

Canciones en el baúl y la petaca. Tres romanzas de inmigrantes italianos en Buenos Aires (1890-1910)

José Ignacio Weber
Facultad de Filosofía y Letras. UBA

Resumen

Esta ponencia estudia un corpus de canciones en italiano compuestas por inmigrantes y publicadas en revistas de interés artístico de la colectividad italiana de Buenos Aires a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Es un repertorio *quasi*-olvidado, por lo tanto, su conocimiento es necesario para la comprensión del diálogo ético-estético de la cultura argentina del período, fundamentalmente de la relación del nacionalismo con otras tendencias estético-ideológicas. Se analiza una selección de obras representativas de este repertorio: *A Madonna!* de Gennaro D'Andrea, con letra de Rocco De Zerbi; *Un organetto suona per la via* de Giovanni Serpentine y Lorenzo Stecchetti (pseudónimo de Olindo Guerrini); y *Primo-Vere* de Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi. El análisis se detiene en la forma, la sintaxis melódica, la “*pronuncia*” rítmico-melódica de los versos y la relación dramática entre música y texto. Como resultado, se encontraron diferencias (autorales) en el modo en que los tres compositores musicalizaron una misma estructura poética, lo que da variedad al conjunto.

Conceptos clave: canción de cámara, inmigración, Gennaro D'Andrea, Giovanni Serpentine, Odoardo Turco.

Songs in the Trunk and the Suitcase. Three Romanze of Italian Immigrants in Buenos Aires (1890-1910)

Abstract

This paper studies a corpus of songs in Italian composed by immigrants and published in magazines of artistic interest of the Italian community of Buenos Aires in the late nineteenth and early twentieth centuries. It is a quasi-forgotten repertoire, therefore, its comprehension is necessary for the understanding of the ethical-aesthetic dialogue of the Argentine culture of the period, fundamentally of the relationship of nationalism with other aesthetic-ideological tendencies. I analyze a selection of representative works of this repertoire: *A Madonna!* by Gennaro D'Andrea, with lyrics by Rocco De Zerbi; *Un organetto suona per la via* of Giovanni Serpentine and Lorenzo Stecchetti (pseudonym of Olindo Guerrini); and *Primo-Vere* by Odoardo Turco and Giacomo De Zerbi. The analysis considers the form, the melodic syntax, the rhythmic-

melodic “*pronuncia*” of the verses and the dramatic relationship between music and text. As a result, I found (authorial) differences in the way in which the three composers musicalized the same poetic structure, which gives variety to the corpus.

Keywords: art song, immigration, Gennaro D’Andrea, Giovanni Serpentine, Odoardo Turco.

Introducción¹

María Antonieta Josefina Sacchi de Ceriotto *in memoriam*

El título de esta ponencia es un pequeño homenaje a dos trabajos fundamentales de María Antonieta Sacchi de Ceriotto, *La música en la petaca del misionero* y *La profesión musical en el baúl*², que resumen su incesante preocupación por estudiar el aporte de los inmigrantes en el desarrollo de la actividad musical en Argentina. Aquella “música viajera” que fue y es un objeto de investigación fundamental para la comprensión del encuentro de culturas. Este trabajo pretende seguir esa senda³.

En mi trabajo de doctorado estudié la interacción de las culturas como problema semiótico a partir del análisis de diversas publicaciones de la colectividad italiana en Buenos Aires entre 1890 y 1910, especialmente revistas de interés cultural y artístico. Quedó sin ahondar entonces el estudio de las partituras incluidas en aquellas publicaciones, entre las que se destacan las canciones en italiano. Esta comunicación continúa el estudio de ese corpus de canciones de compositores inmigrados a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Este conjunto de piezas fue publicado en las revistas *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1908) y *La Revista Artística* (1908). Es un repertorio (*quasi*) olvidado, por lo tanto se postula que su conocimiento es necesario para la comprensión del diálogo ético-estético de la cultura argentina del período, fundamentalmente de la relación responsiva de la estética nacionalista con otras tendencias estético-ideológicas.

En trabajos anteriores se describió el contexto cultural –políglota– en el que apareció este repertorio y se estudió su efecto de lectura en el nacionalismo culturalista, que lo instauró como “ajeno”⁴. Asimismo, se dio cuenta del grupo cultural al que pertenecieron algunos de los compositores y letristas, que conformaron una formación cultural italiana en Buenos Aires, nucleada en las publicaciones periódicas mencionadas,

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto UBACyT: “Música ‘cultiva’ y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX” dirigido por Silvina Mansilla, con sede en el Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA).

² Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. *La música en la petaca del misionero. Un mundo sonoro en las viñas de Rodeo del Medio*, EDIUNC, Mendoza, 2009; Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. *La profesión musical en el baúl. Músicos españoles inmigrantes radicados en Mendoza a comienzos del siglo XX*, EDIUNC, Mendoza, 2007.

³ Véase Sacchi de Ceriotto, María Antonieta. *La música, incansable viajera. Sesenta años de prácticas musicales en Mendoza, 1852-1912*, EDIUNC, Mendoza, 2014.

⁴ Weber, José Ignacio. “La canción de cámara en italiano en Buenos Aires como texto ajeno (1890-1910)”, en *Actas de las I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, FFyL-UBA, Buenos Aires, en prensa. Recuperado de [<http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2017>]; Weber, José Ignacio. “Pluriculturalidad y creación artística italiana en Buenos Aires (Argentina, 1890-1910)”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 28, 2019, en prensa.

en instituciones de educación artística (como el Instituto Musical Santa Cecilia y otros conservatorios) y la Asociación Artística italiana⁵. También, se planteó el problema de la adscripción genérica a la romanza italiana de salón⁶. Del mismo modo, se explicitaron los *topics* de las letras y la estructura de sensibilidad –fuertemente asociada a la italianidad– de la que participaba esta producción. Se indagó, también, en los vínculos con la *scapigliatura* y otras tendencias estéticas de la península itálica. Además, se discutió acerca de la necesidad de una edición crítica de esta producción musical⁷.

El objetivo de esta ponencia es estudiar tres canciones representativas del corpus: *Primo-Vere* de Odoardo Turco y letra de Giacomo De Zerbi; *Un organetto suona per la via* de Giovanni Serpentine, sobre un poema de Lorenzo Stecchetti (pseudónimo de Olindo Guerrini) y *A Madonna!* de Gennaro D’Andrea, con letra de Rocco De Zerbi. El análisis se orienta a detectar características genéricas y, al mismo tiempo, particularidades estilísticas o autorales, a partir de los lineamientos metodológicos modélicos propuestos por Giorgio Ruberti en su estudio de la obra de Francesco Paolo Tosti⁸.

Las canciones

¿Por qué se eligieron estas tres canciones como representativas del conjunto de veinte compuestas por músicos inmigrantes y publicadas en las mencionadas revistas? Por varias razones. Por un lado, las tres musicalizan poemas cuya forma es la más repetida en el corpus: dos *quartine* de versos endecasílabos. Por lo tanto, se espera encontrar distintas soluciones (autorales) sobre la forma de una misma estructura poética.

En segundo lugar, este recorte permite vincular tres poetas distintos, que muestran la variedad de escritores del corpus⁹. Lorenzo Stecchetti, uno de los pseudónimos de Olindo Guerrini (Forlì 1845-Bologna 1916), es el más repetido autor del conjunto –cuatro de las canciones musicalizan poemas suyos–. Los poemas de Guerrini

⁵ Weber, José Ignacio. “Una formación cultural italiana en Buenos Aires (1890-1910)”, *AdVersusS. Revista de semiótica* [en línea], 25, 2014, pp. 12-50. Recuperado de: [<http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>].

⁶ Así como sus fluidos intercambios con las formas populares de la canción dialectal. Acerca del problema del género en las canciones de arte de tradición europea decimonónica y de sus vínculos con las formas populares véase Dahlhaus, Carl. *La música del siglo XIX*, Akal, Madrid, 2014, pp. 95 y ss. y Sanvitale, Francesco (ed.). *La romanza italiana da salotto*, EDT, Turín, 2002.

⁷ Ramallo, Hernán D. y José Ignacio Weber. “Edición crítica de partituras de canciones en italiano de compositores inmigrantes (1891-1908)” [ponencia], en *I Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo*, FFyL, UBA, Buenos Aires, 2018, snp.

⁸ Ruberti, Giorgio. “Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti”, *Musica/Realtà*, XXXIV, 101, 2013, pp. 55-71.

