

# La canción de cámara en italiano en Buenos Aires como texto ajeno (1890-1910)

WEBER, José Ignacio / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras -  
nachoweber@yahoo.com.ar

---

Eje: Área de Investigaciones en Artes Musicales<sup>SEP</sup> Tipo de trabajo: ponencia

---

<sup>a</sup> Palabras claves: Inmigración - Nacionalismo - Giovanni Grazioso Panizza - Iginio Ugo Tarchetti

## > Resumen

Dentro de una más amplia investigación que, en el marco de la semiótica –entendida como teoría unificada de lo social en tanto praxis sónica–, se pregunta por la creación artístico-estética en el contexto de la interacción entre culturas, estudio particularmente la canción de cámara de inmigrantes italianos comprendida como un texto “ajeno”. En esta comunicación se explicita un corpus (tentativo) de veinte piezas para canto y piano en italiano compuestas por inmigrantes y aparecidas en revistas culturales y artísticas de Buenos Aires entre 1890 y 1910. Se plantean algunas generalidades en torno al conjunto de los compositores, y cómo se relaciona esta producción con las tradiciones de la canción en Italia y Argentina. Para ilustrar estas cuestiones analizo la obra *Quanti baci!* de Giovanni Grazioso Panizza con letra de Iginio Ugo Tarchetti. Del estudio surgen indicadores que sugieren una continuidad con la tradición de la *romanza italiana da salotto* y una actualización interpretativa (en un contexto lejano) de la estética *scapigliata*. Este avance permitirá, en futuros trabajos, indagar en el potencial diálogo de este repertorio con la canción de cámara nacionalista argentina, teniendo en cuenta que, en el contacto cultural, los textos ajenos –de la inmigración– implican un cuestionamiento a la hegemonía cultural argentina.

## > Introducción

En esta breve comunicación presento los lineamientos del trabajo a desarrollar en el marco del proyecto de investigación grupal Ubacyt: “Música ‘cultura’ y literatura en Argentina. Algunos repertorios vocales del siglo XX”.<sup>1</sup> Se dará cuenta de un corpus, algunos problemas y unas primeras conjeturas.

En el marco de una teoría semiótica general –como teoría unificada de lo social en tanto praxis sónica (Rossi-Landi y Mancuso 2006; Mancuso 2005; 2010)– nos preguntamos cómo abordar el particular

---

<sup>1</sup> Dirigido por Silvina Mansilla; programación científica 2016-2018 (Modalidad A; cód.: 20020150100049BA).

problema de la creación artística inmigrante, *i.e.* el texto (obra de arte) ajeno (Lotman 1996). Este pequeño avance permitirá, en futuros trabajos, indagar en el potencial diálogo de este repertorio con la canción de cámara nacionalista argentina, teniendo en cuenta que, en el contacto de culturas, los textos ajenos –de la inmigración– implicaron –e implican– un cuestionamiento a la hegemonía cultural argentina.

### › **El corpus: canciones de salón en italiano**

El corpus (tentativo) está conformado por canciones publicadas entre 1891 y 1908 en tres revistas culturales de la colectividad italiana de Buenos Aires, *El Mundo del Arte* (1891-1895), *La Revista Teatral* (1906-1907) y *La Revista Artística* (1908).<sup>2</sup> Son veinte obras de música vocal con acompañamiento de piano compuestas por músicos inmigrantes italianos.<sup>3</sup> Se trata de canciones en italiano, con excepción de una traducción al español de un poema de Heinrich Heine y un *Ave Maria* en latín –por lo demás, la única composición religiosa del corpus–. A pesar de cierta heterogeneidad estilística, formal y genérica –si bien se conjetura que tiene que ver mayormente con la *romanza italiana da salotto* (Manzo 2002; Ruberti 2013)–, lo representativo del corpus es la decisión de quienes hacían las revistas de incluirlas en sus páginas.<sup>4</sup> Como señala Artundo (2010), es posible estudiar las publicaciones periódicas como un texto complejo; podría decirse que constituyen un todo que dice más que el estudio desagregado de las partes que lo componen. Por ello, este estudio se sostiene sobre una propedéutica en la que se indagaron distintos aspectos de las revistas mencionadas que informan y enriquecen los sentidos y lecturas posibles

---

<sup>2</sup> Este repertorio de canciones de cámara (canto y piano) en italiano de compositores inmigrantes puede ampliarse teniendo en cuenta partituras editadas en Buenos Aires por imprentas como David Poggi e hijo, u Orтели Hermanos (por ejemplo, la *romanza* de Gennaro Maria D'Andrea, *A Madonna!*, con letra de Rocco De Zerbi, que apareció en *La Revista Artística*, luego fue editada por la casa Orтели). Asimismo, con música aparecida en otras revistas; sin embargo, no era usual la inclusión de obras vocales de compositores italianos residentes. Por ejemplo, la revista *Música* no solía publicar a compositores del medio local, sino mayormente europeos consagrados, con excepción de un número dedicado a músicos argentinos donde se aparecieron una obra de Julián Aguirre, “Íntima N°2” (*Música*, I, 13, 1/VII/1906) y otra de Arturo Berutti, fragmento de *Horrida Nox* (I, 14, 15/VII/1906). El caso de la revista *Música* (que tenía mucho que ver con el trabajo de músicos inmigrantes, principalmente españoles) muestra la preferencia del público local por los autores franceses y la música vocal en francés. Las excepciones son “Melodía” del napolitano Giuseppe Martinucci con letra de Corrado Ricci (*Música*, I, 7, 1/IV/1906); una obra para piano de Giovanni Sgambati, “Mélodie poétique” (*Música*, I, 9, 1/V/1906); y otra de Giovanni Rinaldi, *Nel giardino* (*Música*, I, 11, 9/VI/1906).

