

REVISTA

ISSN 2683-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”

.nro 2

Oscar Pablo Di Liscia — Sebastiano De Filippi — Silvina Luz Mansilla



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

| REVISTA

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
"CARLOS VEGA"**



REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

■ **AÑO XXXIV**
■ **2020**

VOLUMEN 34 - N° 2

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

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

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

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

IMAGEN DE TAPA: Carlos Guastavino. Gentileza de Silvina Luz Mansilla, archivo personal.

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

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



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

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

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

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

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 34 N° 2.

11

SECCIÓN ARTÍCULOS

Implicación y espacialidad en la música electroacústica. El análisis implicativo en la música no basada en la práctica común.

Oscar Pablo Di Liscia

15

La recepción del canon interpretativo de la ópera italiana en el Río de la Plata a través de Juan Emilio Martini. Un acercamiento al problema de la migración de prácticas interpretativas canónicas en Tosca de Giacomo Puccini.

Sebastiano De Filippi

33

Dos contribuciones para una legitimación artístico-musical. Las iniciativas de la OEA en torno a Carlos Guastavino.

Silvina Luz Mansilla

55

NOTICIAS DEL INSTITUTO

77

CONVOCATORIA

83

PRÓLOGO



■ PRÓLOGO. NOTICIAS DE LA REVISTA 34 N° 2



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

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

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

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

Cabe destacar que esta revista está comprometida con la comunidad científica a fin de garantizar la calidad y la ética de los artículos que presenta, tomando como referencia el Código de conducta y buenas prácticas que define el Comité de Ética en Publica-

ciones para editores de revistas científicas.¹ En cumplimiento de ello, tiene un sistema de selección de artículos realizado por evaluadores pares externos, con criterios basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia, garantizando en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación y el anonimato tanto de los evaluadores como de los autores.

En el presente volumen 34 N° 2 se publican los siguientes artículos:

- 12**
- Oscar Pablo Di Liscia (Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes): “Implicación y espacialidad en la música electroacústica. El análisis implicativo en la música no basada en la práctica común”.
 - Sebastiano De Filippi (Associated Board of the Royal Schools of Music, London – Asociación Argentina de Musicología): “La recepción del canon interpretativo de la ópera italiana en el Río de la Plata a través de Juan Emilio Martini. Un acercamiento al problema de la migración de prácticas interpretativas canónicas en *Tosca* de Giacomo Puccini”.
 - Silvina Luz Mansilla (Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo): “Dos contribuciones para una legitimación artístico-musical. Las iniciativas de la OEA en torno a Carlos Guastavino”.

En la sección Noticias del Instituto se presentan las nuevas publicaciones del IIMCV que vieron la luz en la última parte del año 2020.

Al final del volumen, en la sección Convocatoria, brindamos los lineamientos que deben cumplir los artículos que se envíen para su publicación en nuestra revista. La convocatoria para la presentación de artículos para el n° 1 del vol. 35 del año 2021, estará abierta hasta el 31 de enero. Asimismo, aceptaremos propuestas enviadas a lo largo del año, que, en caso de ser aprobadas, se publicarán en el número más cercano a la fecha en el que fueron enviadas.

DRA. SUSANA ANTÓN PRIASCO
Editora

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

ARTÍCULOS



■ IMPLICACIÓN Y ESPACIALIDAD EN LA MÚSICA ELECTROACÚSTICA. EL ANÁLISIS IMPLICATIVO EN LA MÚSICA NO BASADA EN LA PRÁCTICA COMÚN (*)

OSCAR PABLO DI LISCIA

Escuela Universitaria de Artes, Universidad Nacional de Quilmes
odiliscia@unq.edu.ar

RESUMEN

Leonard Meyer (Meyer, 1956) postula que el significado de la Música no se asocia con la referencia a entidades extra-musicales, sino con el juego de tensiones y distensiones que la misma música produce a través de la manipulación de las expectativas de los oyentes. Luego desarrolla *in extenso* (Meyer, 1973) este enfoque en su teoría implicativa. Stephane Roy (Roy, 2003), ha intentado extender el trabajo de Meyer al análisis de la música electroacústica. Este artículo presentará algunas reflexiones sobre la posibilidad de una teoría de la implicación en el análisis de la Música Electroacústica y, en general, sobre la Música fuera de la práctica común. Esta exploración se consideró como una etapa previa indispensable hacia la aplicación del análisis implicativo en la espacialidad del sonido, que será tratado en el siguiente artículo.

Palabras clave: Musicología, Análisis musical, Percepción auditiva, Composición musical, Música electroacústica.

(*) Programa de Investigación “Sistemas Temporales y Síntesis Espacial en el Arte Sonoro” / PICT 2015-2604 ANPCyT.

IMPLICATION AND SPATIAL QUALITY IN ELECTROACOUSTIC MUSIC. IMPLICATIVE ANALYSIS IN THE MUSIC NOT BASED IN COMMON PRACTISE.

16

ABSTRACT

Leonard Meyer (Meyer, 1956), states that the meaning of music is not associated to extra-musical entities, but with the interplay of tensions and distensions that music itself produces through the manipulation of the expectations of the listeners. This approach is further developed (Meyer, 1973) extensively in his implicative theory. Stephane Roy (Roy, 2003), has intended to extend Meyer's work to the Electroacoustic Music analysis. This paper will present some thoughts on the possibility of an implication theory in Electroacoustic Music analysis and, generally speaking, in the music not based in the common practise. This exploration was considered as an unavoidable previous stage towards the application of the implicative analysis on Spatial Quality, which will be treated in full in the next article.

Keywords: Musicology, Musical Analysis, Auditory Perception, Musical Composition, Electroacoustic Music.



Introducción

Leonard Meyer, (Meyer, 1956), postula que el significado en la Música no se asocia con la referencia a entidades extra-musicales, sino con el juego de tensiones y distensiones que la misma música produce a través de la manipulación de las expectativas de los oyentes. Posteriormente, (Meyer, 1973), desarrolla *in extenso* este enfoque a través de la teoría de las implicaciones. A pesar de comentar brevemente algunas particularidades de la música del siglo XX, Meyer reconoce que la aplicación de su enfoque se limita a la música clásica tonal y, a lo sumo, a aquella música que se basa en los mismos sistemas de organización. Asimismo, la teoría implicativa asume que la música que es objeto del análisis está organizada en un sistema de unidades formales de tipo jerárquico (Unidades formales de nivel inferior incluidas en unidades formales de nivel superior y así sucesivamente). Un enfoque de Stephane Roy, (Roy, 2003), ha intentado extender el trabajo de Meyer al análisis de la música electroacústica. Para

ello se vale del supuesto de que, si bien en la Música Electroacústica las implicaciones pueden basarse en esquemas de cierta universalidad, su pertinencia es contextual y propia de la obra.

El tema de este artículo fué investigado en el marco del *Programa de Investigación Sistemas Temporales y Síntesis Espacial en el Arte Sonoro (UNQ)* y el *PICT 2015-2604 (AN-PCyT)*. El objetivo final es presentar y aplicar este tipo de análisis en la espacialidad de la Música Electroacústica y será tratado en un segundo artículo. Para el logro de este objetivo, el examen de la teoría de la implicación y sus posibilidades de aplicación en la música fuera de la práctica común constituyen un primer paso insoslayable.

17

En este trabajo premiliminar, se hará en primer lugar una revisión sumaria de la teoría de la implicación de Leonard Meyer según (Meyer, 1956, 1973). En segundo lugar, se tratará la problemática de la teoría de la implicación en el análisis de la música fuera de la práctica común, especialmente en la electroacústica de acuerdo con, (Roy, 2003), y otras fuentes. Finalmente, se realizará un análisis de ejemplo y se expondrán algunas conclusiones.

La teoría de la implicación, según Leonard Meyer

A continuación se realizará un tratamiento sumario de la teoría de la implicación de acuerdo con (Meyer, 1956, 1973) y los objetivos de este artículo. El lector puede referirse a las fuentes citadas para mayores detalles. Leonard Meyer define a la implicación de la forma siguiente:

“Una relación implicativa es aquella en la que un evento —sea este un motivo, una frase, y así— está diseñado de manera tal en que se puedan hacer inferencias razonables acerca de sus conexiones con eventos precedentes y acerca de como éste evento en sí mismo puede ser continuado y, tal vez, encontrar clausura y estabilidad”. (Meyer, 1973, pp. 110, traducción del autor de este artículo).

En esta definición hay varios aspectos notables para comentar. En primer lugar, una premisa sobre para que la música que tratará pueda ser implicativa. Al decir ‘está diseñado de tal manera’, Meyer asume una pre condición necesaria que, según él, únicamente existe en la música de la práctica común representada de forma óptima por el conjunto de obras de la música tonal occidental de los siglos XVII a XIV. En segundo lugar, para que este diseño específico dé lugar a una relación implicativa, tres condiciones deben cumplirse:

1. Que se puedan realizar inferencias razonables acerca de las conexiones de un evento con eventos anteriores.
2. Que se puedan realizar inferencias razonables acerca de cómo este evento puede ser continuado.
3. Que sea posible que se alcance clausura y estabilidad.

18

Mientras que las dos primeras condiciones serían necesarias, el ‘tal vez’ que antecede a la tercera (existencia de clausura o estabilidad) indica que esta no necesariamente tiene que ocurrir. Meyer aclara que no necesariamente todos los eventos musicales de una obra tienen que estar diseñados para producir implicación, existen eventos que no la producen. La base del diseño que posibilita la implicación son los patrones melódicos en el contexto de la música tonal. En general, se puede decir que los tres elementos básicos de la teoría de Meyer son:

1. La Implicación: la expectativa de continuación de un proceso en un sentido determinado y, tal vez, el encuentro de estabilidad o clausura. En este sentido, se distingue entre procesos ‘Cerrados’ (las implicaciones que contenían fueron resueltas) o ‘Neutros’ (no producen implicación) y procesos ‘Abiertos’ (implicaciones no resueltas).
2. La Desviación: Es la Interrupción de un proceso antes de que alcance su resolución. Dicha desviación puede ser Provisoria, Definitiva, o puede abrir el planteo de otras implicaciones (nuevos procesos). La Desviación puede aumentar la expectativa de un proceso abierto.
3. Resolución: la resolución ocurre cuando un proceso implicativo abierto alcanza estabilidad o clausura. La Resolución puede ser próxima o remota y/o definitiva o provisoria. Un aspecto importante a tener en cuenta es que la Resolución ‘definitiva’ debe cumplirse en una unidad de la misma jerarquía que la de la unidad en la que se produjo la implicación. Esta condición es más notoria en la música del período clásico.

Adicionalmente, existen dos elementos complementarios de la teoría que son dignos de mención:

1. El “Relleno de salto” (*gap-fill*): la tendencia a hacer aparecer *a posteriori* las notas intermedias entre dos o más presentadas antes a intervalos de altura grandes.

2. Las Prolongaciones: son extensiones de procesos abiertos que, sin embargo, no aumentan su —por así llamarla— intensidad implicativa. Estas son de cuatro tipos: Declarativas, Normalizadoras, Extensiones y Paréntesis.

La teoría implicativa de Meyer en la Música Electroacústica

La segunda parte del libro *L'analyse des musique électroacoustiques: modèles et propositions* de Stephane Roy (Roy, 2003), está dedicada a realizar cinco análisis de la misma obra (*Points de fuite*, de Francis Dohomont) desde distintas perspectivas (Neutro, Paradigmático, Funcional, Generativo e Implicativo). En la sección dedicada al análisis implicativo, intenta extender la aplicación del trabajo de Leonard Meyer a la música electroacústica. Para ello se vale del supuesto de que, en la Música Electroacústica, las implicaciones pueden basarse en esquemas de cierta universalidad (*arquetipos*). Pero también considera que el juego de implicaciones —si existe— es contextual, es decir, propio de cada obra:

19

“Contrariamente al análisis de implicaciones de la música tonal, donde la melodía, armonía y ritmo constituyen el entorno privilegiado en el que tales fenómenos se despliegan, el análisis de implicaciones de una nueva obra electroacústica exige que uno se interrogue cada vez sobre el sistema a partir del que la causalidad musical se puede manifestar”. (Roy, 2003, pp. 528, traducción del autor de este artículo)

En su reseña de la teoría de Meyer, Roy señala que en ella se distingue entre Parámetros Principales y Parámetros Secundarios. Los primeros se pueden ordenar de forma escalar y son los habitualmente considerados ‘morfofóricos’ en la música de la práctica común, es decir, la altura (organizada dentro del sistema temperado) y la duración. Los últimos forman parte de un *continuum* indivisible (por ejemplo, el *tempo*, la dinámica, el timbre) y generalmente apoyan o refuerzan la organización de los primeros. Naturalmente, llega a la conclusión de que, si algo de la teoría de la implicación es aplicable al análisis de la música electroacústica, debe basarse en los parámetros ‘secundarios’ y, particularmente, en el timbre, tomando como base la conceptualización de Pierre Schaeffer, (Schaeffer, 1966). Si bien Roy no establece previamente en detalle los parámetros o características de la organización sonora que ha de tomar en cuenta, lo hace en general, al considerar que los ‘perfiles’ principales en la obra son:

1. La evolución dinámica o envolvente dinámica.
2. La evolución de densidad. Cantidad de elementos constituyentes de una masa o textura.

3. La evolución de cualidad espectral. Por ejemplo, desde un espectro ‘complejo’ hacia un espectro ‘tónico’
4. La evolución de perfil ‘melódico’. Entendido éste como variación de registro en la altura.
5. La evolución espacial. Basada en la distribución de la energía del sonido en el ángulo horizontal (dentro de los límites de una obra concebida en estéreo).

20

De esta forma, le resulta posible establecer dentro de las unidades morfológicas de diversas jerarquías de la obra, procesos que crean tensión y/o expectativas de continuidad (implicaciones) y sus resoluciones, que son análogos a los que se describen en la teoría de la implicación de Meyer.

Otros enfoques en el análisis de la música electroacústica o fuera de la práctica común vinculados con la teoría implicativa.

Existen numerosos enfoques de análisis de la música electroacústica o fuera de la práctica común que, si bien no hacen expresa referencia a la teoría implicativa de Meyer, son convergentes con muchos aspectos y con la forma en la que Roy la adapta al análisis de la música electroacústica. Sin la pretensión de realizar una lista exhaustiva, se tratarán algunos de ellos según Karlheinz Stockhausen (Stockhausen, 1955, 1992), Fred Lerdahl (Lerdahl, 1987), Francisco Kröpfl (Kröpfl, 1996), y Lasse Thoresen (Thoresen, 2015, 2020), con el propósito de explorar sus aspectos en común.

En su artículo *Struktur und Erlebniszeit*, Karlheinz (Stockhausen, 1955, 1992) analiza una parte del Cuarteto de Cuerdas Op. 28 de Anton Webern valiéndose del concepto de ‘tiempo vivencial’ (*Erlebniszeit*). En su concepción, este tiempo se acelera o desacelera en la medida en que la expectativa del oyente aumenta o disminuye. Las aceleraciones o desaceleraciones del *tiempo vivencial* dependen, para Stockhausen, de dos factores principales: el grado de alteración (cuánto tiene de sorprendente un evento que le sigue a otro, i.e., cuán previsible es) y la velocidad de alteración (los lapsos que separan a un evento de otro). Elige una parte de la mencionada obra de Webern que presenta características singulares dentro de su producción: está constituida de 35 intervalos de tiempo iguales. En los eventos sonoros, sin embargo hay una sutil combinación de alteraciones de diversos aspectos de la organización sonora que están supra-estructurados temporalmente y que provocan, según Stockhausen, un aumento y disminución de la expectativa, según su densidad temporal evoluciona y según como se entrelazan (de forma ligeramente congruente o no). Las organizaciones que Stockhausen tiene en cuenta son:

1. Diferencias de timbre (alternancia *pizzicato/legato*).
2. Evolución de la densidad polifónica (cantidad de notas en simultaneidad).
3. Evolución de la dinámica.
4. Cambio de perfil melódico (ascendente-descendente).
5. Evolución de registro.

Mucho del análisis se dedica a demostrar cómo, si bien la evolución del *tiempo vivencial* sigue un patrón general simple de aumento-disminución, la combinación de las distintas organizaciones produce un resultado complejo que tiene por objetivo mantener la expectativa del oyente constante. La diferencia entre este enfoque y el que se ha tratado antes es que Stockhausen en ningún momento menciona a la resolución de las expectativas creadas, sino que parece concibe a la música como un *continuum* en el que la expectativa crece o disminuye.

En su artículo *Timbral hierarchies*, Fred Lerdahl (Lerdahl, 1987), postula que el timbre se puede organizar de forma jerárquica usando la teoría generativa y la psicología de la música. Más allá de la efectividad de su demostración, lo que resulta de interés para el tratamiento del tema del análisis y conceptualización del timbre en relación con los procesos de tensión/relajación, es la definición que realiza de lo que denomina 'disonancia o consonancia tímbrica'. Presenta este concepto a través de la evaluación de los siguientes cinco atributos:

1. Brillo espectral (mayor presencia y/o energía en la región alta del espectro). Oposición entre sonidos de espectro 'brillante' (tensión) y sonidos de espectro 'opaco' (distensión).
2. Profundidad de *vibrato* y/o *trémolo*. Según Lerdahl, los sonidos con una profundidad espectral muy grande en el *vibrato* y/o *trémolo*, o bien sin estos efectos, producirían mayor tensión que aquellos que tienen una 'profundidad óptima' (en sus propias palabras), pero reconoce que esta es altamente dependiente de estilos y factores culturales.
3. Envoltura dinámica: ataques abruptos o excesivamente lentos serían más tensos que los que son característicos de una envoltura 'formada' (es decir, con ataque, cuerpo y extinción).
4. 'Rugosidad' o grano interno de los sonidos debida a la presencia de batidos entre sus componentes espectrales. Oposición entre sonidos 'rugosos' (tensión) y sonidos 'lisos' (distensión).