⁹ Prácticamente en todos los casos se verifica que los poemas fueron compuestos con anterioridad a la música.

fueron muy populares dentro del género de la canción de cámara o de salón en italiano – como también lo fuera por ejemplo Gabriele D’Annunzio¹⁰. Otro de los autores es Rocco De Zerbi (Reggio Calabria 1843-Roma 1893), un influyente periodista y político de Nápoles. Benedetto Croce lo consideraba un mediocre escritor pero periodista y polemista de talento¹¹. Si bien fue prolífico y muy publicado, poca obra suya es recordada. Pietro Mascagni había proyectado realizar una ópera sobre una de sus novelas, *Vistilia* (1887), pero no la culminó –aunque parte de la música la destinara a otra ópera de tema romano, *Nerone* (1935)–. El tercero de los letristas es Giacomo De Zerbi, hermano menor de Rocco, que vivió durante doce años en Buenos Aires. Se desempeñó como periodista en *La Patria Italiana* y *La Patria degli Italiani* (donde llegó a ser secretario de redacción), y dirigió la revista *El Mundo del Arte* una de las publicaciones donde apareció el repertorio trabajado. Escritor aficionado, publicó en Italia algunos libros que no tuvieron mucha trascendencia. Su creación más conocida, por la cual –hasta donde sabemos hoy– no tiene crédito más allá de la declaración en las memorias de Mascagni, es la letra de *La siciliana* que abre la *Cavalleria Rusticana*¹². Se puede apreciar en este mínimo recorte, la variedad de autores que involucra el corpus, desde los más importantes escritores vinculados a la canción en italiano, hasta autores relacionados con redes de colaboraciones entre inmigrantes en Buenos Aires –que, entre otras cosas, construyen los vínculos del grupo cultural antes mencionado–.

El primero de los compositores es el pianista Odoardo [Eduardo] Turco (Castrovillari 1867-¿?)¹³, quien asistió al Conservatorio de Nápoles. En 1887 se graduó con la más alta calificación. Al año siguiente, llegó a Buenos Aires recomendado a Pietro Melani por sus maestros Paolo Serrao y Constantino Palumbo. Se dedicó principalmente

¹⁰ La editorial Zanichelli publicó en 1877 el volumen de poesías *Postuma*, atribuido de forma ficticia a Lorenzo Stecchetti –un joven que habría muerto de tisis a los 30 años–. Para Sanvitale este poeta representó un tipo de “aristocracia formal” con la cual una pequeña porción del vasto público burgués podía identificarse. Véase Francesco Sanvitale. *Il Canto di una vita. Francesco Paolo Tosti*, EDT, Turín, 1996, pp. 90-100.

¹¹ Croce, Benedetto. “Appunti per la storia della cultura in Italia nella seconda metà del secolo XIX. I. La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900”, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 7, 1909, p. 423.

¹² Liberti, Rocco. “Il testo di ‘Siciliana’ nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo De Zerbi”, *Calabria sconosciuta*, XXXIV, 129-130, 2011, pp. 49-51.

¹³ Comenzó los estudios musicales con su padre y los maestros Corrado y Ciao. A los once años fue becado para asistir al Conservatorio de Nápoles donde estudió piano con Bufaletti, Constantino Palumbo, Giuseppe Martucci y Vincenzo Romaniello, armonía con Cassano, Costa y De Nardis y contrapunto con Serrao. En el Conservatorio fue ayudante de Palumbo y Martucci y pianista acompañante de la clase de arte escénico de Mastriani. Véase Lacquaniti, Héctor. “Turco, Eduardo”, *Diccionario biográfico contemporáneo de artistas en la Argentina. Tomo I – Música*, Buenos Aires, 1912, pp. 129-130 y Petriella, Osvaldo y Sara Sosa Miatello. *Diccionario Biográfico Ítalo-Argentino*, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 1976.

a la educación musical en los conservatorios Santa Cecilia, La Capital, el Instituto de Música de Belgrano y el Conservatorio Argentino; también era profesor particular de piano. Publicó en 1891 y 1892, por la casa Demarchi, composiciones para canto y piano¹⁴, que según *El Mundo del Arte* estaban “en boga en los salones elegantes de la *high-life*”¹⁵.

