ATRILES

Después del silencio, lo que más se acerca a expresar lo inexpresable es la música

Aldous Huxley

REVISTA OFICIAL DEL

INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA

"JOSÉ HERNÁNDEZ"

AÑO 2 Nº 2
JUNIO de 2013

Director
Lic. Julio C. Vivares

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

ATRILES - Nº 2 – JUNIO de 2013

Revista del Instituto Superior de Música "José Hernández"
Dependiente de la Secretaría de Educación
De la Municipalidad de Vicente López
Provincia de Buenos Aires. Argentina.

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Julio César Vivares
Secretaria: Alejandra Dante

Diseño de Página Web: Rubén Yazyi

Colaboran en este número:

Julio C. Vivares
Verónica Murray
Leonardo San Juan
Lucio Bruno Videla
Jimena Laura Rosolen
Leonel Varak

ATRILES es una publicación electrónica de acceso libre y gratuito. Tiene como principal objetivo difundir material cultural y de investigación dentro del campo de la música, del arte y de la educación en general.

Las opiniones vertidas en los artículos de ATRILES es responsabilidad exclusiva de sus autores.

Se permite la difusión del material expuesto bajo expresa mención de esta fuente y de sus autores.

ATRILES, en su fase de divulgación académica, estimula la publicación de trabajos orientados a:

1. la discusión de problemas teóricos, metodológicos y epistemológicos vinculados al campo de la música, de la educación y del arte en general;
2. la música y a su vinculación crítica con las nuevas tecnologías;
3. informar sobre la actualidad en cuestiones de problemas socio-culturales en la enseñanza y práctica docente;
4. recoger experiencias y propuestas áulicas artístico-musicales dentro de los diversos niveles y áreas de la educación;
5. la presentación crítica del modo en que, históricamente, se ha producido, desarrollado y circulado el conocimiento musical.

INFORMACIÓN

Juan Bautista Alberdi 1294 – Olivos –
Provincia de Bs. As. - Argentina
Tel/Fax: 4513-9875

E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar
Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

INDICE

EDITORIAL -4-
Julio César Vivares

NOMINACIÓN A LOS PREMIOS "GARDEL 2013" -5-
Natalia González Figueroa

DANZA DE APOLO -6-
Lucio Bruno Videla

DANZA DE APOLO -7, 8-
Leonel Varak

FELIPE BOERO Y LA EXPANSIÓN DEL IDEARIO DEL NACIONALISMO MUSICAL ARGENTINO -9 a 17-
Verónica Murray

TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN AL BEMOL -18, 19-
Jimena Laura Rosolen

NUESTROS MAESTROS -20-
Leonardo San Juan

EL LENGUAJE EN LAS FORMAS MUSICALES -21 a 34-
Julio César Vivares

CARTA DE AGRADECIMIENTO POR PRESENTACIÓN DEL GRUPO ITINERANTE DE ALUMNOS -35-

ACTA DE LA INSPECTORA DE LA DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES SOBRE LA SEMANA DE LAS ARTES -36, 37-

PATRIMONIO MUSICAL ARGENTINO: RODOLFO ZANNI -38 a 48-
Lucio Bruno Videla

MANUSCRITOS DE RODOLFO ZANNI -49, 50-

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

EDITORIAL

Al presentar el 2º Número 2013
de nuestra revista Atriles, en versión On Line,
esperamos poder llegar
a una mayor cantidad de lectores
no sólo de nuestro país sino también del exterior.

Estamos seguros que el esfuerzo y la dedicación empleados
valen la pena.

En esta oportunidad Atriles incluye nuevas secciones
de interés histórico, académico, educativo y musical.

Podrán hacer llegar sus comentarios
sobre el contenido de la misma a

atrilesrevista@yahoo.com.ar

Somos conscientes que nuestro crecimiento es paulatino,
pero seguro,
y que en él nos acompañan, incondicionalmente,
todos aquellos interesados en una mejor educación musical,
ya que de eso se trata.

Julio Vivares

AUTORIDADES MUNICIPALES DE VICENTE LÓPEZ

Intendente
Sr. *Jorge Macri*

Secretario de Educación
Dr. *Ludovico Grillo*

Directora de Educación Terciaria y No formal
Sra. *Susana de Latorre*

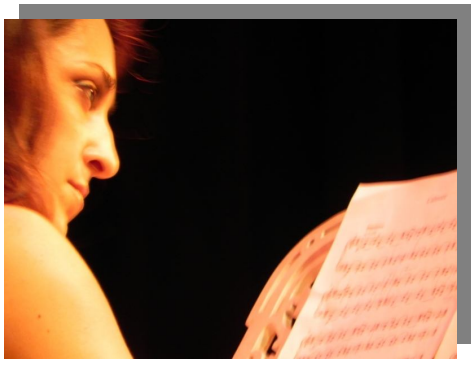
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

¡¡¡FELICITACIONES!!!

NATALIA GONZÁLEZ FIGUEROA

POR LA NOMINACIÓN A LOS PREMIOS GRADEL 2013

PROFESORA DE LA CÁTEDRA DE PIANO



Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

DANZA DE APOLO
(Para Piano)
de Leonel Vařák

Alumno del Profesorado del Instituto Superior de Música José Hernández, orientación Guitarra

Con gran alegría nos enorgullecemos en presentar la primera partitura editada por nuestra revista. Y esta alegría es doble, porque se trata además de un trabajo creativo generado desde nuestra institución, en la cátedra de *Composición musical*, correspondiente al *Espacio de Definición Institucional* del Profesorado en Música.

La posibilidad de que el instituto pueda formar músicos en la más maravillosa y prestigiosa de sus facetas -la creación- ha sido una idea de nuestro director, el Maestro Julio Vivares, a total conciencia de la importancia de esta actividad, ya que él mismo es compositor.

La vocación del creador musical, antiguamente tan respetada y hoy tan desatendida, es una de las más difíciles de desarrollar desde la docencia, ya que se trata de conducir al joven compositor a lo más profundo del pensamiento y las emociones, a fin de que él mismo genere una música que deberá representarlo. La mayor dificultad para el maestro, será entonces hacer lo posible por ayudar al desarrollo del sentido de la estética, la objetividad del análisis, y, lo más complejo: lograr que el joven compositor descubra que su propia música debe nacer de una gramática propia inmersa en sus vivencias, en su tiempo, en su entorno doméstico, en su sociedad… resumiendo: en su contexto único e irrepetible, lo cual necesariamente lo deberá distanciar de toda la bibliografía utilizada en la cátedra, de las corrientes de moda, etc., que en su casi totalidad está generada en épocas, contextos y lugares que poco tienen que ver con el entorno actual de nuestros jóvenes. Pero claro, tampoco podrá desconocerlas. Entonces se genera para el maestro una paradoja pedagógica terriblemente difícil de sobrellevar.

Experimentando esta paradoja en la cátedra durante el año pasado, hemos logrado el resultado más importante: los jóvenes compositores han creado música -un hecho maravilloso- y estamos muy satisfechos con el resultado.

Presentamos aquí entonces al compositor Leonel Vařák, quien durante el curso lectivo en 2012 compuso una serie de obras para piano que me han satisfecho sobremanera como maestro: ellas son una *Suite neobarroca* (Preludio - Zarabanda nocturna - Minué y Giga), *Tres Micropiezas para piano* (Preludio - Canción de cuna y Vals, estrenadas el año pasado en concierto por la profesora Natalia González Figueroa <ver felicitaciones>) y esta *Danza de Apolo* que aquí presentamos.

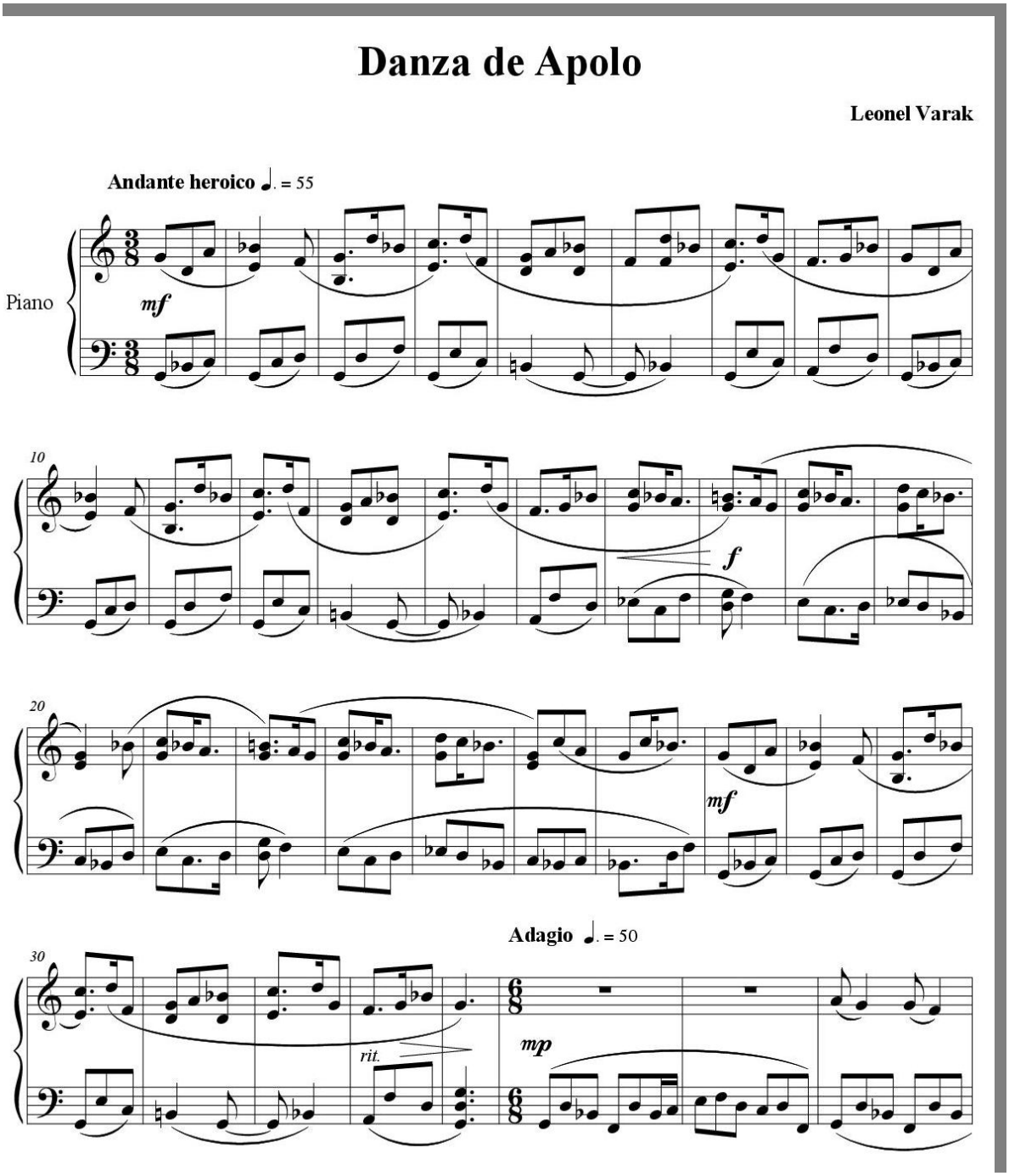
Cabe acotar que la personalidad musical de Leonel Vařák demostró desde las primeras clases una voz individual, identificándose con algunos recursos técnicos como la utilización de los modos antiguos, los paralelismos, el minimalismo, etc. logrando en cada obra una atmósfera propia que enseguida el oyente capta, entiende y aprecia, es decir, un mensaje expresivo y francamente comunicativo, lo cual no quiere decir que el autor haya hecho concesiones fáciles para con el oyente, sino que el resultado ha sido ni más ni menos que el haber plasmado sus experiencias vitales más íntimas en sonidos.

Esta *Danza de Apolo*, que por su título nos remite a un neoclasicismo o una re-lectura de una antigüedad imaginaria, nos arrebata desde el comienzo en un clima de carácter "antique", pero plasmando sonoridades basadas en recursos modernos. Algunos efectos sincopados, la bi-modalidad, la tendencia al minimalismo, no le impiden al autor generar renovado interés en el oyente durante las tres secciones de la obra.

Esperamos que maestros y alumnos conozcan, disfruten y difundan a partir de ahora, ésta y todas las piezas que de a poco iremos presentando en nuestra revista.

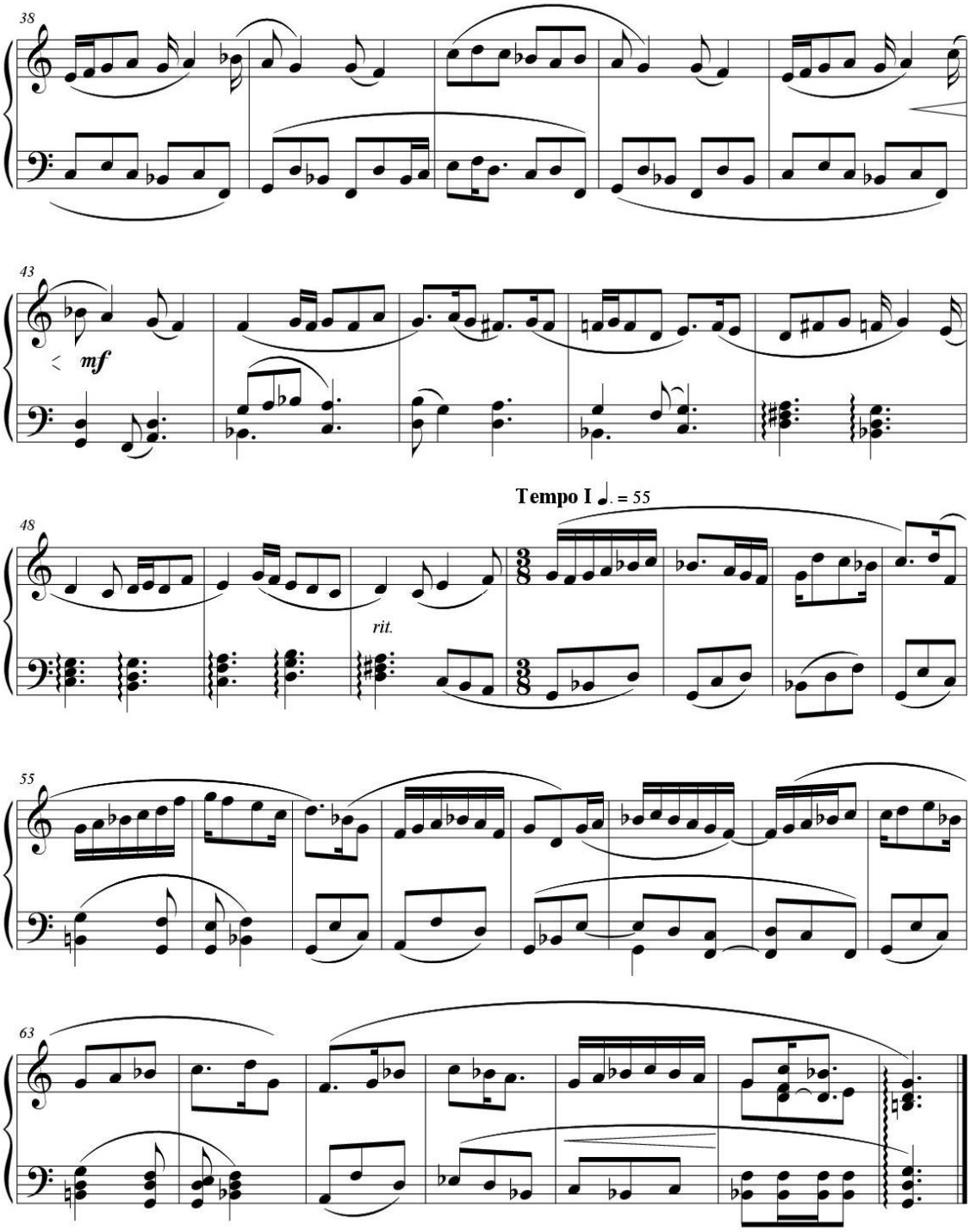
Mtro. Lic. Lucio BRUNO-VIDELA
Profesor de Composición Musical
Instituto Superior de Música
"José Hernández"
Junio de 2013

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com



IMJH 3

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com



IMJH 3

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

FELIPE BOERO Y LA EXPANSIÓN DEL IDEARIO DEL NACIONALISMO MUSICAL ARGENTINO

LA MÚSICA CORAL EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES EN LA DÉCADA DEL 30

Verónica Murray

Introducción

El presente trabajo se centra en la figura de Felipe Boero (1884-1958) como exponente de dos de los proyectos musicales más significativos de la Argentina a principios del siglo XX: el desarrollo del nacionalismo musical del cual es uno de sus principales exponentes, y el movimiento de masas corales surgido como propuesta del Consejo Nacional de Educación en la Ciudad de Buenos Aires en la década del 30.

Boero, estudiado por su reconocimiento con el Premio Europa, la participación en la fundación de la Sociedad Nacional de Música y la trascendencia internacional con su ópera *El Matrero*, presenta no obstante otras facetas poco indagadas en su acción desde la música, que pueden abrir un nuevo campo para la reflexión musicológica.

En esta oportunidad, sustentados en una hipótesis de partida según la cual existirían nexos entre la expansión del nacionalismo musical y el surgimiento del movimiento de masas corales, se plantea el desarrollo de los coros de las escuelas para adultos (llevado a cabo bajo la conducción de Felipe Boero y con la legitimación oficial del Consejo Nacional de Educación) como un elemento intencionalmente empleado en la expansión del ideario del nacionalismo musical durante la década del 30 en la Ciudad de Buenos Aires.

Estudiamos la acción de Boero en y para la propagación de las masas corales, vinculando esta actividad al desarrollo del conocimiento y re-conocimiento del ideario nacionalista. Se desarrolla un análisis del modo de funcionamiento, los ensayos, los integrantes, el repertorio, los conciertos, la evolución del proyecto y la repercusión entre las autoridades y el público. Se contrastan estas observaciones con un análisis de la visión del propio Boero sobre los coros populares voluntarios, nombre que él mismo brindaba a las masas corales.

Empleando como fuentes de análisis los expedientes y artículos de la época, para lo cual se adoptan las herramientas metodológicas básicas de la musicología histórica, así como también algunas formulaciones posteriores desarrolladas por investigadores que estudiaron la figura de Boero y el nacionalismo musical en general, deseamos acercarnos a un objetivo más ambicioso: difundir el análisis de las problemáticas referidas al canto coral e incentivar la búsqueda de perspectivas críticas en el estudio de su funcionamiento socio-musical.

Acerca del nacionalismo musical

En torno al surgimiento del nacionalismo musical en Argentina hemos tomado las ideas planteadas por Melanie Plesch (1996), referidas a la construcción de la identidad cultural argentina a través de la música.

> "En las operaciones de ingeniería social necesarias para la construcción de una nacionalidad es de vital importancia la creación de valores simbólicos que la sostengan. Dentro de esos valores [...] se encuentra la música [...]. En consecuencia, los artistas e intelectuales se abocaron así a la construcción de un espacio simbólico en donde el tema de la identidad nacional fue el protagonista".[1]

También resultan operativos los argumentos de Guillermo Scarabino (1999) en torno a la voluntad de los músicos por generar un movimiento que los contenga y permita difundir su obra.

> "Prevaleció la voluntad de unos pocos individuos influyentes, en el sentido de "crear" un movimiento de la nada".[2]

Tomando estas ideas consideramos que la construcción de la nación y el surgimiento del nacionalismo musical responden a una lógica interna de mutua

[1] Plesch, 1996: 58 y 59.
[2] Scarabino, 1999: 28.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

colaboración entre las élites dominantes (detentoras del poder político) y los compositores profesionales, aliados por compartir intereses y necesidades (Di Tella, 1985).

