-IX-1947, Nicanor Zabaleta. Dedicada al intérprete. EAC.

3. Violín.

Tres piezas (1963).- Partes: Preludio, Danza, Canción. Estr: Instituto Di Tella, 6-IX-1963, Eduardo Acedo, en el Segundo Festival de Música Contemporánea. Dedicada a Max Rostal. MS.

V. MUSICA PARA CANTO Y PIANO

Raggio d'amor (1946).- Texto Giacomo Ferretti. MS.

El secreto (1918).- Texto R. Tagore. Estr: Teatro Cervantes, 11-VI-1854, Eidyliá Mell, Carmen García Muñoz. MS.

Nocturno (1920).- Texto Ricardo Rojas. Estr: SADAIC, 11-IX-1954, Eidyliá Mell, Carmen García Muñoz. MS.

Pampeanas (1924).- Texto Ricardo Chirre Danós. Partes: 1. El ombú; 2. El zorzal; 3. El sol; 4. Llorá el gaucho. Estr: Nos. 2 y 3, 9-IX-1937, O. Talenton, A. Ficher, concierto del Grupo Renovación; Nos. 1 y 4: 17-VI-1938, mismos intérpretes y organizador. Premio Municipal 1924. RI.

Seis coplas. Primera serie (Tucumán, 1929).- Poesías populares argentinas. Partes: 1. Yo no andoy porque te quiero; 2. Dejá de cantar jilguero; 3. Entre cortinas verdes; 4. El alma me has robado; 5. Yo me arrimé a un pino verde; 6. Ayer me dijiste que hoy. Estr: Nos. 1, 2 y 3, Amigos del Arte, 25-X-1932, Jane Bathory, Jacqueline Ibels, concierto del Grupo Renovación; Onelia Talentón y Ana Ficher ejecutan la serie completa en Amigos del Arte, 21-VI-1937. Eds. RI; RIA.

Seis coplas. Segunda serie (1930).- Poesías populares argentinas. Partes: 7. De vicio, venís pintando; 2. Llorá, corazón, llorá; 9. Acuérdate, tirano; 10. Ingrata, por qué pretendes; 11. No creas que yo te quiero; 12. La casa de mi suegra. Estr: Montevideo, 7-VII-1941; en Tucumán, Academia de Bellas Artes, Nos. 1, 3, 4 y 6, Alberto Uzeli, Alex Conrad. MS. Vers. para co del N° 12.

Fabulas argentinas (Tucumán, 1931-32).- Texto Germán Berdiales. Partes: La cartilla, La pompa de jabón, La estrella, El hierro. MS.

Marcha Roca (Tucumán, 1939).- Texto Max Márquez Alurralde. Ed. Comisión Nacional pro Monumento al Tte. Gral. Julio A. Roca.

Canción del estudiante (1939).- Texto Francisco Garcia Gimenez.

Himno a Tucumán (1939).- Texto María T. C. de Rivas Jordán.

Canto a la zafra. Movimiento de zamba tucumana (1939).-

Alba con luna (1939).- Texto Alfredo Bufano. Estr: Tucumán, Teatro Belgrano, Alberto Uzelli, Alex Conrad. Dedicada a Cecilia B. de Debenedetti. EAM.

Lied (1939).- Texto Alfredo Bufano. Estr: Tucumán, Teatro Belgrano, 7-IX-1941, Alberto Uzelli, Alex Conrad. EAM.

Esta iglesia no tiene.- Texto Pablo Neruda. MS.

Canción del beso robado (1939).- Texto Fernán Silva Valdés. MS.

Himno al ahorro (1943).- Texto Nicolás Andrés Gazzano. Dedicada al Presidente de la Caja Nacional de Ahorro Postal Juan F. Cafferata.

La danza de las liebres (1946).- Texto Conrado Nalé Roxlo. Estr: Teatro Cervantes, 11-VI-1954, Eidyliá Mell, Carmen Garcia Muñoz. Dedicada a Concepción Badía. EAM.

Canción del pececillo que quiso ser marinero (1948).- Texto María Hortensia Lacau. MS.

VI. MUSICA PARA CORO

Cuatro piezas para coro mixto (1947).- Poesías populares. 1. Lunas que pasan, soles que mueren; 2. Oración para la siembra del trigo; 3. Canto al madurar de las mieses; 4. Llanto del Imperio Inca en agonía. Estr: Teatro Odeón, 20-X-1947, dir L. Gianneo. EAM.

Canción de cuna (1947).- 3 voces. Poesía popular. MS.

VII. ESCRITOS

Ejercicios técnicos para piano (antes de 1917).- 2 vols.
Ria.

48 lecciones de solfeo .- Ria.

Teoría completa de la música .- Ria.

* * * * *

INSTRUMENTOS DE LA MENTE

PABLO CETTA

Por 1960, a partir de los desarrollos emprendidos por los laboratorios de la Bell Telephone y las Universidades de Columbia y Princeton, las computadoras comienzan a convertirse en instrumentos musicales, instrumentos inteligentes, según la definición de Max Mathews, uno de los pioneros de la música por computadoras junto con John Pierce.

Varios compositores relacionados con la música electrónica y sus instrumentos, animados por un control exhaustivo del sonido y de las estructuras musicales, vieron en estas máquinas el medio más preciso para concretar sus ideas musicales.

Actualmente, la computadora en su relación con la música es un instrumento para crear nuevos instrumentos. Que suenan, pero que a la vez ejecutan, asisten en la composición, analizan música y sonido, perciben las intenciones de un intérprete, recuerdan, modifican el canto de los instrumentos tradicionales, aprenden y enseñan. Y que difieren tanto de sus parientes acústicos que tal vez nos lleve años aprender a ejecutarlos correctamente.

De medios nuevos surgen estéticas nuevas, muchas de ellas son motivo de confrontaciones y controversias. Lo cierto es que la música por computadoras es una actividad multidisciplinaria, que obliga a moverse más allá de las especialidades. Los científicos actúan en el campo de la música y los músicos en el de la ciencia. Entre tanto, el arte gana de a poco un nuevo espacio.

Conforme avanza la tecnología, cambia nuestra realidad acerca de la música. Una evolución vertiginosa que tal vez sólo sea comparable a la producida por otro hito

previo de la técnica: la aparición de los medios de grabación sonora. Un hecho, que entre otras tantas cosas, cambió el modo de estudiar y entender la música, o que permitió en su momento el desarrollo de una nueva música llamada concreta.

Tratamiento numérico del sonido

Un transductor convierte información o energía de una forma a otra. El oído mismo es un transductor, convierte la energía mecánica de determinados movimientos oscilatorios a impulsos nerviosos. Un micrófono también lo es, la energía mecánica se traduce a energía eléctrica, y su transductor contrario es el parlante.

Para la codificación de señales eléctricas en números y su posterior decodificación, existen otros dos: el Conversor Analógico-Digital (CAD) y el Conversor Digital-Analógico (CDA). El primero, genera a la salida una serie de números proporcionales a las tensiones eléctricas que en él ingresan. El segundo, produce el efecto contrario, entran números y salen tensiones eléctricas cuya magnitud es proporcional a esos números. Veamos una aplicación.

El gráfico 1 representa una onda mecánica que se convierte en una señal eléctrica, luego de pasar a través de un micrófono. La señal eléctrica ingresa en el CAD y ahora se transforma en una secuencia de números que conforman una señal digital. Los números son leídos por la computadora y almacenados en su memoria o bien en el disco rígido.

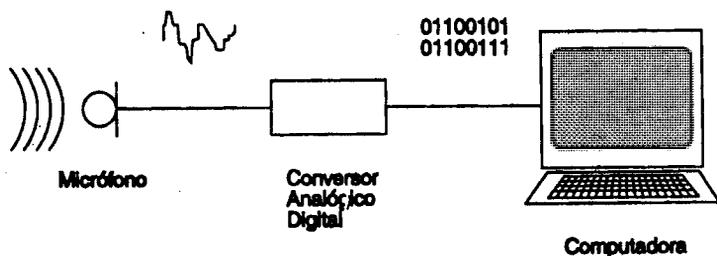


GRAFICO 1

Hasta el momento el sistema funciona como un grabador digital. La onda quedó representada numéricamente y cada número describe fielmente los cambios de presión en el aire circundante al micrófono, que se produjeron en el momento de grabar. La información, por su naturaleza numérica, permanece inalterable al paso del tiempo.

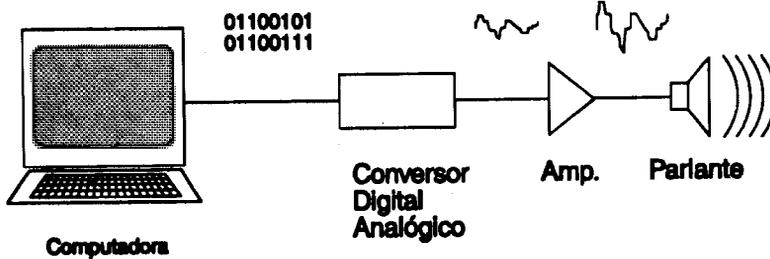


GRAFICO 2

El gráfico 2 representa la acción contraria. La computadora envía el contenido de su memoria al convertor DA. La señal eléctrica generada se amplifica convenientemente y se entrega al parlante. El cono del parlante mueve el aire y genera una onda idéntica a la producida por la fuente original. El sistema funciona ahora como un reproductor digital.

La cantidad de números necesarios para representar una forma de onda, cualquiera sea, por unidad de tiempo, es considerablemente grande. Y al decir onda me refiero tanto a sonido como a música. Una sinfonía de Beethoven en ejecución no es más, desde el punto de vista físico, que una única y compleja forma de onda.

En un disco compacto, por ejemplo, hay 44.100 muestras por segundo -por cada canal estereo- de la forma de la onda original. Para aquellos más familiarizados con la terminología de las computadoras, cada muestra ocupa 16 bits, y cada minuto de música con la fidelidad de un CD ocupa unos diez megabytes.

La música por computadoras se basa en los principios explicados anteriormente. Es posible tomar sonidos ya existentes -en algo se asemeja a las técnicas de la música concreta- o bien generar señales digitales desde la computadora y transformarlas en sonido a través de la

cadena del gráfico 2 -algo así como la música electrónica-.

En el primer caso (sampling) es posible modificar la señal digital por medio de procesos muy variados. Dado que se trata de números, los procedimientos posibles son múltiples y adquieren un vuelo antes imposible de imaginar.

Del segundo caso hablaremos a continuación.

Síntesis digital

Si deseamos obtener un sonido puro a partir de esta técnica, bastará con rellenar una tabla de valores en memoria con la función seno (ver figura 3). Dicha tabla representa un ciclo de una onda sinusoidal, y si es enviada repetidas veces al conversor DA generará esa onda de salida. De la cantidad de lecturas totales de la tabla por segundo dependerá su frecuencia (ciclos por segundo); del número por el cual multipliquemos los valores de la tabla dependerá su amplitud; y de la posición de la tabla donde comencemos a leer dependerá su fase.

Para lograr sonidos complejos podemos sumar varios sonidos puros con frecuencias, amplitudes y fases determinadas (síntesis aditiva); partir de un sonido complejo y aplicar filtros numéricos (síntesis sustractiva); o bien, recurrir a técnicas de síntesis más económicas y flexibles como la Frecuencia Modulada (Chowning, 1971)² o la Distorsión No Lineal (Arfib, 1979; Beauchamp, 1979; Le Brun, 1979)³.

Cualquiera sea la técnica elegida, contamos con programas especialmente diseñados para realizar esta tarea.

Entre los programas de síntesis digital más eficientes y desarrollados se encuentra Cmusic, diseñado por F. Richard Moore. El autor lo define como un compilador acústico que traduce partituras en señales digitales⁴. No se trata de una partitura en el sentido tradi-

cional, sino de un conjunto de sentencias. La señal generada depende de instrumentos definidos en esas sentencias y de listas de notas ejecutadas por esos instrumentos. Veamos un ejemplo sencillo que nos permita generar sonidos puros:

```
instrument 0 ejemplo;      Se crea el instrumento llamado
                           "ejemplo".

    osc b1 p5 p6 f1 d;    Se define un oscilador, que en
                           realidad será la tabla de
                           valores. b1 es su salida, p5
                           es la amplitud (se indica su
                           valor más abajo, en la defi-
                           nición de cada nota), p6 es la
                           frecuencia, f1 es la función
                           con que se rellena la tabla
                           (por ejemplo, seno) y d es una
                           variable interna del programa.

        out b1;          Los valores de la tabla se
                           envían al conversor AD.

end;                       El instrumento ha quedado defi-
                           nido.

SIN(f1)'                   Se rellena la tabla con la fun-
                           ción seno.

note 0 ejemplo 2 -6dB 440Hz; Primera nota. Produce un
                           sonido en el segundo 0, en
                           el instrumento "ejemplo".
                           Dura 2 segundos, tiene una
                           intensidad de -6 decibeles
                           (p5 en el instrumento) y
                           una frecuencia de 440 Hz
                           (p6).

note 2 ejemplo 3 -3dB 880Hz; Otra nota, que comienza
                           cuando termina la otra.
                           Ahora la intensidad es de
                           -3dB y suena una octava
                           más alto.

terminate;                 Fin de la partitura.
```

Al oscilador (osc) se lo denomina también unidad generadora. Otras unidades generadoras permiten sumar señales digitales, multiplicarlas, filtrarlas, crear elementos de control (para generar envolventes dinámicas o de altura, por ejemplo), o procesarlas para controlar la localización del sonido en el espacio. Las posibilidades son realmente vastísimas, tanto para la composición musical como para la investigación en física y psicofísica.

Una vez iniciado el proceso, la máquina calcula el resultado final (instrumento más notas) y crea un archivo de sonido (en realidad son sólo números que representan a la señal digital). Una vez comenzada la ejecución de este resultado, no tengo opción alguna de controlar el más mínimo aspecto del sonido durante su desarrollo. Un piano actúa en tiempo real, bajo una tecla e inmediatamente escucho un sonido. La computadora actúa, en cambio, en tiempo diferido. Mientras más compleja es la partitura, más tiempo tardo en obtener el resultado sonoro.

Actualmente, se intenta que las computadoras puedan actuar en tiempo real. No es una tarea fácil, dado que los volúmenes de información a tratar requieren una velocidad altísima de proceso. Esto es posible a través del diseño de periféricos de computadora especializados en el tratamiento de señales digitales. El procesador de señales Ariel/IRCAM es uno de los desarrollos más recientes en este terreno.

La capacidad atribuida a la música por computadoras de poder realizar cualquier sonido imaginable ha sido siempre uno de sus principales puntos de interés. No obstante, ciertas limitaciones cuestionan esa aparente libertad a la hora de recrear un sonido imaginable pero conocido, tal como el de un instrumento acústico tradicional. Lograr la enorme gama de articulaciones y timbres y su relación en un contexto musical determinado es una tarea aún no del todo resuelta por esta ciencia. La combinación de los recursos instrumentales de manera inteligente es un proceso difícil de comprender, y más todavía, de formalizar.

A partir de la configuración explicada en el gráfico 1 y con el software apropiado se puede registrar una

señal proveniente del exterior (de un instrumento acústico, por ejemplo) y proceder a su análisis⁶. Esto ha contribuido a un mejor conocimiento de los instrumentos convencionales y a su perfeccionamiento. Nuevas técnicas de síntesis se han inventado para poder imitarlos con mayor precisión⁷, sin necesidad de recurrir a cantidades enormes de memoria para su representación. A estas técnicas, de síntesis derivadas del análisis, se las denomina en general Modelado Físico⁸.

Hasta aquí la computadora se emplea como un instrumento en cuanto a producción sonora.

Los instrumentos musicales digitales (órganos, sintetizadores, samplers, etc.) son, en sí mismos, computadoras de uso específico. Si bien su aspecto difiere al de estas máquinas, lo cual está en relación a su uso, su configuración interna es similar. El sampler pertenece a la primera clasificación (grabación-reproducción). El sintetizador digital a la segunda (síntesis digital). Ambos, en general, se relacionan mejor con los músicos ya que se comunican con el usuario a través de un teclado u otro controlador con forma de instrumento: guitarra, instrumento de percusión o inclusive una batuta electrónica.

Estos instrumentos poseen un repertorio limitado de posibilidades. Por ejemplo, un sintetizador responde en general a una única técnica de síntesis y a un número concreto de opciones dentro de esa misma técnica, especificado por su fabricante. Pero a la vez goza de una enorme ventaja: una vez terminada la configuración del instrumento la ejecución se realiza en tiempo real (al igual que en un violín, puede agregar vibrato cuando sea necesario).

