

REVISTA
ISSN 2683-7145



INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA “CARLOS VEGA”

.nro 2

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



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

REVISTA DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
CARLOS VEGA

■ **AÑO XXXIV**
■ **2020**

VOLUMEN 34 - N° 2

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

UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES

Rector. Dr. Miguel Ángel Schiavone

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

Decano. Lic. Ezequiel Pazos

INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA CARLOS VEGA

DIRECTOR

Dr. Pablo Cetta

EDITORES

Dra. Susana Antón Priasco, Dr. Julián Mosca

COMITÉ CIENTÍFICO

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

DISEÑO: Mariela Tzeiman //

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

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

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



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

I.S.S.N: 2683-7145

Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

Registro de propiedad intelectual en trámite

Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

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

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

www.iimcv.org

SUMARIO

PRÓLOGO

Noticias de la Revista 34 N° 2.

11

SECCIÓN ARTÍCULOS

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

Oscar Pablo Di Liscia

15

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

Sebastiano De Filippi

33

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

Silvina Luz Mansilla

55

NOTICIAS DEL INSTITUTO

77

CONVOCATORIA

83

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

SEBASTIANO DE FILIPPI

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

RESUMEN

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

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

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

ABSTRACT

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

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



Introducción

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Alcance de la investigación

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

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

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

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

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

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

40

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

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

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

Martini y su libro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Puccini y su ópera

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

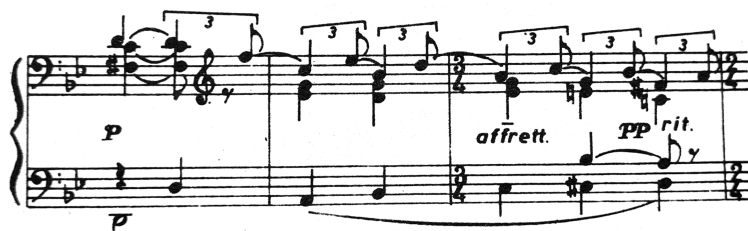
Veamos los dos cortes propuestos, que se ubican en el segundo acto. El sugerido para los compases tercero a sexto de la página 166 no es en absoluto usual y tampoco se vislumbra en él utilidad alguna: se encuentra en el medio de un brevísimo interludio orquestal que sigue a la salida de Cavaradossi y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

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

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

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

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



Ejemplo musical N° 1

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ALCUNI SOLDATI

AGITATO $\text{♩} = 116$

38 *pp*

T. (piangendo) *string. a poco a poco*

Ma-rio... (gridando) po-ve-ra Flo-ria

SPOL. *f* Scarpia? Ah!

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

f Scarpia? Ah!

f Scarpia? Ah!

P *string. a poco a poco e cres.*

Ejemplo musical Nº 2

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

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

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

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

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

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

Consen - ti-te ch'io le scriva un sol motto, U-ni-co

tristamente

PPP

en 6

P

re-sto di mia ric-chez-za è questo a - nel... Se promette-te di con-se-

rit. 4

Ejemplo musical N° 3

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

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

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

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

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

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

Algunas conclusiones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

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

RICCI, Luigi. 1939-1941. *Variazioni, cadenze, tradizioni: per canto*, ap. 1-2. Milán: Casa Ricordi.

RICCI, Luigi. 1937. *Variazioni, cadenze, tradizioni: per canto*, vol. I-II. Milán: Casa Ricordi.

SACHS, Harvey. 2017. *Toscanini: Musician of conscience*. Nueva York: W. W. Norton & Company.

SERAFIN, Tullio y TONI, Alceo. 1958-1964. *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento* vol. I-II. Milán: Casa Ricordi.

VALENTI FERRO, Enzo. 1985. *Los directores: Teatro Colón, 1908-1984*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.

VAUGHAN, Denis. 1958. "Discordanze fra gli autografi verdiani e la loro stampa". *La Scala, Rivista dell'Opera*, N° 104, pp. 11-15.

ZENCK, Martin. 1989. "Abbozzo di una sociologia della ricezione musicale". En Borio, Gianmario y Garda, Michela (eds.), *L'esperienza musicale: teoria e storia della ricezione*. Turín: EDT, pp. 96-116.

SEBASTIANO DE FILIPPI

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