La producción, distribución y consumo de la música del nacionalismo como instancias 'controladas y usufructuadas' por el sector de poder,[3] presentando al resto de la sociedad *su* cultura (su música, gustos, costumbres, hábitos, modos de elegir, etc.), dieron lugar a una cultura de privilegio y valor social.[4]

Pensaremos, pues, la instancia de producción como una actividad que requirió:

- La creación y/o selección de músicas, ideas, relatos, etc., 'dignas de ser difundidas', capaces de re-producir su posición dominante y expresar sus intereses objetivos materiales o simbólicos.[5]
- La definición de sus objetivos en tanto 'aglutinante social' a los fines de la 'encarnación' del sentimiento de argentinidad.[6]
- La identificación de sus destinatarios: los sectores 'disgregados' constituidos por las 'hordas' de inmigrantes de los países más pobres de Europa que se ubicaron fundamentalmente en la Ciudad de Buenos Aires,[7] así como los obreros de las grandes fábricas.

De este modo, el nacionalismo musical sólo respondería a la finalidad para la cual fue iniciado, en el momento en que logra infiltrarse e interiorizarse en los sujetos,[8] confundiéndose con los hábitos naturales de la cultura en aquellos sectores identificados como 'disgregados'; es decir, cuando logra expandirse hacia todos los sectores de la población, fundamentalmente los obreros y los inmigrantes.

Sólo una identificación colectiva con las obras nacionalistas, su conocimiento y re-conocimiento, lograría despertar un fuerte sentido de pertenencia a la Nación. Como dice Pierre Bourdieu:

> "...la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir, si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estética necesarias para conocerla y reconocerla como tal...". (1995: 339).

La aceptación de estos productos por parte del conjunto de la sociedad habría requerido además, la construcción y puesta en marcha de mecanismos e instituciones encargadas de garantizar la propagación del fenómeno de modo masivo (distribución), así como también su legitimación, valoración social y el deseo de apropiación (consumo).[9]

Como se desarrolla aquí, el proceso de expansión a gran escala social no fue propulsado hasta después de 1930, década en la cual comienzan a instalarse en la Ciudad de Buenos Aires varios recursos tendientes a la efectiva propagación de la música nacional hacia obreros, estudiantes e inmigrantes.

En tal sentido el Consejo Nacional de Educación promulgó un proyecto entre los años 1933 y 1937 que abarcó tres medidas o novedades en favor de dicha propagación. Esta ponencia se basa en la tercera de estas novedades, que fueron:

- fomentar la canción escolar, incentivando una actividad ya instaurada en el Acta de la sesión 52ª del H. Consejo Nacional de Educación, celebrada entre el 21 de octubre y el 18 de diciembre de 1929.[10]
- implantar los conciertos de la Banda Municipal. Expediente 21518/I/934 con fecha del 19 de octubre de 1934.[11]

[3] Acha, 1986: 34.
[4] Silva, 1999: 16.
[5] Bourdieu y Passeron, 1977: 49.
[6] "La construcción de la nacionalidad [...] se consideró un aglutinante social para contrarrestar la disgregación interna" (Plesch, 1996: 59). Lilia Bertoni es quien emplea el término 'encarnación' (1992: 79).
[7] Plesch, 1996: 59.
[8] García Canclini, 1984: 30.
[9] Lilia Bertoni habla de "...la puesta en marcha de un emprendimiento -a través de un conjunto de mecanismos de acción, comunicación y control- para la 'encarnación' de la nacionalidad..." (Bertoni, 1992:79)
[10] Exp. 25820. – I. – 1929 – 2º.
[11] "Sección Oficial" en *El Monitor de la Educación Común*. Año LIV. Nº 742. Octubre de 1934: 131.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

- propiciar los coros de adultos. Expediente 21024/I/934, 19 de octubre de 1934.[12]

Boero y los coros de las escuelas de adultos

En múltiples ocasiones Boero expresó sus ideas respecto al canto coral. Dijo:

> "Nuestro pueblo debe cantar, difundiendo su hermosa música nativa, de modo tal que ella resulte embellecida por la elevación artística de la forma y la disciplina estimulante de los conjuntos bien organizados.
> "El coro es la manifestación popular más completa [...] y su eficacia como factor de educación social no se discute.
> "Como vehículo y soporte de cultura popular nada más lógico para preparar con método progresivo una elevación del alma colectiva [...]".
> "Cantar en coro está lejos de ser un simple entretenimiento; es una necesidad urgente en nuestro medio [...]".[13]

Su hija, Carlota Boero de Izeta señaló además que:

> "La obra de Boero fue [...] altamente fructífera y puede considerarse un verdadero iniciador de todo lo referente al cultivo del canto coral entre nosotros, puesto que hasta entonces era muy poco frecuente la costumbre de cantar en coro [...] por aficionados".
> "Esta iniciativa del Mtro. Boero tenía por finalidad [...] ir poco a poco creando la costumbre [...] de cantar en coro en las más diversas ocasiones de reunión y no solamente en la clase de coro; así se iría formando una modalidad expresiva que nos distinguiera entre todos los pueblos de la tierra que cantan con voz propia sus amores, sus penas y sus glorias". (1978: 120-122)

Boero incorporó la participación activa de obreros y estudiantes como intérpretes de las obras nacionalistas, pues comprendía que la interpretación de la música los acercaba más al sentimiento de argentinidad buscado, generando con mayor facilidad un vínculo de identificación que si se mantenían como un auditorio pasivo. Tal como él mismo lo expresara:

> "Las emociones saludables de la música sólo se difunden con eficacia en el espíritu de las masas, cuando ellas se manifiestan como agente activo, produciendo o interpretando la obra artística que, por lo pronto, los revela capaces de algo que parecía vedado al común de las gentes y sólo accesible a los poseedores de condiciones excepcionales. He aquí por qué le asigno al coro una importancia extraordinaria en la cultura popular. Porque no basta hacer conocer a nuestra juventud inquieta, asignándole así una función pasiva de oyente perpetuo, las pocas manifestaciones de arte sonoro que puedan hallarse a su alcance [...]".[14]

A partir de 1934, en una idea conjunta con el Consejo Nacional de Educación, comenzó a trabajar en la conformación de las masas corales en las escuelas para adultos que estaban adquiriendo alta concurrencia por entonces. Se transcribe a continuación el expediente que inaugura su concreción:

> "1º- La Inspección de Escuelas para Adultos tomará las medidas del caso para crear en cada una de las escuelas de su jurisdicción, con los alumnos de las mismas, una masa coral, con el propósito de difundir en el pueblo la afición y la costumbre del canto que tenga por tema asuntos de historia patria, costumbres argentinas o creaciones superiores de la lírica universal, que por su sencillez y belleza sea un motivo de educación.
> 2º- Los Directores buscarán la persona capacitada, que con carácter honorario quiera dirigir la formación y enseñanza del canto coral, dejando expresa constancia, que bajo ningún pretexto, debe auspiciarse la creación de cátedras rentadas de música ni la obtención del pago de viáticos ni otras formas de remuneración.
> 3º- La organización central de los coros estará a cargo, también con carácter honorario, del músico argentino y ex-Inspector Técnico jubilado de la Repartición, Maestro don Felipe Boero, quien a título de coro modelo organizará

[12] *Ibid.*
[13] Boero, citado en Boero de Izeta, 1978: 118.
[14] *Ibid.*

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

> bajo su dirección personal, un coro mixto con los alumnos de las escuelas para adultos Nº 1 y 2 del Consejo Escolar 6º. La organización de esta masa coral será previa a las demás que funcionarán en los distintos Consejos Escolares, las cuales se ajustarán, para todo lo relativo a la enseñanza y a su funcionamiento, a las normas que se establezcan en ella.
> 4º- La dirección central de los coros, dependerá de la Inspección General de Escuelas para Adultos.
> 5º- Agradecer al señor Felipe Boero su desinteresada y valiosa cooperación que presta a la acción del H. Consejo".[15]

Al año de aquella resolución (1935) en una ceremonia oficial realizada en el Teatro Cervantes de la Capital, esa masa coral dirigida por Felipe Boero realizó su primera muestra con óptimo recibimiento.

> "[...] se realizó el 12 de octubre una demostración de arte lírico desempeñada por un conjunto de doscientos cincuenta alumnos de las Escuelas de Adultos. Esa masa coral, dirigida por el profesor Don Felipe Boero, interpretó diversas obras con sorprendente corrección que atestigua haberse logrado incorporar a nuestro ambiente ese eficaz medio de educación estética popular que representa el canto coral".[16]

Luego del concierto, el presidente del Consejo Nacional de Educación renovó su deseo de extender la práctica coral a todos los distritos de la Capital y explicitó su confianza en la acción de Boero como representante de la 'alta' cultura, enfatizando la necesidad de la erradicación de aquellas culturas 'bajas', representadas en su discurso por el tango.

> "El Consejo Nacional de Educación tiene confianza plena en el hombre que ha puesto al frente de esta renovación de los cantos [...]. Espera, confiadamente, en que, con su enseñanza, ha de ser desterrado definitivamente el tango con letra extraída de los bajos fondos sociales, que al atravesar la boca deja un sabor amargo y al pasar por el alma, deposita en ella gérmenes de descomposición moral".[17]

En la misma ceremonia, el Inspector General de Escuelas de Adultos señalaba:

> "Los coros no necesitarían comentarios si sólo nos propusiéramos mostrar el canto en sí mismo, pero la formación de masas corales en las escuelas para adultos responde a un propósito más amplio. Es parte de un complejo cultural que estamos realizando. Queremos que dichas escuelas instruyan y eduquen a los alumnos y que esta obra de educación trascienda a los vecindarios".[18]

No obstante, la organización y cumplimiento de este proyecto llevó un par de años. Comenzó con el citado 'coro modelo' y paulatinamente fueron sumándose nuevos distritos con nuevas agrupaciones.

> "Al núcleo primitivo integrado por alumnos de las escuelas 1 y 2 del Distrito Escolar VI, se fueron uniendo poco a poco los de las otras escuelas, hasta llegar a formar un gran grupo coral de más de 2.000 personas, que actuaban bajo su dirección [Boero] entonando canciones a 4 y 6 voces".
> "En años sucesivos se agregaron las escuelas de los distritos II, V, VII, XV y XVII, eligiéndose aquellas que disponían de local más apropiado".[19]

En el año 1936 las masas corales lograron consagrarse realizando una gran cantidad de audiciones y contando con un apoyo cada vez más sólido. Era tal el prestigio adquirido socialmente y aún la fuerza que como movimiento cultural (y por qué no, político) habían logrado estos

[15] Sección Oficial, "Formación de masas corales en escuelas para adultos" en *El Monitor de la Educación Común*. Año LIV, Nº 742, Octubre de 1934: 131,132.
[16] Información Nacional. "Los coros de las escuelas de adultos" en *El Monitor de la Educación Común*. Año LV. Nº 754. Octubre de 1935: 78. En esa oportunidad, el coro mixto formado por voces pertenecientes a las Escuelas de adultos Nº 1 y 2 del Consejo Escolar 6º interpretó el Himno Nacional y piezas nacionalistas tales como *El gato correntino, Ocaí, La Media Caña, El triunfo, La Criolla y Canto a la Primavera.*
[17] Información Nacional. "Los coros de las escuelas de adultos", Palabras del Presidente del Consejo Nacional de Educación en *El Monitor de la Educación Común*. Año LV, Nº 754, Octubre de 1935: 79, 80.
[18] Palabras del Inspector General de Escuelas de Adultos. *Ibid.*
[19] Boero de Izeta, 1978: 117 y 125.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

coros que el propio presidente del Teatro Colón solicitó su participación en ocasión de las Fiestas de Mayo.

> "La presidencia del Consejo Nacional de Educación, recibió del Sr. Presidente del Directorio del teatro Colón, don Rafael Girondo, la siguiente nota: [...] Tengo el honor de dirigirme al Sr. Presidente para solicitarle en nombre del teatro la colaboración del Coro de Adultos que dirige el Maestro Felipe Boero en la función de gala del 25 de Mayo próximo, con el objeto de interpretar el Himno Nacional Argentino.
> Este concurso tan apreciado, será una simpática contribución del Consejo Nacional a la obra de cultura que este teatro desarrolla en beneficio del nivel artístico de nuestro país [...]

La citada nota fue contestada de la siguiente forma:

> "Sr. Presidente del Directorio del Teatro Colón. Don Rafael Girondo. [...]. En respuesta [a su nota], me es grato comunicar[le] que el H. Consejo en sesión de la fecha ha resuelto acceder a su solicitud, agradeciéndole la confianza que ella demuestra en la capacidad de los coros de adultos, creados por institución de mi presidencia para fomentar la educación de los sentimientos artísticos del pueblo.
> El H. Consejo interpreta ese acto como una consagración del esfuerzo cumplido bajo la eficaz y desinteresada dirección del maestro Boero, y está seguro de que la iniciativa quedará justificada por los resultados que se alcancen".[20]

Las subsiguientes presentaciones no sólo conmocionaron a los agentes oficiales sino también a la prensa y a los críticos. *El Monitor de la Educación Común*, órgano oficial del Ministerio de Educación, expresó:

> "Hemos escuchado en el "Cervantes", el doce de octubre reciente, la segunda audición pública de los coros de las Escuelas de Adultos.
> Ya no cabe ninguna duda. ¡El milagro se ha operado! Nuestro pueblo aprende a cantar, tienen capacidad y le entusiasma saberse capaz [...].
> El pueblo como espectador no se entusiasma fácilmente y es difícil conducirlo por nuevos cauces. Un concierto sinfónico, un espectáculo cualquiera que se aparte un poco de lo agudamente popular, le resulta poco menos que indiferente.
> Otra cosa es cuando ese mismo pueblo pasa a ser actor, a producir. Se entusiasma, trata de superarse. La cuestión pues, está en demostrarle y probarle su capacidad.
> Tal el hallazgo del maestro Boero.
> El procedimiento para lograr ese estado especial de la conciencia popular, en cuanto se refiere a este aspecto del arte, es bien sencillo: "Todos saben y todos pueden cantar" [...] y resultó exacto.
> No es complicada la psicología popular. Necesita cauces inteligentemente señalados [...] ese admirable instinto popular, repetimos, vio obra, capacidad, sinceridad, patriotismo de veras, afán de dar, y el pueblo, [...] se entregó inmediatamente y dio a su vez su inteligencia y entusiasmo. Es la respuesta del pueblo al primero que le dijo: "Usted es capaz, usted puede".
> Claro que para llegar a la sencilla fórmula expuesta, fue necesaria la conjunción, el encuentro, la coincidencia de varios factores fundamentales. Veamos cuales. Un presidente del H. Consejo de Educación dispuesto a hacer; un Consejo de Educación que se compenetró en el acto de la médula misma del asunto; un núcleo de Inspectores, directores y maestros colaborando con cálida buena voluntad y comprensión; un Inspector general de Escuelas para Adultos, enérgico y dinámico; un músico y maestro con antecedentes indiscutibles, de probada capacidad y por encima de todo, con patriótico desinterés y entusiasmo.
> Los resultados no pueden ya discutirse. El Coro de las Escuelas de Adultos canta a cuatro voces; es un conjunto homogéneo disciplinado que sigue musicalmente una batuta y que se ha formado con voluntad y cariño, sin dialéctica inútil, sin elegir voces, sin buscar la formación de artista [...] y ese coro lo integran jóvenes de ambos sexos, en su mayoría obreros que ensayan en las horas libres de sus habituales quehaceres [...]. Pensemos, pues, en la

[20] Sección Oficial. "Los coros de las escuelas para Adultos" en *El Monitor de la Educación Común*. Año LV. Nº 761. Mayo de 1936: 103-104. La nota lleva fecha del 8 de mayo de 1936.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

> trascendencia social de este nuevo aspecto de la educación común y calculemos los resultados que podrá traer la multiplicación de estos núcleos de obreros escolares que aprenden a cantar. Ya hay cinco de ellos en actividad que suman más de mil jóvenes con idéntica orientación y común repertorio de bellas canciones argentinas".[21]

En años posteriores la actividad tuvo un veloz desarrollo, como permite vislumbrar la nota que sigue, del año 1937:

> "Una demostración, extraordinaria en nuestro ambiente, de cultura artística popular inteligentemente dirigida, fue la que ofrecieron [...] las masas corales formadas por alumnos y alumnas de las escuelas para adultos de la Capital. Cerca de dos mil jóvenes, dirigidos por el maestro Felipe Boero, interpretaron el imponente conjunto, y con ejemplar conciencia artística, fruto de viva y paciente dedicación, selectos aires nacionales [...] componían la audición que dio comienzo con el Himno Nacional las obras siguientes: El gato correntino, El triunfo, La alborada, La criolla, La media caña, Himno a la primavera.
> Tomaron parte siete masas corales: el coro modelo formado por alumnos de las escuelas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 del Consejo Escolar 6º, preparados por el maestro Felipe Boero [...] [22]

Desarrollo y funcionamiento de las masas corales

Los ensayos de las masas corales se realizaban en escuelas estatales de la Capital, habilitándose los sábados para que profesores y alumnos no distrajeran el tiempo que corresponde a la enseñanza ordinaria.[23] Las agrupaciones se hallaban integradas por hombres y mujeres argentinos e inmigrantes, en su mayoría obreros, estudiantes de las escuelas de adultos. Según decía Boero,

> "La índole, las condiciones y la edad de ese alumnado de modestos obreros, que después de su trabajo diario acude a la escuela nocturna [...] es campo propicio, por ser el más necesitado y el más ansioso de esa cultura que ha de mejorar su vida".[24]

Las masas corales salían de las aulas a difundir su canto no sólo en las esferas oficializadas de exposición, sino también ante otros obreros y estudiantes.

> "Hombres y mujeres de todas las edades y oficios, argentinos unos, extranjeros otros, sumaban sus voces maravillosamente en aquellos conjuntos de centenares de cantores que no sólo actuaban en las escuelas del centro o de los barrios de la ciudad, en actos y conmemoraciones, sino que llegaron a presentarse en escenarios de gran jerarquía, entre ellos, el Teatro Colón de Buenos Aires, con gran aplauso de la crítica".[25]

Desde aquel inicial 'coro modelo' dirigido por Boero, la actividad se diversificó llegando a mantenerse en 1937, doce agrupaciones corales en funcionamiento paralelo.[26] Tal como señala el expediente que inició la actividad (antes citado), Boero era el director central de la actividad y como detallan las críticas era quien dirigía los conciertos y audiciones oficiales, pero los ensayos cotidianos se encontraban a cargo de una serie de maestros especiales de música que sólo en pocas crónicas se detallan. Esos profesores tenían a su cargo, en las

[21] Julio Alcázar. "Las audiciones corales" en *El Monitor de la Educación común*. Año LVI. Nº 767. Noviembre de 1936: 64.
[22] La cita continúa dando el detalle de escuelas que intervinieron: "la de las escuelas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 del Consejo Escolar 7º, preparadas por el maestro Sr. Isidro I. Maiztegui; de las escuelas 1, 2, 3 y 5 del Consejo Escolar 2º preparadas por el maestro Sr. Andrés Correa; de las escuelas 1, 2 y 3 del C. E 12º, preparada por el maestro Sr. Roberto Marín; de las escuelas 1, 3, 4, 6 y 8 del C. Escolar. 17º, preparada por el maestro Sr. Miguel Guerberoff; de las escuelas 1, 2, 3, 4, 5 y 6 del C. Escolar. 5º preparado por el maestro Sr. Ernesto Suñer; de las escuelas 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8 del C. Escolar 15º, preparada por el maestro Sr. José Coralini". Información Nacional. "Los Coros de las Escuelas para adultos" en *El Monitor de la Educación común*. Año LVII. Nº 780. Diciembre de 1937: 71.
[23] Se contaba desde luego con la colaboración de inspectores y directores. (Información Nacional. "Los coros de las escuelas de adultos", Palabras del Presidente del Consejo Nacional de Educación en *El Monitor de la Educación Común*. Año LV. Nº 754. Octubre de 1935: 80 y 81).
[24] Boero de Izeta, 1978: 119.
[25] Fermín Estrella Gutiérrez. En Boero de Izeta, 1978: 17.
[26] Boero de Izeta, 1978: 119.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

escuelas, la preparación de los coros para el momento de las muestras anuales.[27]

La siguiente conferencia, pronunciada por el compositor en 1937, puede orientarnos en cuanto a la técnica de ensayo seguida por los directores en la preparación de las masas corales:

> "El buen maestro debe:
> 1º-Ser capaz de darse cuenta exactamente de las más ligeras imperfecciones.
> 2º-Saber indicar con precisión el medio de remediar inmediatamente.
> Siendo los buenos hábitos menos difíciles de inculcar, que los malos de evitar, importa no hacer mucho sino hacer bien. Y haciendo bien se hace rápido. [...]
> A ser posible, la enseñanza del canto debiera ser, de colectiva, individual- o en grupos muy pequeños. Individual, no sólo porque permitiría cuidar mejor la entonación, la respiración, la emisión y la articulación, sino también porque revelaría inmediatamente la existencia de las voces que la muda altera, y que deben ser separadas.
> Esta es la única selección que los maestros deben permitirse. Porque en los cantos deben participar todos los niños sean cualesquiera sus aptitudes. [...]
> Conviene que en nuestros niños la sonoridad sea mantenida lo más posible en la dulzura, lo que debe exigírseles es el perfecto unísono de las voces. Y esto se obtiene mediante una respiración media, previamente fijada, que convenga a las aspiraciones más cortas; luego por alientos tomados naturalmente, sin brutalidad; y, por fin, con una pronunciación uniforme.
> Importa para que no se conspire contra la lengua y el sentido común que se haga articular bien, pronunciar bien, que se haga comprender la significación de las palabras; que se explique claramente el tema poético. [...]
>
> Es necesario que el profesor domine en absoluto el canto que va a enseñar, que va a enseñar por fragmentos de frase, repetidos hasta tanto los niños lo memoricen exactamente, sin jamás tolerar una imperfección persistente. [...]
> Es preciso cuidar el movimiento, los acentos, los matices- los matices graduales no los de contraste. Y es conveniente que los niños canten a veces, sin acompañamiento, para obligarles a escucharse, a contar sobre ellos mismos, en lugar de seguir un instrumento.
> [...] cultivando a la vez el sentido rítmico, es decir la facultad innata de dividir regularmente el tiempo y el espacio, no se puede tener aún la seguridad de que se ha hecho mucho por el desarrollo del oído y del gusto de los niños, si no se ha elegido con acierto los cantos mismos. Estos cantos han de ser simples, sí, pero vivificados por el espíritu de la música del pueblo. [...]
> Es con este criterio que se han formulado las listas de canto que circulan- y que revelan que la escuela argentina cuenta con un repertorio propio, tan copioso como bello. Siguiendo el ejemplo de dos de los más destacados- Julián Aguirre y Alberto Williams-.
> [...] Así se ha formado la rica colección de cantos escolares con que satisface en los niños la necesidad de expresión lírica- y en muchos de los cuales palpita el espíritu de las danzas y de las canciones de nuestra tierra. La familiaridad con esas melodías y esos ritmos contribuye a unir a todos los argentinos- convenciéndolos de que la música es una parte del espíritu de una nación."[28]

La mirada de Boero (los coros populares voluntarios)

A las masas corales organizadas por el Ministerio de Educación de la Nación, Boero solía llamarlas 'coros populares voluntarios'.[29] Proponemos una reflexión acerca de estos dos adjetivos elegidos por Boero para la definición de sus agrupaciones. ¿Por qué Boero señala explícitamente la 'popularidad' o el sentido 'popular' de estos grupos?