Composición musical

Se atribuye a Hiller e Isaacson, de la Universidad de Illinois, el haber sido los primeros en emplear una computadora para componer música. Ellos realizaron numerosas experiencias en este campo, y publicaron sus resultados mediante la composición de un cuarteto de cuer-

das llamado *Illiatic Suite* (1957), dividido en secciones en diferentes estilos que van desde un coral hasta el atonalismo libre¹⁰. Aquí la computadora no produce sonido alguno, sino que genera una lista de notas a ser ejecutada por instrumentos tradicionales.

Esta experiencia parte de la programación de una serie de reglas. La máquina genera aleatoriamente notas que luego pasan a formar parte de la partitura sólo si las satisfacen. El cuerpo de reglas establecido puede responder a un determinado estilo musical¹¹.

Hiller intenta emular el proceso compositivo, pero sabemos que las reglas de un estilo nunca nos dicen qué hacer, sino lo que está vedado. La composición es mucho más que eso. En la actualidad, la tarea principal de investigación en esta disciplina -o al menos debería serlo- es la de intentar formalizar esos procesos.

Gotfried Koenig¹², Iannis Xenakis¹³ y Roger Reynolds¹⁴ entre otros han contribuido al desarrollo de la composición asistida.

Los desarrollos primarios se basan en la capacidad y velocidad de las máquinas para seleccionar un elemento determinado de un conjunto muy grande de elementos posibles, generar números al azar, determinar probabilidades y estadísticas, realizar operaciones aritméticas y lógicas, etc. Un programa, si bien no puede reemplazar la tarea de componer, puede acercar un número más amplio de posibilidades o ayudar en la resolución de procedimientos ideados por el mismo compositor.

Hoy en día existen programas de computadora para jugar al ajedrez a los cuales muy pocos pueden vencer. A pesar de ello, nadie ha abandonado el juego, es más, se los ha incorporado como herramientas de entrenamiento válidas. Algo similar ocurre en la música. Se puede aprender algo de las máquinas que manejan todas las posibilidades combinatorias en tiempos muy breves. La escritura misma de estos programas ayuda a repensar la música una y otra vez.

Existe una gran variedad de programas de composición¹⁵, muchos de ellos en forma de lenguajes, y en general, escritos en lenguajes de inteligencia artificial

(LISP, Prolog, Smaltak). Posiblemente se escribirán muchos más, dado que habría tantos modelos a formalizar como compositores existen.

En algunos se combina la parte compositiva con la producción de sonido (síntesis) o la edición de la partitura en notación musical. Los grados de libertad ofrecidos al compositor también son muy variados: desde la asistencia limitada a algún aspecto compositivo (control de alturas según alguna técnica, por ejemplo) hasta la realización total de la obra según los dictados previos del compositor.

Otra aplicación relacionada con las estructuras musicales es el análisis. Si un programa es capaz de armonizar una melodía, puede derivar fácilmente en otro que analice. La utilización de una técnica de análisis compleja, de la altura en la música atonal por ejemplo¹⁶, resulta bastante tediosa sin la asistencia de un programa especialmente diseñado para ese fin.

Comunicación entre instrumentos

En 1983 los fabricantes de instrumentos musicales electrónicos de todo el mundo adoptaron una norma para facilitar la comunicación entre sus equipos y las computadoras: MIDI (Musical Instruments Digital Interface).

Gracias a esta compatibilidad, un instrumento puede pasar información en tiempo real, durante su ejecución, a otro instrumento o a una computadora.

El tipo de información nada tiene que ver con el sonido en sí mismo, sino con acciones que se realizan sobre los controladores del instrumento (teclas, botones para acceder a los timbres almacenados, pedal, etc.). A cada una de estas acciones corresponde un mensaje determinado que se transmite a los otros instrumentos conectados. La ejecución de notas en un teclado (maestro) se refleja en los otros instrumentos (esclavos).

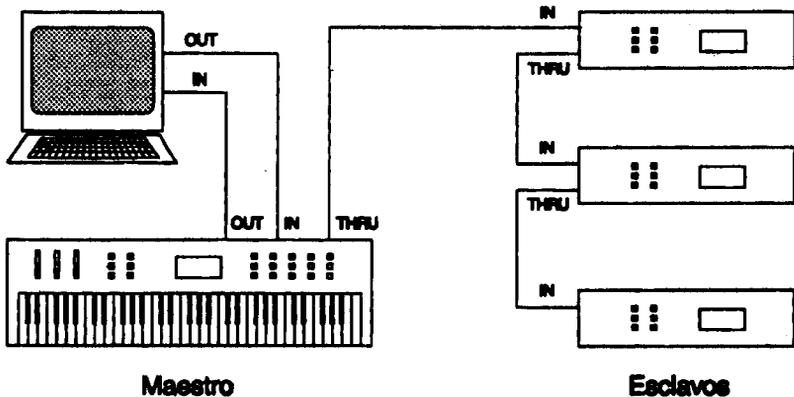


GRAFICO 3

Una computadora conectada al sistema puede recoger los mensajes y almacenarlos en memoria mientras dura una ejecución. Posteriormente puede devolverlos a los instrumentos y reproducir exactamente las acciones antes efectuadas. Algo así como un grabador que no registra el sonido del piano, sino el movimiento de los dedos del que lo toca; el resultado al reproducir es en definitiva

el mismo. Este recurso hace posible la interacción en tiempo real (los mensajes son muy breves, ya que no se transmite información alguna sobre el sonido), y respeta la elección del fabricante de generar el sonido como más le convenga.

Las secuencias de mensajes capturados por la computadora pueden ser, además, procesados de distintas formas (transposición, retrogradación, cambio de tempo, cambio de matices, etc.). Inclusive, las secuencias pueden ser escritas en la misma computadora (pasando a código una partitura) o por la misma computadora (mediante un programa de composición automática, por ejemplo).

Los archivos de mensajes MIDI poseen también un formato estandarizado, significa que son transportables entre programas de música. El archivo creado por un programa de composición puede ser utilizado por otro programa de gráfica que represente los resultados en notación musical.

Comunicación con los instrumentos

Actualmente se trata de que las computadoras puedan resultar útiles y eficientes a un número cada vez mayor de personas. En tal sentido se ha producido un cambio muy importante en la forma en que el usuario interactúa con la máquina. La comunicación se produce a través de una interfaz gráfica -representación icónica que reemplaza a la simbólica- y de periférico a especializados -mice; scanners; impresoras laser; lápices ópticos; joysticks; teclados musicales u otros controladores MIDI; o de reconocimiento de la voz misma del usuario, de caracteres escritos o de notación musical-.

En la ejecución de música en vivo se pretende que los instrumentos actúen de forma "sensible". En general se trata de medios de excitación de sonido o música, o de control de sus parámetros.

El controlador por excelencia es el teclado. Naturalmente maneja alturas e intensidades. Pero su uso

puede hacerse extensivo a otros parámetros, como ser el timbre, el tempo de una secuencia almacenada y ejecutada en una computadora, la ubicación de un sonido en el espacio o el control de cámaras y reproductores de video de una obra multimedia. Todo es cuestión de asignar correctamente los mensajes que envía mientras es ejecutado, a los distintos dispositivos.

Para la interpretación en instrumentos MIDI en vivo, también se utiliza un aparato llamado conversor de alturas a mensajes MIDI (Pitch to MIDI Converter). Por medio de él, una flauta -o cualquier otro instrumento tradicional- puede disparar un sintetizador o un sampler que copie exactamente la melodía ejecutada, pero que suene con distinto timbre. Otras aplicaciones más elaboradas contemplan el uso de programas para el redireccionamiento de los valores de altura a otros parámetros musicales¹⁷, acompañamiento automático¹⁸, etc.

Sensores infrarrojos para traducir movimientos en el espacio a mensajes MIDI¹⁹, o tambores inteligentes, que disciernen sobre la intensidad de los golpes y el sector donde se producen y los convierten en datos²⁰, completan el amplio espectro de posibilidades.

La música en vivo se desarrolla en un entorno en el cual los músicos cumplen el rol de compositores, programadores y ejecutantes²¹.

Consideraciones finales

La computadora nos sirve como herramienta formalizadora de ideas. Una especie de instrumento de la mente para concretar niveles de control de las estructuras musicales en orden creciente. No garantiza una música buena ni mejor, simplemente hace a algún tipo de música, posible.

A la vez nos ayuda a entender mejor la música. Gareth Loy²² y Richard Moore [ver nota 4] expresan el rol que asumen las computadoras en la investigación musical a través de un juego de palabras: a partir del

uso de estas máquinas estamos viviendo la transición entre la Musicología y la Musiconomía. Esta afirmación parte de la comparación entre la Astrología (lo que se puede decir sobre los astros) y la Astronomía (el cuerpo de leyes que los gobiernan), luego del descubrimiento del telescopio y de las interpretaciones que diera Galileo a sus observaciones. Las observaciones de los fenómenos musicales se tornan más precisas con la ayuda de las computadoras.

Independientemente de las posiciones adoptadas, para cuantos menos músicos permanezca este campo indiferente, mayores contribuciones se sucederán en el terreno del arte.

* * * * *

REFERENCIAS

1. Algunos compositores inscriptos en esa nueva corriente y sus obras:

Randall: *Quartets in Pairs* (1964)
Quartersines (1969)

Dodge: *Changes* (1970)
Earth's Magnetic Field (1970)

Ussachevsky: *Two Sketches for a Computer Piece* (1971)

Boretz: *Group Variations* (1964, versión instrumental - 1973, versión para computadora)

2. Chowning, J. "The Synthesis of Complex Audio Spectra by Means of Frequency Modulation". *Journal of the Audio Engineering Society*, 21(7), 1973.

3. Roads, C. "A Tutorial on Nonlinear Distortion or Waveshaping Synthesis". *Computer Music Journal*, 3(2), 1979.

4. Moore R. *Elements of Computer Music*. Prentice Hall, New Jersey, 1990.

5. Rick Bidlack: demostración de procesamiento en tiempo real en la computadora NeXT en conjunción con la Workstation Ariel/IRCAM. En el CRMA (Center for Research in Computing and the Arts, Universidad de California en San Diego). 1992.

6. Mediante el uso de algoritmos de FFT (Fast Fourier Transform) se puede descomponer una onda en sus componentes, y luego representar gráficamente el timbre en tres dimensiones.
7. Chafe, C.: "Simulating Performance on a Bowed Instrument", artículo de *Current directions in Computer Music Research*. Recopilado por Mathews y Pierce. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
8. Moorer, J.: "Signal Processing Aspects of Computer Music: A Survey", artículo de *Digital Audio Signal Processing*, William Kaufmann Inc. Los Altos, CA, 1985.
9. Wawrzynek, J.: "VLSI Models for Sound Synthesis", artículo de *Current directions in Computer Music Research*, recopilado por Mathews y Pierce, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
10. Hiller, L. e Isaacson, L.: *Experimental music*, McGraw-Hill, New York, 1959.
11. William Schottstaedt: *Automatic Species Counterpoint*. Stan-M-19. CCRMA, 1984. El autor diseñó un programa para resolver ejercicios de contrapunto en las cinco especies hasta seis voces, de acuerdo a las reglas indicadas por Fux en *Gradus ad Parnasum* (1725).
12. Koenig, G.: *Project One, Electronic Music Reports 2*. Institute of Sonology, Utrecht, 1970.
13. Xenakis, I.: *Formalized Music*. Indiana University Press, Bloomington, 1971.
14. Reynolds, R.: *Musical Production and Related Issues at CARL*. I.C.M.C., San Francisco, 1986.
15. Loy, Gareth: "Composing with Computers. A Survey of Some Compositional Formalisms and Music Programming Languages", artículo de *Current directions in Computer Music Research*, recopilado por Mathews y Pierce, M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.
16. Forte, A.: *The Structure of Atonal Music*. Yale University Press, New Haven, 1973.
17. El programa MAX (Puckette, 1986) permite una amplísima gama de posibilidades en ese sentido.

18. Dannenberg, R.: "Real-Time Scheduling and Computer Accompaniment". Artículo de *Current directions in Computer Music Research*, recopilado por Mathews y Pierce. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.

19. Lightning, realizado por Buchla.

20. Mathews, M.: "The Conductor Program and Mechanical Baton", artículo de *Current directions in Computer Music Research*, recopilado por Mathews y Pierce. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, 1989.

21. Robert Willey: *El rol del Compositor-Programador-Intérprete en la Música por Computadoras*. Conferencia en el Centro de Estudios Electroacústicos de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la U.C.A. (1992).

22. Loy, G.: "Connectionism and Musiconomy", artículo de *Music and Connectionism*. Editado por Peter Todd y Gareth Loy. M.I.T. Press, Massachusetts, 1991.

21 CARTAS DE TERESA CARREÑO A GUZMAN BLANCO

JOSE PERIN ¹

PRESENTAMOS AQUÍ TEXTUALMENTE 21 CARTAS DIRIGIDAS POR LA EXCEPCIONAL PIANISTA VENEZOLANA TERESA CARREÑO A ANTONIO GUZMÁN BLANCO, PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA DE VENEZUELA POR TRES PERÍODOS CONSTITUCIONALES (SEPTENIO 1870-1877; QUINQUENIO 1879-1884; BIENIO 1886-1888). ASIMISMO, EL PROYECTO "BASES PRELIMINARES PARA LA FUNDACIÓN EN VENEZUELA DE UN CONSERVATORIO DE MÚSICA Y ESCUELA DRAMÁTICA", QUE TERESA CARREÑO PRESENTA AL MANDATARIO, AL CUAL HACE REFERENCIA EN UNA DE LAS CARTAS. LOS ORIGINALES DE ESTA DOCUMENTACIÓN SE ENCUENTRAN EN LOS FONDOS DE LA FUNDACIÓN JOHN BOULTON DE CARACAS. AGRADECEMOS AL SR. ALFREDO BOULTON EL PERMITIRNOS PUBLICAR ESTA EXTRAORDINARIA DOCUMENTACIÓN, ASÍ COMO AL SR. JUAN JARAMILLO Y DEMÁS PERSONAS DE LA INSTITUCIÓN POR EL TRATO DEFERENTE QUE NOS BRINDARON MIENTRAS HICIMOS LA COMPULSA GENERAL DE ESE ARCHIVO.

Destacan las últimas doce cartas donde se recogen los sinsabores de esos meses pasados por la artista en Caracas, al frente de una compañía de ópera contratada por ella y su esposo Tagliapietra en Estados Unidos e Italia para realizar la temporada de ópera del año 1887 en el Teatro Guzmán Blanco (hoy Teatro Municipal de Caracas). Este último lote de cartas es de gran importancia, porque nos da la versión de los desafortunados hechos y su desenlace vivido por la artista en su patria y contados por la misma protagonista, que no siempre coinciden en los detalles con los avisos e informaciones que aparecieron en la prensa local de aquellos días, o con la versión un tanto novelada que recogió su primera gran biógrafa, discípula y admiradora Martha Milinowski, y que refirieron después otros autores como José Antonio Calcaño.

Las cartas hablan por sí solas. En un lenguaje directo, sencillo, Teresa Carreño se dirige al mandatario como su tabla de salvación casi siempre en el momento extremo, cuando la situación -especialmente económica- no tiene otro remedio, o para aclarar alguna crítica o imputación. A pesar de las formalidades de la época, Teresa Carreño es parca y se limita a aquellos hechos imprescindibles. No cae en halagos y adulaciones tan comunes en la correspondencia a Guzmán Blanco, que hemos podido leer en este archivo de la Fundación Boulton. Las

cartas van directamente al asunto en cuestión, con una preocupación permanente de no molestar a su destinatario, conocedora de la intensa actividad del mandatario de la que dicen mucho estos fondos, donde por cierto, solamente se conserva una parte de la voluminosa documentación personal de este presidente tan discutido y cuestionado, pero que produjo cambios sustanciales en Venezuela.

Un cierto tono de familiaridad se desprende también de ellas. La palabra "amigo" está siempre presente en el saludo y en la despedida: "Mi querido amigo y protector", "*Mi estimado y querido protector y amigo*", etc., así como "*créame siempre su muy afectísima y amiga*", "*y agradecida amiga*", "*llenarán eternamente el corazón de su amiga*", etc. También este mismo tono de amistad se refleja en su firma. Solamente en las dos primeras cartas estampa su nombre completo, después, firma simplemente *Teresita*.