Por su parte, Giovanni Serpentine (Recanati 1864-Buenos Aires 1937)¹⁶ estudió en el Conservatorio de Bolonia y luego en el Conservatorio Rossini de Pésaro¹⁷, hasta que emigró, lo que interrumpió su formación. Llegó a Argentina en 1886 y se radicó en La Plata¹⁸. Allí enseñó música, fue instrumentista en orquestas y organista de la parroquia San Ponciano (1890-1899). Tuvo una importante actividad docente tanto en escuelas de Buenos Aires como de La Plata. Fundó en 1903 el Conservatorio Verdi de esta última. Si bien son conocidas sus composiciones escolares, marchas e himnos¹⁹, ninguna bibliografía menciona las canciones sobre texto de Stecchetti que publicó *El Mundo del Arte* en 1892²⁰.

Por último, el pianista Gennaro Maria D’Andrea (Nápoles 1860-Buenos Aires 1937) quien también estudió en el conservatorio San Pietro a Majella de Nápoles, con Beniamino Cesi. Fue miembro fundador y secretario entre 1878 y 1880 del Circolo Cesi. En 1898 vino a Buenos Aires a dar conciertos²¹ y, solicitado como profesor, se radicó definitivamente. Al año siguiente, entró al plantel docente del Instituto Musical Santa Cecilia, donde permaneció hasta 1905 cuando, junto a Elmerico Fracassi, fundaron el

¹⁴ *El Mundo del Arte* decía: “Las dotes principales de Turco como compositor, son la inspiración siempre original, el gusto exquisito que rehúye de cada vulgaridad y el conocimiento profundo del contrapunto”. “La nostra musica”, *El Mundo del Arte*, I, 2, 1891, p. 4.

¹⁵ En 1892 compuso un álbum de canciones sobre poemas de Lorenzo Stecchetti: “El joven músico comprende perfectamente los sentimientos del poeta: esto es el gran secreto de su éxito”. Certamen. “El maestro E. Turco”, *El Mundo del Arte*, II, 25, 1892, p. 7.

¹⁶ Bitocchi, Mariano. “Giovanni Serpentine”, *Storie di una emigrazione*, el autor, Buenos Aires, 2006, pp. 155-213; Gesualdo, Vicente. *Historia de la música en la Argentina*, Beta, Buenos Aires, 1961, p. 365; Cuerda, Cecilia. “Serpentine, Juan”, en Casares Rodicio, Emilio (dir. y coord.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 9, SGAE, Madrid, 2002, p. 977 y Petriella y Sosa Miatello. *Diccionario*.

¹⁷ En el Conservatorio de Bolonia estudió con el maestro Tabellini y luego en Pésaro con el maestro Pedrotti.

¹⁸ Continuó su formación musical allí, donde estudió contrapunto y composición con el director de la Banda de la Policía de la Provincia, Juan Bautista Montano.

¹⁹ Quizá el catálogo más completo sea el de Mariano Bitocchi. El Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” posee partituras de varias obras, así como una cantidad de documentos, misivas y recortes de y sobre Serpentine donados por Virtu Maragno y Romualdo Brughetti. Se agradece la colaboración de Silvina Mansilla en la recolección de estos datos.

²⁰ *Un organetto...* está dedicada a la Srta. Enriqueta Ortiz de Rozas, probablemente alumna del compositor –malograda pocos años después en 1895 a la edad de 22 años, irónicamente, de tisis como el ficticio Stecchetti–.

²¹ Los conciertos se dieron en el Prince George Hall, el salón de la Unione Operai Italiani y la Exposición Nacional de aquel año.

Conservatorio Fracassi-D'Andrea. Es reconocido como uno de los principales continuadores de la escuela pianística napolitana en Buenos Aires –junto a Luigi Romaniello–²².

Método

El método de análisis propuesto por Giorgio Ruberti confronta, dentro de la obra de Francesco Paolo Tosti²³, la romanza de salón (ejemplificada a partir de *Ideale* de 1882) y la *canzone napoletana* (*Marechiaro*, 1888) para detectar diferencias subestilísticas –es decir, dentro de un nivel jerárquicamente superior que definiría el estilo de Tosti–. Cabe recordar que las composiciones de Tosti eran contemporáneas al corpus aquí discutido. Su hipótesis, que sigue a Leonard Mayer, es que existen diferencias “dialectales”, en el sentido de subestilísticas, en el estilo de Tosti cuando escribe una romanza o una *canzone*. Para ello se detiene en la forma, la sintaxis melódica, la fraseología, la “pronuncia” rítmico-melódica de los versos –es decir, el modo en que se relaciona la estructura del verso con la estructura rítmico-melódica de la frase musical–, el contorno melódico, la armonía y la relación dramática entre música y texto. Cabe aclarar que en esta instancia el análisis se realiza sobre las partituras ya que aún no se dispone de interpretaciones ni registros. Por ello, se espera que este estudio pueda contribuir a futuras actualizaciones sonoras de esta música.