[27] Como surge de una cita anterior entre esos maestros se encontraban Isidro I. Maiztegui, Andrés Correa, Roberto Marín, Miguel Guerberoff, Ernesto Suñer y José Coralini. (Información Nacional. "Los Coros de las Escuelas para adultos" en *El Monitor de la Educación común*. Año LVII. Nº 780. Diciembre de 1937: 71).

[28] Legislación sobre Construcciones Escolares. "Enseñanza de la música y el canto" en *El Monitor de la Educación común*. Año LVI. Nº 769. Enero de 1937: 72 y ss.

[29] Boero de Izeta, 1978: 119.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

Según Ana María Ochoa, el término 'popular', alude a tres cuestiones paralelamente: la primera, es la de diferenciarse de lo 'clásico' o 'erudito'; la segunda "connota un ámbito social: el pueblo", y la tercera, finalmente, "puede implicar también la idea de masividad -algo popular es algo aceptado por un gran número de personas-".[30]

Al llamarlos "coros populares," Boero logra representar claramente todos sus deseos y expectativas respecto a la empresa de las masas corales: los términos le permiten destacar la distinción de sus grupos respecto de ~~con~~ los tradicionales coros de repertorio 'clásico' frecuentes hasta entonces y al mismo tiempo, definir el ámbito específico del sector social que había sido considerado 'disgregado', que incluía a obreros e inmigrantes.

La palabra 'popular' aludía también al deseo de masividad de distribución y consumo: la música nacionalista se presentaba como algo cercano y accesible, que se infiltraba en sus hábitos instalándose con naturalidad en su vida cotidiana.

El segundo término, 'voluntarios', que Boero empleó para definir a sus coros también requiere un análisis similar. La práctica coral era presentada como una actividad no obligatoria.[31] Por el contrario, implicaba una participación voluntaria según la cual es el mismo coreuta quien acude, presuponiendo un pacto previo que implica una mística común, una percepción del mundo que es compartida, que se identifica a través de la música.[32]

Sin embargo, no eran los miembros del coro quienes elegían qué cantar y qué decir por medio de las obras. Como en todo coro con carácter vocacional, quien tomó esas decisiones en este caso fue Boero, cuya autoridad pedagógica y musicalmente reconocida, le permitió priorizar a las obras de tinte nacionalista.

Pese a su aparente presentación de espontánea fraternidad, la preselección de un repertorio ideológicamente 'apto' para ser cantado, en donde ciertas obras y autores son incluidas en el repertorio y otras, por el contrario son rechazadas y excluidas, como era el caso del tango, nos conduce a no pasar por alto la intensificación en la definición de la actividad como un hecho 'voluntario'. La utilización de dicho término entonces podría considerarse un recurso estratégico dentro del esquema de encubrimiento de la imposición de un repertorio musical que era ajeno para sus intérpretes, pero que se proponía como una música 'espontánea' y general.

Conclusiones

Felipe Boero no sólo creó su música a la medida del proyecto de construcción de la nación, sino que también se encargó de las tareas pedagógicas. Su prestigio social y su reconocimiento internacional como compositor, le otorgaron esa autoridad necesaria para que sus funciones como docente/ director y el contenido por él desarrollado en las aulas u obras corales sean reconocidas.

La acción de Boero se destacó por generar un fuerte movimiento de democratización dentro de la práctica coral restringida existente hasta el momento al brindar a un nuevo sector la posibilidad de participación 'desde adentro'. Probablemente esto haya provocado una suerte de 'contagio' colectivo, generando que cientos de estudiantes comenzaran a incorporarse a sus coros pues Boero les ofrecía la posibilidad de una interpretación activa de la obra. Estaban siendo citados desde los márgenes para ocupar un lugar protagónico en el discurso. Y realmente la cita era convocante por su novedad: acceder al centro de la escena.

Las masas corales que Boero dirigió en la Ciudad de Buenos Aires durante la década del 30, junto al resto de las iniciativas desarrolladas desde el Consejo Nacional de Educación desempeñaron una suerte de función catalizadora, acelerando el proceso de difusión de la música nacional y penetrando en un entramado

[30] Ochoa, 2003: 14.
[31] Boero de Izeta, 1978: 117.
[32] Carlos Suffern retomó estos temas en una conferencia de 1950 (Suffern, 1950: 263). Estas ideas están también contenidas en *El director de Coro* (Gallo, Graetzer, Nardi, Russo; 1979: 9).

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

social bastante más amplio que lo que venía ocurriendo hasta el momento.

El accionar de Boero respondió a una lógica abiertamente direccionada desde un plan oficial. Sin embargo, su legado a nivel musical fue altamente fructífero, pues ha sido uno de los más destacados fenómenos vinculado al campo de la música coral en la Ciudad de Buenos Aires.

Así, quienes comprendieron la ardua tarea llevada a cabo por Boero como docente y director al servicio del nacionalismo han destacado su figura, han legitimado su trabajo y su música e incluso lo han honrado con homenajes. Tal es el caso de la Escuela Nº 6 del Distrito Escolar 20, que desde 1970, con motivo del fallecimiento del compositor, lleva su nombre.[45]

Bibliografía

AAVV (Gallo, Graetzer, Nardi, Russo)
1979. *El Director de Coros*. Ricordi. Buenos Aires.

ACHA, Juan
1980. *Arte y sociedad Latinoamericana. El producto artístico y su estructura*. México: Fondo de Cultura Económica.

BERTONI, Lilia Ana
1992 "Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana 'Dr. Emilio Ravignani'*. 3ª Serie. Nº 5. Buenos Aires: UBA.

BOERO DE IZETA, Carlota
1978. *Felipe Boero*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

BOURDIEU, Pierre
1995 *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

BOURDIEU, Pierre y Jean Claude PASSERON
1977 *La Reproducción.* Barcelona: Laia.

DI TELLA, Torcuato
1985 *Sociología de los procesos políticos. Movilización social y movilizacionismo*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.

OCHOA, Ana María
2003 *Músicas locales en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

PLESCH, Melanie
1996 "La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el *topos* de la guitarra en la producción del primer nacionalismo", *Revista Argentina de Musicología*. Córdoba: AAM. Nº 1, pp. 57-68.

SCARABINO, Guillermo
2000 *El Grupo Renovación (1929-1944) y la "nueva música" en la Argentina del siglo XX.* Buenos Aires: EDUCA.

SILVA, Tomaz Tadeu da
1999 *Documentos de identidad*. Belo Horizonte (Río de Janeiro): Auténtica Editorial.

SUFFERN, Carlos
1950 "La música. Su influencia en la formación de la estética nacional". *Argentinos*. Buenos Aires: Ministerio de Educación. Subsecretaría de Cultura. Primer Ciclo Anual de Conferencias. Vol. 1, pp. 247-265.

Consulta de Fuentes

El Monitor de la Educación Común. 1929-1939. Órgano del Consejo Nacional de Educación. Buenos Aires: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública.

***

La Lic. Verónica Murray, se ha incorporado en el corriente año 2013 al staff docente del establecimiento. El trabajo que reproduce ATRILES *fue originariamente realizado para la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) de donde es egresada con el título de Licenciada en Artes.*

Consideramos el presente artículo como un valioso aporte para todo aquel que desee aproximarse al contexto histórico que enmarcó la expansión del ideario del nacionalismo musical en la argentina.

Con su publicación también le damos la bienvenida a nuestra institución.

Julio Vivares

[45] Boero de Izeta, 1978: 115.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

TODOS LOS CAMINOS CONDUCEN AL BEMOL

Por Jimena Laura Rosolen

A lo largo de nuestra vida, en innumerables ocasiones, voluntaria o involuntariamente, la música ha sido una fiel compañera. Testigo de nuestras alegrías, tristezas, aciertos, dudas, conflictos. El motor de incontables horas de estudio, de encuentros con otros (mate lavado por medio), del placer de sentir vibrar en la punta de los dedos o en el límite de los labios, un mimo al alma.

La única y real amada inmortal

Cuando quiero definir lo que la música significa para mí, me encuentro sin palabras. Justamente allí, donde la música se expresa, las palabras quedan mudas. Lo único que puedo aseverar cuando hablo de música es que, desde donde se lo mire, es un acto compartido. Aún el músico que toca a solas, tiene en su mente la dimensión de otro, del público, de la gente que le inspiró dicha pieza, el peso del mensaje que porta con su decir y que, de una u otra manera, llegará a oídos de alguien. La música como perspectiva relacional es lo que considero un bello camino para llegar al otro, y he aquí el motivo por el que disfruto infinitamente cada segundo en mi segundo hogar, el *Instituto Superior de Música José Hernández.* Y es por ese mismo motivo (y muchos otros más), por el que elegí estudiar también otra rama de la música, la Musicoterapia. Esta disciplina, poco difundida en la actualidad ya que se encuentra en pleno desarrollo, me abrió las puertas para contactar con el fenómeno sonoro en sus formas más amplias, desprejuiciadas y valiosas. Me aporta a diario la experiencia de vivir con la diferencia, de la tolerancia hacia el otro, de la espera, de la escucha hacia quien es diferente. Me brinda también gratísimos momentos, los logros hechos música en aquellos que parecen no tener conexión con la realidad pero sin embargo, allí cuando menos uno se lo espera, ante un tímido acorde o un fragmento de canción, abren los ojazos con admiración o sonríen con genuina felicidad. No fui yo, no fue nadie. Fue ella, que en ese andar entre uno y otro, se queda con pedacito de todos y lo mejora, lo dignifica y lo hace eterno.

Quisiera hacer un alto aquí y rendirle honor a un elemento en particular que veo como imprescindible en el hacer musical (tanto académico como musicoterapéutico): *el silencio*.

El silencio contiene al sonido, lo aloja, le da lugar. Y hoy en día tenemos cada vez menos tiempo y menos capacidad de hacer silencio; los discursos sonoros son cada vez más extensos y saturados de elementos que lejos están de hacernos contactar con nuestro lado sensible. Como músicos, considero que es un elemento a trabajar tanto como la rítmica o la audioperceptiva. Y hasta a veces resulta más complejo, porque sostenerlo es todo un desafío. Sin embargo, lograrlo implica una ganancia importante a la hora del dominio de la propia expresividad, ya que se vuelve un recurso más a poner en juego para combinar con los sonidos (haciéndolos resaltar, opacándolos, desconcertando al espectador, generando incertidumbre o tensión, entre otras cosas).

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

De la mano de la capacidad de hacer silencio, viene *la escucha*. El registro de que hay algo que suena, de lo que eso produce en uno y en otros, la precisión de poder definir que aquello que suena tiene tal o cuales características que reconozco y otras que entiendo pero son desconocidas aún para mí. Y aquí la Musicoterapia hace su aporte a diario: si hay silencio entre dos, hay alguien que decide callar y hay un otro que está dispuesto a escuchar lo que ese silencio dice a gritos. Trabajar el silencio y la escucha le permitirle a quien esté a cargo del proceso terapéutico, una apertura absoluta y de total entrega a quien se desnuda musicalmente ante uno, sin temerle a lo que dirán, porque en ese momento, está haciendo y siendo música y nada más que música. Cada persona llega a sesión con una identidad musical particular, que es su esencia sonora. Y en cada uno de nosotros, cada elemento se configura con un valor distinto al de otro. En Musicoterapia no hay generalizaciones en torno a qué provocan los elementos musicales en sí, y si las hay, son en un primer nivel, superficial. Luego cada uno se encarga de empapar la música con su subjetividad y de darle así identidad propia.

Sin embargo, no hay que descuidar que conocer (y reconocer) los recursos musicales es un aporte fundamental para quien decida estudiar esta disciplina, porque de esta manera podrá poner en práctica un plan de acción para conocer ese "diccionario musical" que varía de una persona a otra. Sólo hablando en los mismos términos que la persona, uno podrá acceder a ese universo de significados e intentar así un cambio positivo para su bienestar.

Disculpas por mí tal vez demasiado romántica y extensa descripción. No quise aburrirlos con términos poco conocidos y claros, muchos de ellos aún sujetos a controversias en el ámbito musicoterapéutico. Pero sí fue mi intención hacerles llegar un poquito de la grandeza de la música que vivo a diario, tanto como objeto artístico y de disfrute, así como elemento positivo de acción en un tratamiento cuando es empleado correctamente en un encuadre terapéutico musical a cargo de una persona preparada para hacerlo.

Esta publicación es una excusa formal para agradecer a todos los que hacen que el Instituto José Hernández sea un lugar tan cálido y donde tengo ganas de pasar las tardes aprendiendo, experimentando, y hasta jugando con la música (algo que parece tan obvio pero a veces cuesta mucho). Aún quedan muchos más caminos por transitar. Ésta es sólo mi experiencia pero todos tenemos una historia que contar, y la música está en todas ellas.

¡Gracias por leer!

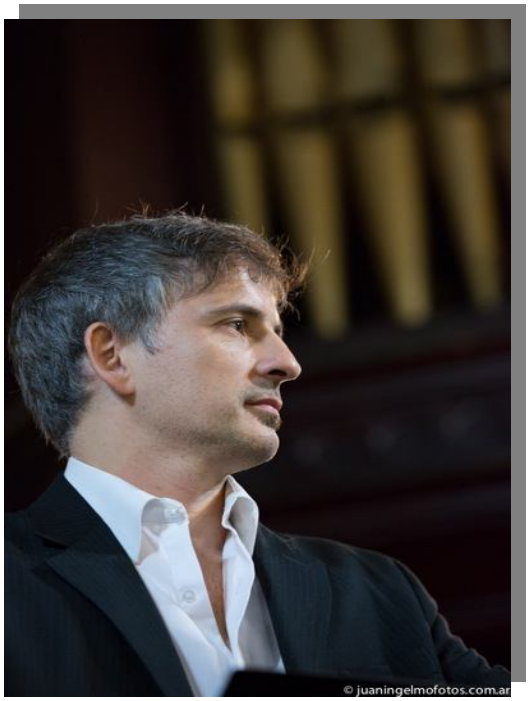
Jimena Laura Rosolen

Alumna del Instituto Superior de Música
"José Hernández"
Licenciada en Musicoterapia
Universidad del Salvador

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

NUESTROS MAESTROS

Leonardo San Juan



Nacido en Buenos Aires, Argentina desde temprana edad se dedicó al estudio de la música, ha estudiado corno francés, canto, piano, dirección y composición.
Obtuvo en el año 2000 el título de Profesor Superior de Dirección Coral, habiendo estudiado con los prestigiosos maestros argentinos Antonio María Russo y Néstor Zadoff. Actualmente cursa la Diplomatura en música contemporánea en las especialidades Dirección de ensamble contemporáneo y Composición, en el Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Manuel de Falla".
Ha sido Ganador del 1er premio en dirección en el 7º Concurso de Dirección auspiciado por la Fundación Internacional "Il suono e il Tempo" obteniendo una beca para realizar estudios de dirección sinfónico coral y orquestal en Italia en el año 2003, con los maestros Steffano Cucci y Bruno Aprea.
Se presentó en varias salas en Buenos Aires, Italia, Bélgica, EEUU, dirigiendo gran cantidad del repertorio académico como Sinfonía Nº 7 de L. v. Beethoven, Concierto para piano Nº 20 de W. A. Mozart, Réquiem de W. A. Mozart, misas y motetes de Vivaldi, Rheinberger, Mendelsohn, etc.
Reconocido como compositor fue invitado a dirigir el estreno de su Magníficat en Montevideo (2007) Bélgica (2008), EEUU (2010) y el estreno de su "Gloria" en Bélgica en 2010 con el Coro Universitario de Louvain-la-Neuve. Las obras fueron previamente estrenadas en Buenos Aires Magnificat 2006, Gloria 2009 con coros de los cuales es el director titular.
Ha obtenido también el 1º premio en el "Primer concurso de composición de obras corales" organizado por el CEAMC (Centro de Estudios Avanzados en Música Contemporánea) en Buenos Aires en el año 2004.
Tiene compuestas varias obras, mayormente para coro a capella y obras sinfónico corales, estrenadas la mayoría por sus agrupaciones en Buenos Aires, muchas de estas son editadas por GCC Ediciones musicales (Bs. As.) y en 2012 ha firmado contrato con la internacionalmente prestigiosa editorial Boosey and Hawkes (EEUU).
Fue invitado a dar workshops en la Universidad de Louvain-la-neuve (Bélgica) y en la Universidad de New York (NY USA) sobre música argentina y especialmente sobre sus composiciones.
En el año 2011 fue nombrado Compositor y arreglador musical de la Fundación Internacional "Jorge Luis Borges".
En Junio de 2012 realizó, junto a su Coral Femenino de Caballito, una gira de conciertos en New York, presentándose en el Consulado General de la República Argentina en Nueva York y en el Colegio de las Naciones Unidas junto con el Coral Cantigas dirigido por Joan Litman.
El Ministerio de Relaciones Exteriores ha auspiciado sus viajes al exterior declarándolos de Alto Interés Cultural para la República Argentina.
Este año tiene previsto ofrecer varios conciertos con sus coros con obras de diferente envergadura entre ellas el Stabat Mater de Pergolessi, la misa KV49 de W. A. Mozart, etc., presentará también el evento multimedia "Concierto de música de cine". Ha sido invitado a dirigir su "Magnificat" en Trelew, Pcia. De Chubut en Junio.
Comparte su carrera artística con la docencia desde el año 2008 en el Instituto Superior de Música José Hernández Pdo. de Vicente López, provincia de Buenos Aires, donde desde el año 2013 es el titular de la especialización en Dirección Coral del Profesorado Superior.