Los originales están en buen estado de conservación, escritos en tinta morada y en papel de tamaño 22,5 x 17,5 cm. doblado por la mitad. Comienza la escritura en forma vertical en la primera cara, manteniendo el dobléz a la izquierda, pasando a la que sería la tercera cara, mientras que luego escribirá la que será la segunda cara, pero cambiando la dirección de la escritura en forma apaisada, comenzando pegado al dobléz, o parte interna de la hoja. Si necesita más espacio, termina la carta en la cuarta cara, pero volviendo a una escritura vertical. La letra es del tipo redondilla, muy clara para leer. Tanto su ortografía como su redacción (excepto algún detalle como la palabra Carácas con la letra a acentuada), demuestran un dominio perfecto del idioma castellano, a pesar de que ella se ausenta del país siendo una niña de ocho años (1862) y tener como idiomas principales en su desenvolvimiento social el francés, inglés y el alemán. Sin duda, el castellano fue su idioma en el ambiente familiar.

Presentamos el material en orden cronológico, porque así de él se irá desprendiendo en forma lógica el hilo de los acontecimientos. Evidentemente faltan algunas misivas que podrían aclarar ciertas incógnitas, pero aún así, se reafirman por boca de la artista aspectos e informaciones ya recogidos en la bibliografía publicada

sobre ella, así como corrige algunos o aporta otros no conocidos hasta ahora.

Teresa Carreño nace en Caracas el 22 de diciembre de 1853 y se va del país con su familia en 1862. Sólo regresará a Venezuela en 1885, siendo ya una pianista consagrada. Da sus primeros conciertos de nuevo en su patria el 27 de octubre y 10 de noviembre en Caracas, para luego hacer otras presentaciones en la Guaira, Puerto Cabello, Valencia, Villa de Cura, Maracaibo, Ciudad Bolívar y algunas islas del Caribe. El viaje se demora más de lo proyectado, como se lo relata en una carta del 1° de febrero de 1886 a su amiga Carolina Keating Reed: *"Te sorprenderá ver cuánto más nos hemos quedado aquí de lo que proyectamos, pero como las cosas se presentaron tan bien, determinamos quedarnos por estos lados por el resto de la temporada"* (M. Milinowski, pp. 165-166). Es verdad que este primer viaje en un balance general fue positivo, pues los dimes y diretes de que fue objeto en su vida personal (venía casada por segunda vez a una ciudad provinciana y tradicionalista), no dejaban de ser pequeñas cosas de una sociedad doméstica.

Parte de las razones que la hacen quedarse por más tiempo asoman en la correspondencia con Guzmán Blanco que aquí presentamos. En la primera de las cartas -mientras todavía el General está en París -además de señalar que su viaje a Venezuela fue causado *"por la salud de mi esposo a quien los médicos aconsejaron emprendiese, por ver si el clima lo curaba"* (carta n° 1), se declara una de sus más *"sinceras y ardientes admiradoras"* y detiene su vuelta a los Estados Unidos *"para encontrarme aquí -dice- en ese tiempo tan deseado por todo amante de la Patria para tomar mi pequeña parte en el regocijo de toda la nación"*. Esos deseos de Teresita de colaborar con el gobierno de Guzmán Blanco en su tarea de hacer de Caracas una "petit Paris", promoviendo la cultura como parte sustancial de esa transformación, vuelve a aparecer en la carta n° 2, donde le remite *"el trabajo que usted me dio ayer, con el presupuesto"*, y que es el proyecto o "Bases preliminares para la fundación en Venezuela de un Conservatorio de música y Escuela dramática".

Evidentemente Teresa Carreño está dispuesta a quedarse en Caracas, pues se propone como directora de esa institución. Lamentablemente Guzmán Blanco le contesta ocho días después en forma negativa, por no disponer de "*la renta indispensable para su existencia*". Su amor por Venezuela y su interés por aportar a su desarrollo y disfrutar de los valles y montañas que la vieron nacer, se verá frustrado. Una resolución apremia, pues su posición es en extremo violenta, "*habiendo sufrido nosotros -dice- grandes pérdidas, durante nuestro viaje aquí*" (carta n° 2). Guzmán Blanco le ofrece otra alternativa: organizar la próxima temporada de ópera.

Estamos ya en octubre de 1886. En noviembre viaja a Nueva York junto con su esposo y desde allí le escribe al General las cartas n°s. 4, 5 y 6, todas relacionadas con el objeto del viaje: la contratación de una compañía de ópera para la temporada en el Teatro Guzmán Blanco, que debería iniciarse a comienzos del año siguiente. A pesar de estar en plena temporada de invierno y las principales figuras ya contratadas, Teresa Carreño logra formar una compañía, con lo que su esposo contratará en Italia. Por supuesto que el conjunto no llenará todas las expectativas del público caraqueño, un tanto desestimado en sus gustos como podría parecer a primera vista. En cuanto a su hermano Manuel, que había hecho hasta el momento el papel de "agente" de la artista y que anuncia en la prensa su viaje inmediato (20 de octubre) a Nueva York, parece que no lo hizo, pues en la carta n° 3 del 11 de noviembre, Teresa le pide a Guzmán Blanco trabajo para él y en las cartas n° 5 y 6 hace alusión a él como residenciado en Caracas, lo que desdice o al menos acorta lo de su viaje a Nueva York para preparar los conciertos de su hermana, como se podría deducir de las fuentes hemerográficas que recoge Mario Milanca en la *Gira caraqueña*, p. 28.

En febrero de 1887 está ya en Caracas y comienza el calvario al frente de esta empresa, una faceta, por cierto, que por primera vez emprende en su vida. En la carta n° 7 le suplica la exoneración de los impuestos de aduana de los materiales que trae para el montaje de las óperas. Para los primeros días de marzo todo está listo para dar inicio a la temporada, con el montaje de *Un ballo in maschera* (5 de marzo). Pronto empezaron las cartas anónimas, las amenazas, las ofensas, las críticas

despiadadas, los insultos personales... que llevan a que su esposo Giovanni Tagliapietra se retire de la escena en carta pública. De esta guerra contra la compañía se hace eco Teresa en la carta n° 9: *"Yo me he encontrado aquí con una enemistad en varias personas, tan grande e incomprensible, que a pesar del mérito incontestable de la compañía (mérito que el público que ha asistido a las óperas, como también los periódicos serios y aficionados, han reconocido unánimemente) están trabajando día y noche para hacerme romper la compañía y quedar mal ante el público y los artistas que he traído. Yo no sé a que atribuir esta guerra que se me hace, pues no sé en qué manera merezca yo ésto, como también los insultos personales que se me hacen por la prensa a cada paso"*. Esta guerra da sus frutos, pues el director de la orquesta Fernando Rachele acusa una supuesta enfermedad y ella misma tiene que encargarse de su dirección. Por problemas con los artistas habrá que suspender funciones ... la asistencia del público es poca y ni se recauda el dinero suficiente para cubrir los gastos ... Teresita tendrá que recurrir una y otra vez desesperada ante su "protector y amigo" (cartas n° 10, 11 y 12) y siempre encontrará en él la solución.

Especial interés tiene ante este descalabro de la temporada, la carta n° 12, donde además de entender que toda la "guerra" se debió a razones políticas (*"aquellas personas celosas de mí por el honor que Ud. me hizo dándome la preferencia para traer la Compañía y enemigas del orden y del país"*), da cuenta al presidente en qué gastó el dinero dado por él como subvención, así como también le propone le preste dinero para sufragar los gastos para pasajes de 36 personas a Nueva York y 11 a Italia más equipaje, a cambio de lo cual pone como garantía el vestuario comprado en Europa, las músicas y otros enseres, mientras pueda pagar el préstamo con su trabajo y el de su esposo, a su regreso a los Estados Unidos. Guzmán Blanco ordenará la compra de esos materiales (carta n° 13), y así una vez más sacar a Teresita de la engorrosa posición en que se encontraba. Esto desdice lo que se recoge en la bibliografía existente sobre Teresa Carreño, tanto en cuanto al monto, como también a la manera como sus pertenencias quedan en el país. Según Martha Milinowski, p. 176, y que luego repetirán otros autores, "el gobierno compró las propiedades de la desbandada compañía de ópera por 20.000 bolíva-

res". Inclusive se ha interpretado que en esas pertenencias estaba incluido su piano Weber (J. A. Calcaño, por ejemplo), que como se puede ver en cartas posteriores, sin detallar cómo se queda, no es con este primer lote de pertenencias, pues en las últimas cartas de este año 1887 nos relata la pianista que lo tiene embargado por un problema judicial. Como veremos, tampoco la Compañía se dispersa el 16 de abril de 1887, como se anuncia en la prensa capitalina: "Para Nueva York han partido hoy en el vapor Philadelphia 33 personas de la Compañía de ópera italiana" (M. Milanca, 1986:56). Y es que Teresa Carreño escribe a Guzmán Blanco el 23 de abril en los siguientes términos: "*Como verá Ud. me encuentro ya sin recursos, teniendo que pagar esta noche la semana que se vence para los artistas sin saber cómo hacerlo y sin saber cómo salvar mi nombre, si no cumplo con mis compromisos, y habiendo perdido la esperanza que tenía de que las entradas mejoraran después de la Cuaresma, pues de lo contrario han sido peores en estos días pasados*". Es más, dice que los contratos por dos meses terminan el día 5 de marzo e incluían, después de esta fecha, el pago del pasaje de regreso a Nueva York para 36 personas, sin contar los artistas que deberían regresar a Italia donde fueron contratados. Estos datos aportados en las cartas aclaran definitivamente el número de artistas contratados para la Compañía y desmienten la cifra de 33 integrantes que vienen del exterior y que recoge la prensa y a partir de aquí la bibliografía de nuestra pianista. Evidentemente las informaciones hemerográficas son buenos indicativos, pero nunca fuentes documentales definitivas.

Aunque Teresa se despide de Guzmán Blanco en la carta del 5 de mayo de 1887, pues pensaba viajar dos días después, sin embargo, todavía permanecerá por un par de meses en el país. Un problema judicial con la *prima donna* de la compañía, Adela Aimery de Histar, quien había demandado a Teresa Carreño ante el Juez de Primera Instancia, señor Tomás Lander, llegó al extremo de embargarle el piano Weber y a prohibirle la salida del país. De nuevo recurre a su protector y amigo, que no solo se deduce interviene ante el Juez, sino también le da mil pesos (carta n° 18) para que pueda salir del país. Como se ve en esta carta todavía en el mes de agosto Teresa está en Caracas, por lo que se desdice la fecha recogida en algunos autores (J. Calcaño, 1930:381)

de que "en mayo partieron todos para Alemania". Tampoco fue para Alemania. En el periódico *El Siglo* del 18 de agosto de 1887, aparece una nota donde "Teresa Carreño de Tagliapietra y su esposo Giovanni Tagliapietra se despiden de sus amigos y les piden órdenes para Norte América, no haciéndolo personalmente por la premura del viaje".

Las tres últimas cartas (n^{os}. 19, 20 y 21) de este corpus epistolar de la Fundación Boulton, son de carácter personal, las dos primeras fechadas en París y la última en Berlín y las tres ya de 1889. Ellas nos dicen que la amistad continuó más allá de aquellos abrumadores días caraqueños.

.

Carta n° 1.

Caracas, Enero 28 de/86

*Señor General Guzmán Blanco
París*

Muy estimado Señor General

Me permito dirigir a Ud. estas líneas saludando respetuosamente tanto a Ud. como a su muy estimable familia, y agradeciendo a Uds. mi permanencia en mi país y mis humildes servicios durante este estadía en Venezuela.

He sentido infinito que mi viaje aquí, causado por la salud de mi esposo (a quien los médicos aconsejaron lo emprendiese por ver si el clima lo curaba), haya tenido lugar durante la ausencia de Ud. a quien tanto he deseado tener el honor de conocer, siendo como soy, del genio de Ud., una de sus más sinceras y ardientes admiradoras y habiéndome hecho creer que Ud., encuchando los votos de los Venezolanos, regresará dentro de poco a Venezuela, he detenido mi vuelta a los Estados Unidos para encontrarme aquí en ese tiempo tan deseado por todo amante de la Patria, y de tomar yo mi pequeña parte en el regocijo de la República.

Suplico a Ud. se sirva presentar mis saludos a su Señora esposa y familia y permitirme quedar de Ud. su admiradora y compatriota.

TERESA CARREÑO

.

Carta n° 2.

Carácas, Octubre 4 de/86

Señor General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Presente

Mi estimado General y amigo

Tengo el honor de remitirle el trabajo que Ud. me dio ayer, con el presupuesto. Yo he hecho un cálculo aproximado de lo que creo serán los gastos del Conservatorio y sujeto a mis limitadas aptitudes.

Los gastos para anuncios que he puesto parecerán, quizás, algo subidos, pero he pensado que un Conservatorio fundado por un hombre tan ilustre como Guzmán Blanco y tan justamente célebre en el mundo entero y del cual toda la América Española con tanta razón se enorgullece, y que también estando dirigido por un artista que ha corrido por la buena suerte de ser bastante conocido en esas Repúblicas, atraerán al Conservatorio, anunciando bien en toda la América latina como también en las Antillas, muchos discípulos de todos estos lugares los cuales más que compensarán el gasto de anuncios que se tenga que hacer.

Hay muchos pormenores y detalles concernientes al presupuesto que aquí mando a Ud. que necesitan demasiado espacio para escribirlo y quitaría a Ud. demasiado tiempo para leerlo. Estando invitada a ir a pasar el día a Antímano en casa de la señorita Herrera el viernes de esta semana, iré, si Ud. me lo permite, a su casa, y le diré a viva voz lo que deseo sobre el particular.

Si no es demasiada importunidad, permítame Ud. hacerle una súplica, y es que tenga la bondad de hacerme saber en cuanto le sea posible su resolución, pues mi posición es en extremo violenta habiendo sufrido nosotros grandes pérdidas durante nuestro viaje aquí y en

los demás lugares que hemos visitado, y de como dependemos absolutamente de nuestro trabajo, tenemos la desgracia de no poder estar sin trabajar.

Dispense Ud. que le haga esta explicación, pero para no parecer importuna he creído mejor, ya que Ud. me ha demostrado tan bondadosa amistad, hablarle francamente. Suplico a Ud. salude afectuosamente a su señora y a toda su familia, y quedo de Ud. ata. S. S. y amiga.

TERESA CARREÑO

.

Carta n° 3.

Carácas, Noviembre 11 de/86

General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Antímano

Mi estimado amigo y querido protector

Tengo el honor de anunciarle nuestra partida para Nueva York por el vapor "Carácas" que, según los informes que hemos obtenido, saldrá el 18 del corriente mes, es decir, de hoy en ocho días.

Como Ud. me dijo que deseaba que yo firmara el Contrato para la Compañía de Opera antes de mi salida, le agradecería infinito me hiciera saber el día que Ud. desea que se firme el Contrato.

También vengo a hacerle dos súplicas más, y de antemano le pido me dispense el tanto molestarlo, la primera es recordarle su bondadosa promesa de Manuel que está en la mayor ansiedad de ponerse a trabajar, y que lo necesita con urgencia, y la segunda es sobre mi piano, que como Ud. en todo me ha ayudado tan bondadosamente, me atrevo a esperar que quizás esté dispuesto a ayudarme también en ésto, pues deseo disponer de él (si puedo) antes de irme, y he pensado que podría darse que alguno de los edificios públicos, como por ejemplo el Teatro Guzmán Blanco, necesitara de un buen piano como el mío.

Perdone Ud. que yo lo moleste pero ha sido Ud. tan bueno conmigo y desde que me ha sido dado conocerlo me ha extendido Ud. su tan poderosa mano con tanta genero-

sidad, que me atrevo a esperar que encontraré en Ud. indulgencia si soy demasiado importuna, y le repito lo que ya le he dicho de viva voz, que sólo Dios sabe cuán grande es el agradecimiento que siente mi corazón y sentirá siempre hacia Ud.

Quedo de Ud. su muy ata. S. S. y amiga

TERESITA

Carta n° 4.

Nueva York, Noviembre 29 de 1886
47 W. 22nd Street

General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Carácas

Mi muy estimado General y querido protector

Tengo el honor y el gusto de anunciarle nuestra feliz llegada a Nueva York después de haber hecho un viaje de lo más feliz y rápido.

Tuve el grandísimo placer de encontrar a mis hijos en perfecta salud y que Ud. que es padre se imaginará cuál ha sido mi felicidad al verme otra vez al lado de ellos después de casi catorce meses de ausencia.

Ya nos hemos puesto Tagliapietra y yo en movimiento para la formación de la Compañía de ópera, y hemos encontrado aquí una Compañía italiana de la cual creo podremos aprovechar casi todos los miembros de ella, pues es una muy buena Compañía, y si no conseguimos todo lo que necesitamos, irá Tagliapietra a Italia a buscar lo que falte, que será muy poco, creo, si podemos arreglarnos con estos artistas que actualmente están aquí.