<sup>3</sup> El repertorio completo de estas veinte canciones es el siguiente: aparecidas en *El Mundo del Arte*: Luigi Forino y Giacomo De Zerbi, *Aestate*; Vincenzo Cicognani, *Il Viandante*; Enrico Bernardi y Evaristo Gismondi, *Brindisi dell'Opera Juan Moreira*; Luigi Forino y Lorenzo Stecchetti [Olindo Guerrini], *Lasciali Dir...*; Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi, *Primo-Vere*; Nicola Nicastro, *Dono D'Addio!*...; Giovanni Serpentine y Lorenzo Stecchetti, *Un Organetto Suona per la Via*; Corradino D'Agnillo y Andrea D'Agnillo, *Amore*; Enea Verardini Prendiparte y Andrea D'Agnillo, *Amore*; Giovanni Grazioso Panizza e Iginio Ugo Tarchetti, *Quanti Baci!!!... Romanzetta per canto in chiave di Sol*; Odoardo Turco y Giacomo De Zerbi, *Alla pallida bimba*; Francesco Ghidini y Lorenzo Stecchetti, *Penso!* [*Un Organetto Suona per la Via*]; E. Chedi y Heinrich Heine, *Deh! Non Guirar!*; Antonio Scappatura, *Ave Maria*; Vittorio Bertolini y Giuseppe Regaldi, *Vorrei...*. En *La Revista Teatral*: Gennaro D'Andrea y Rocco De Zerbi, *A Madonna!*; Odoardo Turco y Heinrich Heine, *En vano* (traducido al español por Juan Antonio Pérez Bonalde). En *La Revista Artística*: Francesco Palmieri y Vincenzo di Napoli-Vita, *Come ti somiglia!*; Cesare A. Stiattesi y Diana degli Anemoni, *Parlate o fiori*.

<sup>4</sup> Además de estas canciones se publicaron en aquellas revistas otras de autores italianos consagrados como Francesco Paolo Tosti, Pietro Mascagni, Pier Adolfo Tirandelli y Elisabetta Oddone Sulli-Rao (que por ahora son dejadas de lado).

del corpus de canciones –así como del grupo cultural de los sujetos y sus programas estéticos y culturales– (Weber 2016). En este caso, de estos complejos textos gráficos consideramos su –hipotética– faceta musical (sonora y verbal), sin dejar de tener en cuenta en el horizonte interpretativo sus aspectos visuales e idiomáticos. La naturaleza políglota de las revistas las convierte, al menos en cierto grado, en contradictorias y abiertas, aun en los casos ideológicamente más explícitos. Por ello son objetos de estudio fundamentales para la comprensión de programas estéticos y culturales, sobre todo por su capacidad de conservar aquello que los sujetos dijeron, como también aquello que no podían decir y lo que decían a pesar de sí mismos.

El estudio de fuentes hemerográficas y bibliográficas permite señalar algunas generalidades acerca de los dieciséis compositores del conjunto de canciones. La mayoría nacieron en la década de 1860 y emigraron a fines de la de 1880 y principios de 1890, entre ellos, Gennaro Maria D’Andrea [Nápoles 1860–Buenos Aires 1937], Vincenzo Cicognani [Lugo di Romagna 1860–¿?], Enea Verardini Prendiparte [Bologna 1863–Corrientes 1929], Giovanni Serpentine [Recanati 1864–Buenos Aires 1937], Odoardo Turco [Castrovillari 1867–¿?], Luigi Forino [Roma 1868–1936] y Corradino D’Agnillo [Agnone 1868–Buenos Aires 1948]. Completan la lista Cesare A. Stiattesi [Niza 1881–Buenos Aires 1934], algunos años menor, Antonio Scappatura [Sicilia 1832–Buenos Aires c. 1900] y Enrico Bernardi [Milán 1838–1900], de una generación mayor,<sup>5</sup> y Giovanni Grazioso Panizza [Gazzuolo 1851–Buenos Aires 1903] (padre de Héctor, el compositor de *Aurora*) de una generación intermedia.<sup>6</sup> De los cinco compositores restantes se conoce muy poco pero hay indicios de que vivieron en Argentina.<sup>7</sup> En términos generales, eran músicos formados que migraron para dedicarse en Argentina a diversas actividades ligadas a la música (interpretación y enseñanza).

Por su parte, si se presta atención a los poetas es posible dar cuenta de dos grupos. Los autores del medio europeo (algunos de los cuales son centrales en la producción de música vocal de cámara europea decimonónica en general e italiana en particular) y, por otro lado, los propios inmigrantes (devenidos ocasionales letristas). En el primer grupo se encuentra Heinrich Heine [Düsseldorf 1797–París 1856], traducido al español y al italiano, un autor fundamental para la canción de cámara europea (sea *lied*, *chanson* o *romanza*), influyente no sólo en los compositores italianos sino también en muchos de los poetas italianos de la segunda mitad del XIX. También Giuseppe Regaldi [Varallo 1809–Bologna 1883], conocido por sus poemas en torno a las ideas y deseos nacionales resurgimentales. Así como Iginio Ugo Tarchetti [San Salvatore Monferrato 1839–Milano 1869], poeta de la *scapigliatura* de Milán, y Olindo

---

<sup>5</sup> Scappatura fue un exiliado liberal republicano, único representante de aquella oleada migratoria de la primera mitad del siglo XIX; a la misma generación pertenecía Enrico Bernardi quien, sin embargo, llegó a Sudamérica en 1890 como director de orquesta de la compañía lírica de los empresarios Angelo Ferrari y Cesare Ciacchi.