Canal de youtube donde se pueden escuchar varias de sus obras:
http://www.youtube.com/user/brauliohotmail

EL LENGUAJE EN LAS FORMAS MUSICALES
(Apuntes sobre la gramática musical)

Lic. Julio C. Vivares*

En la terminología técnico musical existen algunos conceptos que no han adquirido aún el grado de fijeza indispensable para conseguir la desaparición de antagonismos doctrinales que sólo producen confusión.

Michel Brenet

INTRODUCCIÓN

Es frecuente advertir en tratadistas, compositores, teóricos de la música, y aun en el discurso profesoral, que los vocablos utilizados al abordar el análisis de estructuras musicales clásicas, resultan abundantes y sujetos a un grado considerable de imprecisiones, ambigüedades e inexactitudes, al punto de nombrar con un mismo término cosas distintas.

También es sabido que el léxico musical especializado recurre, en la mayoría de los casos, a la utilización de palabras expropiadas de otros campos del saber y recontextualizadas (no siempre de modo feliz o eficaz) dentro del propio[1].

Así la llamada gramática de la música se configura y se ve explicitada mediante una gran cantidad de términos que no le son propios sino adoptados y adaptados, es decir, provenientes de otras disciplinas: de la literatura y la lingüística proceden expresiones tales como *frase*, *tema*, *motivo*, *inciso*, *proposición*, "*discurso" y* "*lenguaje" musical,* etc.; de la biología *célula*; de la plástica *escala cromática, cromatismo, color, coloratura*, *paleta* orquestal, etc.

Con relación específica a las *formas musicales*[2], Zamacois señala que *"…muchas denominaciones son fruto de una época o fueron creadas por las fantasías de los compositores, sin que en realidad representen una forma concreta, pues, a lo sumo, significan un estilo o llevan en sí alguna particularidad de poca importancia que no representa un plan estructural. Por otra parte, denominaciones específicas han tenido diferentes acepciones (…). Así, pues, no faltan los casos de un mismo nombre para diversas formas, y lo contrario".* [3]

En tal sentido el presente ensayo intenta establecer brevemente algunas precisiones lingüísticas mínimas entre el acontecer musical y las palabras asignadas tradicionalmente para identificar los componentes estructurales que lo conforma, a partir de las aproximaciones nocionales de distintos autores. No aventuramos pretensión alguna de inclusión de un nuevo vocabulario técnico-musical. Confiamos sí en producir una pequeña contribución de esclarecimiento a la problemática terminológica analítica especializada (quizá un estímulo para futuros aportes), en particular para todos aquellos que deseen adentrarse en el universo de la música ya sea como auditores, como intérpretes o como creadores conscientes.

---

* Docente. Compositor. Director del Instituto Superior de Música "José Hernández". ® by Julio C. Vivares. Febrero de 2013.

[1] Ver ensayo ausencias significativas. Julio Vivares. Año 2008.

[2] Entiéndase por forma musical la configuración externa de una obra.

[3] ZAMACOIS, Joaquín: Curso de Formas musicales. Editorial Labor. Barcelona 1975

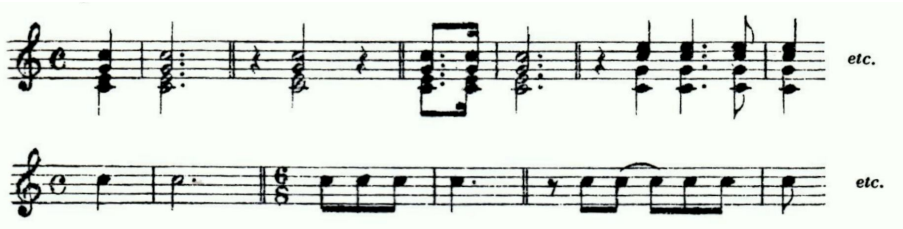
PARTE I

DEL INCISO, MOTIVO, CÉLULA Y DE OTRAS DENOMINACIONES

Los términos *inciso* o *motivo* son utilizados frecuentemente para designar la más breve unidad musical con sentido y existencia propia[4]. *Un motivo consta por lo menos de dos sonidos, y está caracterizado, por una parte, por un ritmo determinado, y por otra por un intervalo dado, así sea el unísono*[5].

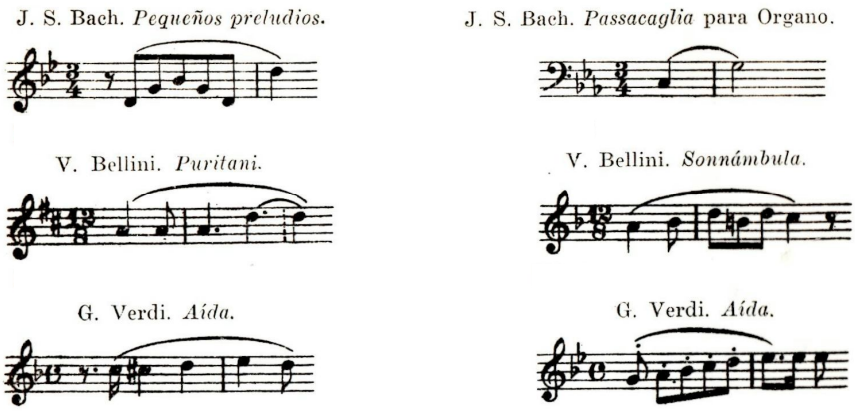
Giulio Bas señala que *"la música surge del movimiento rítmico, y como el ritmo, así ella está formada por una sucesión de pequeñas acciones, de pequeños movimientos, determinados, a su vez, por el nexo de un impulso y de un reposo. Estas pequeñas acciones, estos pequeños movimientos, que pueden llamarse motivos o incisos, son las células*[6]*, los elementos primarios de la composición musical, así como los pies son los elementos fundamentales del ritmo de la palabra". Y agrega: "Animado por el ritmo, un acorde solo, aún una nota sola, puede ser un motivo".*[7]

Ejemplos:



Continúa diciendo:

…Luego (como a menudo sucede) si la melodía y la armonía, contribuyen a la formación de los motivos, se completa así la constitución de los referidos pequeños organismos, en los que reside, a menudo, el impulso inicial de las composiciones:



[4] La multiplicación concatenada de estos organismos embrionarios musicales generará ordenamientos y estructuras mayores como las denominadas *frase* o *período*, tendientes a cerrar con ellos el círculo discursivo de una "idea musical completa".

[5] "…*En el supuesto caso de que el unísono pueda ser considerado como intervalo"*. Nota de Juan Carlos Paz en *Música* de Rudolf Stephan (Compañía General Fabril Editora, Bs. As. 1964. Pág. 124)

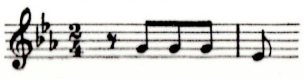
[6] Vincent d'Indy (Paris 1851-1931), utilizando un término expropiado de la biología, ha calificado ingeniosamente de *célula* al motivo reducido a su forma esencial susceptible de ser reproducido y modificado a lo largo de toda una obra musical.

[7] BAS, Giulio: *Tratado de la Forma Musical*. Edit. Ricordi Americana. Argentina. 1972. Pág. 51.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

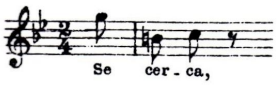
G. Verdi. *Traviata.*

L. van Beethoven. *V. Sinfonía.*

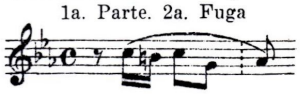


…El inciso o motivo, nace del pie rítmico simple; por cuya razón el uno como el otro, comprenden un solo alzar con su respectivo dar sucesivo: es decir, la amplitud de un solo compás. Longitud que puede hallarse en dos posiciones distintas: dentro de un mismo compás, entre dos barras, o bien situada entre dos compases consecutivos[8]:

G. B. Pergolesi. *Olimpiade.*



J. S. Bach. *Clave bien temperado.*
1a. Parte. 2a. Fuga



La Real Academia Española (RAE) admite dos acepciones básicas para el término *inciso* (del lat. *Incīsus, cortado*): 1. adj. Dicho del *estilo cortado* (estilo de un escritor, que por regla general no expresa los conceptos encadenándolos unos con otros en períodos largos, sino separadamente, en cláusulas breves y sueltas. 2. m. *Gram.* Expresión que se *intercala* en otra con autonomía gramatical para explicar algo relacionado con esta.

Obsérvese que en ambas definiciones la extrapolación de la gramática lingüística del término *inciso* al campo musical no se adecua a las características con que se lo suele utilizar para designar unidades expresivas dependientes y encadenadas dentro de la forma musical.

Por su parte el término *motivo* presenta, también según la RAE, las siguientes acepciones:(del lat. tardío *motīvus*, relativo al movimiento) 1. adj. *Que mueve o tiene eficacia o virtud para mover.* 2. m. *Causa o razón que mueve para algo.* 3. m. *En arte, rasgo característico que se repite en una obra o en un conjunto de ellas.*

En estas significaciones hay cierta concordancia con la aplicación que algunos tratadistas y compositores modernos le otorgan dentro del campo de la forma musical clásica, ya que el *motivo*, en tanto unidad musical con sentido, invita e incita a ulteriores desarrollos[9].

> NOTA: Para ejemplificar la multiplicidad de significaciones dadas históricamente al término *motivo* y la ambigüedad y contradicción inherente que postulan las mismas, citamos un pasaje del texto de Hermann Keller: <<*…En el conocido Manual de forma musicales, de Stöhr (nueva edición 1950) se encuentra la siguiente definición: "Por motivo se comprende una secuencia de sonidos que se repite varias veces" (!) …"Semejante secuencia de sonidos no tiene que estar nítidamente delimitada, ni llamar especialmente la atención por su ritmo o melodía" (?) ¡Pero* Richard *Stöhr* (Viena 1874-1967) *llama también "motivo" a una frase claramente delimitada, como el tema del primer movimiento de la Sonata Op. 2 Nº 3, de Beethoven! Mejor lo explica*

[8] La característica básica para el reconocimiento del inciso es que el mismo consta de un "ictus" o acento, es decir, de un solo tiempo fuerte.
[9] Quizá precisando el alcance del término, debería llamarse *motivo* sólo al giro melódico y/o ritmo inicial a partir del cual (de dicha motivación germinal) surgirán y se desplegarán posteriores ideas musicales. En tal sentido en el desarrollo de una obra musical el motivo inicial puede ser claramente reconocido o exhibirse transformado de múltiples maneras hasta el punto de aparecer casi irreconocible al oído.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

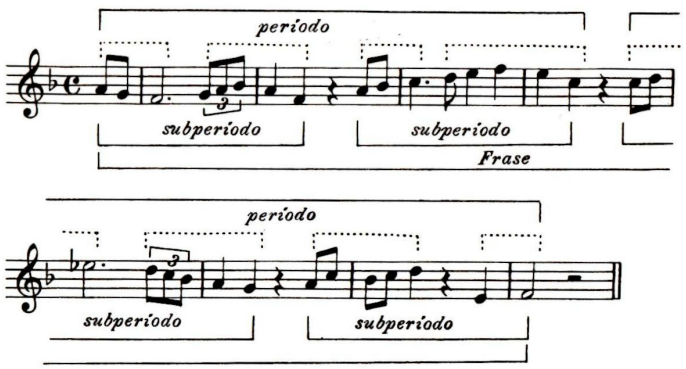
Riemann, quien en su Diccionario de la música (10ª edición) comprende por motivo "una parte de la melodía que constituye una unidad dotada de significación expresiva". Kurth (1917) *llama motivo al "más pequeño pico dinámico en sí terminado"; Grabner a "las partes independientes más pequeñas de la melodía", y Wiehmayer a "las partes integrantes orgánicas más pequeñas del lenguaje sonoro". Digna de mención es también una observación de Mattheson, quien en su Neu eröffneten Orchestre (1713) dice que "los motivos más pequeños, igual que los adverbios del lenguaje, tienen a menudo la mayor fuerza"* > >[10]

Zamacois expresa que "*existen varias nomenclaturas para denominar las secciones y subsecciones en que se divide la frase* (musical)", proponiendo la siguiente:

1. *Periodos*: las principales divisiones de la *frase*.
2. *Subperíodos*: las principales divisiones del *período*.
3. *Miembros del subperíodo*: las principales divisiones del *subperíodo*.

"…En ocasiones se establecen más de las tres clases de agrupaciones y entonces se constituyen grupos de períodos, como entidad mayor al período, y subdivisiones de miembro de subperíodo, como menores que éste. En cambio, en otras ocasiones se constituyen menos, y entonces huelgan los miembros de subperíodos". Además aclara que *"nos damos perfecta cuenta de que las denominaciones Miembros del subperíodo y subdivisiones de miembros del subperíodo resultan excesivamente largas; pero nos parecen de significación inequívoca, y por ello, preferibles a las de pie, elemento, célula, concepto, inciso, etc., mucho más vulgarizadas, ciertamente, pero empleadas con criterio dispar por los tratadistas"* [11].

Ejemplo de frase con períodos, subperíodos y miembros de subperíodo



El ejemplo precedente de Zamacois es reproducido también en el Diccionario de Música y Músicos de Waldemar Axel Roldán (Edit. El Ateneo. Bs. As. 1996), precedido por el siguiente texto al referirse a Frase Musical: *"En la más amplia acepción del término, es el ciclo completo de una idea melódica, integrado por ideas parciales que dan origen a la formación de secciones y subsecciones, cada vez de menor categoría".*

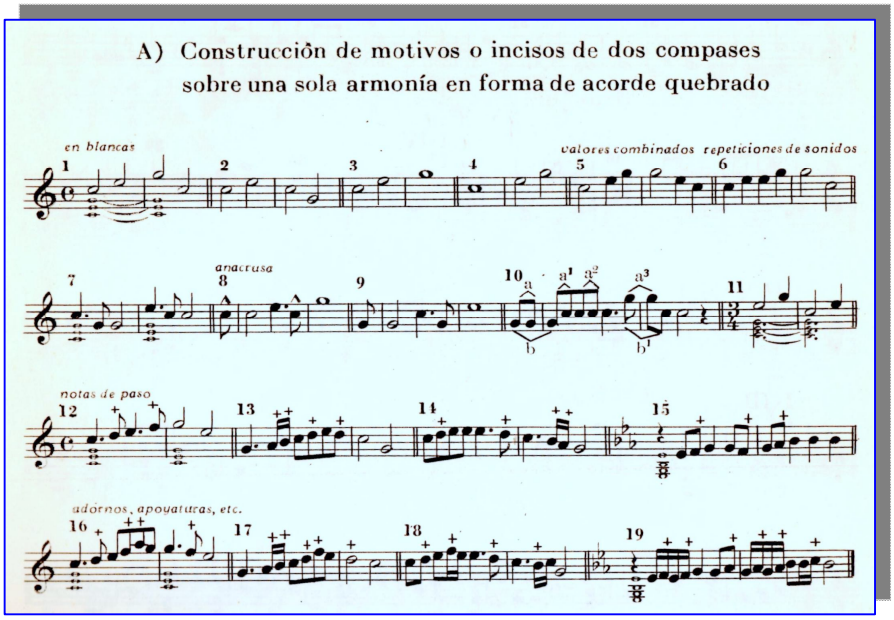
Arnold Schoenberg considera indistintamente al *motivo* y al *inciso*, indicando que el *motivo es una unidad que contiene uno o más rasgos característicos de intervalo y ritmo. Su presencia se manifiesta en su uso constante a través de una pieza. Se lo utiliza en frecuentes repeticiones, algunas de ellas sin modificación, la mayor parte variadas. Las*

[10] KELLER, Hermann: *Fraseo y Articulación*. Editorial Eudeba de Buenos Aires. 1964. Págs. 75 y 76
[11] ZAMACOIS, Joaquín: *Curso de Formas Musicales*. Editorial Labor, S. A. Barcelona, 1975. Pág. 10

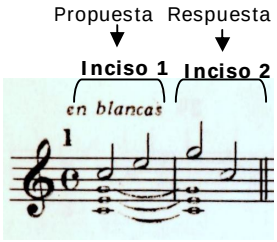
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

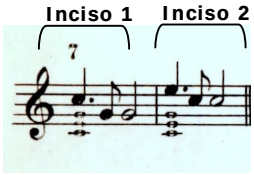
variaciones del motivo producen nuevas formas del motivo, que constituyen el material para continuaciones, contrastes, nuevos fragmentos, nuevos temas, o incluso nuevas secciones dentro de una pieza. No todos los rasgos característicos tienen que ser conservados en una variación; pero algunos deben estar siempre presentes a fin de garantizar la coherencia. Algunas veces, derivados remotamente emparentados con un motivo podrían independizarse y entonces ser utilizados como un nuevo motivo[12].

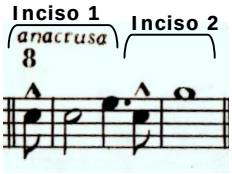
Véanse algunos ejemplos citados por el autor para la construcción de *motivos* o *incisos* sobre una sola armonía:



En los ejemplos propuestos por Schoenberg podría observarse que no se tratan de *incisos* o *motivos* unitarios (simples) sino que a un primer inciso, dado a modo de propuesta o interrogación, le sigue un segundo como respuesta:







Para finalizar esta primera parte citaremos el posicionamiento analítico de Aaron Copland, quien considera que no existen términos o vocablos para designar las partes menores que estructuran la forma musical: *"…En música, cada parte se subdividirá también en partes menores (desgraciadamente, no hay término para denotar esas unidades menores")*. Y continúa afirmando: *"…Los párrafos se componen de oraciones.*

[12] SCHÖENBERG, Arnold: *Modelos para estudiantes de composición.* Edit. Ricordi, Buenos Aires, 1977. (Glosario Pág. 15)

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

En música, lo análogo a la oración es la idea musical. Y, por supuesto, la palabra es análoga al sonido o nota musical…"

Además, Copland rehúsa expresamente utilizar las palabras *frase, período, motivo, inciso,* etc. para indicar lo que llama partes "grandes" o "menores" componentes de una idea musical: *"…Al trazar el esquema de un tiempo aislado es costumbre representar las partes grandes por las letras A, B, C, etc. Las partes menores se representan habitualmente por a, b, c, etc."*[13]

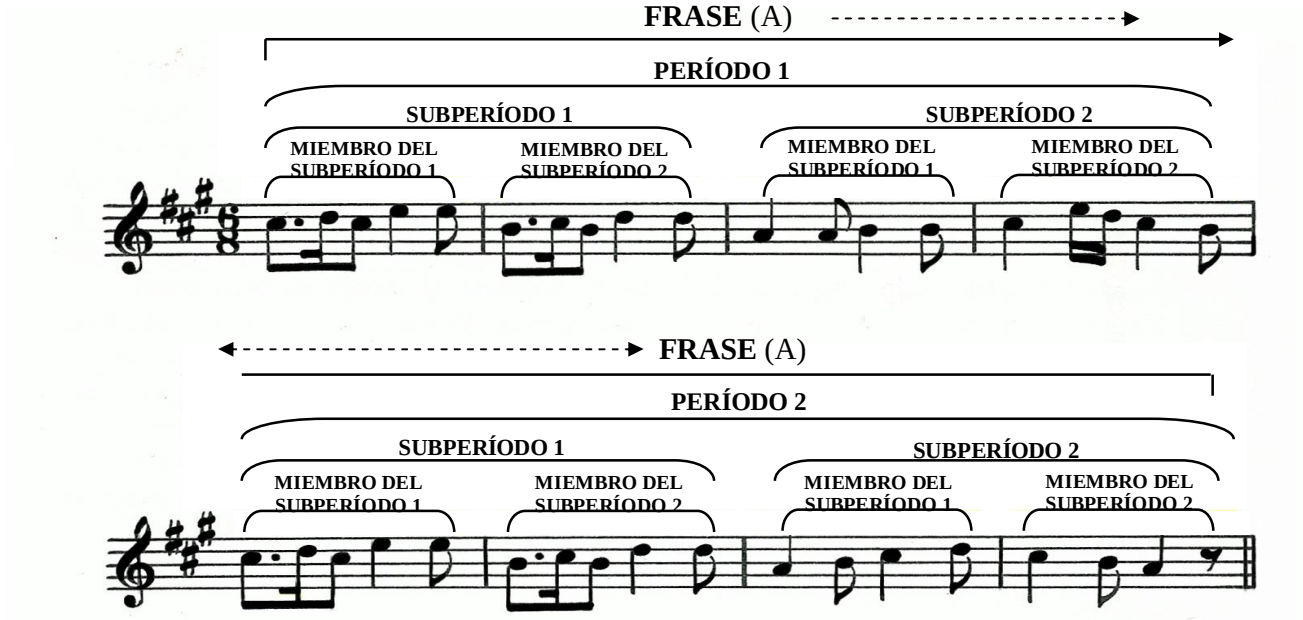
PARTE II

DE LA FRASE y EL PERÍODO MUSICAL

El término *frase* es quizá uno de los que se presta a mayor confusión dentro de la terminología musical especializada dado la falta de acuerdo sobre su utilización en el análisis formal de la música clásica occidental (ámbito al que se restringe nuestro pequeño trabajo).