Espero con todo mi corazón que estas líneas lo encontrarán a Ud. y a su señora y a toda su familia en perfecta salud. Nos tienen Uds. aquí enteramente a sus ordenes y suplicándole tenga la bondad de saludar afectuosamente a su señora y demás familias y con un saludo muy respetuoso y amistoso de Tagliapietra, quedo de Ud. su muy ata. S. S. y amiga

TERESITA

No quiero cerrar mi carta sin dar a Ud. un millón de gracias por haberme mandado el dinero de la compañía con tanta anticipación. Una prueba más de su bondad!

.

Carta n° 5.

Nueva York, Diciembre 31 de 1886
47 W. 22nd Street

General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Caracas

Mi estimado General y querido protector y amigo

Antes de proseguir al objetivo de mi carta, siendo este día el último del año 1886, deseo reiterarle lo que en mi anterior le escribí sobre mis votos más ardientes para la felicidad y prosperidad de Uds. todos en el año nuevo, y en muchos más de los años nuevos que ruego a Dios le dé a Ud.

Temiendo que por mis tan numerosas ocupaciones mi última carta no llegase a manos de Ud. a tiempo para mí, es decir, para que Ud. pudiera atender a la súplica que en ella le hice, me tomo la libertad de mandar a mi hermano con ésta para que él se la entregue a Ud. mismo, si tiene la fortuna de poder ver a Ud.

Vengo pues a suplicarle se sirva hacerme llegar aquí a la casa de Boulton, tan pronto le sea a Ud. posible, los cinco mil pesos que según el Contrato para la Compañía de Opera debo recibir para el viaje.

Habiendo tenido que emplear el primer dinero que recibí por orden de Ud., en pagar a los artistas diversos un tanto adelantado, no me puedo poner en viaje antes de recibir la segunda suma especificada en el contrato. Suplico pues a Ud. tenga la bondad de hacerme la mandar aquí a la casa de Boulton y le quedaré a Ud. sumamente agradecida.

Perdoneme Ud. el que tanto lo moleste, y suplicándole saludé afectuosamente a su señora y familia de mi parte, quedo siempre su S. S. y affma. amiga

TERESITA

.

Carta n° 6.

Nueva York, Enero 24 de 1887
47 W.22nd Street

General Guzmán Bueno
xa.xa.xa.
Carácas

Mi estimado General y querido protector y amigo

Tengo el honor, de nuevo, de dirigirle estas líneas para saludarlo y expresarle mis deseos de que al recibir Ud. esta se encuentre Ud. en yan estimable familia, gozando de la más perfecta salud.

Aunque no me ha sido dado el gusto de saber si Ud. ha recibido mis cartas, espero que han llegado a sus manos y que por ellas Ud. ha visto cuan inalterable es mi gratitud hacia Ud. y mi sincera amistad, que aunque bien poco vale, tiene el mérito de ser muy sincera y leal.

Doy a Ud. un millón de gracias por el envío de los cinco mil pesos que llegaron a mis manos hace tres días. Como sé que a Ud. es a quien debo todo esto, le doy a Ud. mis gracias yo misma, pero he creído hacer bien y adelantar los deseos de Ud. mandando una carta al Gobernador acusándole recibo del dinero y también pidiéndole que le entregue a Manuel una pequeña suma que necesitaré para el desembarque de la compañía en la Guaira y su transporte a Caracas el 14 de Febrero, cuando espero estaremos en la Guaira, y que tendré el gusto de volverlos a ver a Ud. y a toda su familia.

Con mis afectuosos saludos a su señora y demás familia me repito de Ud. su muy ata. S. S. y amiga

TERESITA

.

Carta n° 7.

General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Carácas

Mi estimado General y querido protector y amigo

Estas líneas tienen por objeto una súplica, pero antes de todo permítame felicitarlo en este día que para nosotros todos los Venezolanos nos llena de tanto orgullo y felicidad pues lo vio nacer a Ud.! Que sean muchos los "28 de Febrero" que Dios nos conceda para poder felicitar a Ud.

Por el parte que me tomo la libertad de incluirle verá Ud. que me quieren cobrar en la Aduana de la Guaira por los materiales de toda necesidad que he comprado en Europa (y que acaban de llegar hoy con Tagliapietra) para montar las Operas nuevas que voy a dar aquí durante la próxima Temporada, y vengo a suplicarle que me conceda el gran favor de dar permiso para que pasen exentos de derechos. Me lo concedería Ud? Antes de irme de aquí a buscar la compañía me dijeron que todo lo que venía para el uso de las Operas entraba sin pagar derechos, y yo, creyendo estos informes justos, compré en Italia todo lo que necesitaba, pues aquí en Caracas no podía conseguirlo. Concediéndome Ud. este gran favor añadiré Ud. todavía más a los tantos tributos que tiene Ud. a mi gratitud.

Suplicándole saludar por mi a su señora y demás familia créame como siempre su ata. S. S. y amiga.

TERESITA

Caracas, Febrero 28 de 1887

.

Carta n° 8.

General Guzmán Blanco

xa.xa.xa.

Caracas

Mi estimado y querido General

Tengo, desde el Lunes pasado la Compañía de Opera italiana completa aquí en Caracas, y tanto ésta como nosotros estamos enteramente a disposición de Ud.

Vengo pues a ofrecérsela y a decirle que toda mi ambición, todos mis deseos son, que quede satisfecho de los artistas que he traído y de la manera con que he

cumplido el encargo con que Ud. me honró mandandome formar dicha Compañía.

Estoy esperando que tenga Ud. la bondad de hacerme saber si le es a Ud. agradable que se abra la temporada el próximo Sábado y si me honrará Ud. con su familia, con su presencia en el Teatro.

Cuando Ud. así lo disponga, le agradecería infinito me hiciera entregar lo que me queda por recibir de los cinco mil pesos que Ud. tuvo la bondad de disponer que se me entregaran al llegar aquí la Compañía, pues a causa de los grandes gastos que he tenido los necesito y mucho.

Dispense Ud. que tanto lo moleste (le suplico), y saludando a su señora y familia, quedo de Ud. su muy ata. S. S. y amiga

TERESITA

Carácas, Marzo 2 de 1887

.

Carta N° 9.

Carácas, Marzo 29 de 1887

General Guzmán Blanco

xa.xa.xa.

Presente

Mi estimado y querido protector

Siento en el alma tener que molestar a Ud. con mis súplicas, en medio de sus ocupaciones, pero por más que he hecho todos mis esfuerzos por no importunarlo, el momento llega en que no lo puedo evitar.

Vengo a suplicarle que me haga el gran favor de hacerme dar los últimos cinco mil pesos que me quedan por recibir, para poder pagar mis artistas pues, como Ud. sabrá, las entradas que he tenido han sido tan malas que ni a la mitad de los gastos han alcanzado. Yo me he encontrado aquí con una enemistad en varias personas, tan grande como incomprensible, que a pesar del mérito incontestable de la compañía (mérito que el público que ha asistido a las Operas, como también los periódicos serios y aficionados, han reconocido unánimemente) están

trabajando día y noche para hacerme romper la Compañía y quedar mal ante el público y los artistas que he traído. Yo no sé a que atribuir esta guerra que se me hace pues no sé en qué manera merezca yo esto, como también los insultos personales que se me hacen por la prensa a cada paso.

Todo esto lo sufro con paciencia, pero desgraciadamente estos Señores que me hacen esta guerra ayudados por la cuaresma y demás inconvenientes actuales contra los cuales estoy tropezando, han influido hasta cierto punto con el público en general y ha impedido que (...) al Teatro fuera la que hubiera podido ser para ayudarme.

Se reúne ahora la circunstancia de la llegada de Semana Santa, durante la cual tengo que cerrar por completo el Teatro, y como a los artistas tengo que pagarles su sueldo lo mismo que estuvieran dando funciones, me encuentro sin fondos para hacer frente a mis pagos, y por esto es que tengo que venir a molestar a Ud. para que tenga la bondad de hacerme dar la suma que por el Contrato me queda por recibir, para ayudarme en la penosa y difícil posición en que me encuentro.

Mucho hubiera deseado tener con Ud. una conversación sobre la Compañía y todo lo concerniente a ella, y había esperado que Ud. me hubiera honrado con una visita y así tener la oportunidad de decirle lo que deseo sobre el particular, pero comprendo bien que en medio de tanto asunto serio que necesita su atención, no le haya sido a Ud. posible pensar en un asunto tan insignificante como el que me concierne ni le permitirán a Ud. estas mismas atenciones, el tiempo que quizás Ud. hubiera bondadosamente empleado en venir a esta su casa.

Suplico a Ud. perdone lo largo de mi carta, y saludando muy atentamente a su señora y familia quedo de Ud. su ata. S. S. y amiga.

TERESITA

.

Carta n° 10.

Caracas, 5 de Abril de 1887

General Guzmán Blanco

xa.xa.xa.

Presente

Mi estimado y querido amigo

En el alma siento tener que importunar a Ud. y es mucho lo que he deseado y probado evitar tener que molestarlo, pero mi posición es tan crítica, que no me queda ningun otro recurso sino volverme a Ud. como tantas veces lo he hecho, y siempre encontrando en Ud. tan benévola acogida, para que con su acostumbrada bondad se sirva venir en mi auxilio.

Recibió Ud. mi carta en la cual le suplicaba tuviera la bondad de hacer llegar a mis manos los últimos cinco mil pesos que me quedan por recibir. Estoy sin tener con qué pagar a mis artistas, y teniendo que cerrar el Teatro hasta el Sábado, a causa de la Semana Santa, no tengo ni el recurso de las "entradas" a las funciones que por reducidas que fueran, siempre me sirven de ayuda.

Puede Ud. imaginarse cuánto le agradecería a Ud. que me hiciera dar este dinero para pagar a los artistas, seguir adelante y cumplir mis compromisos con toda esta gente que he traído, y tratar de salvar mi pobre nombre (que es todo el capital que tengo y el pan de mis hijos) el cual, aquí en Carácas, por motivos para mí desconocidos, se han propuesto arruinar!

Mucho, mucho deseo hablar con Ud. sobre los asuntos de la Compañía de Opera y le agradecería mucho a Ud. que me concediera algunos minutos de conversación a la hora y día que le fuera menos molesto, y si Ud. lo desea, iré yo a su casa, si a Ud. no le es posible honrarnos con su presencia en esta su casa.

Suplicándole tenga la bondad de saludar por mí a su señora y familia, créame su muy ata. S. S. y amiga.

TERESITA

.

Carta n° 11.

General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Presente

Mi estimado y querido amigo

No crea que de nuevo quiero importunarle con otra carta mía, pero no quiero que pase ni una hora más sin expresar a Ud. mi profunda gratitud por la atención con que Ud. recibió mi súplica y por el envío del dinero que me entregaron ayer.

Reciba pues un millón de gracias por su bondad, y suplicándole saludar por mí a su señora y familia, créame siempre su muy ata. S. S. y agradecida amiga.

TERESITA

Caracas, 8 de Abril de 1887

.

Carta n° 12.

Caracas, 23 de Abril de 1887

General Guzmán Blanco

xa.xa.xa.

Presente

Mi estimado y querido amigo

Habiendo ya perdido la esperanza de tener el honor y el placer de verlo antes de irme, y acercándose ya el momento de cerrar la temporada de ópera, tengo que hacer, por la posición angustiosa en que me encuentro (cansada por la guerra que me han hecho aquellas personas celosas de mí por el honor que Ud. me hizo dándome la preferencia para traer la Compañía y enemigos también del orden y del país) lo que tanto he tratado (...) molestear a Ud.

Por no hacer esto, he sufrido todos los contratiempos y pesares, trabajando día y noche hasta el punto de hacer con que mi vida creí poder hacer, como ponerme a dirigir la orquesta por la enfermedad, o cierta o fingida, del director de Orquesta y la absoluta imposibilidad de encontrar quien tomara su puesto, y lo hice para no tener que cerrar el Teatro y ver la Compañía en la calle y mi nombre y el de mi país, arrastrado por las calles de aquí y de fuera de boca en boca después de tal escándalo. Digo pues, todos mis esfuerzos y sufrimientos han sido inútiles, y me veo en el caso extremo de tener que

acudir a Ud., mi único amparo, para que me salve del inminente naufragio en que estoy por hundirme.

Por la cuenta que me permito incluirle, verá Ud. como dispuse del dinero que Ud. me confió y que lejos de hacer como han dicho hasta por la prensa, las personas de quienes les hablé más arriba (y que ni siquiera por ser yo muger [sic], se han acordado ellos de que eran hombres con pretensiones a caballeros para medir sus insultos) que me había robado la subvención, verá Ud. que no solo he empleado toda la subvención, sino también lo poco que gané en conciertos durante mi corta estancia en los Estados Unidos, para la conformación de la compañía y todos los gastos pertenecientes a ella, para que fuera lo más satisfactoria posible y en lo cual me encontré rodeada de dificultades, una de las cuales y la principal, que yo fui a formarla en una época en la cual es casi imposible encontrar artistas disponibles.

Como verá Ud. me encuentro ya sin recursos, teniendo que pagar esta noche la semana que se vence para los artistas sin saber cómo hacerlo y sin saber cómo salvar mi nombre si no cumplo con mis compromisos, y habiendo perdido la esperanza que tenía de que las entradas mejoraran después de la cuaresma, pues de lo contrario han sido peores estos días pasados.

Mis contratos son algunos por dos meses y otros por tres.

Por fortuna estos últimos son los de menor importancia como sueldos. Los de dos meses, en que están comprendidos los principales artistas, coristas, etc. etc., se terminarán el 5 de Mayo, y por Contrato tengo que pagar los viajes de treinta y seis personas de aquí a Nueva York (más los de mi familia y el mío), los de once personas de aquí a Italia, y los gastos de traslado de equipaje etc. etc. Para poder hacer todo esto necesitaría de treinta mil bolívares, me los concedería Ud? Si le fuere demasiado peso al Gobierno acceder a mi súplica, me los podría Ud. hacer dar a título de préstamo? Yo podría ofrecer como garantía todos los vestuarios que traje de Europa para cinco Operas, las cuales son Carmen, Los Hugonotes, Mignon, Aída y La Favorita, más todo lo que he comprado aquí para completar lo mucho que faltaba en las Operas que he dado, todas las pelucas, barbas, botas, zapatos, mailles, sándalos y demás accesorios que también traje de Europa, y lo cual es todo nuevo, y que cuyo valor verá Ud. por mi cuenta, también la música he traído, y me comprometería a pagar dicha

suma poco a poco de mi trabajo y del de Tagliapietra, el cual empezaremos al regresar a los Estados Unidos.

En fin mi buen amigo, en nombre de la amistad con que Ud. me ha honrado, le suplico me salve de la posición desesperada en que me encuentro, y Dios y mis hijos bendecirán a Ud. siempre, y puede Ud. contar siempre con mi eterna gratitud.

Hubiera querido ser más corta y molestarlo lo menos posible, pero no he podido.

Perdóneme tanto importunarlo y créame siempre su muy ata. S. S. y amiga

TERESITA

RECIBO

	pesos
Subvención	25.000,00
Entradas a las representaciones	7.000,00

	32.000,00

GASTOS

Sueldos de la Compañía semanalmente pagados Pesos
3.300,00

	pesos
Sueldos de seis semanas	19.800,00
Viajes de 39 personas de Nueva York a Carácas	3.200,00
Viajes de 12 personas de Milán a Carácas	3.300,00
Vestuario nuevo para 5 Operas	3.400,00
Imprenta para toda la temporada, música, banda, comparsas, anuncios y gastos de nuestros viajes, hoteles, etc. etc.	4.400,00

	33.700,00

.

Carta n° 13.

General Guzmán Blanco
xa.xa.xa.
Presente

Mi estimado y querido amigo

Vengo a darle un millón de gracias por el nuevo acto de generosidad y amistad hacia mí, el cual me acaba de transmitir el General Quevedo.

No tengo palabras con que manifestarle mi profundo agradecimiento, pero del fondo de mi corazón lo bendigo por haberme sacado de la posición tan desesperada en que me encontraba, haciendo que se me compren los vestuarios que traje de Europa.

Tomo también esta oportunidad para despedirme de Ud. pues deseo irme por el vapor de pasado mañana (si así lo puedo arreglar) y decirle que siento en el alma irme sin estrecharle a Ud. la mano y decirle yo misma cuán agradecida le estoy y le estaré toda mi vida.

Créame siempre su muy ata. S. S. y amiga.

TERESITA

Caracas, 5 de Mayo de 1887

.

Carta n° 14.

Caracas, 11 de mayo de 1887

General Guzmán Bueno
xa.xa.xa.
Presente

Mi muy estimado y querido amigo

Acabo de recibir la suma de cinco mil pesos que por orden de Ud. me han entregado, haciéndome Ud. hecho comprar los vestuarios y música que traje de Europa y de los Estados Unidos.