<sup>6</sup> Panizza, compositor a quien se dedica la parte final de este estudio, llegó a Buenos Aires en 1875 contratado por el empresario Ferrari para la orquesta del Teatro Colón.

<sup>7</sup> Se trata de Francesco Palmieri, Nicola Nicastro, Francesco Ghidini, E. Chedi y Vittorio Bertolini.

Guerrini [bajo el pseudónimo Lorenzo Stecchetti; Forlì 1845–Bologna 1916], quien con su libro *Postumo* homenajeó y parodió a la vez a los poetas malditos de la *scapigliatura*. Este último fue uno de los poetas predilectos de los compositores de *romanze* y el más llevado a la música en este corpus. Los restantes, menos conocidos, son Rocco De Zerbi [Oppido Mamertina 1843–Roma 1893], que si bien fue un poeta menor, trascendió como novelista, periodista, polemista y político, y Diana degli Anemoni, autora y recolectora de poesías de tipo popular.

El otro grupo de letristas se trata de emigrantes a la Argentina: Vincenzo Cicognani (que musicalizó sus propios versos), Evaristo Gismondi [Génova 1854–Buenos Aires 1914], Andrea D’Agnillo (hermano de Corradino), Giacomo De Zerbi (hermano menor de Rocco) y Vincenzo di Napoli-Vita [Nápoles 1860–Buenos Aires 1935] (cf. Weber 2014). Estos dos últimos fueron, a su vez, los directores de las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*, en las que se publicaron las obras. Provenientes ambos de Nápoles, De Zerbi, de modo más bien diletante, había publicado antes de emigrar algunos versos y una *nouvelle* de poco éxito,<sup>8</sup> en cambio di Napoli-Vita fue un prolífico y reconocido autor de teatro dialectal napolitano.

Este repertorio aún no fue indagado por la musicología local, como tampoco fue estudiado por la historia general del arte el grupo cultural en el que se referenciaron muchos de estos compositores.

### › **El grupo cultural**

Estos artistas inmigrantes pertenecieron a un grupo cultural (Williams 1980) que, hasta ahora, no había sido abordado como tal.<sup>9</sup> El estudio de su producción artística, fragmentariamente indagada aún, será siempre incompleto si no se la comprende dentro de una propuesta estética ampliada que toma parte de sus sentidos en una posición ética de conjunto en el contexto de una formación cultural determinada. Anteriormente, se costató la acción, en el contexto de la inmigración masiva de fines del siglo XIX, de esta formación cultural italiana en Buenos Aires, integrada por un conjunto de artistas, críticos y editores, en relación con el sector dirigente de la colectividad (Weber 2014; 2016). Breve y esquemáticamente, puede decirse que a partir de comienzos de la década de 1890 un grupo de artistas y críticos de origen italiano se nucleó en diversos órganos hemerográficos como el diario *La Patria degli Italiani* y las revistas *El Mundo del Arte*, *La Revista Teatral* y *La Revista Artística*. Como grupo cultural, llevó a cabo un programa ético-estético que se conoce (siguiendo a las fuentes y la literatura historiográfica) como *italianità*, sustentado en una construcción del pasado de los inmigrantes en el Río de la Plata, una política

---

<sup>8</sup> Existen indicios de que Giacomo De Zerbi es el autor de los versos de la canción dialectal con la que inicia la *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni, “Oh Lola...” (Liberti 2005).

<sup>9</sup> Cabe aclarar que no se trataba de un grupo creativo *per se* (cf. Mancuso 2015), sino más bien de un espacio amplio de pertenencia (v. Weber 2014).

lingüística, modelos artísticos italianos, ciertas instituciones y una publicística que fue su amalgama. El programa cultural de la *italianità* era flexible y dinámico; y como tal permitió afrontar las diversas situaciones en las que se encontró la interacción con la cultura local, de acercamiento y distanciamiento.

Este grupo, junto a otros agentes dinamizadores (como las tendencias anarquistas), aceleraron contradicciones latentes de la cultura argentina. En aquel contexto histórico, la disputa, principalmente con el nacionalismo culturalista, por el principio de verosimilitud, por el derecho de producción signica, fue fuertemente asimétrica y resultó en el olvido (no absoluto) del posicionamiento colectivo que tuvieron los artistas italianos y el grupo cultural que los contuvo.

Entre las estrategias a partir de las cuales el programa de la *italianità* buscó interactuar e intervenir en la cultura argentina se encontraba el fomento de la *romanza italiana da salotto*. Esta tradición genérica dialogaba principalmente, como se verá, con la canción en francés como modelo genérico y la creciente canción en español.

### › **Las canciones como textos ajenos**

El diálogo con el nacionalismo culturalista señaló un diferendo, una distancia con la voz colectiva del grupo cultural aludido. En términos generales, la estética nacionalista no consideraba en su horizonte una interacción productiva con la cultura y la lengua italiana (mucho menos la preeminencia civilizatoria que le adjudicaban los intelectuales italianos). Es posible, entonces, indagar esa responsividad en la producción artístico-estética, específicamente, se conjetura aquí, en las canciones en italiano. Con ello, los inmigrantes habrían respondido a uno de los principales modos de reafirmación de la clase dominante local: el dominio lingüístico (cf. Mancuso 1989-90:72; Mancuso y Minguzzi 1999:23). Es decir que, al condicionamiento y la asimilación cultural, el programa de la *italianità* respondió con una fuerte idiosincrasia lingüística manifiesta, entre otros elementos, en el fomento del modelo de la canción de cámara en italiano. Por lo tanto, se considera aquí a estas canciones como “textos ajenos”. Esto implica que son textos de otra cultura que atraviesan las fronteras culturales y, al mismo tiempo, como sostenía Lotman, son “(...) necesario[s] para el desarrollo creador del ‘propio’ o (lo que es lo mismo) el contacto con el otro ‘yo’ constituye una condición necesaria del desarrollo creador de ‘mi’ conciencia” (1996[1983]:64).