Zamacois considera a la *frase* musical como estructurada a partir de pequeñas unidades que denomina (a sabiendas de la dificultad en la longitud de la expresión) *Miembros del Subperíodo (Msp)*[14]. El encadenamiento progresiva de varios *Msp* dará origen a estructuras mayores denominadas *Subperíodos*, y éstos a su vez constituirán los *Períodos.* Por último, señala, la unión de dos o más *Períodos* conformará la llamada *Frase* musical.

Veamos un ejemplo adaptado de una frase clásica de 8 compases (simétrica) conformada (según la denominación propuesta por Zamacois) por 2 *Períodos*, 4 *Subperíodos* y 8 *Miembros del Subperíodo*:



[13] COPLAND, Aaron: *Cómo escuchar la música.* Ediciones Nuevo País. Fondo de Cultura Económica. Bs. As. 1989. Págs. 93-94

[14] Los *Miembros de subperíodos* son equivalentes al inciso, motivo, célula, etc.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

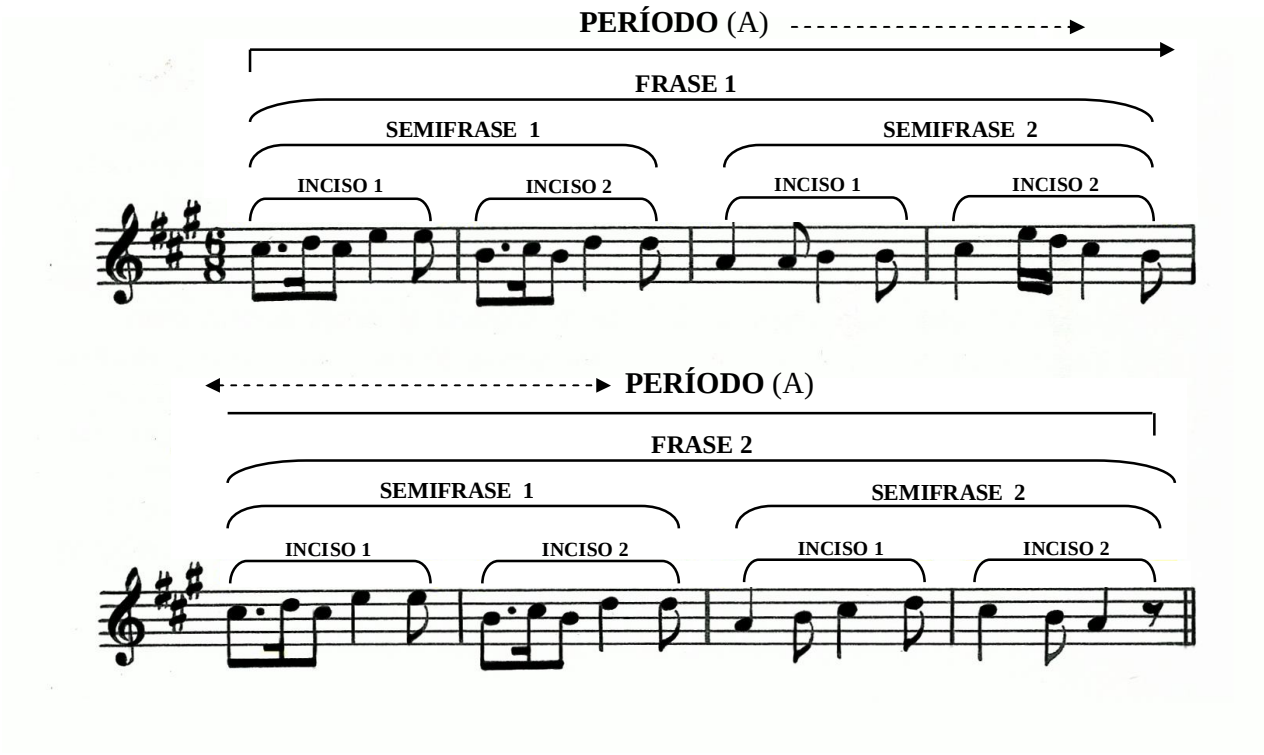
GRAFICO DE LA ESTRUCTURA

FRASE (A)							
PERÍODO 1º				PERÍODO 2º			
SUBPERÍODO 1		SUBPERÍODO 2		SUBPERÍODO 1		SUBPERÍODO 2	
Miembro del Subperíodo (1)	Miembro del Subperíodo (2)	Miembro del Subperíodo (1)	Miembro del Subperíodo (2)	Miembro del Subperíodo (1)	Miembro del Subperíodo (2)	Miembro del Subperíodo (1)	Miembro del Subperíodo (2)

El modelo propuesto responde a la comúnmente llamada "*Frase Cuadrada*", es decir, la frase establecida por períodos o grupos de períodos binarios, y subperíodos también binarios (algunos teóricos consideran la *frase cuadrada* como la única *regular*, y por consiguiente, dan el mismo significado a las dos expresiones)[15].

Ahora bien, la denominación *Período* no es unívoca, ya que algunos tratadistas llaman *Frase* a los *Períodos* y viceversa[16].

Véase el mismo análisis con la terminología propuesta por Giulio Bas:

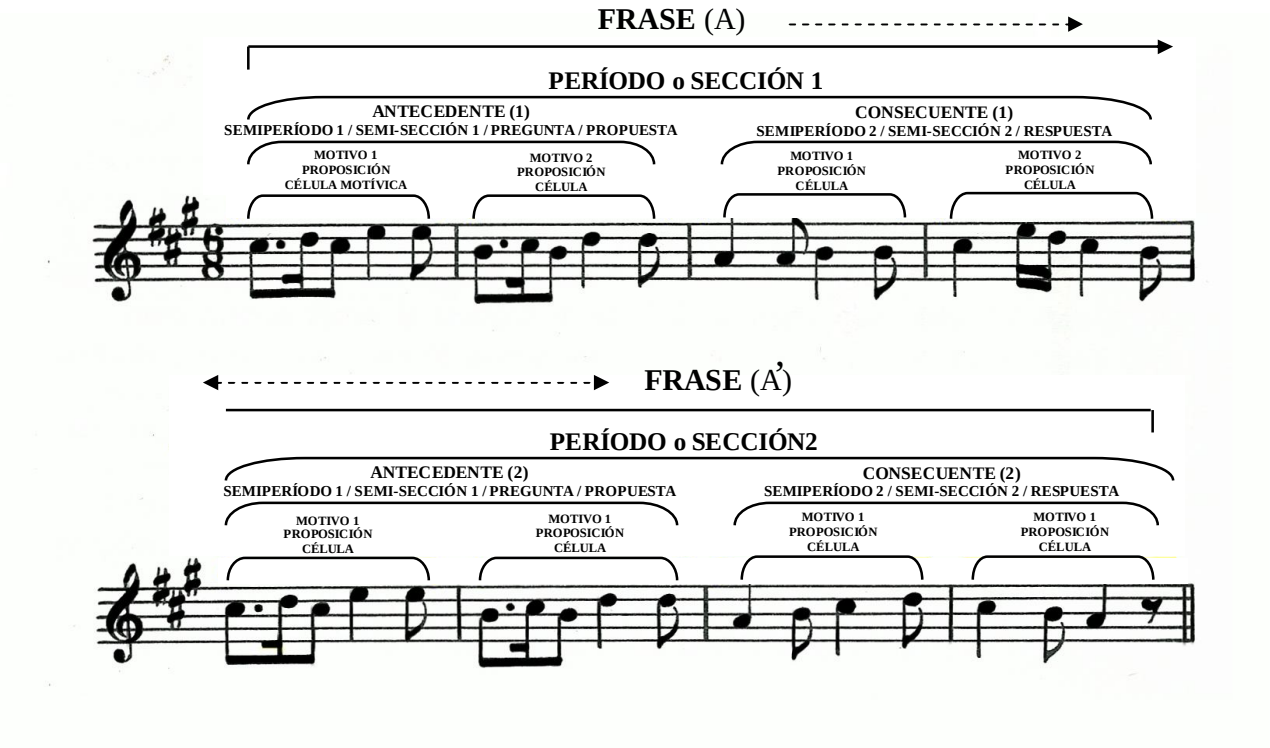


[15] La mayoría de los antiguos movimientos de danza responden a este tipo de frase simétrica.
[16] A partir del S. XVIII se denominan períodos a las frases melódicas musicales que reposan sobre la armonía y la *métrica* funcionales. (…) Un período puede dividirse en una *frase anterior (prótesis)* y una *frase posterior (apódosis)*; rige como norma la extensión igual de ambas partes, pero la frase posterior es a menudo mas larga (rara vez más corta) que la frase precedente. La frase posterior debe completar la anterior y conservar un equilibrio entre concordancia y contraste. (Rudolf Stephan: *Música* - prólogo y notas de Juan Carlos Paz - Compañía General Fabril Editora, Bs. As. 1964. Pág. 184-185)

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

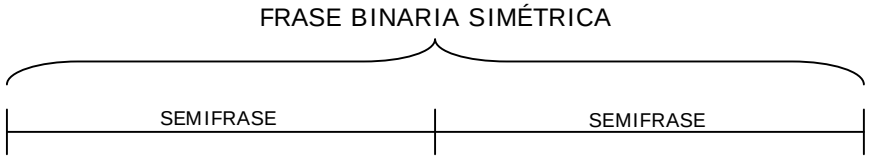
El léxico utilizado por Bas intenta adecuarse a la gramática lingüística, posicionamiento compartido y explicitado también por Keller: *"…Por frase musical comprenderemos lo mismo que la poesía comprende por verso y la prosa por oración simple, no subdividida"* (…) *"…Superior a la frase es, en la música, el período, el grupo de frases, tal como en poesía la estrofa es superior al verso, y en la prosa la frase compuesta es superior a la simple"* [17].

Obsérvese otras denominaciones analíticas posibles y frecuentes:



DE LA SEMIFRASE

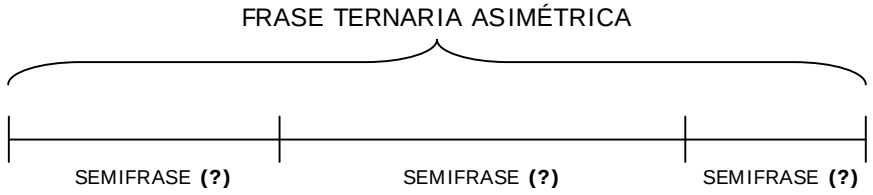
Como hemos visto algunos tratadistas y compositores suelen utilizar muy a menudo el vocablo *semifrase*[18] (término inexistente en la gramática lingüística) para designar una sección o mitad de frase *binaria simétrica:*



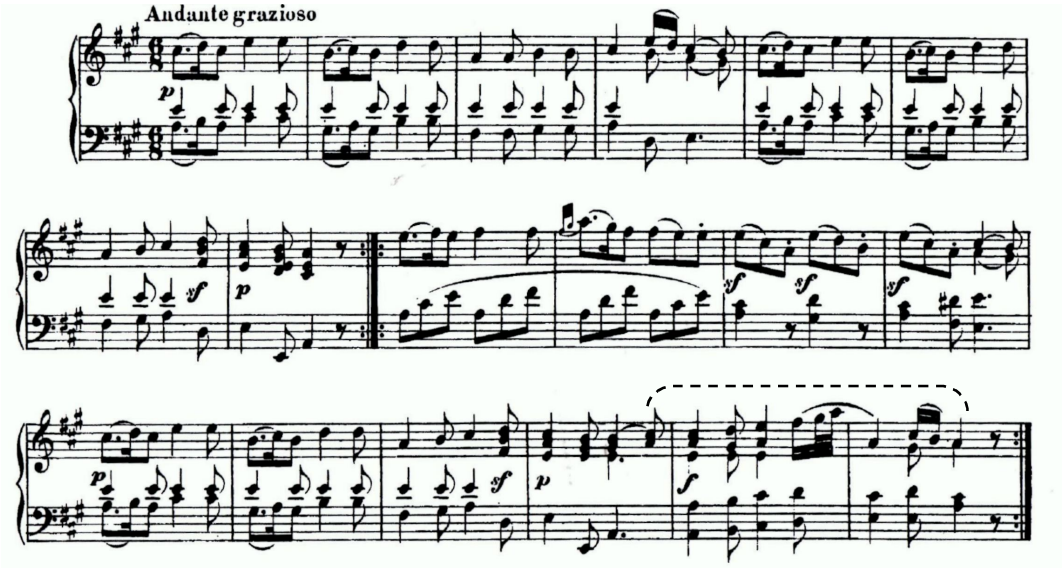
[17] KELLER, Hermann: *Fraseo y Articulación*. Editorial Eudeba de Buenos Aires. 1964. Págs. 24 y 43
[18] *semi* = prefijo que significa "medio".

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

Pero su empleo resulta incongruente en *estructuras tripartitas* y/o *asimétricas*, dado que la *semifrase* no se constituye como "mitad de frase". La correlación de gráficos ayudará a comprender lo dicho:



A continuación veamos el original de Mozart analizado precedentemente:



Nótese claramente como el agregado final de 2 compases transforma el segundo *período* o *frase* en *asimétrica* (4 + 6 compases, estos últimos distribuidos en 4+2) y por lo tanto ya no es posible designar con propiedad el término "*semifrase"*, en tanto mitad, a su conformación.

Clemens Kühn (quien no descarta la utilización de la expresión "*semifrase"*) utiliza los vocablos *período* y *frase* estableciendo entre ambos distinciones constructivas internas. El autor considera *frase* musical (antecedente+consecuente) a una estructura musical abierta, interrogativa, que incita a la continuidad. Por contraposición, denomina *período* a aquellas construcciones formales (antecedente+consecuente) que se manifiestan como unidades conclusivas, cerradas sobre sí mismas. "...Así pues, frase y período descansan en modos de concebir las cosas completamente distintos. Con la *igualdad* o *similitud* en el antecedente, la frase aspira en el consecuente a una *continuación* hacia delante; el período, con *diferenciación* u *oposición* motívica en el primero, pretende la *concordancia* complementaria del segundo"[19].

[19] KÜHN, Clemens: *Tratado de la Forma Musical*. Idea Books. España. 2003. Pág. 77

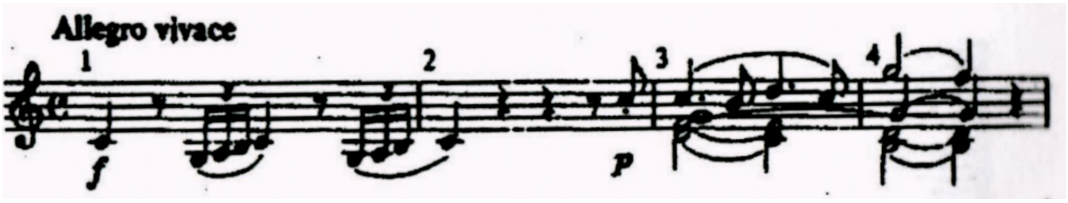
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

"Un período modelo comprende ocho compases (se da con frecuencia la ampliación a 16) y reúne dos *semifrases*: un *antecedente* y un *consecuente* (...) "... métrica, tratamiento motívico y tratamiento armónico actúan en el período conjuntamente y de un modo muy particular: como *correspondencia métrica* de los grupos de compases, como *concordia motívica* de antecedente y consecuente y como *complementariedad armónica* de semicadencia y cadencia perfecta. Es esto lo que nos ofrece como resultado la *unidad cerrada sustentada en sí misma* que presenta el período clásico"[20].

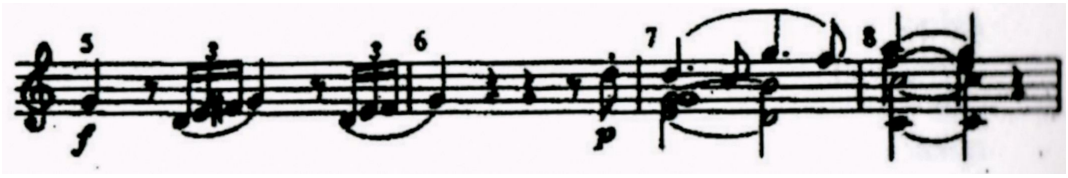
Ejemplo[21]: W. A. MOZART, Sinfonía en Do m, KV 551, primer movimiento

PERÍODO
(en tanto construcción cerrada)

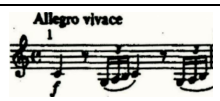
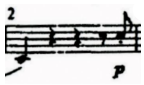
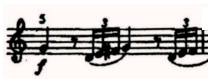
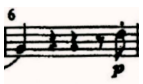
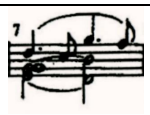
ANTECEDENTE



CONSECUENTE



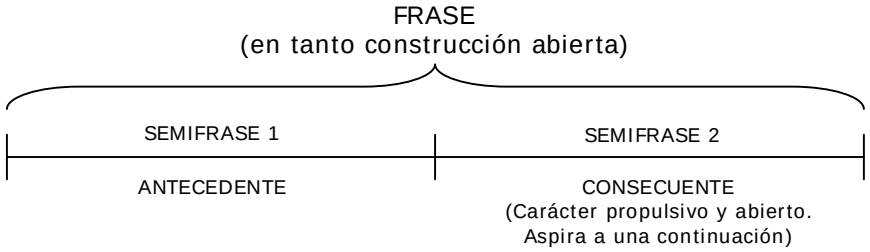
Representación diagramada:

PERÍODO (en tanto unidad cerrada sustentada en sí misma)			
SEMIFRASE 1 / ANTECEDENTE			
1 	2 	3	4
Métrica = 2 compases	+	2 compases	
Proceso armónico = Tónica		Dominante	
PERÍODO			
SEMIFRASE 2 / CONSECUENTE			
5 	6 	7 	8
Métrica = 2 compases +		2 compases	
Proceso armónico = Dominante		Tónica	

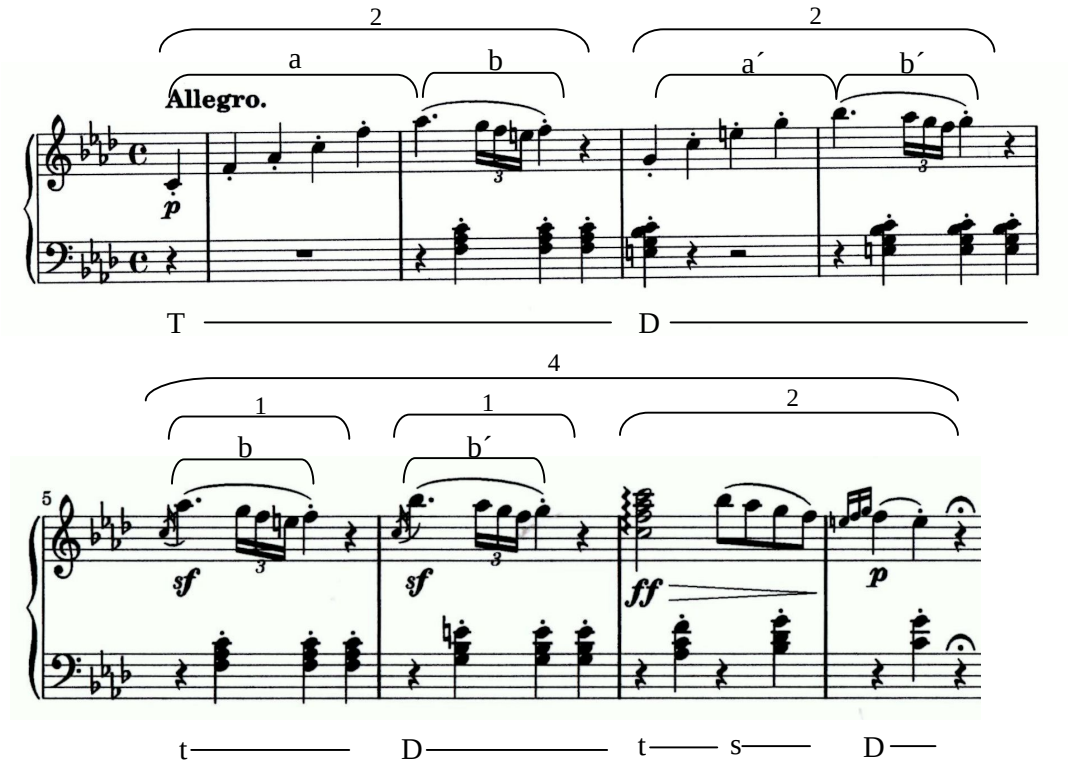
[20] KÜHN, Clemens: Opus citado. Pág. 69-70
[21] Reproducimos aquí los ejemplos musicales propuestos por Kühn.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

Por contraposición a lo antes dicho *"…en la frase el consecuente presenta un curso propulsivo y abierto*:



Ejemplo de *frase* con análisis de Kühn: Sonata para piano en fa menor Op. 2 Nº 1 de L. v. Beethoven



"…Con tales posturas contrarias, ambos (frase y período) resultan particularmente aptos para determinadas formas y tipos compositivos: la frase <<abierta>> es característica del comienzo del *movimiento de sonata* (…) El período <<cerrado>> es característico del comienzo del *rondó*, cuyo tema recurrente aspira a la comprensibilidad y del comienzo de *movimientos lentos*[22].