5. Organización de las frecuencias de los componentes espectrales. Oposición entre sonidos de espectro inarmónico (tensión) y sonidos armónico (distensión).

En su artículo *An Approach to the Analysis of Electroacoustic Music*, Francisco Kröpfl (Kröpfl, 1996), trata la cuestión desde dos aspectos: la tensión/ descanso y el avance/ falta de avance (denomina como 'direccionalidad' a este último luego). En sus palabras:

22

“Las dos asunciones principales de esta aproximación son, primero, que el flujo musical involucra situaciones de tensión y descanso y segundo, que la organización musical incluye a ambos, avance y falta de avance...” (Kröpfl, 1996, pp. 323, traducción del autor de este artículo).

Como factores de producción de estos dos efectos (Tensión / Descanso y avance / falta de avance), menciona sin dejar de aclarar que su enumeración no es exhaustiva, a diversos parámetros o nociones, algunos de ellos aplicables a sonidos individuales y otros a secuencias de estos:

1. Crescendo / Decrescendo.
2. Ascenso / Descenso.
3. Accellerando/ Ritardando.
4. Rugosidad / Lisura.
5. Brillo / Opacidad.
6. Heterogeneidad de un conjunto de sonidos o acciones.

Como ejemplo de aplicación de este enfoque en la música electroacústica presenta un breve comentario sobre la organización general y un análisis gráfico de su obra *Mutación II*, en el que se centra en la evolución de los dos aspectos mencionados: Tensión y Direccionalidad. Nótese especialmente que su concepción, si bien congruente con las de Meyer y Roy, tiene también importantes puntos de contacto con la de Lerdahl. Esto último en lo que hace a las cualidades que posibilitan que determinados sonidos puedan ser percibidos como más 'tensos' o no (disonantes o consonantes, en la terminología de Lerdahl): Brillo espectral, Rugosidad, Envolvente (aunque aquí hay diferencias de valoración) y cualidad espectral. Otros puntos de contacto surgen con la concepción de Stockhausen. En primer lugar, Kröpfl menciona la conceptualización de 'Momentos' (Stockhausen, 1971), en la que existe la posibilidad de pensar una sección de una obra como *proceso* o como *estado* en relación

con la direccionalidad o ausencia de esta, respectivamente. En segundo lugar los esquemas de variaciones de Tensión y de Direccionalidad no se presentan en términos de ‘creación-resolución’ de tensión (tal como se plantean en Meyer y Roy) sino como distintos grados de estas en una evolución continua (tal como Stockhausen presenta su análisis del Cuarteto Op. 28 de Anton Webern).

Dentro del marco de su ambicioso proyecto de Sonología Aural (*Aural Sonology*), Lasse Thoresen (Thoresen, 2020), declara, respecto de su trabajo que está reunido en el libro *Emergent Musical Forms: Aural Explorations* (Thoresen, 2015):

“El proyecto ofrece un gran número de conceptos y signos analíticos novedosos. Algunos de ellos, agrupados bajo la orientación de la espectromorfología, permiten la transcripción de cualidades del sonido basada en el pionero trabajo de Pierre Schaeffer. Otros ofrecen un número de entradas al estudio de las estructuras de construcción de formas: campos de tiempo, estratos, formas dinámicas y transformaciones de las estructuras de construcción de formas. Un objetivo importante del proyecto ha sido crear un método y terminología generales que posibiliten analizar música en muchos estilos e idiomas dentro con los mismos términos”. (Thoresen, 2020, página Web, traducción del autor de este artículo, véanse además Schaeffer, 1966 y Smalley, 1997).

Thoresen (Thoresen, 2020), dedica una parte substancial a las que denomina *Formas Dinámicas*, cuyo análisis, según él, ofrece herramientas para describir la arquitectura de la direccionalidad y la energía. Se comentarán brevemente las particularidades de este análisis, ya que tiene múltiples relaciones con los enfoques que se han tratado hasta ahora. El análisis de las formas dinámicas se divide en tres categorías: 1) Orientación temporal; 2) Logro de objetivo y 3) Funciones Acentuales.

1. Orientación temporal. Se desglosa en cuatro sub-categorías: Orientada sobre la presencia (tendencia estable o no, sin remisión al futuro ni al pasado), Orientada hacia adelante (tendencia al incremento, orientada hacia el futuro), Orientada hacia atrás (tendencia a la disminución, orientada hacia el pasado) y Neutra (Tendencia vaga o indefinida). A su vez, cada una de estas funciones puede aparecer con un grado débil, promedio o fuerte.
2. Logro de objetivo. Se desglosa en cuatro sub categorías: Logro de objetivo, Logro atenuado de objetivo, Logro de objetivo pospuesto y Evasión de logro (completa o parcial).
3. Funciones Acentuales. Se desglosa en siete sub categorías: Acento general, Marcación de objetivo, Marcación de límite entre dos campos de tiempo, Marcación

de comienzo de un campo de tiempo, Marcación de final de un campo de tiempo, Refuerzo de un acento previo y Advertencia sobre un evento futuro.

Para cada una de las categorías y sub-categorías fueron diseñados símbolos y se ofrecen como ejemplo dos análisis de tipo gráfico coordinados con la música que se analiza. El primero de ellos es de la exposición del primer movimiento de la Sinfonía N°8 de Anton Bruckner. El segundo es de la obra Pájaros Exóticos (*Oiseaux exotiques*), para Piano solista y grupo instrumental, de Olivier Messiaen.

24

Un examen de las categorías de Formas Dinámicas y de los Análisis de obras permite, además, inferir cuáles son los parámetros u organizaciones del sonido que se toman en cuenta. En el análisis de Bruckner, resulta ostensible que la base principal son los diseños melódicos, rítmicos y armónicos, y que aspectos de la organización que son considerados secundarios por Meyer, como la densidad polifónica, la evolución en registro y la dinámica son, en general, congruentes con la estructura de los parámetros primarios como es de esperarse en la música del romanticismo tardío. En este análisis se pueden observar, además, dos procesos de tensión-resolución en niveles formales organizados de manera jerárquica (el de más alto nivel engloba a varios de más bajo nivel que son congruentes con éste). En el análisis de la obra de Messiaen, en ausencia de la organización tonal y de los patrones rítmicos de la música de la práctica común, el diseño melódico, la regularidad/irregularidad de las secuencias de duraciones, la organización de registro, la densidad cronométrica y la densidad polifónica son los parámetros u organizaciones que sostienen el análisis dinámico. Si bien la mayor parte del análisis se basa en secuencias de sonidos, determinados puntos de la obra en los que sonidos largos con dinámica y brillo creciente constituyen *per se* un gesto musical proveen la base para comprobar la 'fuerza implicativa' (esta expresión es del autor de este artículo) de tales organizaciones. La unidad formal que se desarrolla entre aproximadamente 4:10 y 4:48, en la que dos *crescendos* de sonidos tremolados de *Tam-Tam* son, parcialmente primero, y luego definitivamente resueltos por sucesiones de sonidos a cargo de instrumentos de viento es un buen ejemplo de lo antedicho.

Tanto en la categoría de Orientación Temporal (direccionalidad, remisión a eventos anteriores o futuros) como en la de Logro de Objetivos se encuentran coincidencias con la teoría implicativa de Meyer y sus proyecciones a la música electroacústica por parte de Roy. Respecto de los enfoques de Stockhausen y Kröpfl, hay coincidencias con los parámetros y/o organizaciones del sonido tomadas como base, pero estos no proponen esquemas de tensión-resolución, sino de tensión y direccionalidad variables.

Aplicación del análisis implicativo en música para medios mixtos

Finalmente se expondrá un análisis basado en el enfoque de la implicación y realizado por el autor de este artículo de la primera sección de los *Synchronisms N°6* (1970), para piano y sonidos electrónicos de Mario Davidovsky. El propósito es presentar un ejemplo de interacción de características de sonidos individuales y combinaciones de sonidos en el marco de la teoría implicativa aplicada al análisis de música mixta fuera de la práctica común. El fragmento a ser analizado abarca desde el comienzo de la obra hasta el compás 19, las tres primeras páginas de la partitura original (Davidovsky, 1970). Se presenta en las imágenes 3 y 4 una transcripción de la partitura y su análisis basado principalmente en la metodología de Stephane Roy que se ha tratado. La simbología que se usa difiere ligeramente de la utilizada por este, solo por razones prácticas. Los cuatro símbolos usados para delimitar y caracterizar las unidades formales son los que se muestran en la Imagen 1, junto con su explicación.

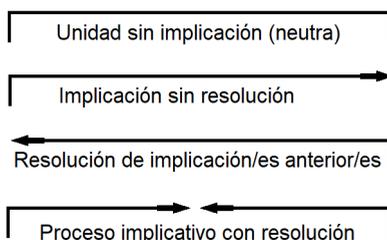


Imagen 1. Simbología usada en el análisis implicativo

En la opinión del autor de este análisis, el fragmento considerado desarrolla un proceso implicativo que crea tensión creciente a través de distintos factores y que es resuelto de una manera evidente, pero no simple, al final. El primero de los factores es el juego de tensión/ distensión en las envolventes dinámicas de los sonidos y el segundo es el ascenso gradual y no-monótono en registro de sonidos cuyas repeticiones se van intensificando. A lo largo de este proceso se intercalan procesos secundarios que producen resoluciones provisionarias y dilaciones del principal, agregando variedad e interés al flujo musical. Estos últimos no se explicarán en detalle y se espera que sean evidentes para quien se familiarice con la obra y examine el análisis que se presenta.

Se distinguen tres niveles formales jerárquicos: el de más alto nivel, designado como 1, abarca todo el fragmento analizado, constituye el proceso implicativo principal y se extiende desde el comienzo, hasta el compás 19. El segundo nivel formal tiene tres unidades, designadas como 1.1, 1.2 y 1.3 respectivamente. El tercer nivel formal tiene

varias unidades que subdividen a las del nivel formal anterior: 1.1.1, 1.1.2, 1.1.3 y 1.1.4 para la unidad 1.1; 1.2.1 y 1.2.2 para la unidad 1.2 y, finalmente 1.3.1, 1.3.2 y 1.3.3 para la unidad 1.3. Podrían establecerse unidades de un nivel más bajo subdividiendo estas últimas, pero en lo interno de ellas se encuentran los procesos implicativos que se espera hacer evidente en el desarrollo. El esquema completo de las unidades formales sin la partitura se muestra en la Imagen 5 para mayor claridad.

26

El juego de tensión distensión a través de la envolvente dinámica de los sonidos resulta evidente al comienzo: la extinción del Sol₅ inicial del piano es tomada por la electrónica con el mismo sonido y una envolvente en reversa (creciente) que crea una tensión sin resolver, dado que las repeticiones del mismo con sonidos impulsivos (tanto como para un Mi₄ que le sigue en el compás 2) no producen la distensión creada. Una segunda aparición del mismo recurso con algunas variantes ocurre en los compases 6-7 con la nota Lab₄, cuya extinción es retomada otra vez por la electrónica en el compás 6 con una envolvente creciente. Esta vez, existe, al final de la nota de la electrónica un pequeño decrecimiento (de aproximadamente 0.25 segundos) que podría considerarse una realización parcial o provisional. Otra presentación del mismo juego, pero en reversa, ocurre en los compases 10-12. Allí, un sonido percusivo de la electroacústica enmascara el comienzo de un sonido ruidoso de banda ancha con envolvente creciente que se corta bruscamente con la entrada del piano en el compás 12 (acorde Re₄, Lab₄, Sib₄, Mi₅, Fa₅, Si₅ tocado *pp*). A pesar de que aquí se presenta un esquema creciente (electroacústica) y decreciente (piano) en las envolventes dinámicas, tampoco se puede considerar que la tensión creada por las envolventes crecientes de la electroacústica se resuelven en el mismo medio. Más aun, sobre el mismo Si₅ del piano ocurre un juego de envolvente creciente de la electroacústica en los compases 14-15 que renueva la tensión. Finalmente, en los compases 16-17 se reitera el juego de ataque del piano, prolongación de resonancia con envolvente creciente sobre la nota Re₆, este juego resulta intensificado con la aparición de otro sonido de envolvente creciente centrado sobre la nota Si₅ (que fué enfatizada antes). La resolución de todo este proceso se encuentra en el compás 18, en el que aparece una larga envolvente decreciente en la electroacústica sobre el mismo sonido que fué prolongado con una envolvente creciente. En la partitura original, tanto como en la versión esquemática que se presenta existe una simplificación en la notación de la electroacústica. Un análisis más detallado de la forma de onda y la distribución de la energía en los dos canales de audio revela que el decrecimiento de intensidad se presenta de una forma más compleja: el sonido que prolonga el Re₆ del piano en el compás 16 comienza en el canal izquierdo y su decrecimiento pasa al canal derecho, mientras que otro bien centrado sobre la nota Re aparece enmascarado por un ataque *ffff* del piano y se mantiene en el canal derecho para luego decrecer en el compás siguiente.

Si se examina ahora la evolución en registro y las repeticiones (efectivas, es decir, no las prolongaciones) de las notas que forman parte del proceso antes descrito, se

comprueba que, por una parte, realizan un ascenso no-monótono ($Sol_5 - Lab_4 - Si_5 - Re_6$). Este ascenso gradual, marcado por repeticiones que se van haciendo cada vez más cercanas y frecuentes, también produce tensión creciente que es resuelta inmediatamente después de que el proceso de envolventes que se describió es resuelto en el compás 18: en el compás 19 aparece en el piano solo una lenta secuencia descendente $Sib_6 - Mib_6 - Si_5 - Do_5$ a modo de resolución de la parte ‘melódica’ del proceso. Nótese la presencia del Si_5 en esta secuencia, ya que es la nota que antecede al Re_6 que es la más alta del proceso (los Fa_6 y Do_8 tienen una importancia secundaria y no son repetidos). Asimismo, si bien el análisis de la compleja y magistral estructura interválica no se ha tratado en detalle, debe señalarse que la resolución ‘melódica’ del compás 19 presenta en reversa las mismas notas que aparecen en secuencia ascendente en el compás 5 creando un proceso implicativo de más bajo nivel: Do_1, Si_1, Mib_2 y Sib_2 .

Se ha explicado cómo las dos organizaciones descritas (Envolventes y Evolución de Registro) generan tensión creciente que es resuelta de forma no-sincrónica (primero la envolvente, luego el diseño de alturas). Un tercer factor lo constituyen, como ya se mencionó, las repeticiones de notas, en las que se registran repeticiones subsidiarias (menos importantes) y las que se realizan sobre las notas principales. Las repeticiones sobre estas últimas se van haciendo más frecuentes y a intervalos cada vez más pequeños a lo largo del proceso, y la tensión que crean no se resuelve. Es más, se intensifica con la aparición en el compás 18 de 5 repeticiones (superpuestas a una gran *acciaccatura* con notas graves del piano) del Re_6 , que es la nota más importante del proceso descripto. Esta falta de convergencia le confiere mayor variedad al fragmento que se ha analizado. Otro factor a ser tenido en cuenta es que los sonidos de la electroacústica que prolongan de forma creciente a los sonidos del piano tienen también una complejidad espectral creciente (mayor ancho de banda) a lo largo del proceso, y simplificada (solo unos pocos armónicos en el Re_6 final decreciente).

Se presenta en la Imagen 2, a modo de resumen, un esquema muy general de la evolución de las notas, con las envolventes dinámicas que marcan el proceso y líneas que marcan la evolución gradual de registro. Las notas con cabeza pequeña indican repeticiones de poca importancia que no son prolongadas por la electroacústica.



Imagen 3. Análisis implicative de la primera parte de los *Synchronisms N°6* de Mario Davidovsky. Primera parte

Conclusiones

Se considera demostrado a través del análisis de bibliografía de diversos autores, a través del examen de sus conceptualizaciones teóricas y de los análisis de obras que han realizado y a través de un breve análisis musical propio, que determinados conceptos teóricos y metodología que provienen del análisis implicative y sus extensiones se pueden aplicar de forma efectiva en la música fuera de la práctica común, incluyendo a la electroacústica. A modo de recapitulación, se destacan las siguientes conclusiones:

1. En términos generales, todos los autores coinciden en un supuesto teórico que se puede formular de la siguiente manera: 'Una parte significativa de la música occidental basa su desarrollo en juegos de tensión-distensión y/o orientación hacia un fin o meta o falta de esta orientación y/o movimiento o detención en base a la organización de distintos parámetros del sonido y sus combinaciones'. Si se acep-

ta este supuesto, el objetivo del análisis implicativo es revelar cómo ese juego de tensiones-distensiones es llevado a cabo y qué tiene de particular la obra analizada al respecto (en términos de Leonard Meyer lo ‘idiosincrático’ de la obra que el análisis crítico revela).

2. En coincidencia con Roy (Roy, 2003), se puede afirmar que, en la música fuera de la práctica común, el juego de implicación-resolución debe ser descubierto de forma contextual. Es decir, es en la obra misma donde deben -si es pertinente- hallarse los parámetros y/o organizaciones en las que se basa el juego de implicación-resolución y también los límites y rangos de estos que resulten efectivos.
3. A pesar de lo establecido en el punto anterior, los trabajos de los autores que se han tratado coinciden en que ciertos parámetros del sonido y sus organizaciones son usados para producir tensión/expectativa y resolución en las obras musicales. Estos son:
 - 3.1. En los sonidos individuales:
 - Envoltente dinámica creciente/decreciente.
 - Brillo espectral creciente/decreciente.
 - Rugosidad / lisura de la cualidad de superficie.
 - Cambios de cualidad espectral (Ruido-Inarmonicidad-Armonicidad).
 - 3.2. En las secuencias de sonidos o eventos sonoros:
 - Diseño de alturas creciente/decreciente.
 - Densidad cronométrica creciente/decreciente.
 - Densidad polifónica creciente/decreciente.
 - Ocupación de registro amplia-reducida.
 - Irregularidad / Regularidad de la organización de duraciones.
 - Heterogeneidad / Homogeneidad de los sonidos o eventos sonoros.
4. Si bien en el análisis del fragmento musical de Davidovsky que se ha presentado y en los análisis de Roy (Roy, 2003), y Thoresen (Thoresen, 2020), se evidencia una estructura formal jerárquica muy clara y consistente con el análisis implicativo, no

se considera que esta necesariamente deba estar presente para realizar un análisis implicative que sea válido y útil.