Análisis de las piezas

El poema *Primo-Vere* de Giacomo De Zerbi, como todos los del recorte, consiste en dos *quartine* de versos endecasílabos. La primera estrofa, de rima abab, se acentúa en la sexta y la décima sílabas, verso conocido como endecasílabo *a maggiore*. La segunda, cuya rima cdbb, alterna el verso *a minore* –con acentos en las cuarta y décima sílabas– y *a maggiore*. Esta diferencia redundante en el cambio semántico entre la primera y la segunda estrofa. La primera describe las bondades de la primavera y la segunda se refiere al amor no correspondido por la *madonna* que se muestra “altanera” y hace permanecer “el invierno” en el “corazón enfermo” y “desconsolado” del yo poético.

²² Véase De Marinis, Dora. “Las escuelas pianísticas en Argentina”, en Dora De Marinis (comp.), *Actas del Congreso Internacional de Piano-La Música Latinoamericana para Piano*, UNCuyo, IUNA, Buenos Aires, 2010, pp. 5-10 y Cetrangolo, Anibal E. *Ópera, barcos y banderas: El melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, pp. 79-80.

²³ Ruberti. “Romanza”.

Ride la primavera e la natura
 Si risveglia alla vita ed all'amore...
 Scende all'anima la pace e all'aura pura
 Sorride folleggiante il novo fiore.

Solo per me [, madonna,] primavera non esiste...
 E l'inverno, e l'inverno ho sempre in core
 Voi sempre a me vi dimostrare altera
 E rugiada non ha l'egro mio cor, l'egro mio cor²⁴.

La música de Odoardo Turco respeta tanto la cuadratura formal como el sentido dramático en una pieza breve de 19 compases de extensión de tempo lento y *sostenuto*. El resultado son dos secciones: la primera debe cantarse *gaiamente* (alegremente) y la segunda *con tristezza*. Cada sección está compuesta por una frase de ocho compases en la que se canta toda una estrofa. A su vez se dividen en dos semifrases de cuatro compases, correspondiendo cada verso a dos. El siguiente esquema (figura 1) resume la forma de la pieza:

Forma	Intro	A				Trans.	B				Coda
Estrofa		(Estrofa 1)					(Estrofa 2)				
Verso		v1	v2	v3	v4		v1	v2	v3	v4	
Cantidad de compases	(1)	2	2	2	2	(1)	2	2	2	2	(1)
		4		4			4		4		
		9cc.				10cc.					
Armonía	MibM			Región: SibM			MibM	Reg: Solm		MibM	

Figura 1: Esquema formal de *Primo-Vere*

Esta sintaxis melódica corresponde a la cuadratura estándar (típica, habitual) en este tipo de obras²⁵, con un compás de transición entre las dos frases de ocho compases²⁶. A pesar de esta cuadratura, la pieza presenta variedad melódica en cada verso dando como resultado lo que Ruberti caracteriza como una “(...) estructura no estrófica que en base a un principio *durchkomponiert* permite evitar la reexposición de material ya presentado”²⁷. Todo esto puede verse en una comparativa de la sintaxis de cada verso (figura 2) que

²⁴ De Zerbi, Giacomo. “Primo-Vere”, *El Mundo del Arte*, II, 11, 1892, p. 6.

²⁵ La sintaxis melódica estándar o más habitual responde al esquema de ocho compases por estrofa cantada, divididos en dos semifrases de cuatro compases cada una a las que corresponden dos compases por verso.

²⁶ Esta duración canónica podría homologarse, en la canción de cámara en italiano, a la *lyric form*. Véase Bianconi, Lorenzo. “La forma musicale come scuola dei sentimenti”, en G. La Face y F. Frabboni (eds.), *Educazione musicale e formazione*, Franco Angeli, Milán, 2008, pp. 85-120.