DEL SENTIDO COMPLETO

Hasta aquí es posible observar que se trate tanto de *frase* como de *período* ambas expresiones intentan representar, desde la concepción formal, un *pensamiento musical con sentido completo*. Pero, la dificultad estriba en definir la idea de *"sentido completo…",*

[22] KÜHN: Pág. 77

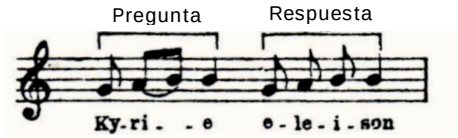
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

ya que este concepto se vincula a veces con la "capacidad de autonomía" que puede adquirir cierto organismo musical (rítmico-melódico y/o armónico) dentro del marco general de una obra o cuando la información musical organizada - sea ésta pequeña o amplia en sus dimensiones - es suficiente para que el auditor vivencie en el discurrir de la música una "idea" cerrada sobre sí misma como un todo. De modo que un enunciado musical con *sentido completo* puede corresponder a una estructura pequeña y simple como *incisos*, *motivos*, etc. o amplia y compleja como *frases*, *períodos*, etc.

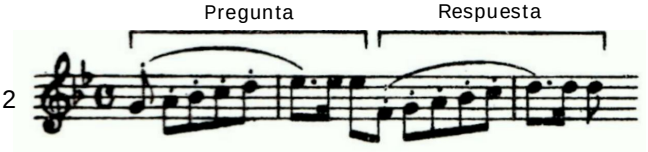
Podríamos decir entonces, intentando una primera aproximación, que *sentido completo* adquieren los *enunciados* musicales que expresan una idea musical (rítmico-melódico y/o armónica) en una situación concreta y con una intención determinada en forma de *afirmación*.

Un "fragmento" musical conformado simplemente por un conjunto de incisos - uno como propuesta interrogativa y otro en función de respuesta - pueden contener en sí mismo una idea musical con sentido completo pero no *acabado* - dada su brevedad - dentro del discurso total:

Ejemplo 1



Ejemplo 2



Un primer inciso es, por regla general, una especie de propuesta, de pregunta, de llamada, a uno o dos incisos, a manera de respuesta. Es en base a tales propuestas y respuestas, de diversos órdenes y diversas características, que del inciso (célula) fórmanse: la semifrase, la frase y el período musical. Además *"…es necesario tener presente, que los términos inciso, semifrase, frase, período* (etc.) *tienen un significado relativo. El valor de las unidades rítmicas y musicales a que se refieren, depende de las dimensiones del conjunto que integran*[23]*. Una misma frase, un mismo período, puede tener característica de simple elemento (de propuesta o de respuesta, según los casos), cuando se halla comprendido en un trozo de vastas proporciones; y, en cambio, puede asumir jerarquía de unidad completa, hallándose dentro de una forma de dimensiones menores"* [24]*.*

PARTE III

DEL TEMA MUSICAL

Desde la antigüedad, la música ha incorporado muchos términos provenientes de la gramática, *por lo que no se ha querido ver en la melodía más que un accesorio regido también solo por las leyes del lenguaje*[25]. Esta relación forzada entre el lenguaje

[23] Es decir, del contexto musical.
[24] BAS, Giulio: Opus citado Páginas 53-54
[25] DE VALOIS, Jean: *El canto gregoriano*. Edit. Eudeba. Bs. As. 1965. Pág. 97

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

gramatical y la música, no está exenta de imprecisiones, de ambigüedades y de confusión. La observación comprende también a la significación otorgada al término *tema* en música. Algunos autores remiten a él en tanto "idea musical básica de una composición, generalmente en forma de melodía, que se va repitiendo y desarrollando de distintas formas a lo largo de toda la obra: <*basándose en el tema, los músicos de jazz crean innumerables improvisaciones*>*;* el tema es más largo e independiente que el *motivo"*[26]*.*

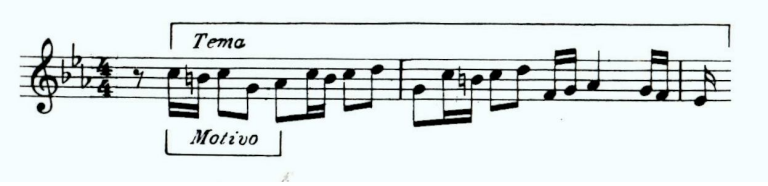
Otros consideran al *tema* sólo como *"idea principal de una composición con arreglo a la cual se desarrolla el resto de ella"*[27], no estableciendo en la definición diferencia alguna con el *motivo*.[28]

La RAE reconoce nueve usos y significados para el vocablo *tema*, cuatro de ellos remiten a: 1. m. *Proposición o texto que se toma por asunto o materia de un discurso* (agregamos que este discurso bien puede ser musical y no solo lingüístico)*.* 2. *Asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria. "El tema de esta obra son los celos".* 3. *Mús. Trozo pequeño de una composición, con arreglo al cual se desarrolla el resto de ella y, a veces, la composición entera.* 4. m. *Mús. Principal elemento de una fuga*[29]*.*

En función de las significaciones antes dadas es posible colegir, aventurando una definición, que *tema* remite a *asunto* o *tópico* dentro del discurrir musical, de dimensiones variables, sujeto a posteriores repeticiones y/o desarrollos. En consecuencia un tema puede abarcar una o más *frases* o *períodos* completos sobre los que se desarrollan *variaciones* (tema con variaciones) o configurarse sólo como parte fragmentaria de una frase o período como en el caso del sujeto de una *fuga*.

Zamacois señala que "…para la mayoría es un fragmento musical breve, pero de sentido completo y personalidad relevante, sin cadencias que lo seccionen; constitutivo del elemento básico de una composición, o de parte de ella, y, por lo mismo, sujeto a ulteriores repeticiones y desarrollos. Esta última condición es la más importante, hasta el punto de llegar a considerarse como *temas* todos los fragmentos musicales que se sujetan a ella, aun cuando carezcan de las características primeramente citadas y constituyan verdaderas *frases".* Recuérdese que el autor reconoce por *frase* lo que otros por *período* y viceversa. Además entabla un paralelismo con el *Motivo* indicando que "…para algunos el *motivo* equivale a *tema*, y que para otros (el motivo) es sólo la *cabeza* de éste, su arranque, su grupo elemental primero, su elemento generador, en el cual el *tema* tiene, normalmente, su perfil más relevante" [30]:

Ejemplo:



[26] Diccionario Manual de la Lengua Española Vox. © 2007 Larousse Editorial, S.L.
[27] Diccionario Enciclopédico Vox 1. © 2009 Larousse Editorial, S.L.
[28] Descartamos la concepción popularmente aceptada de *tema* como sinónimo de "canción**"** o simplemente de "composición musical", ya que tal significación no posee sustento dentro la gramática especializada.
[29] En la forma polifónica de la fuga escolástica se lo denomina "sujeto".
[30] Zamacois, Joaquín: Opus citado Pág. 7

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

Giulio Bas considera que "…el tema es precisamente, el pensamiento, la idea, del cual surge, total o parcialmente, una composición; es, por tanto, inevitable que este pensamiento, esta idea, comprenda (en el período musical que la expresa) un conjunto relativamente amplio y complejo de elementos, de motivos, que contribuyen a la determinación de su carácter, de su valor, de su significado. No deberá, por tanto, confundirse *tema*, ni con *motivo* ni con *inciso*, que es tan sólo un principio de tema: es decir, no deberá confundirse el conjunto con sus partes ni con su comienzo" (…) "La idea de valor y de la personalidad del tema es propia de la época moderna, de los últimos siglos. Todavía, en la edad floreciente de la polifonía vocal, G. P. da Palestrina, O. de Lassus, T. L. de Victoria, componían también sobre temas insignificantes, y aún tomando frases de otros autores, no citados. El arte consistía, por tanto, en el desarrollo" (…) "El tema, así concebido, debe ser un período, doble o triple, pero siempre *concreto*, *eficaz*, en manera de afirmarse en la mente y en el sentimiento del oyente como algo vital y, relativamente completo"[31].

A MODO DE CIERRE

Como consecuencia de nuestro breve recorrido podemos inferir que:

1. No existe un vocabulario técnico especializado unívoco dentro del análisis formal y morfológico[32] musical que evite confusiones.

2. Las aproximaciones terminológicas nocionales son, en su mayoría, arbitrarias y metafóricas.

3. La pretendida analogía entre la lingüística gramatical y la musical resulta forzada y sujeta a inexactitudes.

4. De acuerdo con el contexto y el uso, términos idénticos (empleados por los distintos autores) pueden remitir a significados diversos e incluso contrapuestos.

5. La semántica lingüística señala que cada palabra posee un *valor de base* y uno *contextual,* pero es este último quien define su sentido. De modo que es el contexto el que precisa el sentido de las palabras. De hecho se habla de *ejercicio* (musical), de *ejercicio* (militar), de *ejercicio* (financiero), de *ejercicio* (físico), de *ejercicio* (matemático), etc. Considerar sólo el valor de base de las palabras conlleva inevitablemente a incongruencias en la comunicación.

6. En el campo de la música, cada tratadista o compositor suele valerse de un vocabulario propio, es por ello que para evitar confusiones debe considerarse siempre al abordarlos, el *sentido contextual* de los términos que utilizan.

7. Algunos vocablos, comúnmente empleados en el análisis formal, lo son de manera equivalente e indistinta por tratadistas y compositores al referirse a lo mismo, aunque no guarden correspondencia como sinónimos.

Por último, y desde un posicionamiento estrictamente técnico-analítico, adherimos a lo expresado por Zamacois: *"…Lo importante no es el nombre elegido para las divisiones y subdivisiones de la frase* (o como los distintos autores denominen las estructuras musicales)[33] *sino acertar el dónde empiezan y terminan las mismas"*[34].

[31] BAS, Giulio: Opus citado. Pág. 164
[32] La morfología sólo describe esquemas formales.
[33] El agregado es nuestro.
[34] ZAMACOIS, Joaquín: *Opus citado* Pág. 10

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

CARTA DE AGRADECIMIENTO POR PRESENTACIÓN DEL GRUPO ITINERANTE DE LUMNOS

Iglesia
La Casa de Todos

Parroquia San Pedro y San Pablo
Obispado de San Isidro

compartir
entre todos, para todos

Centro de Día para la Tercera Edad
San Maximiliano Kolbe
Olivos
Buenos Aires
Agosto del 2012

Estimado Director
Escuela Superior de Música
José Hernandez

Nos dirigimos a Uds. a fin de agradecerles el concierto ofrecido por un grupo de alumnos de su establecimiento educativo. Más allá de una carta de agradecimiento formal nos gustaría que reflejara no sólo la gratitud sino también la alegría que sentimos al ser tenidos en cuenta.

El concierto fue muy agradable y permitió un rato de esparcimiento diferente. Cada vez que alguien nos visita, comparte un almuerzo y brinda de su tiempo y sus conocimientos es vivido por todos como una fiesta.
Quiero mencionar la calidez, la humanidad y el profesionalismo de estos chicos jóvenes y la preocupación de su profesora de que llegaran bien y estuvieran bien.
Es el elemento humano quien mueve montañas!

Estamos a disposición de ud.
Atte.

PARROQUIA SAN PEDRO Y SAN PABLO - OBISPADO DE SAN ISIDRO -

Anusia Kaczokiewicz
Coordinadora
Centro de Día 3° edad
San Maximiliano Kolbe

párroco
Agustín Costa
Parroco

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

ACTA DE INSPECCIÓN DE LA DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES - SEMANA DE LAS ARTES -

Pcia de BsAs. 1
DEA
Región VI
Distrito: Vte López
Escuela: Instituto José Hernández.
Fecha: 14-9-12

Ref: Concierto de alumnos con motivo de la Semana de las Artes.

— En el día de la fecha me hago presente en la institución. Me recibe la Secretaria Prof. Alejandra Dante con quien compartiré los conciertos de alumnos de las cátedras de piano Prof. Fanny Suárez y de guitarra Prof. Carlos Botto.
— Los alumnos participantes se destacan por un alto grado de eficacia técnica y por un muy buen nivel de interpretación.
— Se escuchan obras de variados repertorios y los participantes son de diferentes edades y niveles.
— Le doy fin a una escucha respetuosa

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

2

por parte de sus pares y del público presente disfrutando de un agradable momento.

–Felicito al director de la institución Prof. Julio Vivares y a toda su destacada Comunidad docente por ser sin duda responsables de tan altos logros.

– Alentándolos para que sigan con la construcción de estos espacios siendo las 20.45 me despido dejándoles a todos mis saludos y afecto.

– Notifíquense

– Adjúntese al libro de inspección.

Dante alejandro
Secretario.

Insp. Gabriela González
Artística ZIAP 3.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

PATRIMONIO MUSICAL ARGENTINO

En este número

RODOLFO ZANNI

(Buenos Aires, 11 de noviembre de 1901 (?) - Córdoba, 12 de diciembre de 1927)

Investigación y Notas Mtro. Lucio BRUNO VIDELA

Podemos afirmar, que muy pocos melómanos y músicos admitirían haber oído mencionar alguna vez a un personaje que deslumbró con su precocidad a los oyentes y amantes de la música de su época, en la Argentina y países limítrofes. Vivió apenas 26 años (igual que Pergolesi, nueve menos que Mozart y cinco menos que Schubert); sin embargo su talento fue suficientemente deslumbrante como para llamar la atención de un director y compositor europeo legendario: Félix Weingartner (1863-1942). Nos referimos, a Rodolfo ZANNI (1901-1927).

Este singular pianista, compositor y director de orquesta, pasó por la vida terrena como un remolino, y quiso el destino que naciera en la **Argentina**. Casi una leyenda, los pocos datos que hemos podido recopilar nos mencionan que realizó estudios con Alberto Williams, pero que fue principalmente, y como muchas grandes personalidades latinoamericanas, un autodidacta. A tal punto que, según se cuenta, la originalidad de

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

sus armonizaciones aparentaba extravagancia ante los oídos de sus colegas académicos y conservadores.

A los 16 años comenzó una gira internacional como director de orquesta que lo condujo hasta Chile y Perú. Su repertorio incluía obras propias de gran envergadura.

Se realizaron conciertos enteramente dedicados a sus obras, entre los cuales destacamos aquel efectuado en el legendario *Salón La Argentina,* salón que aún sigue en pie en la calle Rodríguez Peña, en el cual participaron algunos de los mejores intérpretes de su tiempo, homenajeando a Zanni.
Ante semejante y febril actividad, su nombre empieza a trascender: con apenas 21 años recibe encargos oficiales de las Gobernaciones de Salta y Tucumán. Pero su gran consagración llega con un fastuoso mega-concierto dedicado a sus obras, dirigiendo una orquesta de 120 músicos y un coro de 100 voces.

En 1922 se produce otro acontecimiento que le otorga un reconocimiento internacional: el gran Félix Weingartner elige a Zanni como director de orquesta preparador en el Teatro Colón de Buenos Aires. La obra que debe encarar, una de las más complejas y monumentales de la música: la Tetralogía de Richard Wagner.

Zanni, incansable, dirige, compone, viaja, estudia, acompaña y compone la música orquestal para películas mudas, es respetado y valorado, su vida es absorbida enteramente por la música… Pero su misión llegó a su fin a los 26 años, en la ciudad de Córdoba. Su labor a esa altura había sido inmensa, como director y compositor. En esta faceta creativa, tuvo especial predilección por la música de gran escala, como lo demuestran sus óperas *Glyceria* y *Rosmunda* (sobre la tragedia homónima de Sem Benelli, en cuatro actos), el ballet *Las Ninfas*, sus oberturas, poemas sinfónicos, y muchas otras, llegando casi al centenar. De toda esa música, lamentablemente casi nada ha llegado a nuestras manos, ignorándose hasta el momento el paradero de la mayoría de sus partituras.

Sin embargo, **la biblioteca de música del Instituto Superior "José Hernández"** dispone de dos partituras de Zanni, que presentamos editadas en este número. La primera, es la reducción para piano del poema sinfónico *La campiña adormecida*, Op. 22 Nº 4, obra fechada en 1919, y la segunda es una obra para canto y piano: *Rememora*. Las dos obras presentan las características por las cuales fue conocido el estilo compositivo de Zanni: vena melódica y una muy personal utilización de la armonía, como se puede apreciar.

Lo destacable de ellas es precisamente que el carácter autodidacta de Zanni lo liberó de las escuelas imperantes en la Argentina de su época, guiándolo rápidamente - y gracias a las dotes musicales que demostró desde muy joven - hacia un mundo sonoro propio que lamentablemente no podemos por el momento conocer en su totalidad debido a la falta de acceso a su música.

Creemos sin embargo, que la presentación de estas partituras despertará interés en alumnos y profesores, ayudando a la difusión de la obra de tan singular personaje de nuestra cultura.

Como existe documentación de que Zanni y otros contemporáneos argentinos interpretaban frecuentemente sus poemas sinfónicos al piano, podemos asegurar que sería muy positivo poder escuchar pronto *La campiña adormecida* en algún recital de piano, a pesar de haber sido concebida en su versión definitiva para orquesta.