5. No se pretende en este artículo demostrar que el análisis implicative es aplicable a toda la música fuera de la práctica común, por el contrario, en coincidencia con lo que se menciona en el punto 2, es en la obra misma donde se debe buscar la pertinencia de este tipo de análisis.

30

Se ha evitado deliberadamente en este artículo todo tratamiento sobre la cualidad espacial del sonido, dado que será objeto de un tratamiento detallado en el siguiente. A modo de final y prospectiva a futuro, se puede afirmar que la cualidad espacial del sonido se puede organizar de forma jerárquica y de manera tal de que interactúe de forma efectiva —convergente o divergente— con los demás parámetros del sonido en la producción de implicaciones.

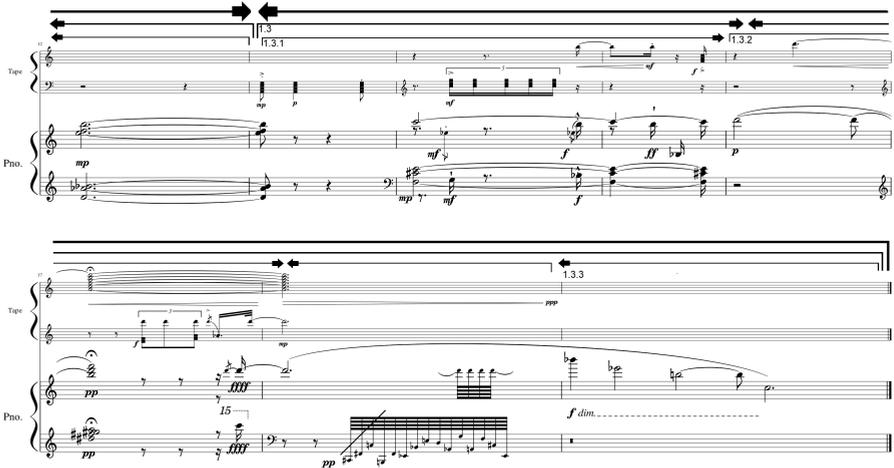


Imagen 4. Análisis implicative de la primera parte de los *Synchronisms N°6* de Mario Davidovsky. Segunda parte.

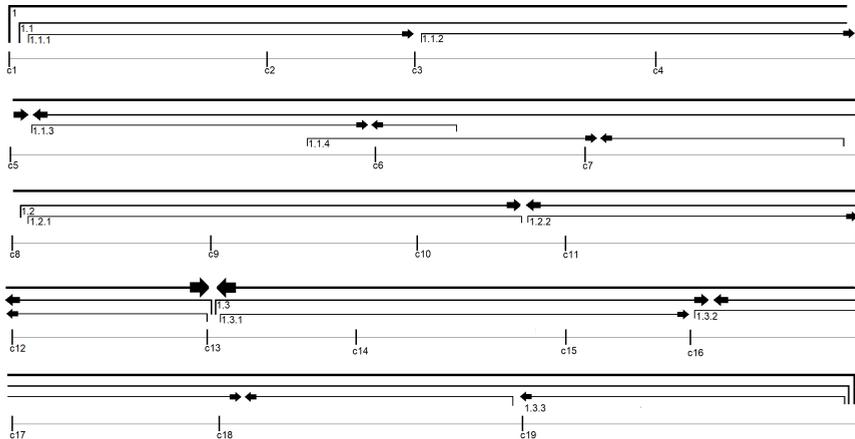


Imagen 5. Esquema del Análisis implicativo de la primera parte de los *Synchronisms N°6* de Mario Davidovsky.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DAVIDOVSKY, Mario 1970. *Synchronisms N°6*. New York: E. B. Marks Music Company.
- KRÖPFL, Francisco. 1996. "An approach to the Analysis of Electroacoustic Music". *L'analyse dans la musique électroacoustique*. Bourges: Academie Internationale de Musique Electroacustique de Bourges, pp. 327-322.
- LERDAHL, Fred. 1987. "Timbral hierarchies". *Contemporary Music Review*, Vol. 2, N° 1: 135-160. Edimburgh: University of Edinburgh.
- MEYER, Leonard. 1956. *Emotion and meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press.
- MEYER, Leonard. 1973. *Explaining Music*. Chicago: Chicago University Press.
- ROY, Stephane. 2003. *L'analyse des musique électroacoustiques: modèles et propositions*. Paris: L'Harmattan.
- SCHAEFFER, Pierre. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du seuil.

- SMALLEY, Dennis. 1997. "Spectromorphology: explaining sound-shapes". *Organised sound*, Vol. 2, N° 2: 107-126. Cambridge: Cambridge University Press.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. 1955. "Struktur und Erlebniszeit". *Die Reihe II*: 69-79. Anton Webern. Viena: Universal Edition.
- _____. 1992. "Estructura y tiempo vivencial" (Traducción y Prólogo de O. P. Di Liscia), *Revista Lulú*, N°4: 10-17. Buenos Aires: Fundación Da Cámara.
- _____. 1971. "Moment-forming and MOMENTE". En Robin Macconie (Comp.), *Stockhausen on Music*. London: Marion Boyard Press, pp. 63-75.
- THORESEN, Lasse 2020. "Dynamic Forms". Versión electrónica disponible en <https://www.aurasonology.com/the-signs/chapter-8-dynamic-forms/> [Fecha de último acceso: 03-10-20]
- _____. 2015. *Emergent Musical Forms: Aural Explorations*. Ontario: Studies in Music from the University of Western Ontario.

OSCAR PABLO DI LISCIA

Compositor y académico, nacido en 1955 en Sta. Rosa (La Pampa) y actualmente residente en la ciudad de Buenos Aires. Doctor en Humanidades y Artes de la UNR. Fue Director de la Carrera de Composición con Medios Electroacústicos en la Universidad Nacional de Quilmes, en la que es, además, Profesor Titular Ordinario de Computación Aplicada a la Música y Composición Electroacústica. Actualmente también es Profesor Titular Ordinario de Laboratorio de Sonido en el ATAM, UNA, institución en la que fue Secretario de Investigación y Posgrado. Ha realizado presentaciones, conferencias y conciertos en diversas universidades y centros en Argentina y el exterior. Es Director de la Colección "Música y Ciencia" y Director del Programa de Investigación "Sistemas Temporales y Síntesis Espacial en el Arte Sonoro" de la Universidad Nacional de Quilmes.

■ LA RECEPCIÓN DEL CANON INTERPRETATIVO DE LA ÓPERA ITALIANA EN EL RÍO DE LA PLATA A TRAVÉS DE JUAN EMILIO MARTINI. UN ACERCAMIENTO AL PROBLEMA DE LA MIGRACIÓN DE PRÁCTICAS INTERPRETATIVAS CANÓNICAS EN TOSCA DE GIACOMO PUCCINI

SEBASTIANO DE FILIPPI

Associated Board of the Royal Schools of Music (London) - Asociación Argentina de Musicología
sebastianodefilippi@gmail.com

RESUMEN

En el contexto del abordaje de los cánones interpretativos se plantea la migración de tradiciones performativas en la ópera del siglo XIX de Italia a la Argentina, con foco en Giacomo Puccini y *Tosca*. El punto de partida es el trabajo del director porteño Juan Emilio Martini, uno de los principales receptores de esta línea interpretativa en Buenos Aires. Se estudia tanto su *Convenciones, cortes y transportes en las óperas italianas de repertorio*, publicación de 1988 en la que el autor defiende ciertas tradiciones en la ejecución de este género, como la actividad práctica del propio Martini en el foso orquestal del Teatro Colón. Tras pasar revista a sus propuestas y a la forma en que las justifica, se formulan algunas conclusiones en cuanto a las características del proceso migratorio de este canon y su grado de perdurabilidad.

Palabras clave: Recepción, Canon, Juan Emilio Martini, Interpretación, Giacomo Puccini.

THE RECEPTION OF THE INTERPRETIVE CANON OF ITALIAN OPERA IN THE RIO DE LA PLATA THROUGH JUAN EMILIO MARTINI. AN APPROACH TO THE PROBLEM OF MIGRATION OF CANONICAL INTERPRETIVE PRACTICES IN *TOSCA* BY GIACOMO PUCCINI.

ABSTRACT

In the context of the approach to interpretive canons, the migration of performative traditions in 19th century opera from Italy to Argentina is assessed, with a focus on Giacomo Puccini and *Tosca*. The starting point is the work of the Buenos Aires - born conductor Juan Emilio Martini, one of the main recipients of this interpretive line in said city. Both his *Convenciones, cortes y transportes en las óperas italianas de repertorio*, a 1988 publication in which the author defends certain traditions in the performance of this genre, and the practical activity of Martini himself in the orchestra pit of the Teatro Colón are studied. After reviewing his suggestions and the way in which he justifies them, some conclusions are drawn regarding the characteristics of the migration process of this canon and its degree of perdurability.

Keywords: Reception, Canon, Juan Emilio Martini, Performance, Giacomo Puccini.



Introducción

La problemática de lo que puede denominarse “canon interpretativo” tiene un impacto práctico notorio en el quehacer musical cotidiano. Dicho impacto es particularmente fuerte en el ámbito del repertorio operístico más difundido, el italiano del siglo XIX: en él subsiste —con fortuna alterna según la época, por supuesto— un fuerte núcleo de convenciones performativas que a menudo se identifica lisa y llanamente

con “la tradición”, expresión que puede utilizarse tanto para su encomio como para deplorarlo.¹

Dentro de los géneros de la música escrita de corte académico el melodrama peninsular del *Ottocento* es un ejemplo paradigmático de área repertorial en la que rigió —y, en menor medida, todavía rige— un canon interpretativo fuertemente caracterizado. Este canon presenta aspectos más bien radicales: lejos de limitarse a cuestiones sutiles en los ámbitos estilístico, fraseológico o agógico, suele determinar acciones del todo independientes en relación a la partitura impresa y a veces en explícita contradicción con ella.

La mayor parte de estas intervenciones puede agruparse en las siguientes categorías: cortes (de compases, secciones y números); transposiciones de tonalidad (casi siempre a la baja); alteración de cadencias (generalmente simplificándolas); modificación de *tempi* y de las consiguientes relaciones entre *tempi* (también donde hay indicación metronómica impresa); cambios de notas con distintos fines (a menudo simplificando la escritura vocal); variaciones en aquellas repeticiones que no fueran cortadas (inclusive en obras pertenecientes a una época en la que las repeticiones ya no se ornamentaban); agregado de notas agudas en proximidad de puntos cadenciales (para mayor lucimiento de los solistas vocales); sustitución de arias por otras (generalmente para evitar un original muy difícil); retoques en la instrumentación, llegando a modificar el orgánico orquestal previsto (a veces adecuándolo a un estilo posterior al del compositor); cambios en la división u orden de escenas, cuadros y actos (por considerar que con ello la obra gana dinamismo teatral); manipulaciones en los versos del libreto (cuando una expresión otrora usual ya no parece comprensible u oportuna); relativización de indicaciones de matiz, articulación y otras variables (por lo general en línea con una voluntad de simplificación).

Las fuentes para el estudio de la evolución del canon interpretativo dentro del repertorio que nos ocupa son esencialmente de dos tipos: las sonoras y las textuales. En este caso resultan de poco auxilio las fuentes meramente visuales; las mismas nos brindan valiosísima información sobre los aspectos performativos inherentes a lo escénico, claro está, pero ellos no son objeto de nuestro interés en el presente trabajo.

Las fuentes sonoras a las que hacemos referencia son, a su vez, de dos géneros. El primero constituye el núcleo de lo que nos ocupa, pero también resulta el de más difícil abordaje, por ser tendencialmente inaferrable: se trata de las representaciones de las óperas más significativas que se sucedieron desde el estreno mundial hasta hoy. Aquí los rastros antiguos son escasos y endebles (además de muy mediados por la

¹ Gossett tiene una visión notoriamente crítica de la mayor parte de las tradiciones interpretativas de la ópera italiana y aporta argumentos más que razonables en ese sentido. Véase al respecto Gossett 2006: 69-106.

forma mentis de cada oyente), y deben buscarse en la memoria viva de personas mayores y en las memorias escritas de personas fallecidas.

Al acercarnos al siglo XX y recorrerlo, por supuesto, el investigador adquiere una ventaja que se acrecienta con el paso de los años: esa invaluable herramienta que es el registro mecánico del sonido, con sus posibilidades de captar, preservar, reproducir, transmitir y eventualmente comercializar la interpretación de una ópera. Eso nos lleva al segundo género de fuente sonora: los discos, en la significación más amplia del término.²

Particular peso dentro de este repertorio y de nuestro estudio tienen los documentos fonográficos —tanto en vivo como de estudio— originados en directores italianos y argentinos que protagonizaron una edad dorada en la meca de la ópera peninsular, el Teatro alla Scala de Milán: aquella que entre 1921 y 1929 lideraron Arturo Toscanini y Héctor Panizza, con Ferruccio Calusio y Antonino Votto como adláteres, a los que posteriormente sucedieron maestros (acaso más afines al régimen mussoliniano) como Tullio Serafin y Victor de Sabata.³

Al accionar de estos notables maestros scalígeros siguió un trasvasamiento hacia dos grandes coliseos líricos americanos: la Metropolitan Opera de Nueva York —donde actuaron Toscanini, Panizza, Calusio y Serafin, y se formó Fausto Cleva— y el Teatro Colón de Buenos Aires, donde no solo dirigieron casi todos los maestros ya mencionados, sino también otros de perfil más local, que crecieron artísticamente bajo su ala: *primus inter pares*, por vocación y cronología, Juan Emilio Martini (1910-1996).

Juan Emilio Martini, músico porteño formado en su país con Athos Palma y en Italia con Franco Alfano, fue pianista, compositor, docente y gestor cultural —además de traductor— pero se destacó como director de orquesta y, especialmente, de ópera. Su nombre está estrechamente ligado al Colón, en el que trabajó por 55 años: ingresó al mismo en 1931 como maestro preparador y por 46 temporadas —entre 1939 y 1985— dirigió para ese coliseo 95 producciones de títulos del repertorio italiano, francés, germano, ruso, anglófono, español y argentino, además de ballets y conciertos.⁴

² Para delimitar históricamente el inicio de la era discográfica será suficiente recordar que es de 1889 la primera grabación de fragmentos operísticos —el bajo danés Peter Schram cantando dos minutos y medio del rol de Leporello en *Don Giovanni* de Mozart— y que la primera ópera completa se grabó en 1907 (*I pagliacci* de Leoncavallo, dirigida por el maestro italiano Carlo Sabajno).

³ El tema es abordado en De Filippi / Varacalli Costas 2017: 172-179.

⁴ Para el detalle de sus actuaciones en el Teatro Colón véase Plate 2006: 153.

El notable director italiano Tullio Serafin, por su parte, jugó un papel de mucho peso en el establecimiento del tipo de tradición interpretativa que nos ocupa. El primer auge de la actividad discográfica —que podemos ubicar entre 1940 y 1960— determinó que en el lapso de unos veinte años se volcaran al disco los títulos más populares de la ópera italiana; el gran protagonista de ello fue Serafin, que dirigió un par de docenas de proyectos discográficos (títulos de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Leoncavallo y Mascagni) de enorme éxito.⁵

Esta discografía —más allá de su indudable valor artístico— tiene un peso documental incalculable desde lo histórico: por un lado, nos aporta un testimonio de primera mano sobre cómo un adalid de la tradición italiana y los mejores cantantes de su época interpretaban este repertorio; por el otro, el éxito comercial de esos discos —vehículos de un prestigio incomparable— gatilló un proceso de canonización de criterios interpretativos sin precedentes y, acaso, con un solo ejemplo posterior de parecida pregnancia: el de Herbert von Karajan.⁶

Retomando nuestra enumeración de fuentes que nos resultan de utilidad, nos toca abordar las textuales, que en este caso también pueden clasificarse en dos grupos. El primero incluye la música escrita, ya se trate de manuscritos o de ediciones impresas de las obras que nos interesan: las partituras generales pero también las reducciones para canto y piano, las partes orquestales y las partichelas corales.

El segundo grupo consiste en la literatura que aborda de manera directa este acervo convencional. Si la bibliografía secundaria —aquella en la que se puede rastrear, aquí y allá, algún comentario aislado sobre el particular que resulte de interés— de tan abundante es prácticamente inabarcable, no sucede lo mismo con la bibliografía específica (máxime si hacemos foco en la asequible al común de los lectores, es decir los artículos y libros publicados en el circuito comercial). Tratándose de un tema tan medular para un repertorio de gran difusión, sorprende el volumen relativamente escaso de trabajos al respecto; ello es particularmente notorio en las épocas de mayor auge de la tradición de marras.

En orden cronológico, el primer agradecimiento del investigador de estos temas va a Luigi Ricci, un artista especializado en ópera que colaboró durante años con el barítono y docente Antonio Cotogni, con el compositor y director Pietro Mascagni, y con Giacomo Puccini. De la primera experiencia derivan los cuatro fascículos (dos

⁵ Serafin contó para ello con la colaboración de estrellas del canto como las sopranos Maria Callas y Renata Tebaldi, los tenores Beniamino Gigli y Giuseppe Di Stefano, el barítono Tito Gobbi y el bajo Nicola Rossi-Lemeni.