Cómo darle a Ud. las gracias no sé, pues me faltan palabras, y es tan profunda mi gratitud que no sé como expresarla. Que Dios que lee en los corazones le recom-

pense a Ud. en prosperidad y en felicidad todo lo bueno que Ud. ha sido para conmigo.

Quedo de Ud. siempre suplicándole salude a su señora por mi, su muy ata.S.S. y amiga.

TERESITA

.

Carta n° 15.

General Guzmán Bueno

xa.xa.xa.

Presente

Mi estimado General y amigo

Varias veces he tratado de tener el honor de verlo en mi casa y he corrido con la mala fortuna de no lograrlo. Hoy he estado tres veces, y ya perdiendo la esperanza de llegarlo a ver me resuelvo a escribirle.

El motivo de mi visita era anunciarle (y quería tener el gusto de hacerlo personalmente) nuestra mudanza, ponerle nuestra nueva habitación a sus órdenes, y recordarle la bondadosa promesa que me hizo, de hacernos una visita.

Todo esto quería decirle a Ud. yo misma, pero me veo privada de ello por no poder llegar a Ud.

Nuestra casa está situada cerca del puente de Anauco, y es la casa que sigue a la Estación de Tranvía Bolívar.

Aprovecho esta oportunidad para felicitarlo por la llegada de su señora hija y de su yerno y desearle a Ud. días muy felices en su compañía, y suplicándole tenga la bondad de saludar a su señora y demás familia, créame siempre su muy ata. S. S. y amiga.

TERESITA

Caracas, 1 de Junio de 1887

.

Carta n° 16.

Caracas, 17 de junio de 1887

General Guzmán Bueno

xa.xa.xa.

Presente

Mi estimado General y amigo

Encontrándome en la posición más que crítica de verme privada de un momento a otro del único medio que tengo de ganar mi existencia y la de mis hijos, me veo obligada a molestarlo y a apelar a Ud. suplicándole se sirva prestarme su poderosa mano.

El Juez de Primera Instancia, señor Tomás Lander, contra artículos muy claros del Código, acaba de negar el desembarco del piano que tengo, y que me fue embargado por dicho Tribunal por una demanda que contra mí ha puesto la señora Aimery y de la cual es apoderado el señor Simón Montes. Tengo documentos, además, que prueban que el piano es propiedad de la casa Weber de Nueva York.

Segun todo lo que me dice mi abogado el dr. Ramon F. Feo, en el Tribunal hay una parcialidad tan evidente por la señora Aimery, que de antemano, y sin oirme, están a su favor y me niegan a mí justicia. Podría Ud. ayudarme y hacer que se me concediera esta justicia, pues es todo lo que pido, y así impedir que me quede yo sin el instrumento el cual es mi pan y el de mis hijos. Encarecidamente se lo suplica su muy ata. S. S. y amiga.

TERESITA

.

Carta n° 17.

Caracas, 25 de julio de 1887

General Guzmán Bueno

xa.xa.xa.

Presente

Mi estimado y querido amigo

Detenida en el país por un injusto pleito que en los tribunales del Distrito se me ha propuesto, y cuya injusticia estoy probando con documentos y testigos, mis recursos se han agotado por completo, pues el dinero que Ud. me hizo dar por los vestuarios, lo empleé para pagar los viajes y sueldos de los artistas, de regreso a los Estados Unidos.

Ud. se va del país, y yo quedo desvalida. En tan embarazoso trance qué he de hacer? Volver los ojos hacia mi único amparo, mi mejor amigo, para que con su suma bondad se sirva ayudarme. Se me ofrecen contratos para Europa y para los Estados Unidos, que no puedo aceptar por impedirme el Tribunal salir de aquí.

Su agradecida amiga.

TERESITA

.

Carta n° 18.

Carácas, 3 de agosto de 1887

General Guzmán Bueno

xa.xa.xa.

Presente

Mi querido y tan buen amigo

He recibido, por orden de Ud., la suma de mil pesos, nueva prueba de su gran corazón y generosidad hacia mi, y me encuentro tan conmovida por el agradecimiento que me faltan palabras para expresarlo.

La conducta de Ud. para conmigo es tan noble, tan generosa, que no sé cual de los dos sentimientos que llenan mi corazón es más profundo: la admiración o el agradecimiento.

Reciba Ud., mi mejor amigo, en estas pocas e insignificantes líneas, la expresión de estos sentimientos que llenarán eternamente el corazón de su amiga.

TERESITA

Espero que pronto me será dado el gratisimo placer de ver a Ud. en Europa y expresarle entonces verbalmente mi gratitud.

.

Carta n° 19.

París, Septiembre 15 de 1889

General Guzmán Blanco

xa.xa.xa.

París

Mi estimado amigo

He querido dejar pasar unos días antes de dirigirle estas líneas, respetando, como debía, los primeros momentos de su dolor, no queriendo aparecer indiscreta. Pero me parece que ahora lo puedo hacer sin ese temor, y vengo a decirle cuán profundo es mi sentimiento por Ud. y su señora en la gran pérdida que acaban de experimentar, y ofrecerles toda mi simpatía.

En dolor tan profundo como el de Uds. las palabras, por más sentidas que sean, no alcanzan nunca a expresar lo que se quisiera, y estas líneas no le podrán decir todo lo que mi corazón siente por Uds. y pido al Cielo con fervor que los ayude a soportar dolor tan cruel y les de la resignación que tanto necesitan para someterse a tan terrible desgracia!

Suplico a Ud. tenga la bondad de transmitir a su señora lo que en estas pocas palabras he tratado de expresar y dar mi pésame a toda su familia.

Quedo de Ud. su affa. amiga.

TERESITA

.

Carta n° 20.

Octubre 10 de/89

1rés Avenue Carnot

Mi estimado amigo

Llego en este momento a casa y encuentro la tarjeta que Ud. tuvo la bondad de dejar para mí, y no le puedo decir cuanto siento no haber estado en casa y tener el placer de verlo; y tampoco puedo decirle cuanto le agradezco su recuerdo bondadoso para mí.

Me dice mi muchacha que el portero no le dijo que yo había salido y que Ud. subió hasta mi apartamento, lo cual me ha mortificado infinito, y espero que Ud. excusará la molestia que la torpeza de nuestro portero le ha causado.

Deseo mucho verlo, pues hace tanto tiempo que me veo privada de ese placer, y quisiera que Ud. tuviera la bondad de proporcionarme este gusto antes de mi partida para Berlín que será el 2 del mes entrante, y si Ud. tiene la bondad de decirme el día y la hora que le sea más conveniente venir a esta su casa y honrarme con su presencia, me dará Ud. un gran placer.

Su affma. amiga

TERESITA

.

Carta n° 21.

Berlín, Noviembre 13 de 1889
Askanischer Hof

General Guzmán Bueno
xa.xa.xa.
París

Mi estimado amigo

Aunque no hubiera tenido Ud. la bondad de exigirme que le escribiera, me hubiera yo siempre tomado la libertad de hacerlo, para de nuevo darle las gracias por las cartas tan lisonjeras para mí, que tuvo Ud. la bondad de escribir recomendándome al Señor Consul de Venezuela en Cologne y el Señor Vice Consul aquí en Berlín.

Estos dos señores se han conducido con la mayor amabilidad hacia conmigo y no dejado nada por hacer que

me pudiera ser util o agradable, y en cuanto a el Dr. Anerbach aquí en Berlín, está tomando el mayor interés en el suceso de mis conciertos y haciendo cuanto puede por ayudarme.

Le estoy, pues, sumamente agradecida por haberme procurado el placer de conocer a estos señores y le repito mis gracias muy sinceras.

Espero que Ud. y su familia tendrán un muy feliz viaje a Italia y que gozarán Uds. todos de perfecta salud, y esperando tener el gusto y el honor de recibir noticias de Ud., quedo, como siempre, su affma. amiga.

TERESITA

* * * * *

NOTA:

1. El Licenciado José Peñín egresó de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad Católica, reside actualmente en Venezuela, donde desarrolla una importante tarea como investigador. Agradecemos su colaboración para este número y confiamos en establecer una intercomunicación permanente.

FUENTES BIBLIOGRAFICAS PARA EL ESTUDIO DE LOS INSTRUMENTOS SONOROS ARQUEOLOGICOS DE LA ARGENTINA

YOLANDA M. VELO

1. Introducción

Las fuentes bibliográficas para el estudio de los instrumentos sonoros arqueológicos provenientes del territorio argentino, abarcan aportes de muy distintas características. Por lo tanto, la nómina de obras que se presenta en la segunda parte ha sido estructurada en secciones, según los textos traten de manera específica o no el tema (2.2.1. y 2.2.2. respectivamente). En este último caso, las obras con referencias breves o aisladas se han numerado con el objeto de simplificar su mención en el índice temático que se incluye en la tercera parte. Esta última contiene, entre paréntesis, los números de las páginas correspondientes a las referencias. Preferentemente se ha respetado la terminología adoptada por cada autor, agregando, entre corchetes, las aclaraciones necesarias. En dos casos particulares he preferido unificar la terminología: las "flautas pánicas" y las "flautas de Pan" se han reunido en la primera denominación, mientras que el término "cerámica" incluye las referencias a "arcilla" y a "barro cocido".

La bibliografía consultada hasta el momento registra, con fines comparativos, algunos aportes procedentes de otros países latinoamericanos. Además, he traducido las denominaciones en lenguas extranjeras.

Hago constar que he seguido el esquema propuesto por María Emilia Vignati en "Fuentes bibliográficas de la música aborígen argentina" (1979, 3:44-54 de esta misma revista), del cual el presente trabajo constituye un complemento.

2. Bibliografía

2.1. Obras sobre instrumentos sonoros en general.

Izikowitz, Karl Gustav

1935 *Musical and other sound instruments of the South American Indians*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag:Goteborg.

Sachs, Curt

1962 *The Wellsprings of music*. A.Da Capo Paperback: New York.
Instrumentos: Cap. IX: 91-111.

2.2. Obras sobre instrumentos sonoros arqueológicos.

2.2.1. Específicas

Amberga, P. Jerónimo de

1921 "Una flauta de Pan, araucana". *Revista Chilena de Historia y Geografía*, XXXVII:98-100. Santiago.

Aretz-Thiele, Isabel

1946 *Música tradicional argentina / Tucumán / Historia y Folklore*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

La música entre los indios del Tucumán según los hallazgos arqueológicos: 19-40.

Aretz, Isabel. 1978.

Música tradicional de La Rioja. Caracas: Inidef.
Los instrumentos musicales según los hallazgos arqueológicos: 21-24.

Bolaños, César

1988 *Las antaras Nasca: historia y análisis*. Lima: IDEA.

Bórmida, Marcelo

1949 "Un silbato de concha procedente del territorio de Rio Negro". *Runa*, II, (1-2):213-217. Buenos Aires.

Bosquet, Diego

1993 "Una flauta de Pan lítica hallada en el sur de Mendoza", *VIII Jornadas Argentinas de Musico-*

logía y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología. Buenos Aires.

Brunet, Rodolfo F.J.

1980 "Un instrumento musical desconocido de la costa patagónica". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIV, (1):121-128. Buenos Aires.

Fernández de Tinoco, María y Guillermo Aguilar Machado

1937 *Una ocarina hueta de 18 notas del Museo Nacional de Costa Rica*, Imprenta Nacional:San José.

Gajardo, Millapol

1971 "Anotaciones musicales sobre los instrumentos del Museo arqueológico de La Serena". *Publicaciones*, 14:37-39. Museo Arqueológico, La Serena.

Giono, Guillermo

1975 "Una aproximación al patrimonio musical de dos culturas peruanas: nazca y mochica". *Antiquitas*, 20-21:6-26. Buenos Aires: Universidad del Salvador.

1979 "Los timbales de la cultura Nazca". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 3:79-87. Buenos Aires.

Goyena, Héctor

1992a "Los instrumentos musicales del Museo «Dr. Eduardo Casanova» de Tilcara, Jujuy". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, 12:111-136. Buenos Aires.

1992b "Instrumentos musicales arqueológicos en territorio argentino". *Primer Congreso Argentino de Americanistas*, Liga Naval Argentina. Buenos Aires. [en prensa].

Grebe, María Ester

1974 "Instrumentos musicales precolombinos de Chile". *Revista Musical Chilena*, 128:5-55. Santiago de Chile.

Harcourt, Raoul d'

- 1928 "La fabrication de certains grelots métalliques chez les Yunka". *Atti del XXII Congresso internazionale degli americanisti*, I:541-543. Roma.
- 1930 "L'ocarine a cinq sons dans l'Amérique préhispanique". *Journal de la Société des Américanistes*. XXII:347-359 y pl. XXXV a XL. Paris.
- 1935 "Deux instruments de musique des peuples Mochica". *Journal de la Société des Américanistes*, XXVII: 459-461 y Pl.XIX. Paris.
- 1941 "Sifflets et ocarinas du Nicaragua et du Mexique". *Journal de la Société des Américanistes*, XXXIII: 165-172 y pl. V y VI. Paris.
- 1942 "Archéologie de la Province d'Esmeraldas, Ecuador (Céramique, objets en pierre)". *Journal de la Société des Américanistes*. XXXIV:65-200. Paris.
VI. Instruments de musique: 126-134 y Pl. LIV, LV, LVI y LVII.
- 1958 "Le flautista-tambourinaire en Amérique". *Journal de la Société des Américanistes*, LXVII:213-215. Paris.
- 1961 "Un tambour de Nazca, Pérou". *Journal de la Société des Américanistes*, L:245-47. Paris.
- 1966 "Curieuse structure de certaines antares péruviennes". *Journal de la Société des Américanistes*, LV₁:97-99. Paris.

Harcourt, R. et M.

- 1925 *La musique des Incas, et ses survivances*. Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner.
1a. parte: Les instruments: 3-86 y pl. I-XXXIX.

Hickmann, Ellen

- 1986 "Instrumentos musicales del Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, Guayaquil. I Parte. OCARINAS". *Miscelanea Antropológica Ecuatoriana*, 6:117-140. Guayaquil.

- 1987 "Instrumentos Musicales del Museo Antropológico del Banco del Ecuador, Guayaquil. II Parte. Figurines antropomorfos con significado musical". *Miscelanea Antropológica Ecuatoriana*. 7:7-29. Guayaquil.
- Iribarren Charlin, Jorge**
1957 "La flauta de Pan y otros instrumentos indígenas". *Boletín*, 9:12-21. La Serena, Museo y Sociedad Arqueológica.
- 1969 "Estudio preliminar sobre los instrumentos musicales autóctonos en el área norte de Chile". *Rehue*, 2:91-109. Concepción.
- 1971 "Instrumentos musicales del Norte Chico chileno". *Boletín*, 14:7-43. La Serena, Museo Arqueológico.
- Jones, Clydwin**
1980 "Estudio musicológico de los instrumentos". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XIV, (1):125-127. Buenos Aires.
- Lagiglia, Humberto H.**
1962-63 "Una flauta de Pan lítica nueva para la arqueología de Mendoza (Argentina)". *Anales de Arqueología y Etnología*, T. XVII-XVIII:179-182. Mendoza.
- Lechtman, Heather y Alberto Rex González.**
1991 "Análisis técnico de una campana de bronce estañífero de la Cultura Santa María, Noroeste argentino". *Boletín del Museo Chileno de Arte precolombino*. 5:81-86. Santiago.
- Lindberg de Klohn, Ingeborg.**
1959 "Un instrumento musical indígena encontrado en Chacabuco". *Notas del Centro de Estudios Antropológicos*, 3:27-33. Santiago, Universidad de Chile.
- Maidana, Osvaldo R.**
1964 *Música en la Prehistoria (Tres instrumentos en el Museo de la Facultad de Ciencias Naturales)*. Salta,

Márquez Miranda, Fernando.

- 1934 "Una nueva flauta de Pan lítica del Noroeste argentino y el área de dispersión de esta clase de hallazgos arqueológicos". *Notas preliminares del Museo de La Plata*, II:315-331. La Plata.

Mead, Charles W.

- 1924 "The Musical Instruments of the Icas". *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, XV, (III):313-347 y Lám.V-IX. New York.

Muelle, J.C.

- 1939 "Apéndice". En: Sas, A.: "Ensayo sobre la música nazca". *Revista del Museo Nacional*, VIII, (1):137-138. Lima.

Museo Chileno de Arte Precolombino. 1982.

- 1982 *Exposición La música en el arte precolombino*. Santiago.

Musri, Fátima Graciela. 1993.