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

A FRANCO PAOLANTONIO

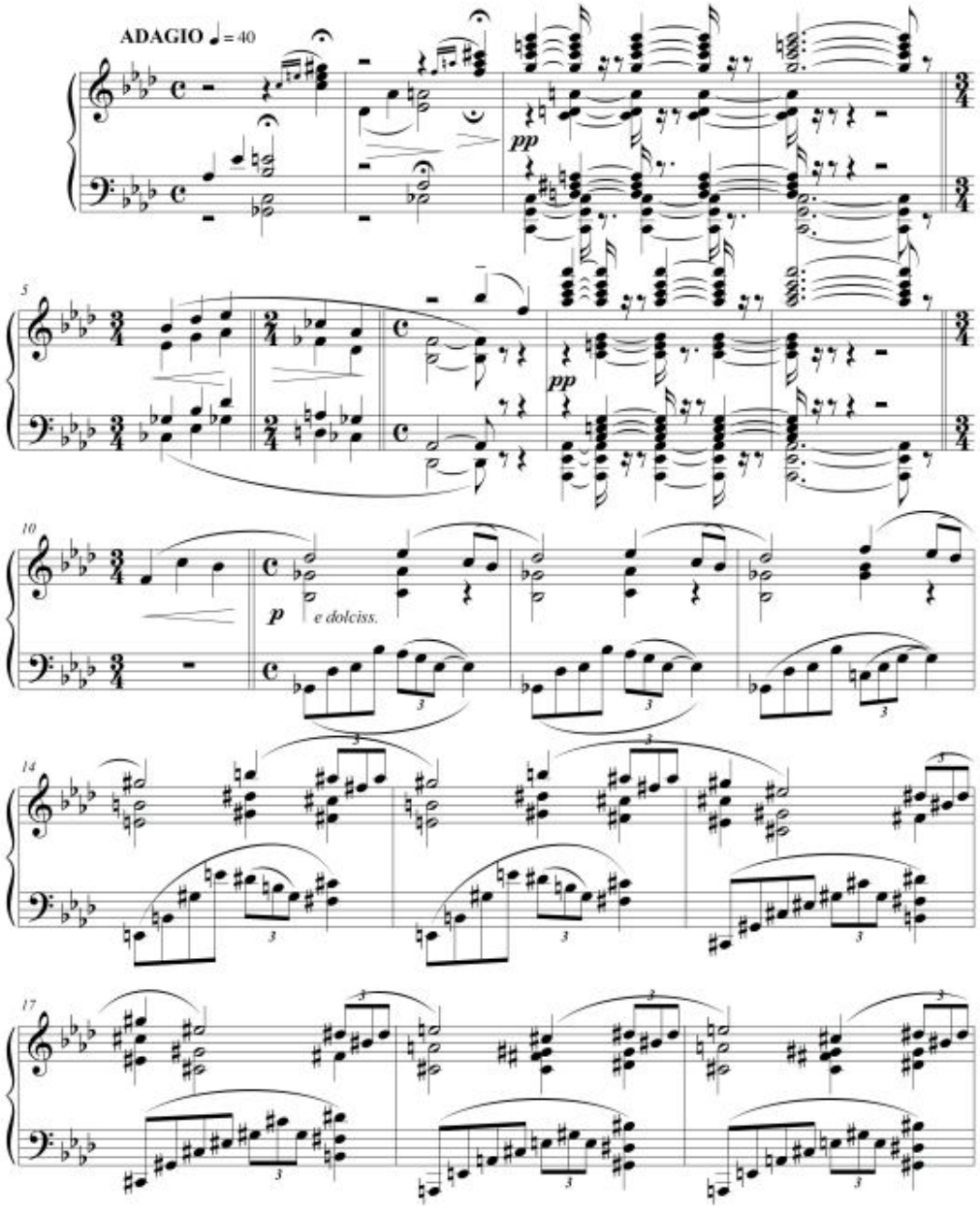
LA CAMPIÑA ADORMECIDA

(1919)

Poema para orquesta
Reducción para piano solo

Transcripción y edición:
Lucio Bruno-Videla

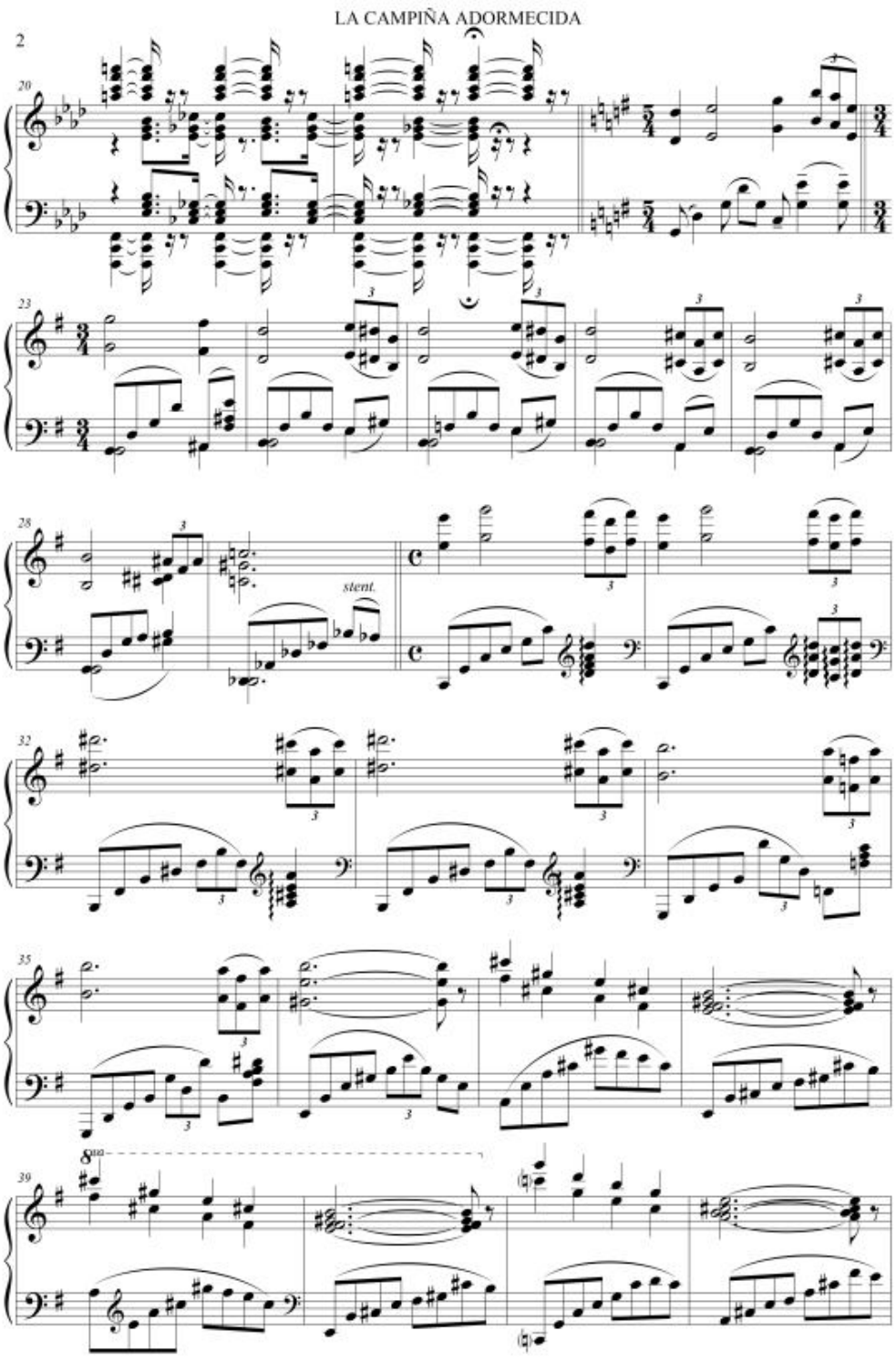
RODOLFO ZANNI, Op.22 no.4
(1901-1927)



© 2013 - Instituto Superior de Música José Hernández. Buenos Aires, Argentina

IMJH - 1

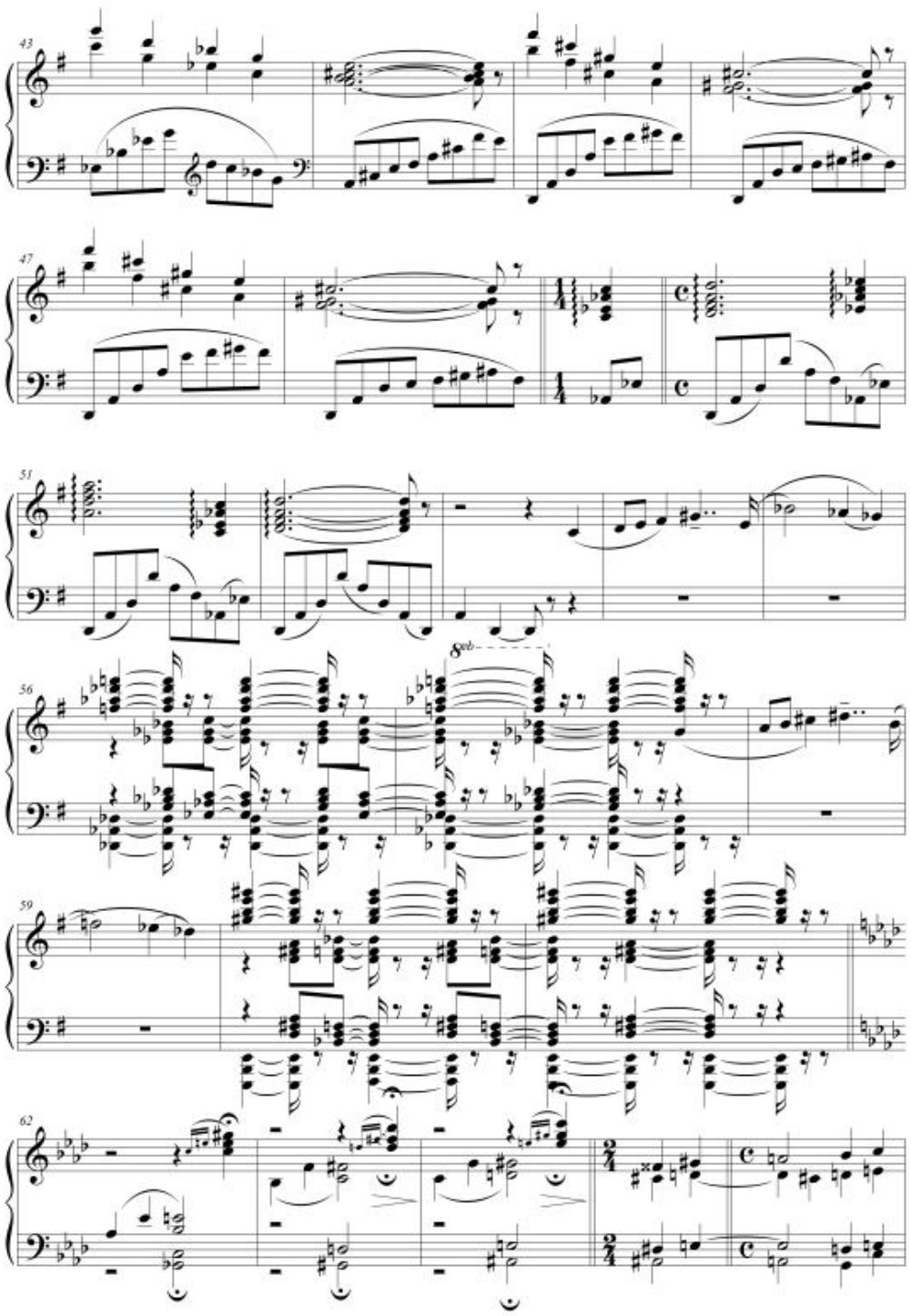
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com



IMJH - 1

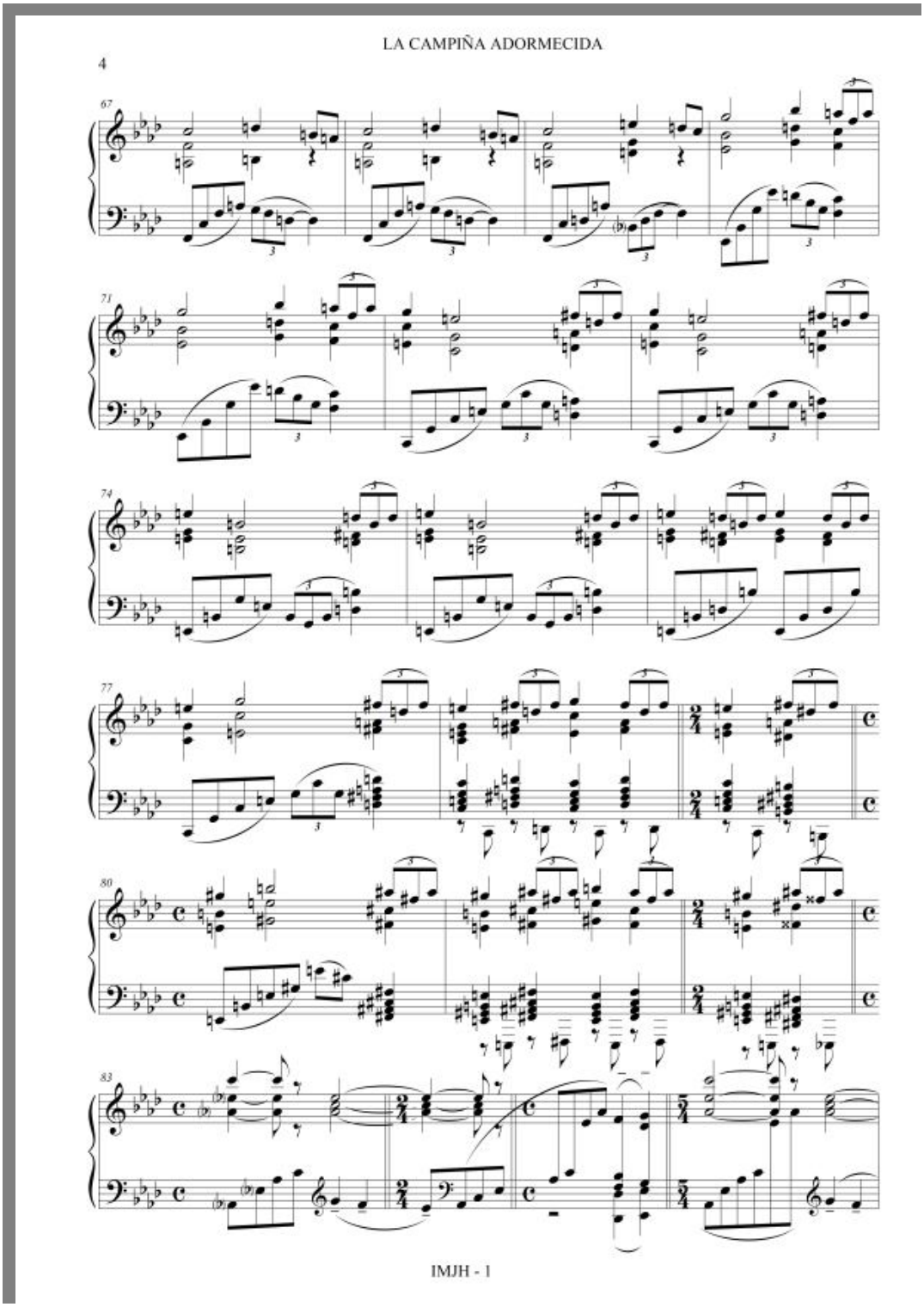
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

LA CAMPIÑA ADORMECIDA



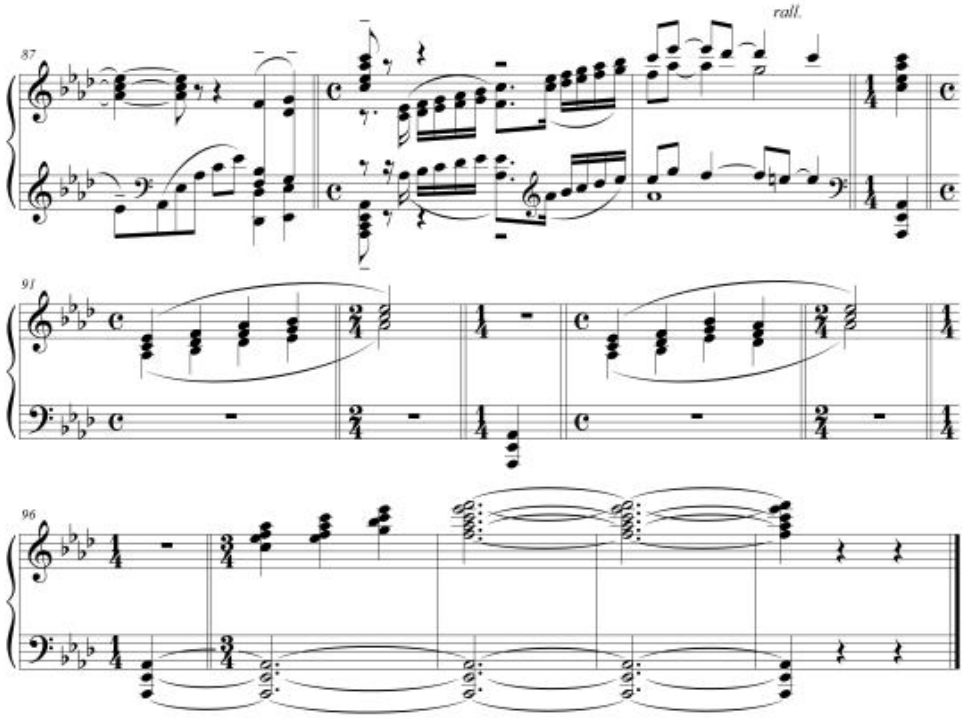
IMJH - 1

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com



Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

LA CAMPIÑA ADORMECIDA



RODOLFO ZANNI
B.A. 10 / IX / 19

El manuscrito autógrafo de esta partitura es patrimonio de la biblioteca de música del Instituto Superior de Música "José Hernández".

IMJH - 1

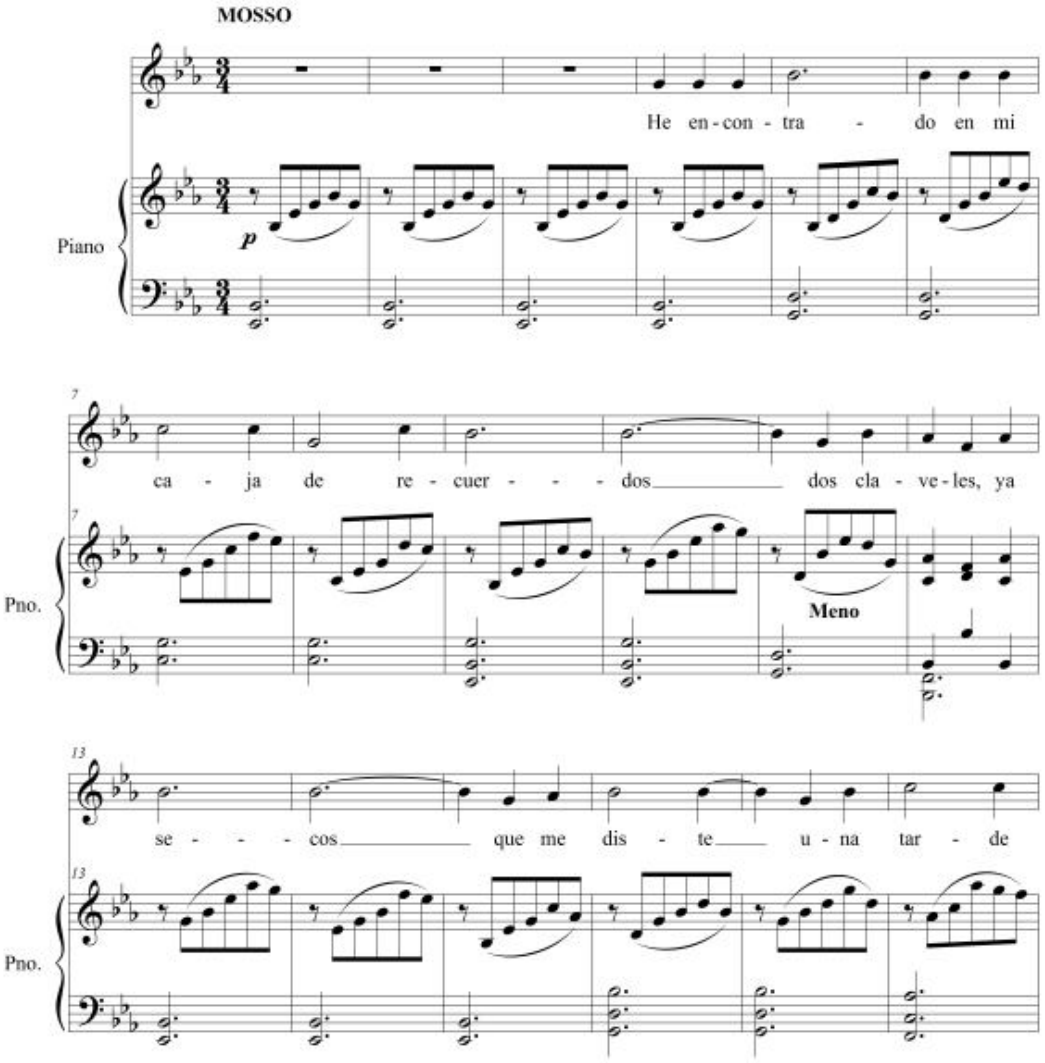
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