Como señala una de las principales tesis de la semiótica, todo contacto cultural aumenta la indefinición interna del sistema de la cultura, es decir, que el texto ajeno tiene la capacidad –postergable hasta cierto punto– de poner a la cultura frente a un cuestionamiento extremo. Los textos de la inmigración pusieron frente a un cuestionamiento final a la hegemonía cultural argentina que ficcionalizó el problema, en una narrativa sobre el inmigrante (v.g. la novela naturalista de Eugenio Cambaceres) y sobre su propio origen

(v.gr. *Eurindia* de Ricardo Rojas). La ficción –por extensión el arte– es entendida así no como reflejo, sino como refracción.

En cualquier sistema cultural –sónico– tarde o temprano, según Lotman, se presenta un problema verdaderamente irresoluble. Mientras tanto, se ficcionaliza. / Entonces, la ficción no nos permite el conocimiento de la “realidad” –como pensaba el marxismo ortodoxo u otras corrientes críticas–, sino que permite el conocimiento de lo que el colectivo considera que es necesario elidir u ocultar (Mancuso 2005:117).

¿Qué cuestionamiento encarnó la canción de cámara en italiano, en tanto texto ajeno, frente a la hegemonía cultural argentina de fines del siglo XIX y principios del siglo XX? Si bien la pregunta excede las posibilidades de este breve ensayo, es posible comenzar a responderla poniendo en diálogo el repertorio seleccionado con la canción de cámara argentina. Como señala Marcela González (2011), la canción de cámara argentina se movió entre el nacionalismo y una tendencia europea principalmente francesa.<sup>10</sup> Ambas corrientes convivieron con la canción de cámara en italiano. En el contexto de finales del siglo XIX y principios del XX habrían existido tres tendencias verbales que tomaba la canción producida en el país: el castellano academicista (“docto” o castizo), el de rasgos regionales y otros idiomas, con preferencia del francés (*Ibíd.*:522). Registrando el trabajo de algunos de los principales exponentes de la canción de cámara argentina (Alberto Williams, Julián Aguirre, Felipe Boero, Carlos López Buchardo, José André y Gilardo Gilardi), González muestra el retroceso del idioma italiano en esta producción.

(...) en las décadas de 1900 a 1920 el francés y el italiano, en menor medida, tuvieron una presencia numérica destacable si la comparamos con los poemas en castellano. Sin embargo, en la década que transcurre de 1920 a 1930 disminuye sensiblemente el empleo de estos idiomas, en beneficio del castellano y de las temáticas regionales, a lo que se le suma musicalmente el empleo de especies populares como zamba, gato, cueca, vidala, etc. (*Ibíd.*:528).<sup>11</sup>

El quiebre se produjo en torno al hito cultural de los Centenarios. La profesionalización del espacio musical consolidó,<sup>12</sup> según González, dos tendencias:

(...) una, que siguiendo los ideales del romanticismo busca en lo vernáculo una fuente de inspiración y da forma definitiva al nacionalismo, y otra que decididamente intenta sincronizar con los movimientos musicales europeos. Ambas corrientes conviven y dejan una importante producción (*Ibíd.*:524).

El modelo artístico de la canción en italiano perdió preponderancia frente al francés y su apropiación por

---

<sup>10</sup> ¿Cómo se ubica el corpus de este trabajo, la canción en italiano de inmigrantes, con respecto a esta categoría de la “canción de cámara argentina”? Si bien es un problema en discusión, entendemos que es productivo pensar esta categoría como un conjunto amplio que incluya también a la canción de cámara compuesta por inmigrantes en Argentina.

<sup>11</sup> La autora señala, “un caso especial con el italiano lo representaría Gilardo Gilardi si no fuera por su origen, aunque otros compositores incluyeron un mínimo porcentaje de canciones con poemas en italiano. Otra muestra del gusto porteño por lo francés y del giro que hacia finales de la década del 20 al 30 marca su decadencia, es la obra de José André, con musicalizaciones de Paul Verlaine, Alfred Musset o Paul Bru, entre otros” (2011:528). Las canciones en italiano son que destaca la autora son: de López Buchardo, *Vorrei* (1903, letra de Pietro Barqui) y *Scordarmi di te...?!* (poema anónimo); de Gilardo Gilardi *Ricordati* (1910), *Sconforto* (1910), *Stella candente* (1909), *Arcano* (1911), *Ombra* (1909), *Nenia* (1911), *Amore* (1916), *Le rose sono sfiorite* (1915); y de Luis Gianneo, *Raggio d'amor* (1916).

<sup>12</sup> Ese proceso de profesionalización se habría dado en el mismo contexto que describen Altarmirano y Sarlo (1980).

parte de compositores locales pertenecientes a ambas de aquellas corrientes. Si bien la producción en italiano no desapareció completamente menguó mucho su influjo como modelo y como tradición entre los locales. De modo concomitante se extendió la estética nacionalista.