⁶ A lo largo de su dilatada carrera, Herbert von Karajan realizó más de 800 grabaciones comerciales, superando por amplio margen a todos los demás directores de orquesta (esta actividad abarcó también el género sinfónico).

tomos y dos apéndices) de *Variazioni, cadenze, tradizioni*;⁷ de la última, el libro *Puccini interprete di se stesso*.⁸

La pieza bibliográfica fundamental de este rompecabezas se origina tan solo cuatro años después del libro recién mencionado: los dos volúmenes de *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento*, de Tullio Serafin y Alceo Toni.⁹ Esta auténtica “guía de tradiciones” cubre con buen detalle títulos de Pergolesi, Cimarosa, Rossini y Verdi (ignoramos por qué razón Donizetti y Bellini quedaron en el tintero). Su escritura se decidió a raíz del escándalo suscitado por un polémico artículo de Denis Vaughan,¹⁰ y fue acompañada por un segundo artículo, de Gianandrea Gavazzeni.¹¹

Un salto de unas tres décadas nos lleva de una época en la que las convenciones tradicionales reinaban supremas en el melodrama de repertorio a otra en la que comenzaron a reducirse notoriamente, a manos del revisionismo de musicólogos como Alberto Zedda y Philip Gossett, y de directores como Abbado y Muti. Este salto no es solo temporal sino geográfico y nos permite una fundamental incursión al otro lado del océano, en pos de una publicación en la que un ya veterano Juan Emilio Martini parece manifestar preocupación por la posible pérdida de estas tradiciones. La abordaremos en detalle más adelante.

De regreso a Europa, por fuera del creciente ámbito académico específico —artículos en revistas de musicología y tesis universitarias— el panorama bibliográfico parece más bien reducido, dominado por libros destinados mayormente a artistas en formación; sus autores son pianistas preparadores de ópera como Joan Dornemann,¹² Alan Montgomery¹³ y —sobre todo— Leone Magiera. Este último es autor de sendos libros sobre Mirella Freni, Luciano Pavarotti, Ruggero Raimondi y Herbert von Karajan; en ellos, en más de una oportunidad hace hincapié en soluciones interpreta-

⁷ Véanse Ricci 1939-1941 y Ricci 1937. Estas publicaciones siguen circulando y todavía son utilizadas en conservatorios para el estudio del repertorio lírico peninsular.

⁸ Ricci 1954 es una valiosa fuente de indicaciones interpretativas para el repertorio pucciniano, pero esta obra no ha tenido la misma difusión y fortuna que otras del mismo autor.

⁹ Ambos tomos son de consulta obligada para este tema: véase Serafin y Toni 1958-1964.

¹⁰ Vaughan 1958 denuncia, esencialmente, que las ediciones operísticas de Ricordi eran escandalosamente descuidadas, citando ejemplos y, sobre todo, mencionando un apabullante número de errores.

¹¹ Gavazzeni 1959 constituye, esencialmente, una respuesta a las acusaciones de Vaughan.

¹² Ciaccia y Dornemann 1992. Joan Dornemann fue por muchos años integrante del equipo de maestros de la Metropolitan Opera de Nueva York, donde se desempeñó como principal apuntadora.

¹³ Montgomery 2006. Alan Montgomery trabajó en el Oberlin Opera Theater por más de tres décadas.

tivas para la parte vocal no previstas por los compositores pero aceptadas de buen grado (cuando no propuestas) por directores como el mencionado Karajan.¹⁴

Por lo demás, en este trabajo nos servirán de marco teórico algunos aportes ya clásicos (Cook y Everist 1999, Danuser 1996, Kerman 1983, Randel 1992, Zenck 1989), a los que adicionaremos visiones de mayor arraigo local (Cetrangolo 2015, Corrado 2005, Mansilla 2011, Musri 1999, Waisman 2017). La sumatoria de estos aportes —a nuestro modo de ver, tendencialmente complementarios entre sí— brinda un adecuado telón de fondo para la discusión y un contexto claro en cuanto a algunos de los conceptos fundamentales de la musicología histórica que atraviesan el objeto de nuestro estudio: principalmente, los de interpretación, circulación, recepción, mediación, migración, canon y metarrelato.

Alcance de la investigación

Por razones de elección metodológica y de necesaria brevedad, nos ocuparemos en esta sede solo de las fuentes que de manera más inmediata, abierta y lineal nos aportan datos de peso sobre las convenciones performativas apuntadas: en cuanto a lo sonoro, algunas grabaciones de óperas completas tomadas en vivo; en cuanto a lo textual, ciertos libros publicados por fuera del mundo académico —si se quiere, no explícitamente musicológicos— que abordan de manera directa dichas convenciones.

En particular, nos interesa realizar aquí un esbozo exploratorio de cómo el canon interpretativo pasible de ser estudiado en estas fuentes pasó de la península itálica a circular en el Río de la Plata (y paralelamente en los Estados Unidos, como ya mencionamos). Por ello, en ambos casos haremos foco en los materiales relacionados con el argentino Martini en el Teatro Colón: las óperas por él dirigidas allí y los textos por él publicados en Buenos Aires.

Esta experiencia de más de medio siglo permitió a Martini trabajar con Héctor Panizza (su principal referente), Ferruccio Calusio, Tullio Serafin, Francesco Molinari Pradelli, Oliviero De Fabritiis, Gianandrea Gavazzeni y Fernando Previtali,¹⁵ además de acompañar al piano y desde el foso a cantantes como Beverly Sills, Rose Bampton, Lucia Valentini Terrani, Beniamino Gigli, Mario Del Monaco, Ramón Vinay, Alfredo Kraus, José Carreras, Leonard Warren y Nicola Rossi-Lemeni. Sobre su recepción de los criterios de Panizza se escribió:

¹⁴ Véase, sobre todo, Magiera 2020. El maestro Leone Magiera llegó a ser director de estudios del Teatro alla Scala de Milán y del Maggio Musicale Fiorentino.

¹⁵ Este listado se enriquece con directores de otras procedencias, como Fritz Busch, Erich Kleiber y Albert Wolff, maestros de primera línea con los que Martini trabajó en los repertorios alemán y francés.

Su colaboración directa con el primero fue muy frecuente y la relación que nació del trabajo en común, perdurable. Si Juan Emilio Martini tomó a Panizza como modelo, fuerza es aceptar que no eligió mal, ciertamente. Como quiera que sea, la declarada admiración de Martini por su ilustre compatriota, al que consideraba una suerte de arquetipo del antiguo director-concertador, es absolutamente comprensible. (Valenti Ferro 1985: 140)

40

Tras una extensa pesquisa de fuentes sonoras, logramos acopiar ocho grabaciones no oficiales de otras tantas funciones operísticas en el Teatro Colón dirigidas por Martini, correspondientes a un título de Mozart (*La finta giardiniera*), dos de Donizetti (*Lucia di Lammermoor* y *Don Pasquale*), uno de Verdi (*La traviata*), uno de Puccini (*Tosca*), dos de Panizza (*Aurora, Bisanzio*) y uno de Schiuma (*Las vírgenes del Sol*).¹⁶

En cuanto a nuestras fuentes textuales, tras una búsqueda no menos azarosa pudimos dar con un ejemplar de *Convenciones, cortes y transportes en las óperas italianas de repertorio*, breve trabajo en el que Martini se ocupa de ocho óperas: una de Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), tres de Verdi (*Rigoletto, Il trovatore, La traviata*), una de Mascagni (*Cavalleria rusticana*), una de Leoncavallo (*I pagliacci*) y dos de Puccini (*La bohème* y *Tosca*).¹⁷

Sin perjuicio de haber examinado todo este material con el fin de generar un contexto lo más abarcativo posible para nuestra tarea, aquí nos centraremos en Puccini y particularmente en la ópera para la que contamos tanto con un registro grabado como con un testimonio literario por parte de Juan Emilio Martini: *Tosca*.

Martini y su libro

Convenciones, cortes y transportes en las óperas italianas de repertorio de Martini es una obra de extensión muy modesta: un total de 56 páginas, de las cuales 39 dedicadas al tratamiento directo de las ocho óperas que el autor decidió abordar.

Martini comienza su texto intentando —sin demasiado éxito, por otra parte— delimitar su objeto de estudio: las óperas “de repertorio”. Las define como aquellas que para “la mayoría de nosotros” han sido “el primer contacto con el teatro cantado, están unidas a recuerdos caros a nuestra adolescencia, y han causado en nuestro espíritu los primeros y más fuertes impactos musicales” (Martini 1988: 5). A continuación, a modo de ejemplo, menciona *Rigoletto, Il trovatore, La sonnambula, Norma, La favorita, L’elisir d’amore, Il barbiere di Siviglia, I pagliacci, I puritani* y *Lucia di Lammermoor*.

¹⁶ Se trata con toda probabilidad de transmisiones radiales —realizadas en vivo— de sendas funciones, hoy asequibles en discos compactos por fuera del mercado discográfico “oficial”.

¹⁷ Martini 1988. Esta importante publicación, central para el presente trabajo, parece en la actualidad casi inhallable, por lo que sería oportuno abogar por su reedición.

Si sumamos a estos títulos otros tratados en la publicación de Martini —*La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *La bobème*, *Tosca*— y algunos de los que se propone tratar en una segunda entrega —*Don Pasquale*, *Madama Butterfly*— queda claro que no se trata aquí de recuerdos de adolescencia, impactos musicales o cualquier otro hecho anecdótico, sino del canon repertorial universalmente aceptado de la ópera italiana. De hecho, la expresión “ópera italiana de repertorio” suele aludir precisamente a esto: dos docenas de títulos populares de Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Puccini, Leoncavallo y Mascagni.¹⁸

Llama la atención que el autor se refiera a *Il barbiere di Siviglia* como a una obra perfecta “desde la primera hasta la última nota” (Martini 1988: 5), cuando luego dedica ocho páginas a este título, esencialmente para validar los peores cortes, convenciones y transportes de la tradición, incluyendo la asignación del papel mezzosopranil a una soprano ligera. La realidad es que esta contradicción no es nueva: un estudio del libro de Serafin y Toni sobre el mismo tema —en el que Martini claramente se inspire— arroja resultados similares, especialmente en relación a esta ópera.

Con todo, si Serafin era implacable con la aplicación de las convenciones tradicionales, no considerando siquiera la posibilidad de discutirlos, Martini parece querer posicionarse en un lugar de mayor moderación, probablemente heredado de Panizza. No en vano menciona la “campana” que Toscanini inauguró en 1921 con *Il trovatore*, en pos de liberar a la ópera italiana de sus tradiciones más abusivas:¹⁹ una cosa es cortar fórmulas cadenciales reiterativas o repeticiones *da capo* y otra deformar la música, parece advertir Martini, en línea con los scalígeros Toscanini y Panizza. De allí que para él exista una “gran tradición operística”, cuyos adalides son indudablemente estos dos maestros, y una tradición desbocada o exagerada (acaso liderada por Serafin, aunque Martini no lo explicita).²⁰

El autor se vuelve más claro y punzante al marcar la diferencia entre la función teatral y la grabación de estudio, que en efecto plantean problemáticas totalmente distintas. Menciona por un lado lo que desde la musicología llamaríamos el poder canonizador del disco, que se vuelve una referencia absoluta para quienes no leen música. Por el otro, hace notar —y esto ya es más discutible— que una versión integral (sin cortes)

¹⁸ No es casual que se trate, precisamente, de las obras grabadas por Serafin en las décadas del '40 y del '50.

¹⁹ Martini se equivoca: la versión de *Il trovatore* a la que alude no es de 1921 (año en el que Toscanini no dirigió este título en teatro alguno); se refiere con toda probabilidad a la producción presentada en el Teatro alla Scala de Milán en 1925, con el tenor Aureliano Pertile como protagonista. Véase Sachs 2017: 401-402.

²⁰ Sin embargo, veinte años antes Martini escribió, sugestivamente, que Panizza y Serafin eran “dueños de una técnica y un régimen de trabajo diametralmente opuestos” (Martini 1968: 4).

puede ser adecuada para un registro fonográfico pero a menudo no lo es para una función teatral.²¹

Martini defiende las intervenciones interpretativas que propone en cuanto tomadas de Panizza, Calusio, Serafin, Molinari Pradelli, De Fabritius, Gavazzeni y Previtali a lo largo de medio siglo de actividad en el Colón. Estas constituyen la “buena tradición”, de ascendencia toscaniniana, aquella que no permite que las arias de Rosina y Bartolo en *Il barbiere di Siviglia* sean suplantadas por piezas de otros autores.²²

42

Antes de proceder a tratar las ocho óperas mencionadas, el autor recomienda a los interesados la lectura de *La musica italiana dell'800*, el libro de Ildebrando Pizzetti en el que se discurre con provecho de Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi.²³

Para cada ópera Martini presenta, siempre en el mismo orden: el detalle de la edición para canto y piano utilizada, con referencia a su paginación; la división en actos, máxime en el caso de optar por una alternativa a la original; los cortes recomendados; las convenciones, que incluyen eventuales transportes de tonalidad; ejemplos musicales en los que se muestra —siempre en reducción para canto y piano— lo descrito en el texto; y, finalmente, una foto suya, por lo general correspondiente a una producción de la ópera en cuestión.

Dentro de las convenciones se menciona la manera tradicional de dirigir algunos compases en cuanto a su bateo, algo que no pareció interesar a Serafin y Toni en su ensayo sobre el tema.

Puccini y su ópera

Resulta bastante claro a quien estudie las convenciones tradicionales de la ópera de repertorio que su justificación por parte de quienes escribieron al respecto, como Martini y Serafin antes que él, no resiste mayor análisis. Contrariamente a lo afirmado por estos directores-autores, buena parte de estas tradiciones no se originó ni en el compositor de la ópera en cuestión ni en los intérpretes de su estreno mundial.

Todo indica, más bien, que sucesivas generaciones de intérpretes, a medida que se alejaban de las coordenadas espacio-temporales y estilístico-estéticas de compositor y

²¹ Martini 1988: 8. Resulta muy curioso que el director no se plantee que los compositores escribieron sus óperas precisamente para el escenario teatral.

²² Increíblemente, sí parecería lícito que la parte mezzosopranil de la mencionada Rosina sea reescrita para soprano, como se sugiere en Martini 1988: 11, 13.

²³ Pizzetti 1947. El libro del compositor de Parma es, en efecto, sumamente valioso para el tema que nos ocupa.

estreno, fueron “acomodando” las obras para adaptarlas a un sentir artístico más cercano a su propio tiempo. Es así que los cantantes, directores y *régisseurs* que trabajaron durante la primera mitad del siglo XX fueron acercando a sus necesidades y a las de su público los esquemas creativos de compositores que escribieron en contextos muy distintos.

No extraña, entonces, que durante el siglo que abarcó la labor de Toscanini y Martini (la carrera del primero empezó en 1886, la del segundo terminó en 1985) el Barroco fuera casi ignorado, el Clasicismo fuertemente romantizado, el Romanticismo acercado al Verismo y el Verismo mayormente respetado, por resultar más próximo. Esto planteó toda una serie de cuestiones vocales, musicales y escénicas.²⁴

Por lo antedicho, cada compositor operístico italiano sufrió a manos de los intérpretes del siglo XX en diverso grado y según su antigüedad. Durante el siglo de marras los más lejanos en el tiempo —Pergolesi, Paisiello, Cimarosa— fueron mayormente ignorados, como objetos de museo a los que se tributa respeto por su carácter histórico pero que se encuentran desactualizados. Por su parte, los tres colosos del belcanto —Rossini, Donizetti y Bellini— sufrieron una serie de intervenciones para volverlos menos clásicos y más románticos: cuanto más breves, dramáticas y modernas resultaran sus lecturas, tanto más asequibles serían para el público contemporáneo: así, de una serie de gloriosas esculturas de cuerpo entero quedaron sendos bustos.

El idolatrado genio de Verdi fue respetado en sus creaciones maduras, que de alguna manera anticipaban una estética más verista, pero sus óperas de juventud fueron relegadas y su trilogía más popular sufrió los embates “veristizantes” de varias generaciones de intérpretes, que cortaron y modificaron sin piedad todo lo que les pareció redundante o poco funcional a los gustos actuales. Algo más cerca en el tiempo, el Verismo de Leoncavallo, Mascagni y Giordano fue más afortunado: al ser estos autores contemporáneos de algunos de sus ejecutantes y casi contemporáneos de los sucesivos, sus obras respondían razonablemente al *Zeitgeist*: compositor, intérprete y público vibraban felizmente en una misma longitud de onda.

En este último contexto se ubicó Puccini, ocupando además un sitio de privilegio, al ser el compositor italiano de ópera más venerado y popular de su generación. A ello

²⁴ El poderío sonoro requerido para vencer las orquestaciones veristas llevó a los cantantes a desarrollar técnicas vocales distintas a las necesarias para abordar repertorios más antiguos. Por otra parte, nada más lejano del trascendental virtuosismo barroco y de la simplicidad olímpica del Clasicismo que el espíritu de la música posromántica, lo que llevó a los directores a tratar de inyectar un carácter más dionisiaco a gestos compositivos mayormente apolíneos. Finalmente, es indudable que un espectador avezado a la radio, al cine y luego a la televisión exige un ritmo dramático incompatible con las extensiones y las reiteraciones de los autores del pasado; de allí que los *régisseurs* sean los primeros en agradecer cuando una ópera de Donizetti es abreviada mediante cortes.

se sumaron otros elementos que lo favorecieron de manera particular: la precisión de sus instrucciones musicales y escénicas; la existencia de un libro testimonial como el ya mencionado *Puccini interprete di se stesso* de Ricci; y, finalmente, la colaboración estrecha con Toscanini, maestro notoriamente comprometido con los textos que dirigía.²⁵

No extraña entonces que si en el libro de Martini *Il barbiere di Siviglia* ocupa ocho páginas, *Tosca* —por otra parte, la ópera teatralmente más moderna de las surgidas del compositor de Lucca, al punto de parecer cinematográfica— ocupe escasas cinco (Martini 1988: 47-51). Sin embargo, por pocas y sutiles que sean, aquí también subsiste un núcleo canónico de tradiciones interpretativas que desde Europa e Italia supo migrar hacia América y la Argentina.