REMEMORA

(Romanza)

Transcripción y edición:
Lucio Bruno-Videla

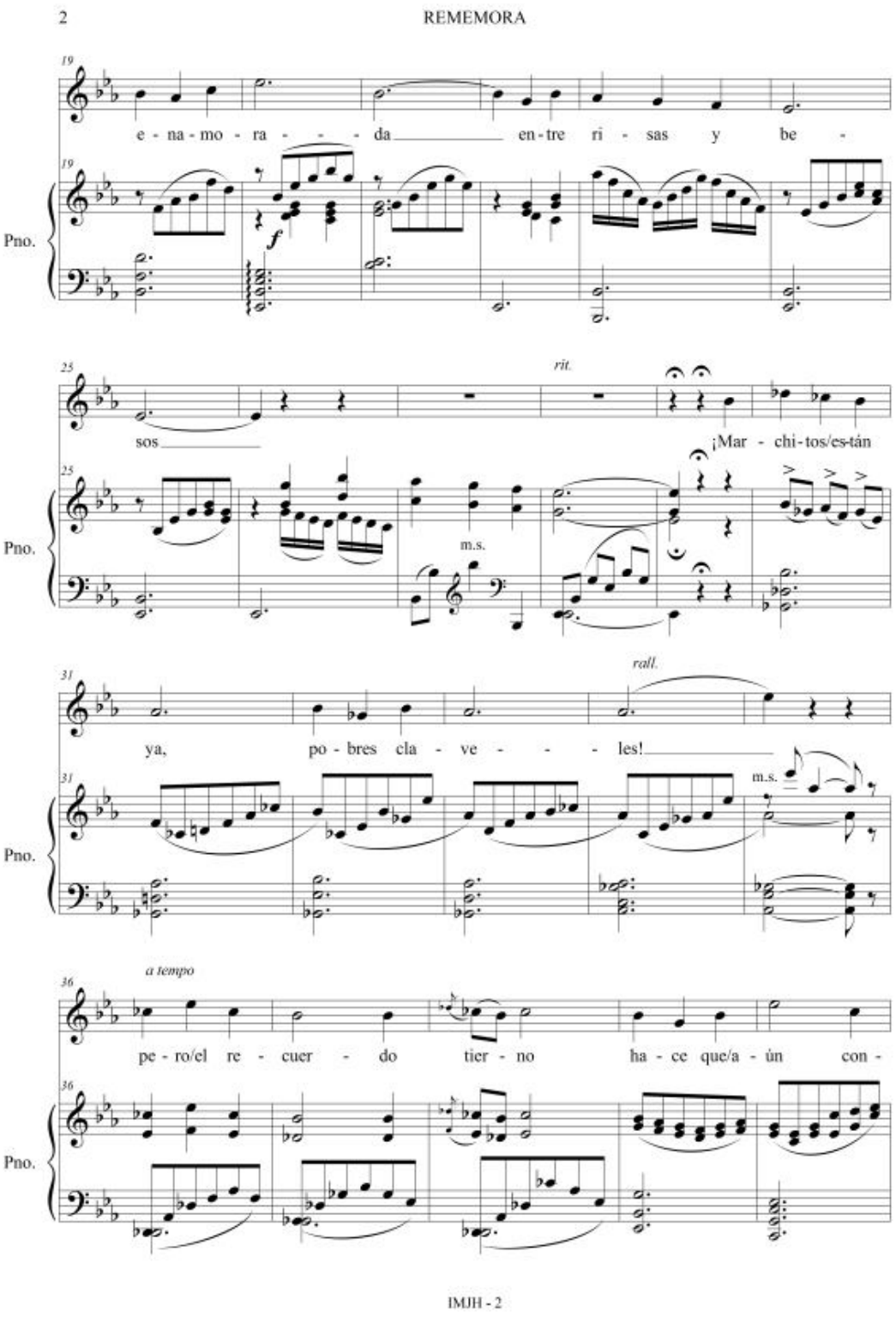
Música: RODOLFO ZANNI (1901-1927)
Poesía: JUAN A. ALSINA



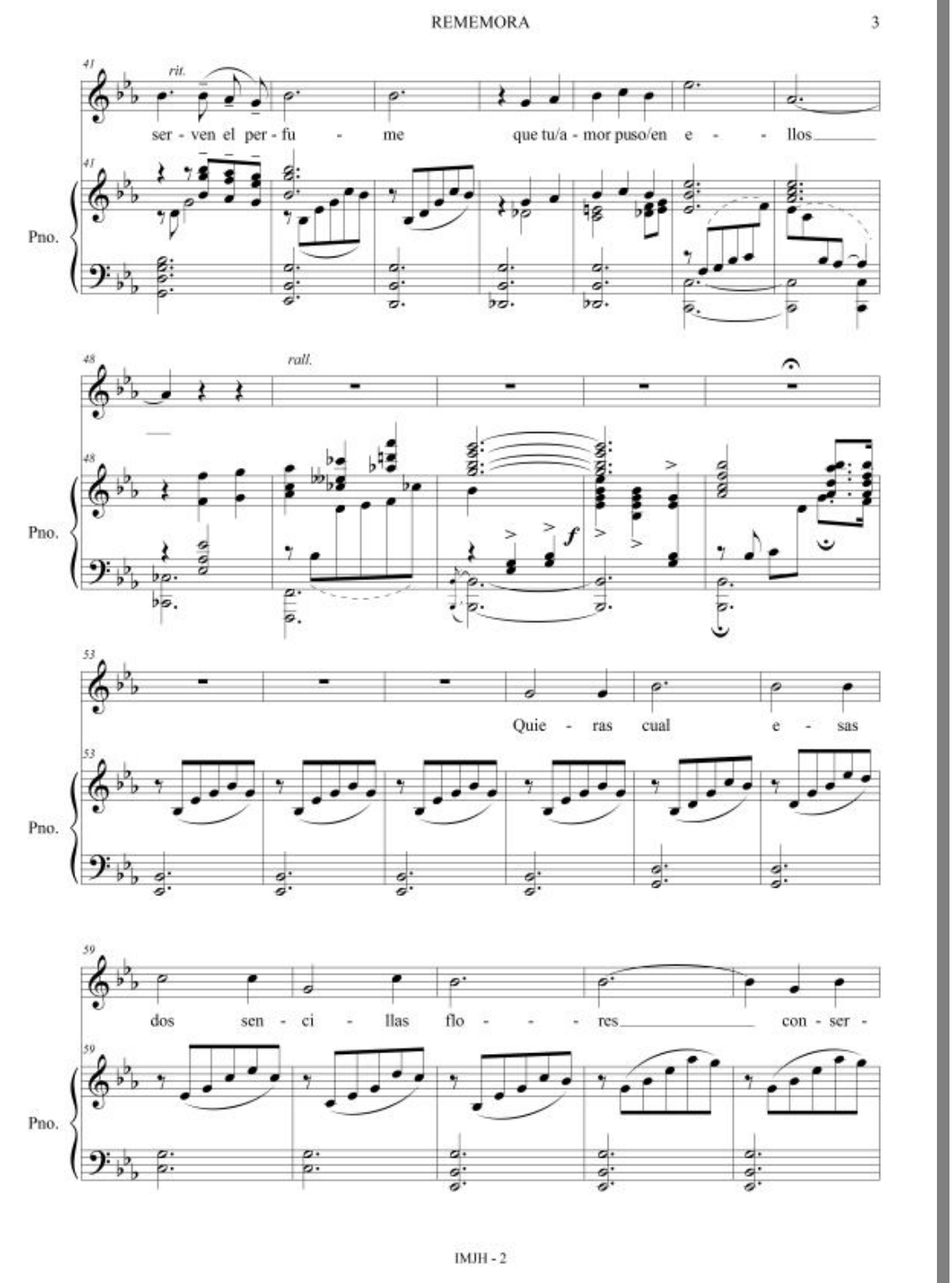
© 2013 - Instituto Superior de Música "José Hernández". Buenos Aires, Argentina

IMJH - 2

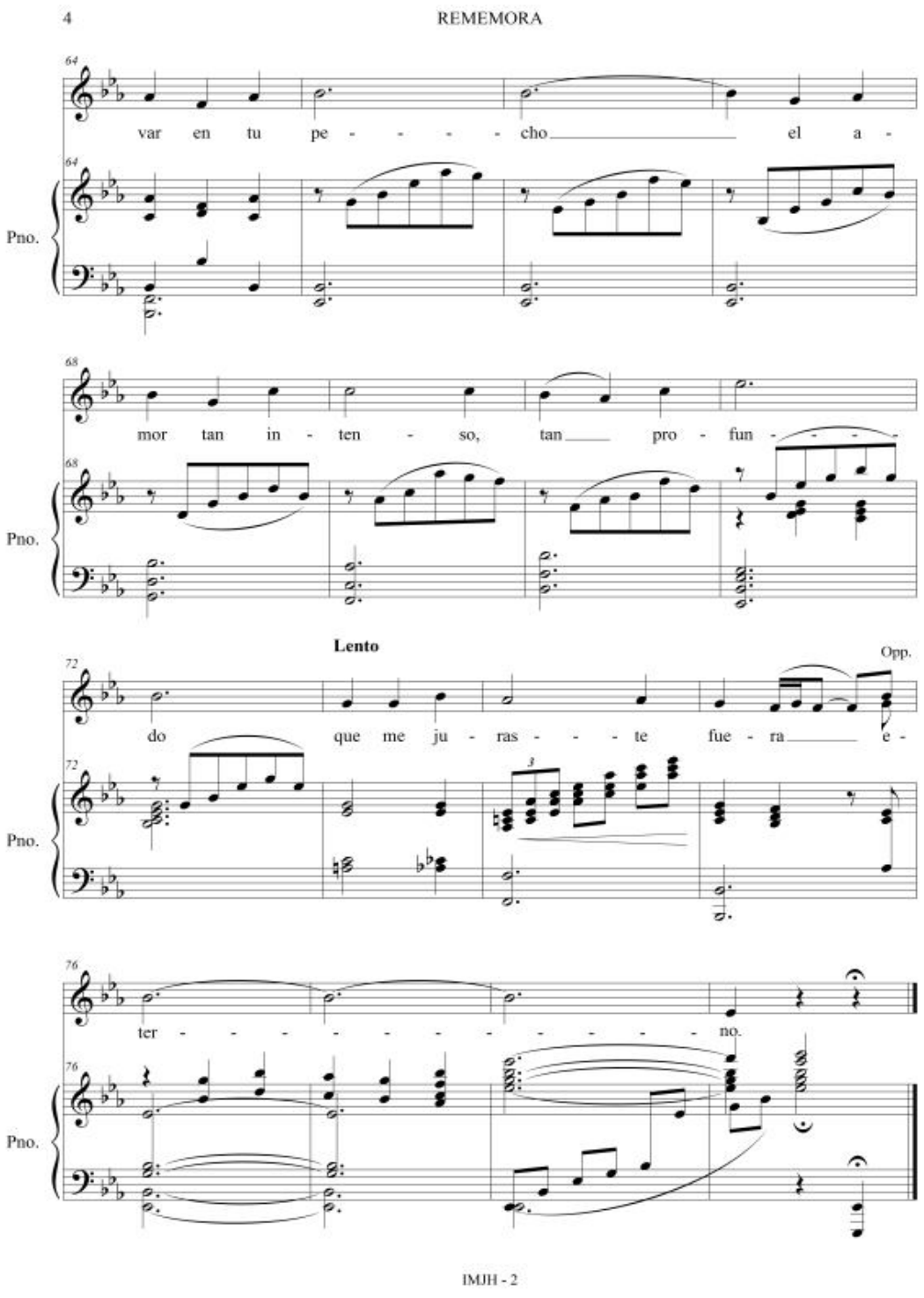
Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com



Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

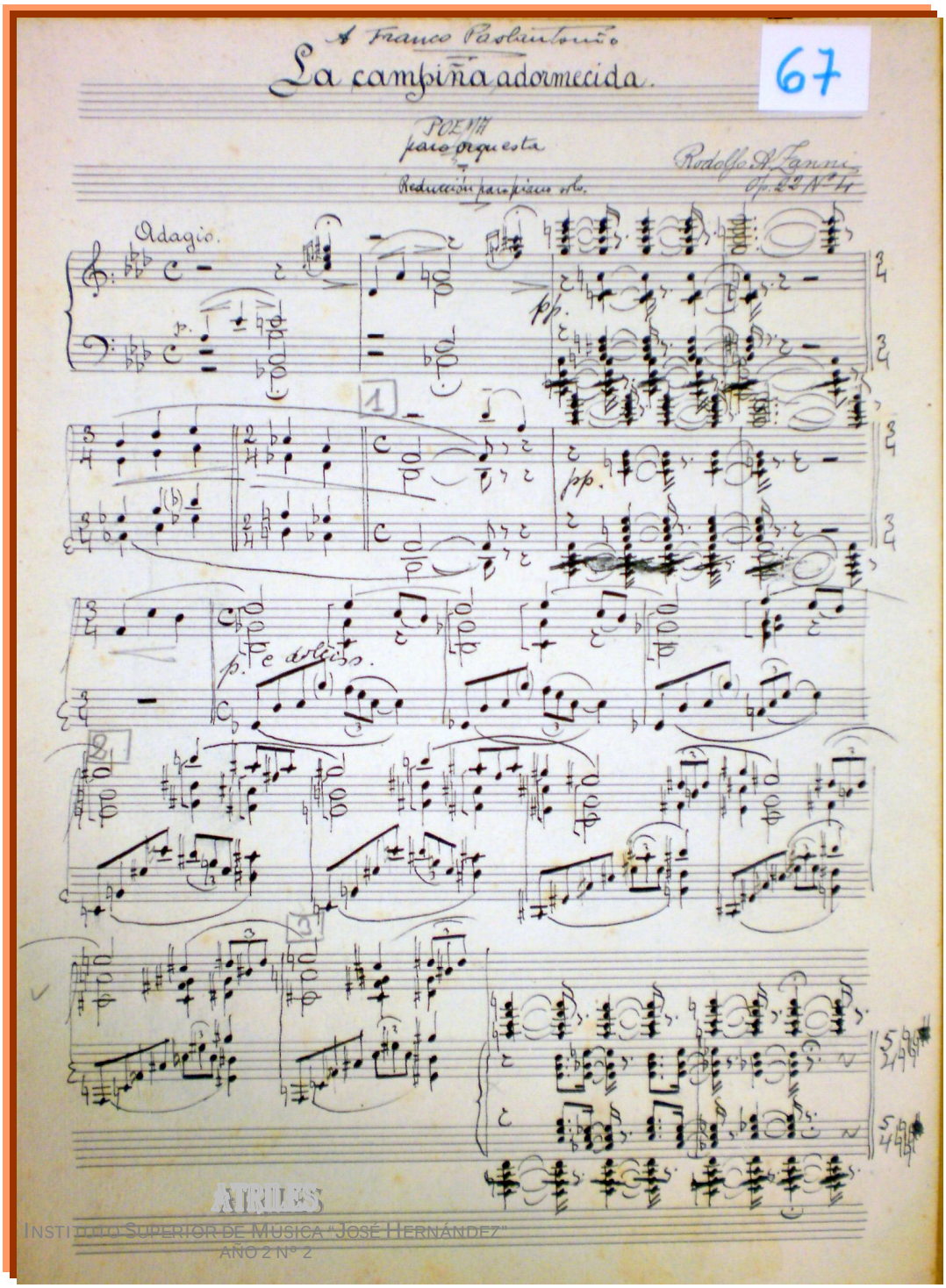


Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com



Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

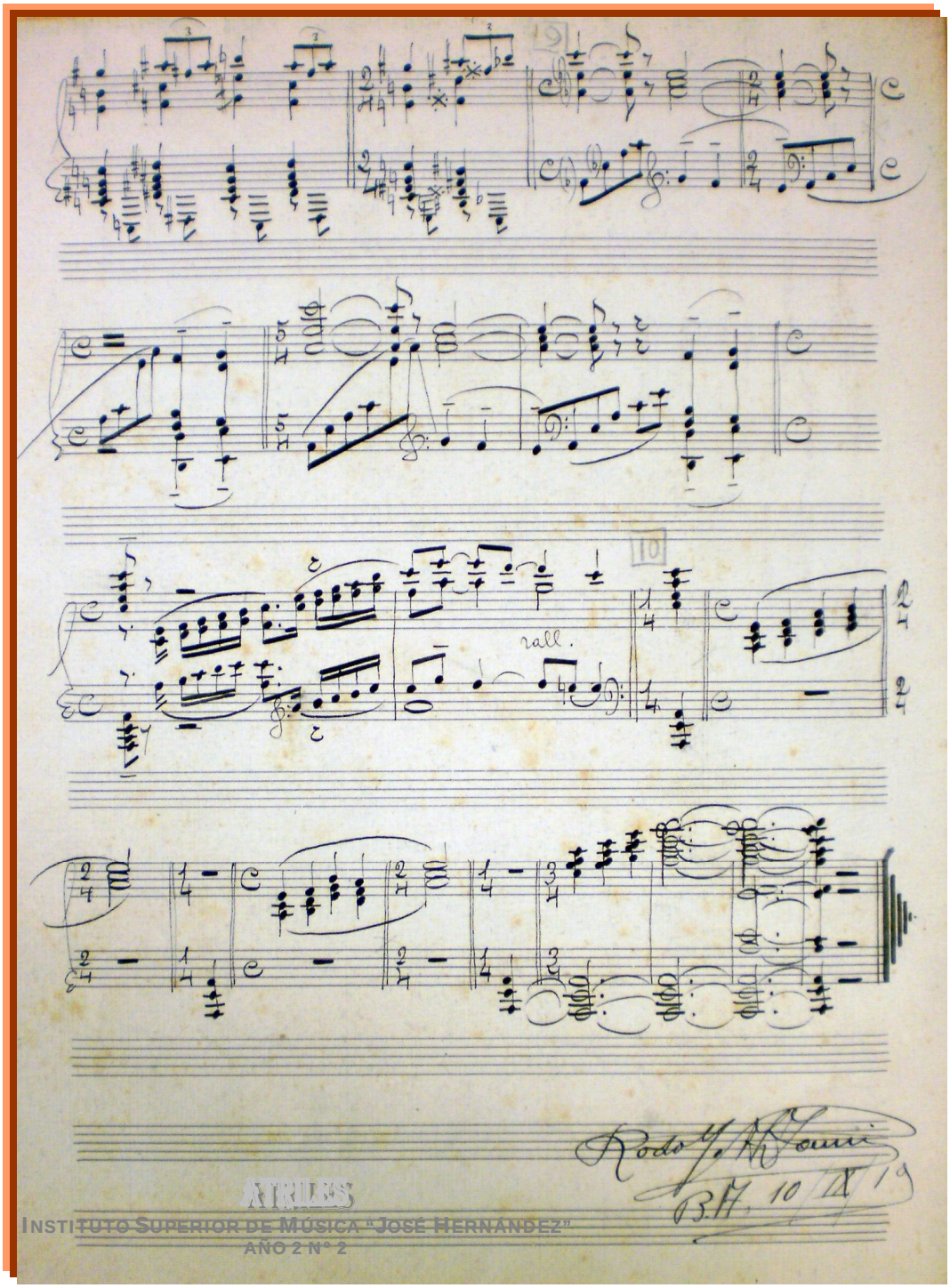
PRIMERA PÁGINA DEL MANUSCRITO "LA CAMPIÑA ADORMECIDA" DE R. ZANNI



ATRILES
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 2 Nº 2

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com

PÁGINA FINAL DEL MANUSCRITO "LA CAMPIÑA ADORMECIDA" DE R. ZANNI



ATRILES
INSTITUTO SUPERIOR DE MÚSICA "JOSÉ HERNÁNDEZ"
AÑO 2 N° 2

Juan Bautista Alberdi 1294 –Olivos–Provincia de Bs. As. – Argentina (C.P. 1640) TEL: 011-4513-9875
E-mail: atrilesrevista@yahoo.com.ar - Web: www.institutodemusicajosehernandez.com