Como señalan Rostagno (2011) y Ruberti, la música vocal de cámara del siglo XIX se sostenía sobre una dialéctica “(...) entre los conceptos de canto como expresión natural y universal, y el canto como expresión cultural de las regiones o naciones específicas” (Ruberti 2013:55; traducción propia). Por ello, González señala que “(...) la formación individual de músicos profesionales y el hallazgo de una metodología para el tratamiento de la canción popular (...) redirecciona parte de la creación musical hacia un resultado de claros perfiles nacionalistas” (2011:524).<sup>13</sup>

Toda esta situación fue la prótasis de lo que en la década del veinte y del treinta eclosionaría en una prédica estética netamente nacionalista. En su repaso por la historia musical de los primeros veinte años del siglo XX en Buenos Aires, el compositor Julián Aguirre (1924) planteaba que las tendencias y escuelas extranjeras cedían espacio a la inspiración en “asuntos propios”,<sup>14</sup> es decir, “hacer música argentina con ritmos, cadencias y modalidades propias de nuestro ambiente” (1924:54). De ese modo, el idioma francés y el italiano presentes en las primeras obras de los autores citados en el artículo desaparecían en favor de “versos y libretos de nuestros poetas” (*Ibid.*).

Más adelante, el crítico Gastón Talamón (1931) expresó que la canción en idioma nacional o castellano era “la única verdaderamente argentina” y estipuló una serie de prescripciones para la canción argentina: debía ser excluyentemente en idioma nacional, con adecuación de las “ideas melódicas” a sus acentos y prosodia, y con “*folklorismo*” (es decir, partir del estudio de las modalidades melódicas, rítmicas, armónicas e instrumentales típicas). En resumen, la estética nacionalista no consideraba “argentina” la producción en italiano, ya sea de inmigrantes o nativos.

Por su parte, la música vocal de cámara en italiano del ochocientos era un complejo entramado de géneros y formas. Por un lado, denominaciones genéricas como *romanza da salotto*, *canzone dialettale*, *canto popolare*, etc. se entremezclaban e influenciaban. Por otro, aparecían *canzone*, *canti*, *ballate*, *romanze*, etc., denominaciones formales no siempre precisas.<sup>15</sup> Las diferencias genéricas, entre otras cosas, se

---

<sup>13</sup> Sin embargo, paralelamente en Italia, como se verá, se dio un productivo diálogo entre la canción de tradición escrita y la popular. Esta característica, se conjetura a partir del análisis descripto más adelante, fue uno de los elementos que los inmigrantes habrían aportado a la canción de cámara en Argentina.

<sup>14</sup> Aguirre se refería a Ricardo Rodríguez, Celestino Piaggio, Franco Paolantonio, Ernesto Drangosch, José André, Felipe Boero, Josué Wilkes, Carlos Pedrell, Constantino Gaito, Athos Palma, César Stiatessi, Floro M. Ugarte, José Gil, Carlos López Bucharado, Pascual de Rogatis, Alfredo Schiuma, José Torre Bertucci, Joaquín Cortés López, Alejandro Inzaurruga, Vicente Forte, Martín Colomb, Monserrat Campmany, Abel Rufino, Alberto Machado y Raúl Espoile.

<sup>15</sup> Aún más, muchas veces estas diferencias de tradiciones, formas y estilos pueden ocurrir en la obra de un mismo compositor, como señala Ruberti (2013). Ruberti se pregunta por algo de esta dinámica genérica al interior de la obra de uno de los compositores más importantes de música vocal del momento, Francesco Paolo Tosti: “*seconda del tipo di composizione, Tosti operò delle scelte linguistiche differenti che come dei ‘marcatori’ definiscono sottostili diversi, e conseguentemente permettono di distinguere tra un Tosti ‘italiano’ e uno ‘napoletano’, oppure ‘abruzzese’, ‘francese’, ‘inglese’, ecc.?’*” (2013:56). Su tesis es que al interior del estilo de Tosti, existirían diferencias “subestilísticas” o “dialectales” (en el sentido en que Leonard B. Meyer

sustentaban sobre la mentada dialéctica entre lo universal, lo nacional y lo regional, sumado a la difícil distinción, en la música vocal italiana de fines del siglo XIX, entre un “canto de matriz popular” y uno de “matriz burguesa” (o al menos su constante transgresión por motivos estético-ideológicos). A modo de ejemplo, la romanza de salón y la canción napolitana son géneros que pueden presentarse respectivamente con una serie de opuestos: lo burgués y lo popular; la experimentación y la tradición; lo complejo y sutil y lo simple y fácil; etc. Sin embargo, muchos poetas y compositores de romanzas se inspiraron y tomaron modelos populares; así como la larga tradición de la canción napolitana (estrechamente ligada a la institución del festival de Piedigrotta) había sufrido un proceso de estilización –producto de un sistemático trabajo de recolección de cantos y de la aplicación de modelos de la música vocal de cámara–. Esto resultó en cierto borramiento de diferencias entre lo popular y lo burgués. Análogo proceso, podría decirse *grosso modo*, ocurrió con la estilización de los géneros folklóricos locales (como prescribían tanto Aguirre como Talamón).<sup>16</sup> A estos entrecruzamientos musicales se suma el interés literario de entonces por el *vero* y por las manifestaciones dialectales, meticulosamente estudiadas por algunos poetas (*cf.* Ruberti 2007). Esta hibridación se puede comprender como una fortaleza de la canción en italiano pues como efecto encontró una gran aceptación en grandes masas de público sin perder atractivo para los compositores como espacio de creación y, hasta cierto punto, de experimentación.