Martini, tras indicar la paginación de la partitura Ricordi (que hemos utilizado para cotejar sus indicaciones), marca dos cortes, 27 convenciones —de las que 21 son esencialmente indicaciones de bateo: “en 1”, “en 2”, “en 4”, “en 6”, “en 8”— y aporta cuatro ejemplos musicales. Cierra el capítulo una fotografía en la que se lo aprecia en un momento previo o posterior a una función de *Tosca* de 1956 en Río de Janeiro (Martini 1988: 51). Como en el resto del libro, no hay desarrollo conceptual ni explicación alguna, solo se hace constar lo que “debe hacerse”.

Veamos los dos cortes propuestos, que se ubican en el segundo acto. El sugerido para los compases tercero a sexto de la página 166 no es en absoluto usual y tampoco se vislumbra en él utilidad alguna: se encuentra en el medio de un brevísimo interludio orquestal que sigue a la salida de Cavaradossi y sobre el cual Puccini detalló, con la precisión habitual en él, una acción escénica (véase ejemplo musical N° 1).

El otro corte sí es tradicional y puede resultar comprensible, ya que luego de una digna interpretación de “Vissi d’arte”, la célebre romanza de Floria Tosca, el aplauso es inevitable y un calderón sobre silencio se torna necesario.²⁶

Pasemos a las convenciones indicadas (entre las que, digámoslo de paso, se repite la mención de uno de los dos cortes *ut supra*). La primera de interés es la indicada para el último compás de la página 32, cuando Cavaradossi contesta a Tosca “Lo nego e t’amo”. Martini indica agregar un *molto ritenuto* sobre las tres corcheas del tenor, en lugar de seguir *a tempo* y cantar *con passione* como lo indica Puccini.

²⁵ Debe decirse aquí que a partir de fines del siglo XX, con el avance de los estudios musicológicos y la difusión de ediciones críticas, la tendencia a “actualizar” las óperas de repertorio dejó de pasar por la esfera musical para trasladarse a la escénica: la herramienta para ello fue la relectura por parte de directores escénicos de mucho, mediano y poco talento, que “resignificaron” los libretos, mudando de espacio y de tiempo la acción escénica original.

²⁶ No se llega a comprender, sin embargo, por qué luego de ese calderón agregado no se podrían tocar y cantar los dos compases y medio siguientes, que Martini y la tradición canónica eliminan.



Ejemplo musical N° 1

Entendemos que es un vicio tan comprensible como erróneo, toda vez que esta semi-frase con función de *levare* es una suerte de anticipación de “Qual occhio al mondo”, en la página 49, cuando el tenor comienza una frase similar pero de mayor desarrollo melódico, esta vez a partir de tres negras. Puccini, que nada dejaba librado al azar, anticipa con brevedad y *a tempo* una idea que posteriormente desarrolla en *rallentando*, *a cappella* y con una explícita instrucción concomitante en cuanto a la acción escénica.²⁷

Ya en el tercer acto, en página 268, en plena romanza tenoril (“E lucevan le stelle”), en los compases cuarto y sexto el autor indica quitar los adornos en el acompañamiento que, a doble octava, duplican la línea de Cavaradossi, que en esos momentos está reiteradamente marcada *rit.* y no es, por ende, *a tempo*. Se trata aquí del típico recurso de simplificación: en lugar de acordar con el tenor cómo realizar los adornos (¿se verán o no afectados por el *ritenuto*?), para poder concertar fácilmente orquesta y canto Martini aboga por evitar una complicación y dejar que solo el cantante los ejecute, acaso, como mejor le parezca.

La última recomendación concreta del director argentino es la más usualmente aceptada en el teatro, pues la realización exacta de lo escrito no suele funcionar bien en vivo. Se trata de la escena final de la ópera, cuando la soprano ha descubierto la muerte de su amado, entre las páginas 306 y 307: la propia Tosca y —fuera de escena, acercándose— Spoletta, Sciarone más un pequeño coro masculino tienen una serie de frases, sobre dos notas la soprano y enteramente declamadas (con ritmo escrito) los demás (véase ejemplo musical N° 2).

²⁷ Se dirá que “Lo nego e t’amo” suena bien como lo sugiere Martini, pero ello significa poco o nada: la mayor parte de la música de Puccini sigue sonando atractiva inclusive cuando es sometida a las peores deformaciones, y eso no es óbice para respetar su forma original y su razón de ser teatral.

AGITATO $\text{♩} = 116$ (abbracciando la salma di Cavaradossi)

T. *SPOL.* - sì! Tu mor-to... morto?
(dal di sotto) (grida prolungate, lontane)

SCIARR. Ah!.....
(dal di sotto) (grida prolungate, lontane)

Tenori Ah!.....
(grida prolungate, lontane)

Bassi Ah!.....
(dal di sotto)

ALCUNI SOLDATI Ah!.....

AGITATO $\text{♩} = 116$

38 *pp*

T. (piangendo) *string. a poco a poco*
Ma-rio... po-ve-ra Flo-ria
(gridando)

SPOL. *f* Scarpia? Ah!

SCI. Vi di-co, pugna-la-to! Scarpia.
(gridando)

f Scarpia? Ah!

f Scarpia? Ah!

P string. a poco a poco e cres.

Ejemplo musical N° 2

Todo ello, que luce bien en el papel y se realiza sin problemas en un estudio de grabación, en la realidad de una representación casi nunca acaba de entenderse; el principal problema es que la dramática escritura orquestal —que suena en primer plano y es correcto que así sea— silencia por completo, si no a la soprano, sí a los caballeros mencionados. Por ende, como consigna el argentino, en lugar de lo previsto por el compositor se “oyen gritos sofocados en el fondo” (Martini 1988: 48).

Sobre las restantes indicaciones, que consisten en brevísimas instrucciones sobre cómo resolver el bateo en determinados compases, no es necesario extenderse: algunas son acertadas pero obvias, otras más originales pero discutibles. Este tipo de indicaciones estereotipadas y simplistas pertenece a una época pasada, en la que los directores surgían de la labor de acompañamiento pianístico, sin pasar por estudios reglados de técnica directorial (que por entonces no existían). Hoy estos pasajes pueden resolverse de distintas maneras, según el criterio artístico de cada intérprete, y a veces de forma más eficaz en relación a lo propuesto por Martini (véase ejemplo musical n° 3).

Con todo, lo más notable es lo que autor no dice en su texto: por razones que se nos escapan, varias de las más importantes tradiciones canónicas de *Tosca* no son siquiera mencionadas por Martini. Volveremos muy en breve sobre este tema.

Pasando de la fuente textual a la sonora, disponemos de un registro de la función de *Tosca* que Martini dirigió en el Teatro Colón el viernes 7 de agosto de 1953, a la cabeza de los cuerpos artísticos estables del coliseo porteño.²⁸ Contó para la ocasión con un elenco de campanillas, liderado por tres cantantes italianos por entonces todavía jóvenes: la soprano Renata Tebaldi (Floria Tosca), el tenor Carlo Bergonzi (Mario Cavaradossi) y el barítono Giuseppe Taddei (Vitellio Scarpia). La dirección escénica del espectáculo correspondió a Mario Troisi.

Acerca de esta función, podemos afirmar que la práctica totalidad de las decisiones interpretativas canónicas mencionadas en *Convenciones, cortes y transportes en las óperas italianas de repertorio* es llevada a la práctica por Martini. Naturalmente, al no disponer de un registro fílmico centrado en el foso, es imposible determinar fuera de toda duda si el director realmente marcó todos los compases mencionados en su libro como allí lo indica, pero las variables de *tempo*, acentuación y fraseo que se aprecian hacen suponer que así fue.

²⁸ Giacomo Puccini: *Tosca*. Renata Tebaldi (Tosca), Carlo Bergonzi (Cavaradossi), Giuseppe Taddei (Scarpia), Tulio Gagliardo (Angelotti), Vittorio Bacciato (Sacristán), Carlos Giusti (Spoletta), Héctor Barbieri (Sciarrone), Ángel Hrovatin (Carcelero), sin consignar (Pastor). Coro de Niños del Teatro Colón, Coro Estable del Teatro Colón, Orquesta Estable del Teatro Colón. Director: Juan Emilio Martini. Teatro Colón, Buenos Aires, 7 de agosto de 1953. House of Opera, CD 9161.

The image displays three systems of musical notation for a voice and piano piece. The first system is a vocal line starting with the word "ca-ra" and a piano accompaniment. The second system includes the lyrics "Consen-ti-te ch'io le scriva un sol motto, U-ni-co" and features a "tristamente" marking. The third system includes the lyrics "re-sto di mia ric-chèz-za è questo a-nel... Se promette-te di con-se-". The score includes various musical notations such as triplets, dynamic markings (ppp, p, rit.), and performance instructions like "dolce, sostenuto e legato".

Ejemplo musical Nº 3

Más interesante todavía es apreciar que en esta representación están presentes las prácticas tradicionales que el director no mencionó en su escrito, pero que conocemos igualmente por una larga frecuentación del teatro y de la discografía. Citamos a continuación las principales.

Sobre el primer acto no es mucho lo que podemos decir, porque daños irreparables a las cintas originales dieron por tierra con la posibilidad de escuchar su segunda mitad. De lo que se aprecia, sin embargo, sobresale una “Recondita armonía” tenoril en un *tempo* sensiblemente más rápido que el prescripto, sin los *pianissimi* y *piani* requeridos por Puccini, pero con un calderón agregado al final para permitir el aplauso: todo dentro de la más estricta tradición teatral y todo misteriosamente silenciado por Martini en sus apuntes.

También es tradicional el *subito meno mosso* agregado a la sección “La vidi ieri”, en la que Cavaradossi se excusa ante Tosca, lo mismo que muchas exageraciones en *rallentandi* y *ritenuti* de la misma escena, que Puccini prevé *poco* y Martini —acomodándose a sus cantantes— hace *molto*, coronándolos con sendos calderones que garantizan el lucimiento de los solistas.

El segundo acto es el más interesante para nosotros. El corte de tres compases de página 166, ya incomprensible en el papel, resulta francamente chocante a la audición. “Vissi d’arte” presenta el típico reacomodo del texto en “perchè, Signor” a los fines de acopiar *fiato* para el Si bemol agudo. Tras un asesinato de Scarpia muy problemático en cuanto a concertación (soprano, barítono y orquesta parecen estar, por momentos, en teatros distintos), el “E avanti a lui tremava tutta Roma” de Tosca es enfáticamente declamado, según la más rancia tradición, en total contraposición con la explícita voluntad codificada por Puccini en su partitura.

Del tercer acto diremos solamente que se agrega el usual calderón al final de “E lucevan le stelle” para permitir el aplauso del público, que aquí es por cierto tan atronador como merecido.

Todo lo antedicho se enmarca en una función en la que la evidencia indicaría que Tebaldi, Bergonzi y Taddei —en espléndida forma vocal— cantaron cada uno como lo consideró más oportuno, relegando al director a un rol de acompañante, sin que este proyectara un concepto musical y dramático unificador.²⁹

Algunas conclusiones

Con lo expuesto hasta aquí queda claro que Juan Emilio Martini tomó de sus referentes scalígeros —con Panizza y Calusio a la cabeza— toda una serie de soluciones interpretativas que ya entonces consideró canónicas. Las aplicó en 1953 al dirigir la

²⁹ Así es que, más allá de las abundantes convenciones de tradición, se aprecia en esta función una larga lista de notas, ritmos, articulaciones y matices no previstos por el compositor, e inclusive buen número de frases no ya cantadas sino libremente declamadas.

ópera en el Colón y codificó algunas, quizás las que le parecieron menos obvias, en su libro de 1988.

La transmisión de este acervo interpretativo, al menos en este caso particular — Puccini, *Tosca*, Martini, Colón—, no se produjo gracias a la discografía. Cuando Martini dirigía esta *Tosca* solo existía la grabación de Oliviero De Fabritiis en discos de pasta (1938, con Maria Caniglia) y a gatas se podía acceder a la de Alberto Erede en discos *long play* (1952, con Renata Tebaldi). Precisamente durante el 1953 de la *Tosca* de Martini se grababa uno de los registros de mayor importancia de esta ópera y de todo Puccini: el dirigido por Victor de Sabata, con Maria Callas. Todas las demás grabaciones de estudio son posteriores: Leinsdorf en 1956 (con Milanov), Molinari-Pradelli en 1959 (con Tebaldi), Karajan en 1962 (con Price) y un largo etcétera.³⁰

Por el contrario, los maestros italianos y argentinos que hicieron historia en el Teatro alla Scala fueron todos puccinianos de la primera hora, actuaron en el Colón en este repertorio y —directa o indirectamente— ejercieron su influjo sobre Martini.

El pamesano Arturo Toscanini tuvo una estrechísima relación con Puccini y estrenó *La bohème*, *La fanciulla del West* y *Turandot* (en Turín, Nueva York y Milán respectivamente). Su frecuentación de *Tosca* se remonta al año de su primera representación, 1900, y perduró hasta 1927; en la primera oportunidad la dirigió con Hariclea Darclee, la protagonista de su estreno mundial, y en la última con la legendaria Claudia Muzio; en ambos casos, en la Scala. En 1912 la presentó en el Teatro Colón, con Cecilia Gagliardi.³¹

El porteño Héctor Panizza fue un intérprete dilecto de Puccini, reconocido públicamente por el propio compositor;³² confeccionó la orquestación reducida de varias de sus óperas y se hizo cargo de las funciones del estreno mundial de *Turandot* que Toscanini no dirigió personalmente. En el Colón, concertó *Tosca* en 1927, 1936, 1939 y 1947, en las últimas tres oportunidades bajo la atenta mirada de Martini.

En cuanto al platense Ferruccio Calusio, solo considerando su actividad en el Teatro Colón, entre 1931 y 1958 dirigió allí una decena de producciones puccinianas, reafirmando ulteriormente la modalidad de trabajo scaligera de Toscanini y Panizza en estas latitudes; estas producciones porteñas incluyeron tres versiones de *Tosca*: en 1931, 1933 y 1946, todas presenciadas por un joven Martini.

Finalmente, durante su larga estada en el Colón el maestro Martini también pudo escuchar funciones de *Tosca* dirigidas por el véneto Tullio Serafin (1937) y por el

³⁰ Para más detalles sobre estas producciones discográficas véase Giudici 1995: 600-601.

³¹ Este paso de Toscanini por el Colón está claramente tratado en Sachs 2017: 272-273.

³² Véase, al respecto, lo consignado en De Filippi y Varacalli Costas 2017: 47, 158.

napolitano Antonino Votto (1950).³³ Resulta pues evidente la importancia fundamental que tuvo aquí la transmisión cara-a-cara del canon interpretativo, sin perjuicio de que el disco comercial, a posteriori, lo avalara fuertemente.

En fecha tan tardía como 1988, en cuanto a *Tosca*, Martini seguía haciéndose eco de lo que pudo escuchar en el Colón, como espectador, a partir de 1927 (Panizza) y, ya como integrante del equipo de maestros del Teatro, a partir de 1931 (Calusio). Estos dos directores ítalo-argentinos, cercanos colaboradores de Toscanini en la edad dorada de la Scala, le aportaron junto con otros maestros de la misma línea soluciones interpretativas, ya consideradas canónicas en su día por Martini y sus contemporáneos, y posteriormente rodeadas del aura de lo intocable.

Todavía en 1993, en el Colón, la *Tosca* dirigida por Miguel Ángel Veltri —discípulo de Panizza, Calusio y Votto, con actuación en la Scala de Milán, el Covent Garden de Londres y el Met de Nueva York— dejaba escuchar, si no todas, varias de las tradiciones aquí reseñadas. Un Martini de 83 años de edad tuvo oportunidad de asistir a esas funciones y sentirse parte de un metarrelato operístico aún en proceso de escritura.

Este canon interpretativo pucciniano, entonces, no solo había migrado tempranamente de Italia a la Argentina, pasando de una batuta a otra: a casi cien años del estreno mundial de *Tosca*, gozaba en Buenos Aires de una salud similar a la que ostentaba en Roma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CETRANGOLO, Aníbal E. 2015. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- CIACCIA, María y DORNEMANN, Joan. 1992. *Complete Preparation: A guide to auditioning for opera*. Nueva York: Excalibur Publishing.
- COOK, Nicholas y EVERIST, Mark (eds.). 1999. *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press.
- CORRADO, Omar. 2005. "Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones". *Revista Argentina de Musicología*, N° 5/6, pp. 18-44.

³³ El detalle de todas las producciones mencionadas se encuentra consignado en Plate 2006: vol. II, 268-273.

- DANUSER, Hermann. 1996. "Interpretation". En Blume, Friedrich y Finscher, Ludwig (eds.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik* vol. 4. Kassel: Bärenreiter Verlag, pp. 1053-1069.
- DE FILIPPI, Sebastiano y VARACALLI COSTAS, Daniel. 2017. *Alta en el cielo: vida y obra de Héctor Panizza*. Buenos Aires: Instituto Italiano de Cultura.
- GAVAZZENI, Gianandrea. 1959. "Problemi di tradizione dinamico-fraseologica e critica testuale, in Verdi e in Puccini". *La Rassegna Musicale*, N° 29, pp. 27-41.
- GIUDICI, Elvio. 1995. *L'opera in CD e video: guida all'ascolto*. Milán: Il Saggiatore.
- GOSSETT, Philip. 2006. *Divas and Scholars: Performing Italian opera*. Chicago: The University of Chicago Press.
- KERMAN, Joseph. 1983. "A Few Canonic Variations". *Critical Inquiry*, N° 10/1, pp. 107-125.
- MAGIERA, Leone. 2020. *Karajan: ritratto inedito di un mito della musica*. Milán: La Nave di Teseo.
- MANSILLA, Silvina Luz. 2011. *La obra musical de Carlos Guastavino: circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- MARTINI, Juan Emilio. 1988. *Convenciones, cortes y transportes en las óperas italianas de repertorio*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- MARTINI, Juan Emilio. 1968. *Semblanza de Héctor Panizza*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- MONTGOMERY, Alan. 2006. *Opera Coaching: Professional techniques and considerations*. Londres: Routledge.
- MUSRI, Fátima Graciela. 1999. "Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia". *Revista Musical Chilena*, N° LIII/ 192, pp. 13-26.
- PIZZETTI, Ildebrando. 1947. *La musica italiana dell'800*. Turín: Edizioni Palatine.
- PLATE, Leonor. 2006. *Óperas Teatro Colón: esperando el centenario* vol. I-II. Buenos Aires: Editorial Dunken.
- RANDEL, Don Michael. 1992. "The Canons in the Musicological Toolbox". En Bergeron, Katherine y Bohlman, Philip V. (eds.), *Disciplining Music: Musicology and its canons*. Chicago: The University of Chicago Press, pp. 10-22.
- RICCI, Luigi. 1954. *Puccini interprete di se stesso*. Milán: Casa Ricordi.