- 1993 "Perspectiva organológica de un objeto arqueológico". *VIII Jornadas Argentinas de Musicología y VII Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires.

Olsen, Dale. 1990.

The Ethnomusicology of Archaeology: A Model for the Musical-Cultural Study of Ancient Material Culture. Selected Reports in Ethnomusicology. VIII, Issues in Organology: 175-197. Los Angeles.

Palavecino, Enrique.

- 1949 "Una ocarina pentafónica del N.O. argentino". *Notas del Museo de La Plata*, XIV:401-404. La Plata.

Pérez Bugallo, Rubén.

- 1989/81 "Instrumentos musicales. Una actualización del panorama organológico de la Argentina a través de los ámbitos arqueológico, etnográfico y folklórico". *Folklore*, 303: 60-63 y 304:80-85. Buenos Aires.

Pérez de Arce, José

- 1986 "Cronología de los instrumentos sonoros del Area Extremo Sur Andina". *Revista Musical Chilena*, 166:68-124. Santiago.
- 1987 "Flautas arqueológicas del extremo sur andino". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 2:55-87. Santiago.
- 1988a "Acerca de la organología prehispánica del área mapuche". *Terceras Jornadas Argentinas de Musicología / Buenos Aires, 17 al 20 de setiembre de 1986*. pp.143-158. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- 1988b "Flautas de Pan prehispánicas de Chile Central". *IV Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología.
- 1989 "La flauta de Pan precolombina en el área surandina: revisión del problema y antecedentes acerca de su inserción cultural". *III Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Buenos Aires.
- 1992 "Música, alucinógenos y arqueología". *Congreso Plantas, chamanismo y estados de conciencia*. San Luis Potos, México.
- 1993 "Siku". *Revista andina*, 11, (2):473-486. Cusco.

Reynoso, Carlos

- 1984 "Fundamentación de la musicología arqueológica". *Primeras Jornadas Argentinas de Musicología*. Buenos Aires.

Velo, Yolanda M.

- 1992a "Aproximación a una arqueología musical: sonajeros prehispánicos de cerámica en territorio argentino", *Las Artes en el debate del Quinto Centenario, IV Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*. pp.232-238. Buenos Aires, Centro Argentino de Investigaciones de Arte, UBA.

- 1992b "Flautas arqueológicas de cerámica, piedra y madera en territorio argentino. Tipología y dispersión". *VII Jornadas Argentinas de Musicología y VI Conferencia Anual de la Asociación Argentina de Musicología*. Córdoba.
- 1994 "Aproximación a una arqueomusicología argentina". *XI Congreso Argentino de Arqueología*, San Rafael (Mendoza). (En prensa).

Vignati, María Emilia

- 1978 "Un curioso instrumento indígena: el sistro de calabaza". *Boletín del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano*, 2:26-32. La Plata.

Vignati, Milcíades y María Emilia Vignati

- 1982 "La música aborigen". *La música en el período precolombino y la conquista. Historia del Arte en la Argentina*, I:57-104. Buenos Aires: Academia Nacional de Bellas Artes.
Se consignan las menciones a los instrumentos, pero no los datos correspondientes a fuentes bibliográficas [Instrumentos del N.O.]: 90-97. Además, referencias a: raspadores: 87; silbato: 73, 75-76; tambor: 75.

2.2.2. Con capítulos, partes o referencias breves sobre el tema

1. Aguerre, Ana M., Alicia A. Fernández Distel y Carlos A. Aschero
1973 "Hallazgo de un sitio cerámico en la quebrada de Inca Cueva (Provincia de Jujuy)". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, NS VII:197-235. Buenos Aires.
2. Alanis, Rodolfo
1947 *Museo Arqueológico Regional "Inca Huasi". Material arqueológico de la civilización diaguita*. La Rioja.
3. Ambrosetti, Juan B.
1899 *Notas de arqueología calchaquí*, (1a. serie). Buenos Aires: Imprenta "La Buenos Aires".

4. 1904 "El bronce en la región calchaquí". *Anales del Museo Nacional de Buenos Aires*, T.XI (Serie 3a., tomo IX). Buenos Aires.
5. 1906a "Apuntes sobre la arqueología de la Puna de Atacama". *Revista del Museo de La Plata*, XIII:3-30, Lám. I-IV. La Plata.
6. 1906b "Exploraciones arqueológicas en Pampa Grande (Pcia. de Salta)". *Publicaciones de la Sección Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras*. Buenos Aires: Lajouane.
7. 1907-8 "Exploraciones arqueológicas en la ciudad prehistórica de «La Paya» (Valle Calchaquí-Provincia de Salta), Campañas de 1906 y 1907". *Publicaciones de la Sección Antropología*, 3. Buenos Aires.
8. Aretz, Isabel y Luis Felipe Ramón y Rivera
1976 "Áreas musicales de tradición oral en América latina". *Revista Musical Chilena*, 130:9-55. Santiago.
9. Balbuena, José Luis
1980 "Arqueotecnología lítica". Serie documentación universitaria 2. Buenos Aires: Universidad del Salvador.
10. Boman, Eric
1908 *Antiquités de la région Andine de la république Argentine et du désert d'Atacama*. Paris: Librairie Le Soudierd.
11. 1920 "Cementerio indígena en Viluco (Mendoza), posterior a la conquista". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, XXX:513-519. Buenos Aires.
12. 1923 "Los ensayos para establecer una cronología prehispánica en la región diaguita (República Argentina)". *Boletín de la Academia Nacional de Historia*, T.VI. Tirada aparte, pp.1-31. Quito.

13.
1927-32 "Estudios arqueológicos riojanos". *Anales del Museo Nacional de Historia Natural*, XXXV. Buenos Aires.
14. **Casanova, Eduardo**
1930 "Hallazgos arqueológicos en el cementerio indígena de Huiliche (Depto. de Belén, Pcia. de Catamarca)". *Archivos del Museo Etnográfico*, 111. Buenos Aires.
15. 1938 "Investigaciones arqueológicas en Sorcuyo, Puna de Jujuy". *Anales del Museo Argentino de Ciencias Naturales*, 39:423-56 y lám. I-VI. Buenos Aires.
16. 1942a "El yacimiento arqueológico de Angosto Chico". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, III:73-87, Lám. I a VIII. Buenos Aires.
17. 1942b "El Pucará de Hornillos". *Anales del Instituto de Etnografía Americana*, III:249-265, Lám. I-VII. Mendoza.
18. **Cigliano, Mario**
1967 "Investigaciones antropológicas en el yacimiento de Jüella". *Revista del Museo de La Plata*, Sección Antropología T. VI, 34. La Plata.
19. **Cigliano, Mario y otros**
1973 *Tastil, una ciudad preincaica argentina*. Buenos Aires: Cabargón.
20. **Crequi-Montfort, G. de y P. Rivet**
1914-19 "Contribution a l'étude de l'Archéologie et de la métallurgie colombiennes". *Journal de la Société des Américanistes*, XI:525-591. Paris.
21. **Debenedetti, Salvador**
1910 "Exploración arqueológica en los cementerios prehistóricos de la isla de Tilcara (Quebrada de Humahuaca, Provincia de Jujuy). Campaña de 1908". *Publicaciones de la Sección Antropología*, 6. Buenos Aires.

22. 1917a "Investigaciones arqueológicas en los valles preandinos de la provincia de San Juan". *Publicaciones la Sección Antropología*, 13. Buenos Aires.
23. 1917b "Los yacimientos arqueológicos occidentales del Valle de Famatina (Provincia de La Rioja)". *Physis*, III, (15):386-404. Buenos Aires.
24. 1930 "Las ruinas del Pucará / Tilcara, Quebrada de Humahuaca (Provincia de Jujuy)". *Archivos del Museo Etnográfico*, II (1a. parte). Buenos Aires.
25. 1931 *L'ancienne civilisation des barreales du nord-ouest argentin. La Ciénaga et La Aguada d'après les collections privées et les documents de Benjamin Muniz Baretto [sic]*. Paris.
26. **Gajardo Tobar, Roberto**
1940 "Cementerio indígena de "La Viñita". *Revista Chilena de Historia Natural pura y aplicada*", XLIV:20-25. Valparaíso.
27. **Gaspar, Fernando**
1950 "Investigaciones arqueológicas y antropológicas en un cerrito de la isla Los Marinos". *Publicaciones del Instituto de Arqueología, Folklore y Lingüística "Justo Pablo Cabrera"*, 22-23. Córdoba.
28. **Gatto, Santiago**
1946 "Exploraciones arqueológicas en el Pucará de Volcán". *Revista del Museo de La Plata. Sección Antropología*, NS, T.IV, 1a. entr., 18. La Plata.
29. **Gonzalez, Alberto Rex**
1950 "Contactos culturales y cronología relativa en el Area Central del N.O. argentino. (Nota preliminar)". *Anales de Arqueología y Etnología*, XI:7-32. Mendoza.
30. 1976 "El Noroeste argentino y el área andina septentrional". *Boletín de la Academia Nacional de Ciencias*, V. 52, (3-4): 373-404.

31. 1980 *Arte precolombino de la Argentina. Introducción a su Historia Cultural*. Filmediciones Valero: Bs. As.
32. 1982 *El Noroeste argentino y sus vínculos con el Area Andina Septentrional*. in Primer Simposio de Correlaciones Antropológicas Andino-Mesoamericanas, Salinas-Ecuador, 1971, pp.405-435. Guayaquil.
33. **González, Alberto Rex y José Antonio Pérez Gollán**
1971 *Primeras culturas argentinas*. Buenos Aires: Filmediciones Valero.
34. **Hartman, C.V.**
1907 "Archeological researches on the Pacific Coast of Costa Rica". *Memoirs of the Carnegie Museum*, V.III, nQ 1. Pittsburg.
35. **Holmes, William H.**
1898 Ancient art of the Province of Chiriqui, Colombia. *Sixth Annual Reports of the Bureau of Ethnology of the Secretary of the Smithsonian Institution*, 1884-85:13-187. Washington: Government Printing Office.
36. **Kraglievich, Lucas y Carlos Rusconi**
1931 "Restos de vertebrados vivientes y extinguidos hallados por los señores E.R. Wagner y hermano en túmulos precolombinos de Santiago del Estero". *Physis*, X(36):229-241. Buenos Aires.
37. **Lafon, Ciro René**
1956-57 "Sobre algunos artefactos de hueso de la Quebrada de Humahuaca". *Runa*, VII, (2):203-231. Buenos Aires.
38. **Lafone Quevedo, Samuel A.**
1986 "Viaje arqueológico en la región de Andalgalá. 1902-1903". *Revista del Museo de La Plata*. XIII:75-110, lám. I-XVIII.

39. **Lagiglia, Humberto H.**
 1976 "La cultura de Viluco del Centro Oeste Argentino". *Actas y Memorias. IV Congreso Nacional de Arqueología Argentina*. T.III: 227-265. San Rafael, Mendoza.
40. **Latchan, Ricardo**
 1938 *La arqueología en la región atacameña*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
41. **Lehmann Nitsche, Robert**
 1904 "Catálogo de antigüedades de la provincia de Jujuy conservadas en el Museo de La Plata". *Revista del Museo*, XI:73-121. La Plata.
42. **Lorandi, Ana María**
 1969 "Las culturas prehispánicas de Santiago del Estero. Breve panorama". *Etnia*, 10:18-22. Olavarría.
43. **Lothrop, Samuel Kirkland**
 1926 *Pottery of Costa Rica and Nicaragua*. Contribution from the Museum of the American Indian, Vol. VIII. New York: Heye foundation.
44. **Márquez Miranda, Fernando**
 1940 "Exégesis". En: Los aborígenes de Santiago del Estero. *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, II:201-211. Buenos Aires.
45. 1946 "Los Diaguitas. Inventario patrimonial arqueológico y paleo-etnográfico". *Revista del Museo de La Plata*, NS, T. III, Sección Antropología, pp. 5-300. La Plata.
46. **Moreno, Francisco P.**
 1890-91 "Exploración [sic] arqueológica de la Provincia de Catamarca. Primeros datos sobre su importancia y resultados". *Revista del Museo de La Plata*, I:3-21. La Plata.
47. **Núñez Regueiro, Víctor A.**
 1970 "The Alamito Culture of Northwestern Argentina". *American Antiquity*, V.35, (2):133-140.

48. 1971 "La cultura Alamito de la subárea valliserrana del noroeste argentino". *Journal de la Société des Américanistes*, LX:7-62. Paris.
49. 1974 "Conceptos fundamentales y marco teórico en relación al análisis del desarrollo cultural del Noroeste argentino". *Revista del Instituto de Antropología*, V:169-190. Córdoba.
50. **Oliva, Manuel G.**
1947 "Contribución al estudio de la arqueología del norte de la provincia de Córdoba / Los paraderos de Pozo de las Ollas y Laguna de la Sal". *Publicaciones del Instituto de Arqueología, Ling  stica y Folklore "Dr. Pablo Cabrera"*, XVI. Córdoba: Univ. Nac.
51. **Olsen, Dale**
1980 "Symbol and Function in South American Indian Music". in: E. May (Ed) *Musics of Many Cultures*, pp. 363-385. Los Angeles: Univ. of California Press.
52. **Pérez, José Antonio**
1966 "Subárea de Humahuaca". Actas del XXXVII Congreso Internacional de Americanistas, II:273-293. Mar del Plata.
53. **Podest  , Clara; e Isabel Pereda**
1979 "Excavación del cementerio Las Lajitas, provincia de Neuquén". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, NS XIII:117-132. Buenos Aires.
54. **Pugliese, Nicolás**
1980 *Museo Inca Huasi / Casa del Inca / 1926 - 1980*. Cuadernos de Cultura N   4. Dirección General de Cultura. La Rioja.
55. **Quiroga, Adan**
1896 "Antig  dades calchaquíes. La Colección Zavaleta". *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, XVII, (3):177-210.

56. Reichlen, M. Henry
1940 "Recherches archéologiques dans la province de Santiago del Estero (Rep. Argentine)". *Journal de la Société des Américanistes*, XXXII:133-225, pl. V-X. Paris.
57. Rosen, Eric von
1904 *Archaeological Researches on the frontier of Argentina and Bolivia in 1901-1902. A preliminary report*. Stockholm: Ivar Haeggströms Boktrykery.
58. 1957 *Un mundo que se va / Exploraciones y aventuras en las altas cumbres de la Cordillera de los Andes*. Tucumán: Fund. Miguel Lillo. (Ed. orig.: 1916)
59. Rusconi, Carlos
1961 *Poblaciones pre y posthispánicas de Mendoza, Vol. I, Etnografía*. Mendoza: Imprenta Oficial.
60. 1962 *Poblaciones pre y posthispánicas de Mendoza, Vol. III, Arqueología*. Mendoza: Imprenta Oficial.
61. Salas, Alberto Mario
1942 "Excavaciones arqueológicas en Ciénaga Grande". *Anales del Instituto de Etnografía Americana*, III:281-287. Mendoza.
62. 1945 "El Antigal de Ciénaga Grande". *Publicaciones del Museo Etnográfico, Serie A*, 5:7-268. Buenos Aires.
63. Sánchez Díaz, Abel.
1909 *Aleaciones. El bronce calchaquí*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Exactas, físicas y naturales.
64. Saville, Marshall H.
1907 *The Antiquities of Manabí, Ecuador*. Nueva York.
65. Schaedel, P.
1966 "The Huaca El Dragon". *Journal de la Société des Américanistes*, LV₁: 383-471, pl. 1-30.

66. Schavelzon, Daniel.
1981 *Arqueología y Arquitectura del Ecuador prehispánico*. México: Univ. Nac. Autónoma.
67. Schreiter, Rodolfo
1936 "Enterratorios indígenas en las grutas de Villavill, Depto. de Belén (Catamarca)". *Boletín del Museo de Historia Natural*, TII, nº 7-11. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
68. Spahni, Jean-Christian
1954 "Le cimitero atacaménien du Pucara de Lasana, Valée du rio Loa (Chili)". *Journal de la Société des Américanistes*, LIII:147-79, pl. I-VI. Paris.
69. 1967 "Recherches archéologiques a l'embouchure du rio Loa (Cote du Pacifique-Chili)". *Journal de la Société des Américanistes*, LVI₁: 180-269, pl. I- XI. Paris.
70. Uhle, Max
1912 "Las relaciones prehistóricas entre el Perú y la Argentina". *Actas del XVII Congreso Internacional de Americanistas*, 1910. II:509-540. Mar del Plata.
71. 1913 "Los indios atacameños", *Revista Chilena de Historia y Geografía*, V:104:111. Santiago de Chile.
72. Verneau, René et Paul Rivet
1912 *Ethnographie ancienne de l'Equateur*. Fasc. I. Paris.
73. Wagner, Emilio
1940 "Notas arqueológicas sobre la provincia de Santiago del Estero". *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, II:227-242. Buenos Aires.
74. Wagner, Emilio R. y Duncan L.
1934 *La civilización Chaco-santiagueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*. Buenos Aires: Cía. Impresora Argentina.