### › **Quanti baci! de Giovanni Grazioso Panizza**

Tomando como modelo el análisis que hace Ruberti (2013) de dos canciones de Francesco Paolo Tosti,<sup>17</sup> propongo un ejemplo abreviado de aplicación con la canción *Quanti baci!* de Giovanni Grazioso Panizza sobre versos de Iginio Ugo Tarchetti, uno de los principales exponentes de la *scapigliatura* milanesa.<sup>18</sup> La pieza apareció en el n° 25 de *El Mundo del Arte* (01-07-1892). El poema musicalizado formaba parte de una antología póstuma de versos titulada *Disjecta* [es decir, “fragmentos”]. Son siete estrofas pareadas de versos endecasílabos con rima gemela. A pesar de la sencillez formal, es un poema que contiene algunas de las características del movimiento al que pertenecía el autor. Si bien su tema –los besos– recuerdan los

---

utiliza el término) en relación a la apropiación de cada género (en este estudio entre la *romanza da salotto* y la *canzone napoletana*).

<sup>16</sup> Sin embargo, en Italia ocurrió una consolidación del género en clave regionalista (dialectal), mientras que en Argentina (en aquel momento) se “nacionalizaron” los géneros folklóricos, principalmente de las regiones pampeanas y del noroeste.

<sup>17</sup> El método de análisis se detiene en: la forma, la sintaxis melódica, la fraseología, la “*pronuncia ritmico-melodica dei versi*” (es decir, el modo en que se relaciona la estructura del verso con la estructura rítmico-melódica de la frase; por regla general la *romanza* tiende a una relación compleja entre ambos elementos y la *canzone* tiende a la unidad), el contorno melódico, la armonía (específicamente la armonía resulta un elemento central como estrategia para indicar “lo napolitano”) y la relación dramática entre música y texto (la *romanza* se caracterizaría por proponer énfasis musicales de momentos especialmente dramáticos de la poesía).

<sup>18</sup> Al final se anexa la partitura digitalizada de la canción. El trabajo de digitalización fue realizado por Hernán Diego Ramallo (quien en el contexto de otro proyecto editó digitalmente diez de las piezas vocales publicadas en *El Mundo del Arte*) y aquí se presenta modificado para una mejor visualización de la organización formal de la pieza. Cabe aclarar que se trata de una edición crítica que, en este caso, si bien busca reproducir al máximo la idiosincrasia de la edición original, corrige algunos errores.

versos clásicos de Catulo, las imágenes del poema son característicamente *scapigliati*. Es una enumeración de imágenes opuestas, contrastantes, baudelerianas, que se alejan de un tratamiento sentimental o naíf del tema.

Vorrei saper quanti baci fur dati / Dal dì che i baci furono inventati:

Baci di vecchie e di guancie grinzose, / Baci di dame e di volti di rose,

Baci di bocche insipide e sdentate, / Baci d'amore e di labbra infuocate,

Timidi baci e baci di fanciulla, / Baci di bimbe che sanno di nulla,

Baci lunghi, colpevoli e innocenti;/ E doppi baci e baci lunghi ardenti,

Baci di fiori, di frondi e di sole, / Fetidi baci e baci di viole...

Vorrei saper quanti ne fur scambiati / E a te, fanciulla, averli io tutti dati (Tarchetti 1879:23-24).

La forma de la canción es tripartita: luego de una introducción del piano de cuatro compases, las tres primeras estrofas (seis versos) se agrupan en una primera sección, luego las siguientes tres (seis versos) en la segunda y la última estrofa, que se repite, completa la tercera parte, más breve (ver Figura 1). La sintaxis melódica refleja la cuadratura del verso. Cada frase melódica de ocho compases corresponde a una estrofa (con excepción de las estrofas finales de cada sección a las que se agrega un compás de cierre); a su vez cada verso se extiende durante cuatro compases, del mismo modo que se respetan uniformemente las cesuras del verso. Refuerzan esta uniformidad y repetición el hecho de que el contorno melódico, en el que predomina el grado conjunto, se presente en cada sección de forma casi igual.<sup>19</sup> Sin embargo, como se verá, difieren en el aspecto armónico y es allí donde radica uno de los elementos más interesantes de esta obra.

La sección intermedia de la pieza modula a la tonalidad homónima menor, generando un contraste.<sup>20</sup> Algunas inflexiones y cromatismos en breves regiones de inestabilidad tonal (cada estrofa cambia de región tonal, de la tónica, a la subdominante menor y a la dominante) dan un carácter dramático a una forma por lo demás muy simple. También contribuyen con esto las cuidadas indicaciones de expresión que dan variedad a una melodía repetitiva y destacan pasajes puntuales de la letra. En cuanto al canto, el ámbito de la melodía escrita se extiende de do4 a mi5. Como se dijo, el contorno melódico se mueve principalmente por grado conjunto, con saltos de tercera, cuarta y quinta; tal vez el pasaje más exigente sea el intervalo ascendente de sexta mayor del compás 68, que prepara el final de la pieza.

<sup>19</sup> De allí que las estrofas primera, cuarta, y la primera exposición de la séptima sean muy parecidas; del mismo modo que la segunda y la quinta por un lado, y la tercera y la sexta por otro.

<sup>20</sup> La tonalidad de la pieza es do mayor. La introducción, que termina en una semicadencia, y la primera estrofa enfatizan la tonalidad. Durante los siguientes ocho compases (la segunda estrofa) se muda a la región de la subdominante menor (fa menor) y, finalmente, esta primera sección concluye en sol mayor, la región de la dominante. La segunda parte modula directamente al homónimo menor (do menor), luego a la región de la subdominante (fa menor) y finalmente a la dominante (sol mayor). La última parte modula nuevamente de forma directa a la tonalidad mayor.