²⁷ Ruberti. “Romanza”, p. 58. [Traducción del autor].

muestra la variedad de soluciones rítmicas y de contorno de la melodía. Los versos de la primera *quartina* del poema tienen la misma acentuación: en la sexta y la décima sílaba, la música redonda en este ritmo del verso ubicando en tiempos fuertes (primero o tercero) del compás dichas sílabas. Las únicas variaciones métricas de la letra se producen en el primer verso de cada estrofa: un hiato en la primera (compás 2) y el agregado de una palabra (*madonna*) en la segunda.

En cuanto a lo armónico se puede decir que la tonalidad de la pieza es Mi bemol mayor y se mueve a regiones cercanas. La primera sección hacia la región de la dominante, Si bemol mayor, y la segunda sección pasa brevemente por el relativo menor de la dominante, Sol menor —es decir que hay una sola alteración, la becuadro—²⁸.

The musical score is presented in two sections, A and B, each with four staves of music. The key signature is two flats (Bb major) and the time signature is 4/4. Section A (measures 1-9) features lyrics: 'Ri-de la pri-ma - ve - ra e la na - tu - ra', 'Si ris-ve-glia, aHavi - ta ed, al - l'a - mo - re', 'Scen-de, al - l'al - ma la pa-ce, e, al'au - ra pu - ra', and 'Sor - ri - de fol - leg - gian - te, il no - vo fio - re'. Section B (measures 10-18) features lyrics: 'So - lo per me, mad - don - na, pri-ma-ve-ra non e sis - te', 'e l'in - ver - no, e l'in - ver - no, ho sem-pre, in co - re', 'Voi sem-pre, a me vi di - mos - tra - te, al - te - ra', and 'E ru - gia - da non ha l'e-gro mio cor l'e-gro mio cor'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and triplets.

Figura 2: Sintaxis melódica comparada de los versos de *Primo-Vere*

²⁸ El ámbito de la melodía es de do4 a mib5 (en la partitura), una décima; y se mueve mayormente por grado conjunto con saltos de tercera, algunos de cuarta y quinta y uno de sexta descendente (compás 11).

Por su parte, el poema *Un organetto...* responde a la misma lógica dramática que el anterior, dos estrofas con sentido contrastante.

Un organetto suona per la via,
la mia finestra è aperta e vien la sera,
sale dai campi alla stanzuccia mia
un alito gentil di primavera.

Non so perché mi tremino i ginocchi,
non so perché mi salga il pianto agli occhi.
Ecco, io chino la testa in sulla mano,
e penso a te che sei così lontano²⁹.

La música de Giovanni Serpentine es de tempo *lento* y carácter *melancólico* y su solución formal de la estructura métrica del poema se aleja de la pieza anterior al introducir la repetición de los versos pares de cada estrofa. De este modo la canción se forma con una introducción de seis compases; una primera sección A de seis, subdivida en tres semifrases de dos –de las cuales la tercera repite la letra de la anterior pero con una diferencia de altura y casi el mismo contorno–; una segunda sección B de la misma extensión y con análoga subdivisión; continúa una transición (de armonías tensionantes) de tres compases; luego se repite la sección A' pero con una letra diferente; a la que sigue una nueva sección C sobre los últimos dos versos del poema pero esta vez no se repiten según la misma lógica sino que la primera y segunda subdivisión son las que están emparentadas y la tercera es un eco de las palabras finales; por último, una coda se extiende por cuatro compases de piano solo sobre los motivos de la introducción y el acompañamiento de la sección A. Como resultado las secciones no coinciden con las estrofas del poema como en el caso anterior y se configura una forma de rondó simple (AB/AC) con introducción, transición y coda como se aprecia en el esquema (figura 3)³⁰:

Intro	A			B			Trans	A			C			Coda
	(estrofa 1)							(estrofa 2)						
	v1	v2	v2	v3	v4	v4		v1	v2	v2	v3	v4	v4	
	a	b	b'	c	d	d'		a	b	b'				
	2	2	2	2	2	2		2	2	2	2	2	2	
(6)	6			6			(3)	6			6			(4)
18							19							
Lam	MiM		DoM	Lam	DoM		Inestab	Lam	MiM	Lam	FaM	Lam		

Figura 3: Esquema formal de *Un organetto...*

²⁹ Guerrini, Olindo [Steccetti, Lorenzo]. “Un Organetto Suona per la Via”, reproducido en *El Mundo del Arte*, II, 17, 1892, pp. 6-7.