3. Índice temático

BOCINA: 7 (214); 45 (279).

de calabaza o hueso: 22 (61 [pabellón]).

de hueso: 22 (61-63).

BOQUILLAS: 7 (214, 438). [Ver: CORNETA, BOQUILLAS DE; TROMPETA, BOQUILLAS DE].

de hueso: 16 (256, 263); 18 (144, 145, 149, 157, 186-88, lám. XXXVIII, XL y XLI); 19 (212); 22 (149); 24 (49, 55, 56, 59, 62, 64, 67, 71, 80, 81, 85, 128); 28 (63-65); 37 (213, 215-16).

CAMPANA: 4 (257-264); 24 (71); 29 (27); 31 (332, 333, 340, 344, 359); 33 (65, 69, 79); 40 (309); 35 (49-53 [son cascabeles]); 45 (216); 63 (71, 81, 93, lám. VIII); 68 (231-32, pl. VI).

de bronce: 3 (150-157); 5 (168); 12 (10-12); 22 (144, 150); 55 (206, 207); 63 (71, 81, 95 y lám. VIII).

de cobre: 10 (I: 230-232, pl. VII fig. 14); 45 (216); 46 (20); 55 (206, 208).

de madera: 10 (II: 744-46, pl. LXXIV fig. 175); 16 (82, 83); 52 (288); 58 (156-57 [las denomina "sonajero o matraca"]); 62 (193-95); 68 (152, 157, 161, 170); 71 (107).

de metal: 52 (288); 55 (207).

CAMPANA PARA CORNETA: [pabellón]: 37 (213, 217-18).

CAMPANILLA: 20 (526-27); 22 (150-51); 29 (20-23); 31 (151); 40 (303, 307, 223-26); 65 (Fig. 2, 11, 16).

de bronce: 40 (325); 58 (102, 104, 277); 61 (286).

de cobre: 14 (29 y 113-17); 15 (141-42); 17 (86); 24 (116); 28 (62 y lám. IV); 61 (286).

de lata: 70 (539).

de metal: 52 (285, 286); 62 (236-39).

CASCABEL: 20 (526-27); 72 (313 y pl. XXII, 11 y 12).

de bronce: 21 (38); 24 (87, 96); 35 (49-53); .

de cobre: 53 (124, 125, 127).

de nuez: 7 (148); 15 (452); 16 (77, 86); 17 (256, 260-62); 19 (203); 24 (41, 55, 59, 71, 75, 100, 126, 128); 31 (363); 45 (279); 58 (122-24 [lo denomina "sonajero"]); 68 (159, 170).

CENCERRO: 14 (117).

de madera: 40 (139-41, 180, 222, 303, 306-10).

CORNETA: 7 (438); 28 (64); 31 (363); 45 (277). [Ver: TRONPETA].

de calabaza: 45 (215-16).

de hueso: 18 (150, 157, 186-88, Lám. XXXVIII); 19 (211, 216-17); 22 (61); 23 (393); 24 1930 (55, 58, 59, 65, 66, 67, 72, 78, 80, 87, 91, 93, 95, 96, 98, 101, 103, 104, 118, 128); 37 (213, 216-17, 227).

bocina de corneta de hueso: 28 (63-65 y lám. V).

boquilla de corneta de hueso: 37 (213, 217-18); 45 (215).

pabellón de corneta de hueso: 19 (208, 210-12 [los denomina "caja de resonancia"]); 37 (216-18).

tubo de corneta de hueso: 62 (249-52)

de madera: 62 (196-97).

de hueso y calabaza: 37 (217, 227).

EMBOCADURA DE INSTRUMENTOS DE VIENTO: 22 (61).

FLAUTA: 43 (II:266, 268-70, 374, pl. CXXX); 51 (379 [representación]).

de caña: 1 (214-18, 224, 232); 31 (136).

de caparazón de armadillo: 16 (85).

de cerámica: 24 (lám. XIV); 53 (pl. VIII); 56 (pl. VIII); 64 (I:77-80 y pl. XLIX, L, LI, II:201-204, 231-32 y pl. LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, CV, CVIII, CX).

de hueso: 1 (217-18, 224); 24 (lám. LXVI); 31 (191); 36 (232-34); 40 (198); 56 (201, pl. VIII); 72 (253 y pl. XVI, 14); 74 (lám. VI, fig. 26, 480, 483).

de piedra: 26 (24); 45 (279).

de un tubo: 31 (384).

simple: 45 (215, 278).

FLAUTA PÁNICA: 31 (363, 384); 45 (152, 278); 64 (I:pl. XLIX).

de caña: 40 (116).

de cerámica: 22 (114-15 [tubos]); 23 (390 [tubos]).

de madera: 7 (270).

de piedra: 3 (161); 7 (264); 9 (4-7); 19 (224-25); 24 (75); 58 (288, 290-92).

representación: 7 (503-05).

IDOLOS MUSICOS: 3 (159-63).

INSTRUMENTOS MUSICALES: 1 (226); 28; 30 (376); 32 (407); 35 (156-171); 45 (216); 74 (64, 127).

de arcilla: 73 (233)

MATRACA: 58 (156-57 [se refiere a campanas de madera]).

OBJETOS QUE SUENAN: 55 (207).

OCARINA: 30 (377, 388-89); 31 (134, 136, 191, 280-81, 285, 363, 384); 32 (408, 416-17); 34 (20, 27, 36, 37); 45 (278, 279); 74 (127).

de madera: 19 (175).

de cerámica: 44 (205); 51 (378).

PABELLON DE CALABAZA O CRANEO DE ARMADILLO: 28 (64-65).

PIFILKA: 11 (513-19 y 559 [la denomina silbato]; 31 (384); 39 (252); 59 (453-55); 60 (117-18).

PINGOLLO: 45 (215, 277).

PITO: 40 (226).

de piedra: 38 (109-10 y lám. XVIII).

QUENA: 31 (384).

de hueso: 2 (99); 24 (111); 42 (19); 54 (24); 59 (454).

RESONADOR DE CALABAZA: 31 (384).

SILBATO: 8 (16); 11 (513-19 y 559 [pifilka]); 24 (93); 31 (134, 191, 384); 43 (I:375-76; II:262, 371); 45 (278, 279); 62 (162?).

de cerámica: 2 (68, 69); 13 (188); 22 1917a (144); 27 (44-46); 33 (29); 34 (20, 27, 28); 41 (86 y lám. II, fig. 35); 45 (278-79); 47 (136-37); 48 (34 y fig. 5g); 49 (180); 50 (21); 59 (453-55 [pikilka]); 60 (117-18 [pifilka]); 62 (? 162); 66 (117-19); 74 (86, 127).

de hueso: 7 (179); 13 (162); 45 (279).

de madera: 22 (144).

de piedra: 3 (163, 199-200); 7 (183); 22 (114); 58 (287-88); 74 (? 106).

SISTRO DE CALABAZA: 7 (523-25 [no lo menciona como tal]; 67 (6-7, lám. VIII y X [lo menciona como "sonajero"])).

SONAJERO/SONAJA: 30 (377, 410-11); 32 (408, 410-11); 39 (245); 43 (I:376-77; II:276-77,279); 58 (156-57 [se refiere a campanas de madera]).

de calabaza: 15 (438); 22 (65); 45 (216); 67 (6-7, lám. VIII y X [es un sistro]).

de cerámica: 5 (132-34).

de nuez: 58 (122-24).

escudilla-sonaja de cerámica: 2 (72, 73 [no menciona su calidad de tal]); 3 (104-5 [no menciona su calidad de tal]); 30 (379 ["polípedo sonajero"]); 32 (433 ["polípedo sonajero"]); 35 (61, 69-70,75, 95-96,98, 112); 39 (245); 43 (I:123, 135, II:306ss.).

estatuilla-sonaja: 30 (381); 32 (411).

TAMBOR: 31 (384); 43 (I:377-78; II:275).

de madera: 1 (216, 222, 232); 7 (144-48); 45 (279).

TANTAN, de bronce: 3 (150-157); 4 (257-264); 40 (139, 303, 309); 55 (208).

TROMPETA: González 31 (363); 52 (287). [Ver: CORNETA].

de calabaza: 45 (279).

de hueso: 58 (123-25, 171-72).

boquilla de trompeta de hueso: 16 (85).

pabellón de trompeta de hueso: 10 (I: 361, pl. XXIX fig. 78 [mencionado como posible estuche]); 16 (84).

de hueso y calabaza: 17 (263); 22 (62-63).

de madera: 58 (? 172).

representación: 5 (22 y lám. II).

Tubo [de trompeta]: 22 (149); 31 (360, 384 [para cornetas]); 62 (249-51 [de cornetas]).

Tubos de madera y de hueso: 62 (215).

* * * * *

PEDRO VALENTI COSTA (13-XI-1905; 24-I-1974)

CARMEN GARCIA MUÑOZ

Valenti Costa representa una larga y fecunda trayectoria en la historia musical argentina. En una época en que la actividad coral no era asiduamente practicada en nuestro medio, condujo memorables encuentros, dando a conocer obras maestras de la música europea y de autores argentinos.

El intenso y cotidiano contacto con estas manifestaciones, tanto en el Teatro Colón, en la cátedra o en la conducción de grupos de madrigalistas y conjuntos profesionales o de aficionados, le dio a Valenti un muy particular dominio de los recursos y posibilidades de la voz, lo que sin duda alguna se traduce en su obra. Así lo prueban las composiciones para coro a *cappella* y canto y piano, el oratorio *Sanctus Augustinus* para solistas, coro y orquesta; el *Salmo 139 "De Profundis"*, para dos barítonos, dos bajos, dos trompas, 2 fagotes y timbales, según nuestro criterio una de sus obras más feliz y bellamente cumplida, así como la última serie *Seis canciones de amor*.

Desde el punto de vista temático se nutre de dos vertientes principales: la gregoriana, en el oratorio y el salmo mencionados, o la recurrencia a ritmos y células melódicas folklóricas, elaboradas en un contexto armónico evolucionado. Merecen una cita especial sus *Seis movimientos corales a la manera popular argentina*, en los que pone de manifiesto su conocimiento de todos los recursos de la técnica coral, hábilmente resueltos a través de seis especies folklóricas.

Durante largo tiempo Valenti estuvo vinculado al Colón, como Maestro sustituto, Director de la Escuela de Coros y de Opera, Director del Instituto Superior de Arte y Director Artístico y General. Fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata y condujo numerosas agrupaciones, integradas por profesionales, por alumnos músicos y por aficionados, desde los conjuntos de la Asociación Wagneriana o de Radio Nacional, el

Grupo de Madrigalistas de recordada y significativa actuación en la serie de audiciones de la Asociación de Conciertos de Cámara, o el del Club Gimnasia y Esgrima - formación de aficionados- que alcanzó un nivel muy especial, y participó, solo o con coros profesionales, en numerosos conciertos.

Pedro Valenti Costa, como la mayoría de los artistas argentinos, aguarda un estudio profundo de su obra y de su actividad. Recordemos como ejemplo -en su trabajo como director coral- los estrenos de la *Misa* de Stravinsky (1949), la *Danza de los muertos* de Honegger (1952), los *Stabat Mater* de Palestrina y de Scarlatti (1957), *Catulli Carmina* de Orff (1957), el *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi (1957), *San Nicolás* de Britten (1957), la *Petite Messe Solemnelle* de Rossini (1968), el *Te Deum* de Berlioz (1970), *Il Re pastore* de Mozart (1971, estreno mundial escénico por la Opera de Cámara del Teatro Colón), la primera audición integral de las *Canciones* para coro mixto de Mendelssohn (1956), la exhumación mundial en versión de concierto de *Ascanio in Alba* de Mozart (1956), el *Romance del Rey Rodrigo* de Julián Bautista (1956) o *Delires* de Rodolfo Arizaga.

Con respecto a su obra como compositor respetamos el ordenamiento establecido por el propio autor, con número de opus, y agregamos las que él no incluyó, muchas de las cuales fueron estrenadas.

EN LA CONFECCIÓN DEL CATÁLOGO UTILIZAMOS LAS NORMAS HABITUALES EN ESTA REVISTA.

ABREVIATURAS:

B	BAJO
BAR	BARÍTONO
C	CANTO
)	CORO
CFEM	CORO FEMENINO
COMX	CORO MIXTO
CU	CUERDAS
CUART	CUARTETO
DED	DEDICADO(A)
EAM	EDITORIAL ARGENTINA DE MÚSICA
ED	EDITADO
ESTR	ESTRENO
FG	FAGOT

INSTR	INSTRUMENTAL
MS	MANUSCRITO
Mz	MEZZOSOPRANO
ÓRG	ÓRGANO
ORQ	ORQUESTA
P	PIANO
RIA	EDITORIAL RICORDI
S	SOPRANO
SOL(s)	SOLISTAS(s)
T	TENOR
TIMB	TIMBAL
TPA	TROMPA
V(s)	VOZ (VOCES)
VC	VIOLONCELO

.....

op 1 . *Tres canciones argentinas* (1936).- S, p. Texto Isabel Cascallares Gutierrez. Partes: 1. De mis pagos; 2. Caminito de la sierra; 3. Agüita de peñascal. Estr: N° 1: Biblioteca del Consejo de Mujeres, 1937, Ida Cannassi, Pedro Valenti Costa; Nos. 2 y 3: Primer Salón Nacional de Música, 19-X-1937, Antonieta Silveyra de Lenhardson, H. Masciarelli. Ed. N° 1: *Antología de Compositores Argentinos*, VI, 1944; N° 2: *La Prensa*, 26-VII-1937. Premio del Primer Salón Nacional de Música, 1937.

op 2 . *Díptico coral* (1936).- Sols, cofem, p. Partes: 1. Campo (texto B. Fernandez Moreno), 2. Expresivo (texto popular). MS. De "Campo" vers. para T y orq.

op 3 . *Coros femeninos "a cappella"* (1936).- 4 V. Partes: 1. Coplas (texto popular), 2. No quiero tuna (texto Isabel Cascallares Gutierrez). MS. Vers. para cuart mixto.

op 4 . *Tres impresiones corales* (1937).- Sols, cofem, p. Partes: 1. Senderito, co 5 V, texto José R. Luna; 2. Momento, co 4 V, texto Isabel Cascallares Gutierrez; 3. Poema serrano, S y Mz sols, co 6 V, texto José R. Luna. Estr: Nos. 1 y 3: Sociedad Científica Argentina, 16-VIII-1937, dir. P. Valenti Costa, cofem Asociación Polifónica de Buenos Aires; N° 3: Primer Salón Nacional de Música, 19-X-1937, dir. P.V.C., co Asociación Polifónica. En el concierto en que se estrenaron los Nos. 1 y 3 figuraba como tercer número "Libertad". Premio del Primer Salón Nacional de Música, 1937. MS.

op 5 . *Trois petits tableaux* (1937).- S, p. Texto Dalila Horovitz. Partes: L'enfance, La jeunesse, La vieillesse. Estr: Sociedad Científica Argentina, 14-X-1937, Ida Canassi, P.V.C. MS. En el programa figuraba Cristina Maristany, pero no pudo actuar por enfermedad.

op 6 . *Rimas del agua* (1940).- C, p. Texto Anibal Chizini Melo. Partes: Agua alegre, Agua triste, Agua cantarina, Agua enamorada. Estr: 18-X-1941, Brígida Frías de Lopez Buchardo, Roberto Locatelli. Ded. a Brígida F. de Lopez Buchardo. Premio Comisión Nacional de Cultura 1941. Ed. Lottermoser.

op 7 . *Salmo CXXIX "De profundis"* (1940).- 2 Bar, 2 B, 4 tpa, 2 fg. timb. Estr: Salón de la Biblioteca del Consejo de Mujeres, 15-X-1943, dir P.V.C., Renato Cesari y Angel Matiello (Bar), Juan Zanin y Mario Anzoni (B), concierto de la Asociación Argentina de Compositores. Ded. a Dolores Dabat. MS.

op 8 . *Seis movimientos corales a la manera popular argentina* (1941).- Texto popular. Partes: El Escondido, El Cuando, La Huella, La Firmeza, Vidala, Chacarera. Estr: T. Colón, 19-XI-1945, dir P.V.C., Co Escuela de Coristas del Teatro. Premio Comisión Nacional de Cultura 1943. EAM.