- RICCI, Luigi. 1939-1941. *Variazioni, cadenze, tradizioni: per canto*, ap. 1-2. Milán: Casa Ricordi.
- RICCI, Luigi. 1937. *Variazioni, cadenze, tradizioni: per canto*, vol. I-II. Milán: Casa Ricordi.
- SACHS, Harvey. 2017. *Toscanini: Musician of conscience*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- SERAFIN, Tullio y TONI, Alceo. 1958-1964. *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento* vol. I-II. Milán: Casa Ricordi.
- VALENTI FERRO, Enzo. 1985. *Los directores: Teatro Colón, 1908-1984*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.
- VAUGHAN, Denis. 1958. "Discordanze fra gli autografi verdiani e la loro stampa". *La Scala, Rivista dell'Opera*, N° 104, pp. 11-15.
- ZENCK, Martin. 1989. "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale". En Borio, Gianmario y Garda, Michela (eds.), *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. Turín: EDT, pp. 96-116.

SEBASTIANO DE FILIPPI

Licenciado en Música por la Junta Asociada de las Reales Academias de Música (Londres), perfeccionó sus estudios en la Academia Musical Chigiana y el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Ejerció la investigación y la docencia en América y Europa. Es socio activo de la AAM. Publicó decenas de artículos en revistas y programas de mano, además de cuatro libros editados en tres idiomas, entre ellos *Alta en el cielo: vida y obra de Héctor Panizza* (en coautoría con Daniel Varacalli Costas), premiado por la ARSC. Dirigió las principales orquestas argentinas, además de en Paraguay, Bolivia, Chile, Ecuador, México, Brasil, Estados Unidos, España, Italia, Holanda, Hungría, Alemania, Croacia, Chequía, Egipto y Corea. Recibió tres premios por parte de la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina. Es Caballero y Oficial en la Orden al Mérito de la República Italiana.

■ DOS CONTRIBUCIONES PARA UNA LEGITIMACIÓN ARTÍSTICO-MUSICAL. LAS INICIATIVAS DE LA OEA EN TORNO A CARLOS GUASTAVINO

SILVINA LUZ MANSILLA

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo
silman@filo.uba.ar

RESUMEN

Se estudian dos intervenciones claves de la Organización de los Estados Americanos en la legitimación artística del compositor argentino Carlos Guastavino (1912-2000). La primera tuvo lugar en 1955, al incluirlo en el primer fascículo de la serie *Composers of the Americas*, por el impulso divulgativo de la División Música de la Unión Panamericana, a cargo de Guillermo Espinosa. La segunda fue el homenaje realizado en Washington en 1987 por el CIDEM (Consejo Interamericano de Música), en cuya Secretaría General se encontraba Efraín Paesky. Siguiendo algunas categorías acuñadas por Pierre Bourdieu, se postula que, con algo más de treinta años entre sí, estas iniciativas trazan un derrotero en el reconocimiento público del compositor que va de una primera instancia de legitimación artística a una instancia de consagración.

Palabras clave: Música argentina, Legitimación, Guastavino, Catálogo, Diplomacia cultural.

TWO CONTRIBUTIONS FOR AN ARTISTIC-MUSICAL LEGITIMATION. OAS INITIATIVES AROUND CARLOS GUASTAVINO.

56

ABSTRACT

We study two interventions of the Organization of American States in the artistic legitimation of the Argentine composer Carlos Guastavino (1912-2000). The first occurred in 1955, when he was included in the first issue of the *Composers of the Americas* series, thanks to the dissemination of the Music Division of the Pan-American Union, led by Guillermo Espinosa. The second was the tribute accomplished in Washington in 1987 by the CIDEM (Inter-American Music Council), whose General Secretary was Efraín Paesky. Following some categories established by Pierre Bourdieu, we postulate that, with more than thirty years between them, these initiatives trace a course in the public recognition of the composer that goes from a first instance of artistic legitimation to an instance of consecration.

Keywords: Argentine Music, Legitimation, Guastavino, Catalogue, Cultural Diplomacy.



Introducción¹

El 29 de octubre de 2020 se conmemoraron veinte años del fallecimiento del compositor santafesino Carlos Guastavino (1912-2000). Reconocido por su repertorio de

¹ Una versión abreviada de este texto, titulada “Carlos Guastavino y la OEA. Dos intervenciones para una legitimación artístico-musical”, fue presentada en la Mesa Temática 10 (coordinada por Graciela Musri) en el *Primer Simposio sobre Historia de las Relaciones Interamericanas*. Dicho evento fue organizado por el Instituto de Investigaciones de Historia Regional y Argentina “Prof. Héctor D. Arias”, de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, y la Comisión de Historia, del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, de la OEA. Se realizó en San Juan (Argentina), entre el 11 y el 13 de noviembre de 2019. La investigación se relaciona con mi trabajo para el Instituto de Artes del Espectáculo “Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y con mi pertenencia al proyecto UBACyT 2020-2022 “Historias socioculturales del acontecer musical de la Argentina”.

canción de cámara, piano y conjuntos instrumentales y corales, el músico se encuentra, junto con Alberto Ginastera y Astor Piazzolla, entre las figuras más destacadas del siglo XX en el campo de la música argentina de conciertos. Personalidad artística sin precedentes, algunas de sus composiciones alcanzaron una difusión muy amplia al punto, en algunos casos, de volverse música popular. Como se ha estudiado con anterioridad, canciones como *La tempranera*, *Se equivocó la paloma* o *Pueblito, mi pueblo*, fueron conocidas en las voces de Mercedes Sosa, Joan Manuel Serrat, José Carreras, Victoria de los Ángeles, Eduardo Falú, Alfredo Kraus, entre muchas otras.

En este artículo, luego de una revisión historiográfica de una parte de la literatura producida por otros investigadores en los últimos años, me detengo en el estudio de dos intervenciones de la Organización de los Estados Americanos en la convalidación artística del compositor. La primera tuvo lugar en 1955, cuando se lo incluyó en el primer fascículo de la serie *Composers of the Americas*, una publicación periódica de la División Música de la Unión Panamericana.² La segunda sucedió en 1987 en Washington y fue un homenaje al compositor promovido por el CIDEM, el Consejo Interamericano de Música.

Postulo, desde una sociología de la cultura deudora de las categorías de Pierre Bourdieu (1967; 2002), que estos eventos, con más de treinta años entre sí, trazan un derrotero en el reconocimiento institucional del compositor que podría considerarse partió de una primera instancia de legitimación artística para arribar, posteriormente, a una instancia de consagración. Enmarcados en dos momentos históricos diferentes de la política internacional y argentina, constituyeron marcas, según mi análisis, que contribuyeron a consolidar fuertemente la instalación destacada de Guastavino en el panorama histórico-musical de la Argentina y de América Latina.

Estudios recientes sobre Carlos Guastavino

Un breve recorrido por investigaciones recientes dedicadas al compositor ayuda a tomar dimensión de la riqueza que sigue representando su obra como objeto de estudio.³ Me detendré en forma sumaria en algunos aportes publicados aproximadamente en el último lustro.

Dentro de su ya extensa y consistente aplicación de la teoría tópica a repertorios del llamado nacionalismo musical argentino, Melanie Plesch (2019: 41-75) realizó un análisis de dos obras pianísticas: la fuga “Un domingo de mañana”, contenida en los

² Publicados en Washington, desde la Secretaría General de la OEA, estos fascículos aparecieron entre 1955 y 1972, con una frecuencia anual.

³ Evito desde luego opinar sobre investigaciones personales recientes (Mansilla, 2016, 2019a, 2019b).

Diez preludios, de 1952, y el cuarto movimiento “Fuga y final” de la *Sonata en Do sostenido menor*, de 1946. Su aporte, publicado en un libro producido por la Universidad de Buenos Aires,⁴ avanza en la consideración de nuevos aspectos teóricos no aplicados ni observados exhaustivamente en trabajos anteriores. Examinando cómo interactúan en estas piezas tópicos que proceden de la música folclórica argentina y tópicos heredados de la tradición europea, la autora se posiciona por fuera de visiones esencialistas que privilegian, en el estudio de músicas no-europeas, la sola detección de los elementos vernáculos. La presencia del llamado ‘estilo erudito’ (*learned style*) junto a referencias a canciones folclóricas (del universo infantil, en “Un domingo de mañana”; y de la cueca “Viniedo de Chilecito”, en el último movimiento de la Sonata) dispara, según Plesch, interpretaciones y significados diversos, que varían según el sujeto interpretante. En su fundada reconstrucción de ese horizonte, la autora considera la presencia del tropo de la ironía; pero también, como ella propone, del tropo de la metáfora. Así, Guastavino habría relacionado en estas obras sus propios recuerdos, vivencias e ideologías, no con el objeto de ‘elear’ el folclore argentino a la ‘altura’ de la música europea, sino simbólicamente, de operativizar el potencial ‘argentino’ de la música europea.

El investigador formoseño Hector Gimenez, primer graduado de la Especialización en Musicología ofrecida en el Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes, es un interesado en el estudio de las obras de Guastavino que recurren a ritmos del Litoral. En publicaciones recientes (2018, 2019), ofrece su visión analítica de una parte de ese repertorio, encontrando características musicales que lo vinculan particularmente con el chamamé. Propone que el encuentro del compositor con el ambiente de esa música, más allá de la obvia cercanía por ser santafesino, fue fruto de decisiones intencionadas durante la época del llamado *boom* folclórico, con el objeto de propender a una ampliación de su público. Así, las representaciones de su música amplían sus límites culturales hacia los géneros folclóricos del noreste del país, alejándose de la visión simplificada hasta ahora vigente que solo consideraba imágenes de músicas pampeanas, noroísticas y cuyanas en sus obras.

Cléber Maurício de Lima, cantante y musicólogo brasileño, realiza un estudio que tiene como centro los registros sonoros y las partituras de obras para canto y piano del compositor santafesino. En sucesivos trabajos publicados en actas de congresos (2017, 2019, 2020), viene comunicando avances de su investigación —inserta en el programa de doctorado de la Universidad de Buenos Aires—, que apunta al estudio de los significados y lecturas posibles de registros sonoros de distintas épocas y en distintos soportes.

⁴ Se trata en realidad de la traducción al español de un artículo dado a conocer en la *Revista Portuguesa de Musicología*. (Plesch, 2017).

En el marco de un proyecto de extensión con fines pedagógicos, Pablo Murad y Patricia Espert (2018) publicaron los fundamentos de su trabajo audiovisual con las *Quince canciones escolares* de Guastavino y Benarós, realizado desde el Instituto de Investigación y Experimentación en Sonido de la Universidad Nacional de Tucumán. La propuesta tuvo la finalidad de poner en valor ese ciclo, produciendo un registro audiovisual de las canciones con el objeto de su divulgación en el ámbito escolar general. En la idea, planificación e interpretación vocal, participó la cantante María Fernanda Pérez (2016).

Finalmente, menciono dos trabajos que exploran aspectos novedosos dentro de las aproximaciones presentes en la literatura reciente: uno desde la historia cultural y el otro desde la psicología de la música. El primero es de Martín Baña (2017), historiador e investigador del CONICET, quien examina el impacto de la Revolución Rusa en la cultura y las artes argentinas a través del análisis de algunos paralelismos que detecta en la construcción de una tradición musical local, tomando el caso de Guastavino como ejemplo. El otro es del director de coros Mariano Guzmán, en su trabajo final de grado (2018) ante la Universidad Nacional de La Plata, quien realiza un estudio sobre la pronunciación en el canto en idioma español, proponiendo — mediante el análisis de versiones grabadas de la zamba *La tempranera*— un estudio comparativo sobre la articulación de las consonantes.

Composers of the Americas

Luego de este *excursus* a manera de sucinto estado del arte, me introduzco en el tema central, dando por sentado el conocimiento previo de algunos de los procesos de recepción, circulación y mediación que tuvieron lugar en la obra de Guastavino, estudiados en trabajos anteriores (Mansilla, 2011).⁵

El año 1955, cuando Guastavino contaba con algo más de 40 años, marca la publicación del primer catálogo de obras del que se tienen noticias, en el número inicial de los fascículos *Compositores de América* (Figura 1). Publicada por la Organización de los Estados Americanos,⁶ se sabe que esa serie estuvo coordinada por el director de

⁵ Las fuentes primarias con las que se contó para este trabajo proceden del fondo documental personal del compositor, obrante en poder de su familia; del archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, que me proporcionó el acceso al disco compacto aquí estudiado; de la Hemeroteca de la Biblioteca Central de la Universidad Católica Argentina, donde accedí a la publicación *Compositores de América*; y de mi propio archivo personal, del cual proceden los discos de vinilo aquí estudiados. En el cartón de esos discos, Guastavino consignó la siguiente dedicatoria escrita directamente a mano, a manera de autógrafo: “Para Silvina Mansilla, buena amiga, un Ángel de la Guarda, que con su trabajo cariñoso ha puesto orden en las pequeñas obras que he compuesto. Con agradecimiento y cariño, Guastavino. 11/febrero/1989.”

⁶ Se publicó como “Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor argentino Carlos Guastavino” (1955: 43-50).

orquesta colombiano Guillermo Espinosa, entonces jefe de la División de Música de la Unión Panamericana.⁷

60

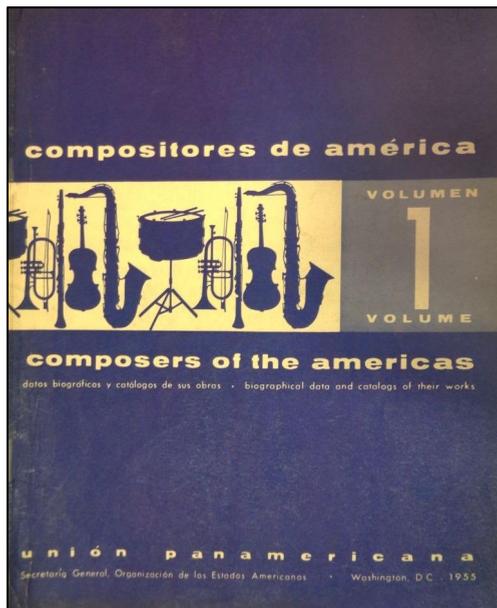


Figura 1. Tapa del primer fascículo *Compositores de América*.
Hemeroteca Biblioteca Central UCA

La difusión de catálogos de compositores fue parte de un conjunto de políticas relacionadas con la música latinoamericana que se llevaron a cabo desde la Unión Panamericana, durante la permanencia de Espinosa.⁸ Continuaba todavía en expansión, en el ámbito musicológico, la base de las políticas pacifistas –del ‘buen vecino’–

⁷ Desde 1949, Espinosa había sido convocado para trabajar en la División Música de la Unión Panamericana. Al retiro de Charles Seeger en 1953, Espinosa ocupó su lugar como jefe y progresivamente fue extendiendo el radio de acción de la División, publicando distintos boletines hasta llegar a la serie *Compositores de América*. (Haskins, 1957: 45).

⁸ Según las circunstancias, el panamericanismo podía reflejar, como explica Hess, un discurso impregnado en intereses gubernamentales, comerciales, humanitarios y/o estéticos. (2013: 39).

cimentadas desde los tiempos previos a la Segunda Guerra Mundial.⁹ La rapidez con que se difundieron esas políticas en el ámbito musical se aprecia en la labor de la OEA desde la Unión Panamericana, que era su agencia administrativa.¹⁰ Si bien la División Música de la Unión Panamericana existía desde 1941 dirigida por el etnomusicólogo norteamericano Charles Seeger (Hess, 2013: 19), sus objetivos iniciales se consolidaron, al pertenecer a la OEA. Sus cuatro propósitos principales eran la gestión de las actividades musicales de la Unión Panamericana, la organización y mantención de una colección musical y un sistema de préstamos, el asesoramiento como centro principal de información en todas las materias musicales sobre América Latina y, por último, la compilación y publicación de bibliografías, manuales, biografías descriptivas y otros materiales útiles para el estudio y la investigación musical.¹¹

61

La fundación del *Inter-American Music Center* que ocurrió en abril de 1956 fue una noticia bien recibida en la prensa especializada local. La participación de Gilbert Chase como Vicepresidente de la Junta Directiva fue vista con simpatía desde *Buenos Aires Musical*, habida cuenta de su desenvolvimiento como Agregado Cultural de la Embajada de los Estados Unidos en Argentina en el período inmediatamente anterior.¹² La incorporación al Centro, hacia mediados de 1956, de Domingo Santa Cruz (Chile), Lauro Ayestarán (Uruguay) y Francisco Mignone (Brasil), sumando once países de América a esa institución, que para ese momento cooperaba con la División Música de la Unión Panamericana, también es informada en dicha publicación.¹³

El alcance internacional de la “indispensable” serie *Compositores de América*, como la denominó Robert Stevenson (1982: 2), resultó realmente importante en el contexto comunicacional de los años 50. Aunque el número de ejemplares que tuvo cada tirada no ha podido establecerse, resulta evidente que las primeras se agotaron rápidamente. De hecho, la versión del primer fascículo que hemos tenido a nuestro alcance es, en realidad, una reedición realizada en 1962. De Argentina, estuvieron representados en ese primer número emblemático, además de Guastavino, Alberto Ginastera (1916-1983) y Floro Ugarte (1884-1975). La aspiración de Espinosa era continental, pues alcanzaba a Canadá y los Estados Unidos, tal como se expresa en la introducción:

⁹ Según Hess, en marzo de 1933, el presidente Franklin D. Roosevelt delineó sus rasgos esenciales prometiendo revertir el intervencionismo en América Latina por parte de los Estados Unidos a favor de una base común entre el norte y el sur (Hess, 2013: 18).