## › **Conclusiones**

Esta obra es un claro ejemplo de las aludidas interacciones entre elementos formales simples y estilizaciones; tal vez por ello Panizza la llamó *romanzetta*, o pequeña *romanza*. Una forma estrófica, cuadrada y repetitiva, enriquecida armónica y expresivamente resulta en una pieza simple, pero con sentido dramático. Como se dijo anteriormente, el intercambio entre “lo culto” y “lo popular” era un elemento que la tradición de la canción italiana podía aportar a la creación de la canción de cámara en Argentina y que, en su circulación a través de las páginas de *El Mundo del Arte*, dialogaba con la música de los salones del público porteño.

Por otra parte, esta canción se comprende aquí como una actualización interpretativa (producida en un contexto lejano) de la estética *scapigliata*, que implicaba, entre otras cosas, un *ethos* de artista bohemio (que fue una de las características del grupo de artistas italianos estudiado), una crítica a ciertos aspectos de la modernidad y un fervor político resurgimental y anticlerical (*cf.* Carnero 2007).<sup>21</sup>

A modo de corolario explicitamos la conjetura a partir de la cual interpretar esta producción de los artistas italianos inmigrantes. En el diálogo con la estética nacionalista argentina, la canción de cámara en italiano de compositores inmigrantes encarnó, en tanto texto ajeno, un cuestionamiento a la hegemonía lingüística (o pretendido monopolio de la producción sígnica) del nacionalismo culturalista. Esto significaba, principalmente, el uso de la lengua italiana, la creación siguiendo modelos genéricos y tradiciones italianas y un especial modo de interacción con lo popular. No casualmente, las prescripciones de Talamón (1931) para la creación de una canción de cámara “verdaderamente argentina”, se sostenían sobre estos mismos ejes: la lengua nacional y los modelos folclóricos estilizados.

---

<sup>21</sup> La actualización de la estética *scapigliata* en Argentina se habría hecho aún con la recreación de las contradicciones creativas de algunos de sus exponentes (aquellos que trascendieron el modelo de artista maldito), que se evidencian en un regreso a cierto provincialismo de descripciones paisajísticas e idilios burgueses (*cf.* Zaccaria 2003:s/p).

## Bibliografía

- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz. (1980). "La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos". En *Hispanérica*, t. IX, n° 25-26, 33-59. Collee Park, University of Maryland.
- ARTUNDO, Patricia. (2010). *Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas* (En línea). Trabajo presentado en IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina. Disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf)> (Consulta: 28-06-2016).
- CARNERO, Roberto. (2007). "La scapigliatura fra tradizione e innovazione". En Carnero, Roberto (ed.), *La poesia scapigliata*, pp. 5-42. Milán: Rizzoli.
- GONZÁLEZ, Marcela. (2011). "La canción de cámara argentina en torno al primer centenario de la independencia rioplatense, 1910-1920: identidades superpuestas". En *Musiker. Cuadernos de música*, n° 18, 521-547. Donostia, Sociedad de Estudios Vascos.
- LIBERTI, Rocco. (2011). "Il testo di 'Siciliana' nella *Cavalleria Rusticana* è di Giacomo de Zerbi". En *Calabria sconosciuta*, t. 39, n° 129/130, 49-51. Reggio Calabria, Polimeni.
- LOTMAN, Iuri M. (1996[1983]). «Para la construcción de una teoría de la interacción de las culturas (el aspecto semiótico)». En *La semiósfera I*, pp. 61-76. Madrid, Cátedra.
- MANCUSO, Hugo R. (1989-90). "Hegemonía, inmigración y literatura". En *La Marangona. Panorama della cultura italiana in Argentina*, n. único, 71-3. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bachtin*. Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2010). *De lo decible. Entre semiótica y filosofía: Peirce, Gramsci, Wittgenstein*. Buenos Aires, Sb.
- \_\_\_\_\_ (2015). "Grupos creativos y tradición cultural". En *AdVersuS*, t. XII, n° 28, 1-13. En línea: <<http://www.adversus.org/indice/nro-28/presentacion/XII2801.pdf>> (Consulta: 28-06-2016).
- MANCUSO Hugo R. y MINGUZZI, Armando. (1999). *Entre el fuego y la rosa. Pensamiento social italiano en Argentina: Utopías anarquistas y programas socialistas (1870-1920)*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional y Página 12.
- MANZO, Andreina. (2002). "Sgambati e i salotti musicali romani". En Sanvitale, Francesco (ed.), *La romanza italiana da salotto*, pp. 397-414. Turín, EDT.
- ROSSI-LANDI, Ferruccio y MANCUSO, Hugo R.. (2006[1985]). "Apuntes wittgenstenianos (lenguaje, pensamiento y hegemonía)". En *AdVersuS*, t. III, n° 6-7. En línea: <[http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier\\_rossilandi\\_mancuso.htm](http://www.adversus.org/indice/nro6-7/dossier/dossier_rossilandi_mancuso.htm)> (Consulta: 28-06-2016).
- ROSTAGNO, Antonio. (2011). "Canto, popolo, nazione, regionalismo: concetti in continuo mutamento. Canzone napoletana e melodramma fra Ottocento e primo Novecento". En Careri, Enrico y Pesce, Anita (eds.), *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, pp. 53-72. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- RUBERTI, Giorgio. (2007). "*Cavalleria rusticana*: un confronto linguistico tra verismo musicale e verismo letterario". En *Rivista di Analisi e Teoria Musicale*, t. XIII, n° 2, 31-43. Cassino, Gruppo di Analisi e Teoria Musicale.
- \_\_\_\_\_ (2013). "Romanza da salotto e canzone napoletana a confronto nella produzione di Francesco Paolo Tosti". En *Musica/Realtà*, t. XXXIV, n° 101, 55-71. Lucca, Libreria Musicale Italiana.