op 9 . *Cantares* (1945).- S, p. Partes: 1. A un sauce, texto Fausto Burgos; 2. Cantar de una serrana, texto popular; 3. Cantar de amores, texto P. Teodoro Gandía. Estr: Teatro Politeama, 11-VIII-1947, Clara Oyuela, Donato Oscar Colacelli. Ria.

op 10 . *Estampas* (1949).- Díptico, orq. cu. Partes: Paisaje, Danza. MS.

op 11. *Del follaje* (1952).- Comx a cappella. Texto Héctor Iglesias Villoud. Partes: Sauce, Ceibo, Ciprés, Pinos (con solo de S o T). MS.

op 12 . *Cuatro coros populares "a cappella"* (1955).- Partes: L'hereu riera; E la don, don; Aire de muñeira; En passant par la Lorraine. Ed. Saraceno.

op 13 . *Sanctus Augustinus* (1957-59).- Oratorio. Sols, comx, orq. Texto C. Cucullu, según las *Confesiones* de

San Agustín, versión latina de C. Cuchetti. Estr: T. Colón, 25-IX-1967, dir P.V.C., sols. Susana Rouco, Angel Mattiello, Eduardo Sarramida, Schola Cantorum de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Premio Municipal 1960; Premio Fondo Nacional de las Artes 1970. RIA.

op 14 . *Dos piezas argentinas para piano* (1957).- Partes: Alegre, Andante. MS.

op 15 . *Tres canciones españolas* (1958).- V media, p. Texto Rosa Chacal. Partes: La mañana, La tarde, La noche. MS.

op 16 . *Canto elegíaco - Salmo VI* (1959).- Bar, comx, orq cu. MS.

op 17 . a) *Variaciones tonales*; b) *Variaciones seriales* (1959).- Vc, p. MS.

op 18 . *Las horas de Bómbolo* (1959).- P. Partes: Preludio al despertar, Andante a la siesta, Rondó a los juegos. MS.

op 19 . *Movimiento sinfónico (Homenaje a Gilardi)* (1964-65).- Orq. Estr: 12-VIII-1965, dir. Pedro I. Calderón, Orq. de Radio Nacional. MS.

op 20 . *Las horas de Bómbolo* (1966).- Suite sinfónica. Inconclusa.

op 21 . *Seis canciones de amor* (1971).- V aguda, p. Texto Ignacio Anzoátegui. Partes: Canción que vas de la mano, Cuando muera no quiero... , Dijo la rosa al clarín, Ayer te quise amante, Inimitablemente mía, Merced te pido. Estr: T. Colón, Salón Dorado, 12-XI-1974, Martha Benegas, Valdo Sciammarella. MS.

.....

Obras no catalogadas por el autor

Orquesta:

Preludio y fuga en fa menor (1937).- Instr: 2.2.2.2-4.3.3.1; timb, cu. MS.

Coral y fuga en la menor (1937).- Instr: 2.2.2.2-4.3.3.1; timb, cu. MS.

Orquesta y coro:

Misa de Gloria (1937).- Co, orq, órg. MS.

Cámara:

Dos preludios (1938).- Cuart cu. MS.

Piano:

Tres preludios y fugas (1936).- MS.

Impresiones (1936).- Partes: Fiesta, Preludio, Danza. La primera ejecutada en el Teatro Smart, en vers. a cuatro manos, con el título de *Allegro rústico*, 30-VII-1957, Carmen García Muñoz, María del Carmen Díaz. MS.

Ritmo del paisano enamorado (1940).- Vers. a 4 manos. Estr: Sala Ricordi, 26-VI-1958, Carmen García Muñoz, María del Carmen Díaz. MS.

Canto y piano:

El ideal difícil (1934).- Estr: Biblioteca del Consejo de Mujeres, 30-X-1935, Lydia Speroni, Donato Oscar Colacelli. MS.

Serranías .- La ejecuta Cristina Maristany, acompañada por el autor, en 1940. MS.

Cantos escolares:

Algarrobo, algarrobito (1937).- Texto Isabel Cascallares Gutierrez. MS.

Cuatro canciones escolares (1939).- Textos José Constent-
la y B. Fernandez Moreno. MS.

Himno al Colegio Manuel Belgrano (c. 1937).- MS.

Himno al Almirante Brown (c. 1937).- MS.

Coro:

Pequeña serie coral argentina .- Comx, p. Partes: 1. La
Firmeza; 2. Coplas; 3. Bailecito. Estr. del N° 1: Teatro
Cervantes, 15-XI-1936, dir. P.V.C., Cuarteto Ariel. MS.

Libertad .- S, Co 3 V. Texto Baldomero Fernandez Moreno.
Estr: Biblioteca del Consejo de Mujeres, 20-XI-1936, dir
P.V.C., Coro Polifónico Femenino de la Asociación "El
bel canto". En 1937 esta obra integraba en un concierto
la serie *Tres impresiones corales*. MS.

Campanita (c. 1937).- Co escolar. MS.

Kyrie y Salmo (c. 1937).- 4 V. MS.

Kyrie y fuga (1940).- Trio vocal y órg *ad libitum*. MS.

Vidala a la Virgen del Valle .- Co. Ejecutada el 20-V-
1948. MS.

* * * * *

EL CLUB DE CANTO GERMANIA

GUILLERMO STAMPONI

Fundado en diciembre de 1855, el Club de Canto Germania quedó constituido originalmente por veintiún socios: Baumeister, Baumgart, Bonness, Braun, Buchter, Färber, Glade, Hering, Höppke, Keil, Klöpping, Ludwig, Pommerenk, Rathje, Riccius, Stein, Weiss, Westermeier, Wiebeck, Wilkelmann y Zwerublewitz. Cuatro de ellos, Buchter, Westermeier, Wiebeck y Wilkelmann conformaron la comisión directiva inaugural.

Sus actividades se iniciaron en una casa ubicada en Belgrano 1020. El primer director del coro fue August Keil, y el primer gran festival que organizó se llevó a cabo en 1866, en forma conjunta con la Asociación de Canto Frohsinn de Montevideo.

Tras obtener del gobierno nacional la personería jurídica en 1880, el Club comenzó a edificar su sede social en Alsina 2513, que se inauguró en 1890 y contó con un salón de actos en el que tuvieron lugar varios espectáculos musicales.

El Mundo Artístico muestra, en su número del 5 de junio de 1881, el anuncio de Germania con la primera representación en la capital argentina, el día anterior, de la parodia en cuatro actos de *Tannhäuser* (Wagner). Por otra parte, dicho semanario señala en posteriores ediciones que el profesor Beck preparaba un recital en la sociedad para el 18 de noviembre de 1882, y que un concierto de cítaras debió haberse verificado en su local el 20 de enero de 1883.

La entidad prescindió de su principal objetivo durante las epidemias de cólera y fiebre amarilla, la guerra francoprusiana, inundaciones y revoluciones, para desarrollar tareas filantrópicas. Además le cupo la organización de debates sobre diversos temas, como por ejemplo el que tuvo lugar el 12 de julio de 1863, en el cual se discutió en torno a qué es la virtud, qué se entiende por honor y qué es la amistad.

Destacada fue la labor de beneficencia cumplida por la asociación en la segunda mitad del siglo pasado. Cabe señalar que realizó en 1872 conciertos en favor de los sobrevivientes de la epidemia de fiebre amarilla; en 1833, año en el que se desempeñó como director coral Konrad Herzfeld⁴, colaboró con los necesitados de Catamarca y La Rioja, y en octubre de 1884, cuando la provincia de Buenos Aires sufrió un anegamiento, cooperó con dinero.

Acerca de las muchas crisis que el Club tuvo que resistir, seguramente la mayor ocurrió mientras se desarrollaba la primera Guerra Mundial: debido a la situación económica los socios se vieron obligados a suspender parte de sus pagos, y la permanencia de éstos disminuyó de tal modo, que la presidencia consideró seriamente la posibilidad de disolverlo.

En 1930 fuentes hemerográficas consignaban la actuación de Georg Runschke como director de su grupo vocal⁴, quien tres años más tarde estuvo al frente de la fiesta que Germania brindó en homenaje a Richard Wagner.

De la mano de Joseph Schick⁴, se inició en 1936 una etapa que duraría casi cincuenta años. Durante su gestión, el coro mixto realizó conciertos en el Auditorio de Belgrano, en los Teatros del Globo y Politeama Argentino y en el Colegio de La Salle. En ciertas ocasiones, actuó en forma conjunta con el conjunto de la Asociación Alemana (dirigida por Willy Ommerborn) y con los coros de hombres de la Sociedad Cultural Suabia, Santa Cecilia y Schwabenvereinigung. Contó con la colaboración como solistas de las sopranos Beatriz Freixas, María Kallay, María de Pini de Chrestia y Johanna Schnauder, la contralto Magdalena Collado, los tenores Per Drewsen y Eugenio Valori, el barítono Angel Mattiello y el bajo Victor de Narké. El repertorio consistió, entre otras, de las siguientes obras:

a) Coro a cappella: *Canción de ofrenda* (Beethoven), *Noche en el bosque* (Brahms), *Canción de cuna* (Mozart), *Rosita de la pradera* (Schubert), *Doliente amor secreto y En el bosque* (von Weber).

b) Coro y orquesta: *Marcha de El barón gitano, Vals de El murciélago y Vino, mujeres y canto* (J. Strauss), y *Oración* (von Weber).

c) Solistas, coro y orquesta: *Cantata "Mar calmo y viaje dichoso"* y *Misa en Do mayor op 86* (Beethoven), *La creación y Las estaciones* (Haydn) y *Cantata triunfal de Miriam* (Schubert).

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, en 1945, mientras el Club contaba con el mayor número de socios de toda su historia (1082), el coro se disolvió y la propiedad de la calle Alsina fue confiscada. En un programa de concierto del 14 de noviembre de 1960, aludiendo a este hecho, se señala que "fue este un rudo golpe para la vida institucional de nuestro Club, pues trajo consigo la pérdida no sólo de la sede en sí, sino también del valioso inventario, amén del material de música impresa, indispensable para la actuación de un coro. En medio del desaliento que cundía y que paralizó el trabajo del coro, el último presidente de la Germania, el recientemente fallecido Sr. Harry Wilkening, comenzó la reorganización del Club y las interminables gestiones para la recuperación de nuestra sede tradicional, que hasta la fecha aún no han logrado el éxito deseado. A su arrebatador dinamismo y a su incansable actividad personal se debe en gran parte el resurgimiento de nuestro coro mixto [...]"

Efectivamente, en 1960, después de una larga pausa, la entidad volvió a ofrecer un concierto sinfónico-cororal. Los ensayos se llevaron a cabo en el restaurante Bodensee y posteriormente en la Iglesia San Bonifacio.

El 1° de septiembre de 1975 la asociación recibió su galardón más importante: el Presidente de la República Federal de Alemania, Walter Scheel, la condecoró por intermedio del Encargado de Negocios de la Embajada, en reconocimiento a su dedicación al intercambio cultural argentino-germano.

A partir de marzo de 1986 los ensayos semanales se realizan en una de las sedes de la Iglesia Evangélica del Río de la Plata (Avellaneda 1541, Florida, Pcia. de Buenos Aires), y participa como director del coro el Pastor Dieter Knoblauch. Durante su intervención el

grupo actuó en la Catedral de San Isidro, con obras de Beethoven, Brahms, Loewe, Mendelssohn, Mozart, Schubert y Schumann.

En 1990 Knoblauch asumió funciones en Villa General Belgrano (Córdoba) y Erich Sexauer se hizo cargo de la conducción del conjunto vocal⁶. El elenco actual de obras, técnicamente sencillo y no vasto, se compone de partituras de Beethoven y Mendelssohn y de canciones folklóricas alemanas.

Cabe consignar que el Club de Canto Germania integra tanto la Federación de Sociedades Corales de Berlín como la Asociación de Coros Alemanes del Río de La Plata.

* * * * *

BIBLIOGRAFIA

Franze, Juan Pedro: "Gesangverein Germania 120 Jahre alt", *Freie Presse*, 13-XII-1975.

Gesualdo, Vicente: *Historia de la música en la Argentina*, Buenos Aires, Beta, 1961.

Argentinisches Tageblatt, 1-III-1986, 28-VI-1986.

El Mundo Artístico, 5-VI-1881, 12-XI-1882, 21-I-1883, 8-VI-1883, 23-V-1886.

"El 75° aniversario del Club de Canto Germania", *La Prensa*, 11-XII-1930.

"Georg Runschke. Zu seinem 50. Geburtstag", *Deutsche La Plata Zeitung*, 17-I-1943.

Programas de conciertos de la entidad.

* * * * *

NOTAS

1. August Keil nació en Wittenberg (Sachsen-Anhalt) en 1825. Treinta años más tarde se radicó en Buenos Aires, donde fue uno de los fundadores del Club de Canto Germania. Protagonizó en el Coliseum, según sostiene Gesualdo, la primera audición en Argentina del *Requiem* de Mozart (febrero de 1866). Víctima de fiebre amarilla, falleció en Buenos Aires en 1871.

2. Konrad Herzfeld nació en Berlín el 6 de julio de 1845. Estudió composición, armonía, contrapunto y piano con Briest, y canto con Gustav Wilhelm Teschner. Tras residir en Nueva York y Río de Janeiro, se estableció en 1868 en Buenos Aires, donde perfeccionó sus conocimientos con Juan G. Panizza y O. Pfeiffer. Compuso, entre otras obras, un *Requiem* y un *Te Deum* para solistas, coro y orquesta, una *Marcha solemne* para orquesta y una *Serenata* para cuerdas, ejecutadas las tres últimas en un concierto realizado el 17 de mayo de 1886. Fundador del Conservatorio La Capital, actuó en calidad de pianista en los Cafés Cosmopolita y Metropolitan Exchange. Murió en Buenos Aires el 13 de octubre de 1914.

3. Georg Runske nació en Berlín el 17 de enero de 1893. Después de estudiar con su tío, Georg Runsky-Runschke, ingresó al Conservatorio Hoch en Offenbach, donde contó con los siguientes profesores: Engesser (piano), Kern (contrapunto y teoría) y Mohler (clarinete). Regresó a su ciudad natal en 1910, estudiando composición y dirección orquestal con Franz Goetze y fue discípulo de Curt Flade (1912-14). Fue condecorado con la Cruz de Hierro de segunda clase por su participación durante la primera guerra y, una vez finalizada, se abocó a la enseñanza del piano y la conducción orquestal en el Conservatorio de Reforma de Berlín. Entre 1920 y 1921 asistió a las clases de Carl Maria Breithaupt y fue copropietario de un instituto privado. Arribó en 1923 a Buenos Aires, donde estudió piano con Ernesto Drangosch y órgano con Moreau. Tres años más tarde inició su vinculación con la Iglesia Evangélica Alemana de la capital argentina, de cuyo coro fue director. Falleció en Buenos Aires el 2 de mayo de 1945.

4. Joseph Schick nació en Laupheim (Baden-Württemberg) el 6 de febrero de 1908. Estudió en Ulm y Stuttgart y se radicó en Buenos Aires en 1929. En 1932 inició su actuación como director, al encomendársele la formación del Coro Santa Cecilia de la Comunidad de católicos de habla alemana. En 1936 estuvo al frente, de manera interina, de la Academia Alemana de Canto. Conductor del coro de hombres de la Sociedad Cultural Suabia, participó en conciertos organizados por la Filarmónica Santa Cecilia y la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Murió en Vicente López (Pcia. de Buenos Aires) el 24 de junio de 1987.

5. El argentino Dieter Knoblauch realizó su formación pastoral en la Facultad Luterana de Teología de José C. Paz. Tomó lecciones de música en Paraná y ha incursionado en la composición y el arreglo de obras sacras.

6. Erich Sexauer nació en Emmendingen (Baden-Württemberg) el 3 de febrero de 1921. Radicado en la Argentina desde 1932, fue director del coro masculino de la Sociedad Coral Alemana de Villa Ballester (1985-89).

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

TITULOS	ESPECIALIDAD
Licenciatura en Música	<i>Musicología Composición Dirección Coral Dirección Orquestal</i>
Profesorado Superior de Música	<i>Musicología Composición Dirección Coral Dirección Orquestal</i>
Doctorado	<i>Musicología</i>

CURSO DE CAPACITACION MUSICAL PREUNIVERSITARIA

Este Curso tiene por objeto impartir la enseñanza adecuada para que los aspirantes a ingresar a la Licenciatura puedan, en caso de no poseerlos, adquirir los conocimientos que exige la realización de estudios musicales de jerarquía universitaria.

Este libro se terminó de imprimir en el mes de
diciembre de 1994 en Palabra Gráfica y Editora S.A.
Castro 1860 Buenos Aires, Argentina.