¹⁰ Hess sostiene que la administración de Roosevelt asignó un rol significativo a la música de tradición escrita (2013:18).

¹¹ Esto está explicado tempranamente por Leila Fern (1943: 14) y retomado en el primer capítulo de *Pensar la música desde América Latina*, de González (2013: 31-32).

¹² Véase “Visita de G. Chase”, *Buenos Aires Musical*, Año XII, N° 173, 16 de junio de 1956, p. 4.

¹³ Véase “El Centro Interamericano de Música”, *Buenos Aires Musical*, Año XII, N° 172, 01 de junio de 1956, p. 4.

“En su propósito de estimular la creación musical y fomentar la cooperación y el mutuo conocimiento entre los músicos americanos, la Unión Panamericana inició en 1955 la publicación de *Compositores de América*, serie de volúmenes con los catálogos de los autores más sobresalientes. Además de las listas de obras, indicando año de composición, editor y duración en minutos, cada catálogo comprende los datos biográficos, la fotografía y una página manuscrita del autor correspondiente. / Washington DC, diciembre de 1960. Guillermo Espinosa. Jefe de la División de Música”.

62

La propuesta habría contado con la participación de los mismos creadores para la confección de los elencos de obras y provisión de datos allí publicados.¹⁴ Normalmente, y tal es el caso de Guastavino, se introducía una síntesis biográfica bilingüe — en español e inglés—, un facsímil de un manuscrito, una foto y un catálogo escueto, a manera casi de lista de obras. Como bien dice Espinosa, se reunían datos como títulos, géneros, fechas de composición, duración, editores y observaciones.¹⁵ La partitura reproducida corresponde al *Estilo*, para piano, obra dedicada a Esperanza Lothringer. Sobre el tema nos dijo el compositor:

“Mis manuscritos los conservan los editores [...] Una vez, la OEA, hace muchos años, publicó un catálogo [...] y me pedían un original. No había fotocopias entonces. Yo fui... tuve que insistir un poco en Ricordi para que me dieran un original. [...] Y mandé una obra, el original, y eso fue lo que publicaron”. (Mansilla, 1992).

Coincide la aparición del catálogo en 1955 con la difusión de la obra vocal de Guastavino en los Estados Unidos por parte de la famosa contralto afrodescendiente Marian Anderson, que había actuado en el Teatro Ópera de Buenos Aires en 1954¹⁶ (Figura 2). Sus actuaciones llevaron algunas canciones emblemáticas por numerosos escenarios, no solo norteamericanos sino de otros países —por caso, durante la extensa gira por Asia que realizó en ese mismo año de 1955—. Era el momento en que su carrera estaba en franco ascenso, al haber logrado constituirse en la primera cantante afrodescendiente convocada para interpretar un papel en una ópera, en el Met-

¹⁴ En el número 1 encontramos los catálogos de José Ardévol, Renzo Bracceso, Ricardo Castillo, Aaron Copland, Alberto Ginastera, Carlos Guastavino, Juan Orrego-Salas, Manuel M. Ponce, Silvestre Revueltas, Amadeo Roldán, Domingo Santa Cruz, Enrique Soro, Floro M. Ugarte y Guillermo Uribe-Holguín. (Haskins, 1957: 45-46). Conjeturo que en el caso de los compositores fallecidos se recurrió a los fondos documentales familiares.

¹⁵ Estos fascículos volvieron a publicarse, actualizando los datos. El ejemplar consultado, de 1962, pertenece a la Hemeroteca Central de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

¹⁶ Sus conciertos fueron organizados por Iriberry y se realizaron el 27 de mayo y el 02 de junio de 1954.

ropolitan Opera House. Un programa de mano de un concierto en Tel Aviv, en el cual incluye *Cita* y la célebre *La rosa y el sauce*, resulta elocuente de esa difusión.¹⁷

Aunque se desconoce si fue un factor determinante, otra cercanía temporal con la publicación en *Compositores de América* es la inclusión de una entrada léxica sobre Guastavino (Fraser, 1954) en la quinta edición del *Grove Dictionary of Music and Musicians*, publicado en Londres y, quizá, la bibliografía musicológica de mayor prestigio internacional durante los siglos XX y XXI. Sin embargo, precedía a esa mención, la inclusión del músico en *Music of Latin America*, un texto norteamericano de 1945, de Nicolás Slonimsky.



Figura 2. La contralto Marian Anderson y Carlos Guastavino, en Buenos Aires (1954). Foto Archivo Familiar

¹⁷ Corresponde a un concierto realizado el 22 de abril de 1955, en el que fue acompañada al piano por Franz Rupp. Interpretó obras de Haendel, Schubert, Saint-Saëns, Guastavino, Granados y Falla, y finalizó con arreglos de negro spirituals.

Volviendo al catálogo incluido en el fascículo, un análisis pormenorizado de la síntesis biográfica, expresada en tres párrafos, resulta de sumo interés, al conocer por una entrevista personal que fue aportada por el mismo compositor. Contiene la retórica del *curriculum vitae* y el relato que, puede decirse, Guastavino instauró como ‘su historia oficial’. Por lo pronto, aparece como en casos anteriores, el año 1914 como fecha de nacimiento, lo cual se estima un error originado en la fuente primaria misma: el compositor.¹⁸ Se mencionan sus estudios de piano con Esperanza Lothringer y de composición con Athos Palma, dos maestros que, aunque hoy sabemos incidieron por escaso tiempo en una formación mayormente autodidacta, Guastavino siempre recordaba con gratitud. También se citan sus estudios de ingeniería en la Universidad Nacional del Litoral y de composición en el Conservatorio Nacional.¹⁹ La beca del Gobierno de la provincia de Santa Fe, indudable impulso para su traslado a la Capital Federal, y la invitación del British Council para una estancia en Londres, junto a la mención de cuatro premios conseguidos hasta entonces, compendian en esas pocas líneas la trayectoria suficiente del compositor como para encontrarse en esta prestigiosa serie de la OEA.

Viéndolo desde la perspectiva actual, podría interpretarse que, además de la suma de las legitimaciones conseguidas hasta entonces —que deben matizarse, pues tienen en algunos casos alcances más bien acotados—,²⁰ en la decisión de incluir a Guastavino en aquel primer fascículo puede haber pesado la publicación de la casi totalidad de sus obras por parte de la casa Ricordi Americana. Filial argentina de Ricordi Milano, Guastavino accedió desde sus primerísimas composiciones a esta línea de difusión, indudablemente imprescindible tratándose de un creador inscripto en la música de tradición escrita. Como se observa al final del catálogo OEA, donde se indica el significado de las siglas, la mayoría de las obras mencionadas ya estaban difundidas por Ricordi (unas pocas por la EAM, la Editorial Argentina de Música), quedando solo algunas “en revisión para su inmediata publicación”.

El homenaje del CIDEM en 1987

Paso ahora al segundo hecho motivo de análisis en este trabajo: la segunda intervención de la Organización de los Estados Americanos en la divulgación de la obra guastaviniense mediante un homenaje realizado en Washington, en el *Kennedy Center for*

¹⁸ Este error de datación de su fecha de nacimiento se acarreó en buena parte de la bibliografía hasta la aparición de nuestro primer catálogo, en 1989.

¹⁹ Como es sabido, Guastavino no llegó a graduarse en ninguno de los dos casos.

²⁰ Si bien se menciona el Premio Municipal de Buenos Aires, obtenido en 1940, los otros fueron distinciones destinadas a obras puntuales: el del Ministerio de Instrucción Pública a la *Canción del estudiante*, el de la revista Vosotras por su *Canción de Navidad* y un premio de la Comisión Provincial de Cultura, de Santa Fe, por sus canciones. (1955: 43).

the Performing Arts, el 3 de mayo de 1987.²¹ Por iniciativa del Consejo Interamericano de Música –más específicamente de su Secretario General, el pianista y gestor cultural argentino Efraín Paesky–, el concierto se inscribió en las políticas de promoción de músicos del continente americano de ese momento.²²

El evento, si bien no contó con la presencia física del compositor, movilizó a intérpretes convocados para un concierto monográfico que fue grabado y publicado en disco de vinilo primero y en disco compacto posteriormente.²³ El diploma otorgado al compositor fue entregado a posteriori en su domicilio por Paesky, especialmente comisionado. Dice en letras doradas: “como testimonio y reconocimiento de la comunidad artística de las Américas por su extraordinaria labor creadora”. (Figura 3)

Del mayor interés resultan las palabras del Director del Departamento de Asuntos Culturales de la OEA, Juan Carlos Torchia Estrada, incluidas a modo de fundamentación del homenaje, en la parte interior del cartón de los dos discos de vinilo. Se trata de una serie de consideraciones acerca de la independencia cultural de América Latina respecto de Europa, la gestación de una cultura nueva a partir de la confluencia de lo universal y lo autóctono y el problema del juicio de valor diferente atribuido a unas y otras manifestaciones culturales. Reproducimos aquí, en forma abreviada, algunos pasajes de ese texto:

“La desigual valoración que recibían la música llamada popular y la música designada como culta no es sino otra consecuencia de aquella indecisa dualidad en la que nos movíamos y del prestigio omnímodo de las formas culturales europeas. A ese conflicto dio Carlos Guastavino la mejor respuesta: la respuesta rotunda e inapelable de su propia creación, que une los dos universos artificialmente separados. La música de Guastavino es auténticamente nuestra sin dejar de ser universal.

La síntesis que Carlos Guastavino representa en el recitado, injustificadamente modesto y solitario mundo de su música, es la síntesis que *los latinoamericanos* somos como cultura, *el ser* que antes buscamos vanamente en los extremos separados. La síntesis o amalgama, por otra parte, en que toda cultura consiste. [...] La pureza cultural es una abstracción, que solo sirve para que los quietistas vivan su ilusión de estar fuera de la historia.

Por eso Guastavino, a pesar de cualquier apariencia en contrario, es un compositor difícil. No le haría justicia una impecable interpretación académica-

²¹ Contrariamente con lo afirmado por Mansilla Pons et alii (2016: 5), que ubican este homenaje en 1981.

²² Paesky era Secretario General del CIDEM desde 1975. Su labor como gestor incluyó la fundación de una editorial de música en 1978, la creación desde 1984 de una fundación de Amigos del CIDEM (para lograr el apoyo financiero de los proyectos) y la intervención en encargos de obras a compositores, promoción de orquestas de diversos países y creación de cuerpos de danza, entre otras actividades. (Mondolo, 2001: 345).

²³ Guastavino, reacio a recibir homenajes y a las situaciones sociales en general, rechazó la invitación de realizar ese viaje a Washington. (Mansilla, comunicación personal).

ca sin sentido de nuestras raíces, ni una que creyera que por poseer el sentir de lo nuestro podría prescindir de las mayores exigencias técnicas”.²⁴

66



Figura 3. Diploma otorgado por el CIDEM a Guastavino.
Foto SLM del Archivo Familiar

Luego de este comentario que no escapa al esencialismo al proponer que Guastavino constituía la síntesis de un ‘ser latinoamericano’, concluye en un modo metafórico. Sabe que la función de todo homenaje opera, y en este caso en forma indubitable por la institución de que se trata, como una instancia de legitimación. Pero tiene la elegancia de considerar que la meta ya está alcanzada y que su argumentación tan solo la corrobora:

²⁴ La cursiva me pertenece.

“Las creaciones artísticas navegan en un río de tiempo, y mientras dura el viaje son vistas de modo diferente desde las distintas y sucesivas orillas. En ese periplo se juegan su destino, porque el desgaste del tiempo siempre acecha y no todas llegan a la desembocadura. La de Carlos Guastavino llegó y desde la altamar de su seguro prestigio continúa enviando al mundo su mensaje de *autenticidad americana*. Este homenaje no quiere ser otra cosa que una confirmación de ese destino”.²⁵

En síntesis, el fundamento va por el camino de un reconocimiento a una trayectoria extensa: Guastavino tiene 75 años y la parte ya consolidada de su producción en los repertorios canónicos como ‘música argentina’ se vuelve buen motivo para justificar también una “autenticidad americana”.

Volviendo a las grabaciones, como se ha dicho, fueron dos. Primeramente, estuvo la publicación en dos vinilos de la totalidad del concierto. La portada (Figura 4a) contiene una obra pictórica de Ricardo Supisiche, emblemático artista santafesino que en varias ocasiones fue convocado para reunirse con la música de Guastavino por ser culturalmente una suerte de sinonimia.²⁶ Algunos años después, ya con la existencia de los discos compactos, el CIDEM reagrupó parte de esas grabaciones en una colección que denominó *Great Argentinian Composers and Musicians*, reiterando junto a una portada de Leonidas Gambartes —*Lavanderas*, se llama la obra— todo el concierto-homenaje excepto la parte coral (Figura 4b).

Un estudio especial ameritaría la música contenida en los dos vinilos y su interpretación.²⁷ Se documenta ahora la composición del programa de aquel concierto, que evidentemente trató de exponer, como en una suerte de abanico, los repertorios más representativos de la obra guastaviniana: obras corales *a cappella* primero, piano solista después, canción de cámara en tercer término y, para finalizar, guitarra solista y canto y guitarra. (Figura 5). El coro de cámara *The Washington Singers*, dirigido por Paul Hill, interpretó —en un español bastante comprensible a pesar de la pronunciación inglesa de algunas consonants— siete canciones *a cappella*.²⁸ Luego, el pianista argentino Horacio Kufert, a quien posteriormente Guastavino dedicó una versión para piano solo de la milonga *El sampedrino*,²⁹ realizó cuatro obras, una de ellas la *Sonatina en Sol menor*, que en algún punto se aleja del canon nacionalista colocándolo cerca del

²⁵ Ídem.

²⁶ Para Santa Fe, Supisiche es a las artes visuales lo que Guastavino a la música. Principalmente participó en lo que fue en los años 60 la colección Canción Estampa de la Editorial Lagos, una serie de partituras en las que se entrelazaba poesía, música y artes plásticas. (Mansilla, 2011: 200-201).

²⁷ Sobre la foto incluida en el interior (un perfil derecho en primer plano), el compositor comentó en su momento: “esta foto que va a ver usted me la sacó [...] yendo a Río Gallegos [...] Falú. Fue un viaje aéreo que hicimos juntos [...] es una foto chiquita así; [...] la mandé a la OEA y ya la perdí”. (Mansilla, 1992).

²⁸ Se trató en realidad de un grupo selecto del enorme Paul Hill Choral.

²⁹ Esta obra quedó inédita a la muerte del compositor y está contenida en Mansilla / Wolkowicz (2012).

modernismo de Manuel de Falla. A continuación, la soprano Mónica Philibert acompañada al piano por Michael Cordovana ofrecieron ocho canciones, entre las que no faltaron algunas sobre poemas de Rafael Alberti y Jorge Luis Borges. Finalmente, se dio lugar a las versiones populares de Eduardo Falú, quien realizó algunas canciones y también dos solos, con obras originales para piano llevadas a la guitarra.³⁰

68

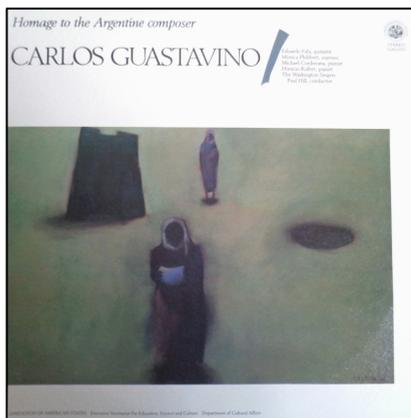


Figura 4a y 4b. Tapas de las grabaciones (vinilo y disco compacto) producidas por el ente *Inter-American Musical Editions*, de la OEA, a cargo de Efraín Paesky. Archivo SLM

En el disco se reproduce una nota publicada en el diario argentino *La Nación*, firmada por un crítico musical que fue enviado como corresponsal: Héctor Coda. Hasta donde se sabe, fue la única repercusión en la prensa periódica argentina que tuvo el homenaje. Más allá de la visión panegírica, ligada casi a un discurso publicitario, la nota nos informa algunos detalles que no podrían conocerse de otro modo, como la existencia de una reunión social ofrecida a continuación del concierto por el Embajador Argentino, Enrique Candiotti. Dicha reunión contó con la presencia, entre otros, de Emma Garmendia, pedagoga argentina e investigadora que entonces estaba a cargo de un centro de estudios musicales sobre Latinoamérica en la Universidad Católica de Washington.³¹ Esposa de Efraín Paesky, conformó con él y la cantante

³⁰ Es importante recordar que Eduardo Falú había grabado un disco titulado *Homenaje a Carlos Guastavino* en 1974.

³¹ Aunque Coda la menciona como la "Universidad de América". (Coda, 1987).