WEBER, José Ignacio. (2014). “Una formación cultura italiana en Buenos Aires (1890-1910)”. En *AdVersuS*, t. X, n° 25, 12-50. En línea: <<http://www.adversus.org/indice/nro-25/articulos/X-25-02.pdf>> (Consulta: 28-06-2016).

\_\_\_\_\_. (2016). *Modelos de interacción de las culturas en publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)*. Tesis de doctorado. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

WILLIAMS, Raymond. (1980). “The Bloomsbury Fraction”. En *Problems in Materialism and Culture*, pp. 148-169. Londres, Verso.

ZACCARIA, Giuseppe. (2003). “Guerrini, Olindo”. En *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 60. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Giovanni Treccani. En línea: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/olindo-guerrini_%28Dizionario-Biografico%29/)> (Consulta: 28-06-2016).

## **Fuentes**

AGUIRRE, Julián. (1924). “Veinte años de música. 1904-1924”. En *El Hogar*, n° 742, 54. Buenos Aires.

TARCHETTI, Iginio Ugo. (1879). “X”. En *Disjecta*, pp. 23-24. Boloña, Nicola Zanichelli.

TALAMÓN, Gastón O. (1931). “La canción de cámara argentina con texto en castellano”. En *La Quena*, t. XII, n° 63, 1-4. Buenos Aires.

# Quanti Baci...!

## Romanzetta

Música: Giovanni Grazioso Panizza  
Letra: Iginio Ugo Tarchetti

Piano

*p cresc.*

*ff*

*rall.*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for the first system of the piece. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The music begins with a piano (*p*) dynamic and a *cresc.* (crescendo) marking. The melody in the treble staff is primarily eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides harmonic support with chords and moving lines. A *ff* (fortissimo) dynamic marking appears in the middle of the system. The system concludes with a *rall.* (rallentando) marking and a fermata over the final notes.

Voz

Pno.

*pp*

*ff*

*pp*

*pp sempre legato*

Vor - rei sa - per — Quan - ti ba - ci fur da - ti — Dal di che, i ba - ci fu - ro no in - ven - ta - ti

Detailed description: This system contains the vocal line and piano accompaniment for the second system. The vocal line is on a treble clef staff, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic and a fermata. The lyrics are: "Vor - rei sa - per — Quan - ti ba - ci fur da - ti — Dal di che, i ba - ci fu - ro no in - ven - ta - ti". The piano accompaniment is on two staves (treble and bass clef). It features a *pp* dynamic and a *sempre legato* instruction. The piano part includes triplets and chords, with a *ff* dynamic marking in the middle. The system ends with a *pp* dynamic and a fermata.

Quanti Baci...!

2

(13)

Voz

*p* *ff* *stentate.* *pp* *rall.*

ba - ci di vec - chie e di guan - cie grin - zo - se Ba - ci di da - me e di vol - ti di ro - se

Pno.

*cresc.* *ff* *stentate.* *pp* *rall.* *cresc.*

(21)

Voz

*a tempo stringendo* *ff* *string.* *largheggiando* *ff* *string.* *ff*

— Ba - ci di boc - che in - si - pi - de e sden - ta - te ba - ci d'a - mo - re e di lab - bra in - fuo - ca - te

Pno.

*a tempo stringendo* *cresc.* *string.* *cresc.* *largheggiando* *ff* *string.* *ff*

Quanti Baci...!

30

Voz

*pp* *scherzoso* *cresc.* *pp* *rall.* *a tempo*

Ti - mi - di ba - ci e ba - ci di fan - ciul - la ba - ci di bim - bi che non san - no di nul - la

estremadamente piano

Pno.

*pp* *cresc.* *pp* *rall.* *a tempo*

38

Voz

*p* *string. un poco* *cresc.* *ff stentate* *a tempo* *ff stentate* *a tempo*

ba - ci lun - ghi Col - pe - voli e in - no - cen - ti E dop - pi ba - ci e ba - ci lun - ghi ar - den - ti

*string. un poco* *cresc.* *ff stentate* *marcato* *a tempo*

Pno.

*pp* *cresc.* *pp* *rall.* *a tempo*

Quanti Baci...!

46

*pp* 3 *como recit. a piacere*

*a tempo cresc.* *ff* *rall.* 3

Voz — Ba-ci di fio-ri di fron-di\_e di so-le fe-ti di ba-ci\_e ba-ci di vio-le

*a tempo* *cresc.* *ff* *rall.* 3

Pno. *pp cresc.* *col canto* *ff*

55

*Con entusiasmo.* *ff* 3

Voz Vor-rei sa-per\_Quan-ti ne fur scam-bia-ti\_e\_a te fan-ciul-la a-ver-li io tut-ti da-ti\_

*ff* *sforzate* 3

Pno. *ff* 3

Quanti Baci...!

(63) *p* *ten.* — Vor - rei sa - per — *ten.* 3 *ten.* *Presto* e, a te fan - ciul - la a ver - li ío tut - ti ti. *Presto* *col canto* *sf* *col canto*

The musical score is written for Voice (Voz) and Piano (Pno.). It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piece starts with a piano (*p*) dynamic and a tenuto (*ten.*) marking. The vocal line features a triplet of eighth notes. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes and a series of sixteenth notes. The tempo is marked *Presto*. The lyrics are: "Vor - rei sa - per — e, a te fan - ciul - la a ver - li ío tut - ti ti." The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *col canto* (with the voice).