³⁰ En el esquema formal de la pieza puede verse su simetría, cuyo eje se marca musicalmente con una transición de armonía inestable.

La sintaxis melódica de los versos se desvía de la cuadratura estándar, sin embargo sí se mantiene la habitual duración de dos compases por verso. Tal vez pueda decirse que es una variación de aquella estructura (figura 4).

En cuanto a la armonía, la tonalidad de la pieza es La menor y se mueve a regiones cercanas: el relativo mayor, Do mayor, y a Fa mayor. Se destaca el uso de acordes con novena y quinta aumentada (compases 13 y 28)³¹.

The figure shows a musical score for the song 'Un organetto...'. It consists of three systems of staves, labeled A, B, and C. Each system contains three staves of music with lyrics underneath. The lyrics are in Spanish and describe the sound of an organetto and the speaker's thoughts. The score is in 3/4 time and features melodic variations across the systems.

System A:

- Staff 1 (6-8): Un or-ga - net - to suo-na per la vi - a,
- Staff 2 (8-10): La mia fi-nes-tra, è a-per - ta e vien la se - ra,
- Staff 3 (10-12): La mia fi-nes-tra è a-per - ta e - vien la se - ra,

System B:

- Staff 1 (12-14): Sa le da - cam - pi al - la stan-zuc-cia mi - a
- Staff 2 (14-16): Un a - li - to gen - til di pri - ma - ve - ra,
- Staff 3 (16-18): un a - li - to-gen - til di pri - ma - ve - ra

System C:

- Staff 1 (27-29): Ec - co io chi - no la tes-ta insul-la ma - no
- Staff 2 (29-31): e pen - so, a te che sei co-si lon - ta - no
- Staff 3 (31-33): a te co - si lon - ta - no

Figura 4: Sintaxis melódica comparada de los versos de *Un organetto...* (sin repeticiones)

³¹ El ámbito de la melodía es de re#4 a sol5 (en la partitura), una oncená; predomina el grado conjunto pero hay salto de tercera, cuarta, quinta y sexta descendente (compases 12,15).

Finalmente, el poema *A Madonna!* de Rocco De Zerbi tematiza la entrega amorosa total que roza con lo sagrado. Responde a la misma métrica de los anteriores con rima abab/ccbb.

Ardere silenzioso innanzi a voi
Siccome cero innanzi a sacro altare
E così ardendo consumarmi e poi
Di me nessuna traccia in voi restare.

Eran questi, o Madonna, i voti miei
E null'altro, o Madonna, oggi vorrei
Vedervi, udirvi, amarvi... e ripiombare
Nel nulla eterno dell'immenso mare³².

Al ponerlo en música, Gennaro D'Andrea, se ocupó en reforzar y señalar los sentidos de la letra a través de los cambios en el carácter, tempo y metro. Como resultado aparece una forma en secciones de melodía no estrófica, es decir, no repetitiva (*durchkomponiert*) (figura 6). Asimismo, de las tres piezas, la fraseología de esta es la que más se desvía de la estándar. La primera sección A, de tempo *lento*, sobre la primera estrofa, mantiene la duración estándar de la sintaxis melódica de dos compases por verso, excepto en el primero que se extiende en tres compases porque tiene comienzo tético, algo ciertamente anómalo en el conjunto de piezas. Asimismo, el tercer verso queda trunco y el final se canta junto al comienzo del cuarto³³. En la segunda sección B cambia el metro (de 4/4 a 6/4) y el tempo, *andante sostenuto*. Con la aceleración se alarga la “*pronuncia*” de los versos a cuatro compases. En la tercera subdivisión de la sección, sobre el tercer verso de la segunda estrofa, vuelve a cambiar el tempo a *lentissimo*. En el último verso, una tercera sección C de cuatro compases, nuevamente cambia el tempo, ahora *lento*, y el metro (a 4/4). El esquema formal resulta en una sucesión de secciones ABC (figura 5).