Mónica Philibert, la delegación que personalmente entregó la distinción a Guastavino en Buenos Aires.³²

<p>The Washington Singers (coro a cappella) Director: Paul Hill</p>	<p>Desde que te conocí... (Anónimo) Severa Villafañe (Benarós) Se equivocó la paloma... (Alberti) Romance de José Cubas (Benarós) Mirala cómo se va... (Anónima) La torre en guardia (Anónima) ¡Ay, que el alma! (Benarós)</p>
<p>Horacio Kufert (piano)</p>	<p>Tierra linda Cantilena N° 8 “Santa Fe antiguo” Cantilena N° 10 “La casa” Sonatina en Sol menor - Allegretto - Lento muy expresivo - Presto</p>
<p>Mónica Phillibert (canto) y Michael Cordovana (piano)</p>	<p>Soneto IV (Francisco Quevedo y Villegas) Bonita rama de sauce (Vázquez) Nana del niño malo (Alberti) El sampedrino (Benarós) Milonga de dos hermanos (Borges) La rosa y el sauce (Silva) Mi viña de Chapaney (Benarós)</p>
<p>Eduardo Falú (guitarra solista y canto y guitarra)</p>	<p>Chañarcito (Benarós) Canto popular N° 4 Romance de la Delfina (Alzenberg) Bailecito La tempranera (Benarós)</p>

Figura 5. Obras de Guastavino e intérpretes que actuaron en Washington el 03 de mayo de 1987

³² Así recuerda ese momento la soprano argentina: “[...] Fuimos a visitar al Maestro Guastavino a su departamento en Belgrano. El Maestro no era muy afecto a las reuniones multitudinarias ni a los largos viajes, y por eso no había estado presente en su homenaje en Washington. Aunque estaba agradecido por el homenaje, y parecía estar muy contento con el resultado de la grabación del disco que estaba recibiendo en ese momento, no habría aceptado la presencia de un fotógrafo, así que las fotos se tomaron de manera informal con mi pequeña cámara pocket [...] después de que Emmita y Efraín hubieron desplegado su proverbial simpatía logrando convencerlo”. (Philibert en Guzmán, 2013: 86).

Para concluir

70

En este trabajo se intentó esbozar cómo fueron dos intervenciones culturales de estamentos claves de la OEA, en torno a la divulgación de la obra musical de Carlos Guastavino. Si bien los dos hechos analizados en detalle no se instituyeron como los únicos que hayan resultado significativos para la internacionalización de su música, puede afirmarse que, con los más de treinta años que mediaron entre uno y otro, constituyen desde la perspectiva actual dos momentos culminantes de su legitimación artística. Con su sentido escueto y parquedad de datos, *Composers of the Americas* fue sin embargo la serie de catálogos en la cual muchos investigadores de América Latina durante las últimas décadas del siglo XX nos basamos, para abordar investigaciones más profundas y detalladas sobre algunos músicos. En su momento, a partir de una distribución en cada país por la vía de las cancillerías y embajadas, estas entregas bregaron por difundir la existencia y disponibilidad de ciertos repertorios. La instancia de canonización que significó para los compositores ser incluidos en ese compendio resulta evidente.

El homenaje del CIDEM, en cambio, llegaría para reconocer a Guastavino cuando su trayectoria internacional estaba consolidada. No obstante, existía todavía en el horizonte de expectativas local, la noción de que al compositor se lo reconocía fuera de su país y no dentro. En 1987 se acarrea aún en Argentina la condición incipiente del retorno al sistema democrático y pesaban los años de plomo, con persecuciones, censuras y autocensuras. Guastavino, calladamente, había transcurrido ese período oscuro, sin saber en concreto si estaba o no señalado en alguna de las llamadas 'listas negras'. Hoy sabemos que sí lo estaba, que sí fue por causa de las grandes restricciones a la música de raíz folclórica que la circulación de su obra, sobre todo la vocal, se redujo considerablemente en los medios y en las salas de conciertos (Mansilla, 2019). El homenaje de la OEA acaecería entonces en ese momento clave en que un sector de la comunidad artística visualizó que su silencio y escasas apariciones en público iban más allá de su conocida fobia social. Así, con la política del tributo ligada a una instancia de diplomacia cultural, se interpretó ese reconocimiento como un acto de justicia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAÑA, Martín. 2017. "El impacto de la Revolución rusa en la cultura argentina. El caso de la música de tradición escrita". En *Memorias del Tercer Foro Internacional Rusia-América Latina*. San Petesburgo, San Petesburg University, pp. 1970-1975.

BOURDIEU, Pierre. 1967. "Campo intelectual y proyecto creador". En *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

_____. 2002. *Campo intelectual, campo de poder. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor.

"Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor argentino Carlos Guastavino". 1962 [1955]. En *Compositores de América*, Año 1, N° 1: 43-50. Washington: Unión Panamericana, OEA.

CODA, Héctor. 1987. "Arte y presencia de Guastavino en Washington", *La Nación*, 21 de mayo.

DE LIMA, Cléber Maurício. 2017. "Canciones de Carlos Guastavino. Algunos avances para una historia de su interpretación musical". En *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2017/paper/viewFile/2366/2300> [Fecha de último acceso: 2-10-20]

_____. 2019. "Pampapapa museificada. Elementos interpretativos en la grabación de la obra por su compositor, Carlos Guastavino". En *Actas de las III Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/JIAEIII/paper/viewFile/4750/2814> [Fecha de último acceso: 3-10-20]

_____. 2020. "La rosa y el sauce. Aportes para el estudio de la canción guastaviniana a partir de grabaciones de archivo". En *Actas de las IV Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Versión electrónica disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2020/paper/viewFile/5291/3147> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

FERN, Leila. 1943. "Origins and Functions of the Inter-American Music Center", *Notes*, Vol. 1, N° 1: 14-22.

GIMENEZ, Hector. 2018. "Chamamés disfrazados en la obra musical de Carlos Guastavino". En *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, pp. 159-171. Versión electrónica disponible en: <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

- _____. 2019. "La canción del Litoral en la obra de Carlos Guastavino. Un intento de actualización del cancionero del Nuevo Litoral". En *Actas de Músicos en Congreso. Séptima Edición*. Santa Fe: Ediciones UNL, en prensa.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. 2013. *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- GUZMÁN, Claudia. 2013. *Emma Garmendia. Vida, amor y música*. Buenos Aires: Prosa American Editores.
- GUZMÁN, Mariano. 2018. *La pronunciación como variable expresiva en el canto en español: Un estudio comparativo de la articulación consonántica en cinco versiones musicales de La Tempranera de Carlos Guastavino*. La Plata: Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Versión electrónica disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/72811> [Fecha de último acceso: 1-10-20]
- HASKINS, John. 1957. "Panamericanism in Music". *Notes*, Vol. 15, Nº 1: 43-49.
- HESS, Carol. 2013. *Representing the Good Neighbor. Music, Difference, and the Pan American Dream*. Oxford: Oxford University Press.
- MANSILLA, Silvina Luz. 1992. Entrevista a Carlos Guastavino. Realizada el 12 de marzo en su domicilio, Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- _____. 2011. *La obra musical de Carlos Guastavino. Circulación, recepción, mediaciones*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- _____. 2016. "Esperanza Lothringer y Carlos Guastavino. Pedagogía del piano, repertorio, dedicatorias". En *Actas de la XIII Semana de la Música y la Musicología. El piano. Historia, didáctica e interpretación*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" de la Universidad Católica Argentina, pp. 66-73. Versión electrónica disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/1273> [Fecha de último acceso: 1-10-20]
- _____. 2019a. "Concurrencias documentales en torno a Carlos Guastavino y Gabriela Mistral", *Resonancias. Revista de Investigación Musical*, Vol. 23, Nº 44: 151-159. Versión electrónica disponible en: http://resonancias.uc.cl/images/N43/Separatas/Separatas_44/Separata_9_Mansilla.pdf [Fecha de último acceso: 1-10-20]
- _____. 2019b. "Músicos y poetas 'peligrosos'. La canción *El forastero*, de Guastavino y Yupanqui". En *Actas de Músicos en Congreso. Séptima edición*. Santa Fe: Ediciones UNL, en prensa.
- MANSILLA, Silvina Luz / WOLKOWICZ, Vera. 2012. *Carlos Guastavino. Músicas inéditas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

MANSILLA PONS, Ramiro / CANNOVA, María Paula / CHAMBÓ, Julián / ZAGRAKALIS, Alejandro. 2016. "Las revoluciones y los surcos. Política cultural hemisférica y edición fonográfica". En *Octavas Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Versión electrónica disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/56018> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

MONDOLO, Ana María. 2001. "Paesky, Efraín". En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 8. Madrid: SGAE, p. 345.

73

MURAD, Pablo / ESPERT, Patricia. 2017. "Relevamiento y difusión de obras de compositores argentinos. Carlos Guastavino: *Quince canciones escolares*. Primer registro audiovisual". En *La experiencia musical: Abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas*. La Plata: SACCOM y Conservatorio "Gilardo Gilardi". Versión electrónica disponible en: http://www.saccom.org.ar/ACTAS_CONGRESOS/13_ECCOM_libro_de_actas.pdf [Fecha de último acceso: 1-10-20]

PÉREZ, María Fernanda / ESPERT, Patricia / MANSILLA, Silvina Luz. 2016. *Carlos Guastavino. Quince canciones escolares. Registro audiovisual (DVD)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.

PLESCH, Melanie. 2017. "The Learned Style un Argentine Music: Topic Simultaneity and Rhetoric of Identity in the Work of Carlos Guastavino". *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 4, N° 1: 121-140.

_____. 2019. "De fugas, canciones infantiles y cuecas. Simultaneidad tópica y retóricas de identidad en la obra de Carlos Guastavino". En CORRADO, Omar (comp). *Recorridos. Diez estudios sobre música argentina de los siglos XX y XXI*. Buenos Aires: Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), pp. 41-75. Versión electrónica disponible en: <http://publicaciones.filo.uba.ar/recorridos> [Fecha de último acceso: 1-10-20]

STEVENSON, Robert. 1982. "Guillermo Espinosa". *Inter-American Music Review*, Vol. IV, N° 2: 1-2.

Discografía

Great Argentinian Composers and Musicians. c. 1993. Washington, Inter-American Musical Editions. Organization of American States. Director: Efraín Paesky. Stereo OAS-001. Dos discos compactos.

SILVINA LUZ MANSILLA

Revista del IIMCV Vol. 34, N°2, Año 34 - ISSN: 2683-7145
Artículo / Article

Homage to the Argentine Composer Carlos Guastavino. 1987. Washington, Inter-American Musical Editions. Organization of American States. Director: Efraín Paesky. Stereo OAS-033. Dos discos de vinilo.



74

SILVINA LUZ MANSILLA

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada y Profesora en Musicología, por la Universidad Católica Argentina. Profesora de Piano egresada del Conservatorio Nacional. Profesora Adjunta en la Universidad de Buenos Aires y Titular en la Universidad Nacional de las Artes. Coordina el Área Música del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA) y dirige el Área Musicología del Doctorado UCA. Desde 2007 conduce equipos, tesis y becarios. Autora de varios libros, treinta artículos y unas cincuenta colaboraciones entre capítulos, reseñas y entradas léxicas en diccionario. Docente-investigadora categorizada, trabaja en posgrado en UCA y UNCUYO. Miembro de la Asociación Argentina de Musicología, se desempeñó como secretaria, fiscalizadora y presidente en distintos periodos.

NOTICIAS DEL INSTITUTO



■ NOTICIAS DEL INSTITUTO



1. Publicaciones del IIMCV

A continuación damos a conocer las publicaciones realizadas por nuestro Instituto durante el segundo semestre de 2020.

1.1. Revista



Volumen 34, N° 1 (correspondiente al primer semestre del año 2020 y disponible en <http://erevistas.uca.edu.ar/index.php/R IIM>)

1.2. Libros

Carmelo Saitta: *Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de percusión*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, UCA, 2020, 203 p. (ISBN 978-987-620-455-2)



78

Como bien expresa el autor, los instrumentos de percusión fueron los últimos en incorporarse a la orquesta occidental, y en constituirse como grupo autónomo. Hasta lograr su independencia, cumplieron diferentes funciones, que van de la evocación a la complementariedad material. Es por ello, que los tratados, en general, remiten a esos usos, describiendo sus recursos e ilustrándolos con ejemplos tomados del repertorio orquestal tradicional.

Criterios de instrumentación y orquestación para la composición con instrumentos de percusión, en cambio, se centra en la idea de multi-instrumentos, vale decir, conjuntos de instrumentos cuya agrupación obedece a cuestiones de forma, materialidad, timbre y posición en el registro. Cada uno de estos sets es gobernado por un instrumentista, y la

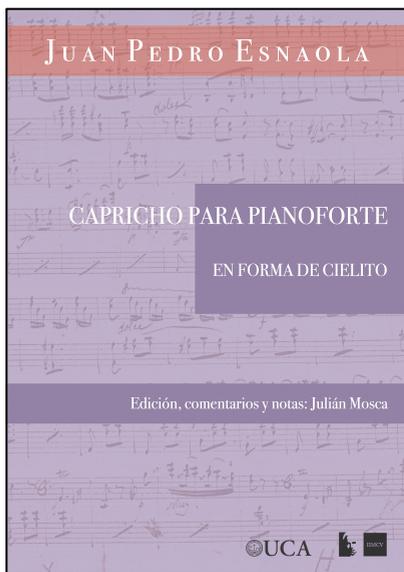
unión de ellos conforma un verdadero orgánico.

Saitta aborda, también, cuestiones de notación que simplifican la complejidad de la escritura para percusión y propone representaciones icónicas que agilizan la lectura. Pero, sin duda, la contribución más destacable que presenta es la clasificación y catalogación de las analogías tímbricas entre los distintos componentes de un set.

Este tratado consta de dos partes, una ya publicada en 1998, y otra escrita especialmente para esta edición, que incorpora el estudio de los instrumentos de altura escalar.

(Fragmento del prólogo, por Pablo Cetta)

Juan Pedro Esnaola, *Capricho para piano en forma de cielito*. Edición, comentarios y notas, Julián Mosca, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, UCA, 2020, 20 p. (ISBN: 978-987-620-456-9)



Edición anotada y comentada de la obra *Capricho para piano en forma de cielito*, del compositor argentino Juan Pedro Esnaola (Buenos Aires, 1808-1878), pieza proveniente del *Album musical 'Carlos Eguía'*, una de las fuentes manuscritas autógrafas más importantes de la producción vocal e instrumental del compositor.

79

El atractivo que ejerce este *Capricho para piano* es múltiple. Por un lado, la explícita mención al *cielito* —canción y danza tradicional de origen rioplatense documentada a partir de las primeras décadas del siglo XIX— como fuente directa de inspiración, encarna un relevante testimonio más de la devoción que este “aire provincial” y “manjar del oído” (al decir de Fernando Cruz Cordero) supo despertar en el público porteño decimonónico. Se trata de la única

producción de Esnaola, junto con el Minué federal o montonero de 1845, que guarda expresas referencias a la música tradicional autóctona. La denominación de *capricho* la convierte, a su vez, en la única pieza pianística conocida del compositor no ligada directamente a las habituales formas bailables de salón de la época (minué, contradanza, cuadrillas, vals, polka, galopa, etc.), lo que nos permite apreciarla —hasta cierto punto— como música instrumental pura, per se. Además, su escritura pirotécnica, fantasiosa y extrovertida—casi ‘de bravura’— refleja con claridad parte de aquel virtuosismo pianístico que tornó a Esnaola objeto de la admiración más entusiasta de sus conciudadanos.

Julián Mosca acompaña la partitura de un estudio en el que analiza los principales rasgos musicales de la pieza, en el marco de las investigaciones que sobre la música del *cielito* abordaron relevantes figuras de la musicología argentina como Carlos Vega, Isabel Aretz y Juan María Veniard.

CONVOCATORIA



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

■

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

Los trabajos deberán ser originales, inéditos, y no estar postulados para su publicación simultáneamente en otras revistas u órganos editoriales. Podrán estar referidos a cualquier campo de la musicología.

Los artículos serán sometidos a la valoración previa del Comité Editorial y posteriormente enviados a referato para su evaluación específica.

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

Los autores podrán recibir el pedido de la corrección de las normas de edición, así como, otras modificaciones sugeridas por los evaluadores. Las mismas serán comunicadas al autor, quien de no estar de acuerdo, podrá retirar su trabajo de la publicación.

Se recibirá un solo artículo por investigador.

Normas de presentación:

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

84

2- El artículo comenzará con el título, un resumen -abstract- del trabajo (de no más de 10 líneas) y cinco palabras clave. **Todo esto debe presentarse en español e inglés.** Asimismo, es necesario consignar la pertenencia institucional del autor y su dirección de e-mail.

3- Se adjuntará un CV abreviado del/los autor/es, de hasta 10 (diez) líneas de extensión.

4- Los trabajos se enviarán en un archivo en formato .docx (Microsoft Word), tamaño A4, escritos en tipografía Times New Roman, cuerpo 12, con interlineado 1,5.

5- Las palabras que se deseen resaltar dentro del texto deberán llevar encomillado simple.

6- Las palabras extranjeras y títulos de obras musicales deben destacarse en cursiva.

7- Las citas de otras fuentes, de menos de tres líneas, deberán incluirse en el texto entre comillas, seguidas por la referencia, de acuerdo con el sistema de autor-fecha (Ej. González 2010: 73). Si exceden las tres líneas deberán ir en párrafo aparte, con doble sangría, encomilladas, con interlineado simple y en letras Times New Roman 10, seguidas por la referencia. Utilizar elipsis [...] en las citas, a los efectos de iniciar un párrafo incompleto o en medio de dos frases.

8- En el caso de citas en lengua extranjera, éstas deberán aparecer traducidas al castellano en el cuerpo central del texto y en su idioma original en nota al pie de página.

9- Las notas al pie irán en tipografía Times New Roman 10, interlineado sencillo, deberán estar numeradas correlativamente y en el texto aparecerán como superíndice, sin ningún signo luego del número. Se recomienda utilizar las notas para brindar información secundaria y no las referencias bibliográficas.

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

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 34, N° 2, Año 34 - ISSN: 2683-7145
Convocatoria / Call for Papers

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

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

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

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

11- En caso de incluir imágenes (gráficos, fotos, mapas, partituras, etc.), no deben ser incluidas en el texto. Las mismas serán enviadas en archivo aparte. Se debe indicar en el texto el lugar donde deben ser insertadas. Todas las imágenes deberán estar en formato de **imagen TIFF, con una resolución mínima de 300 dpi**, debidamente numeradas de acuerdo a los epígrafes indicados en el texto original. En el caso que las imágenes no puedan ser enviadas vía mail, podrán ser subidas a sitios de almacenamiento y descarga de datos.

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

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

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

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

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

CONVOCATORIA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS...

Revista del IIMCV Vol. 34, N°2, Año 34 - ISSN: 2683-7145
Convocatoria / Call for Papers

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

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

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”



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