A				Trans.	B			C	Coda
(Estrofa 1)					(Estrofa 2)				
v1	v2	v3	v4		v1	v2	v3	v4	
3	2	2	2	(1)	4	4	4	4	1
9					17				
Lento					Andante sos.		Lentissimo	Lento	
4/4					6/4			4/4	

Figura 5: Esquema formal de *A Madonna!*

³² De Zerbi, Rocco. “A Madonna!”, *La Revista Teatral*, VIII, 5, 1906, snp.

³³ Una subdivisión alternativa de la sección, y quizá más precisa, que la que se propone en el esquema podría ser 3+2+1+1+1, donde se agrega una subdivisión con el final del tercer verso y el comienzo del cuarto (con acento en el tercer tiempo del compás).

The image displays a musical score for the song 'A Madonna!' by José Ignacio Weber. It is divided into three sections: A, B, and C. Section A (measures 1-9) is marked 'Lento' and features a melody in G major, 4/4 time. The lyrics are: 'Ar - dere si - len-zio - so in - nan-zi_a vo - i Sic - co - me ce - ro in - nan-zi_a sa-cro_al - ta - re E co-si_ar - den - do con - su - mar - mi'. Section B (measures 11-18) is marked 'Andante sostenuto' and features a melody in G major, 6/4 time. The lyrics are: 'e poi Di me nes - su - na traecia_in voi re - sta - re' (with 'verso 3' and 'verso 4' indicated below the first line) and 'E - ran questi_O Ma - don - na i vo - ti mie - i E nul - l'al-tro_O Ma - don - na og - gi vor - re - i'. Section C (measures 19-26) is marked 'Lentissimo' and features a melody in G major, 6/4 time. The lyrics are: 'Ve - der - vi u - dir - vi_a - mar - vi' and 'e ri-piomba - re Nelnulla_e-ter - no dell' - im - men - so ma - re'. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Figura 6: Sintaxis melódica comparada de los versos de *A Madonna!*

La tonalidad es Sol mayor. La armonía de la primera sección es inestable ya que no llega a la tónica hasta el final (compás 9). Sin embargo, el plan tonal no se mueve a regiones lejanas³⁴.

³⁴ Hay dos alteraciones fa \flat y sol \sharp en un ζ pasaje sobre re menor? Se caracteriza también por el agregado de séptimas y novenas en los acordes. En cuanto a lo melódico, el ámbito es de re 4 a la 5 (de la partitura) y la melodía se mueve mayormente por grado conjunto y saltos de tercera. También hay saltos de cuarta, cuarta aumentada (compas 2), quinta y octava.

Conclusiones

El análisis de las obras permite señalar algunas generalidades. Se trata de piezas breves, mayormente lentas y divididas en secciones con características contrastantes –en carácter, metro y/o acompañamiento–. Excepto la de Serpentine, se caracterizan por la variedad en la “*pronuncia* melódica de los versos”, en forma de melodía no estrófica.

Asimismo, se pueden encontrar algunas diferencias, fundamentalmente en cómo solucionaron los compositores un mismo metro poético. El resultado da una variedad al conjunto digna de nota: una forma rondó (*Un organetto...*), una de melodía no estrófica o *durchkomponiert* (*A Madonna!*) y otra con esta misma característica pero más cercana a la sintaxis melódica estándar o más habitual de dos frases de ocho compases (*Primo-Vere*).

Si se tiene en cuenta que eran piezas destinadas a la ejecución hogareña por aficionados o estudiantes de música en las aulas de los conservatorios –aunque ello no quita que puedan haber formado parte de algún programa misceláneo de concierto–, podemos postular cierta condición pedagógica de este repertorio. Fundamentalmente, por haber podido habitar la escucha del público local a una forma muy extendida de creación musical italiana y, a su vez, muy característica de esa cultura y su sensibilidad. En este sentido decimos que los *baúles* y *petacas* de los músicos inmigrantes traían mucho más que páginas de música escrita; traían expresadas en ellas, como diría Croce, “masas de sentimientos”³⁵.

³⁵ Véase, entre otros, Croce, Benedetto. *Breviario de Estética*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

José Ignacio Weber: doctor en Historia y Teoría de las Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Auxiliar docente de Metodología de la Investigación (FFyL-UBA). Miembro de la Asociación Argentina de Musicología. Miembro del equipo editorial de la *Revista Argentina de Musicología* y secretario de redacción de *AdVersus. Revista de semiótica*.