

**La música de los italianos en San Juan entre
1880 y 1910. Delimitación de un campo**

Fátima Graciela Musri

***La música de los italianos en San Juan entre 1880 y 1910.
Delimitación de un campo***

Esta investigación estudió un proceso histórico-musical de mediana duración (1880-1910), acotado a la delimitación de un campo estético musical en San Juan (Argentina) a partir de la recepción de la música de inmigrantes italianos. Abarcó desde la década en que registramos las primeras noticias de esta familia en San Juan, hasta los cambios socio-musicales que observamos a partir del Centenario de la Revolución de Mayo. El hallazgo de partituras y documentación personal de la familia Colecchia, originó un corpus heurístico que pasará a la custodia del Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan. Este material, hasta entonces no explorado, nos planteó una serie de interrogantes acerca de su producción, comunicación y recepción en el medio, que iniciaron la investigación. Por eso el estudio de la historia de estos músicos, apropiados de su universo socio-cultural e histórico y contextualizados en sus grupos de pertenencia y de referencia, contribuye a una nueva historia de la música regional.

***The music of the Italians in San Juan between
1880 and 1910: Delimitating an aesthetic-musical field***

This research work studied a historical-musical process of medium duration (1880-1910), focusing on the delimitation of a aesthetic-musical field in San Juan (Argentine), since the reception of the Italian immigrants' music. It covered from the decade when the first news about the Italian Colecchia family are registered in San Juan, until the socio-musical changes we observe since the Centenary of May Revolution. Finding scores and personal documents of the Colecchia family originated a heuristic corpus which will in turn be transferred to custody of the Gabinete de Estudios Musicales of the Universidad Nacional de San Juan. This material, until then unexplored, raised a number of queries about its production, communication and reception in the community, that started the investigation. Therefore, the study of the story of these musicians, appropriated of their socio-cultural and historical universe and in the context of the reference and groups they belonged to, contributes to the new history of regional music.

La llegada de músicos extranjeros a la Argentina con la inmigración masiva planificada desde 1876, ocasionó cambios en el campo musical que no han sido suficientemente estudiados en cada región del país. Intentamos explicar cómo se fueron normalizando preferencias y gustos musicales en las clases media y alta de San Juan (Argentina), a partir de la recepción de la música de inmigrantes italianos hacia fines del siglo XIX. Estas preferencias y gustos conformaron mecanismos de inclusión y exclusión en su campo estético-musical, que determinaron o desconocieron ciertas maneras de hacer música. Recurrimos a la teoría de las prácticas sociales de Pierre Bourdieu, para analizar esas prácticas musicales como parte de la producción cultural. Como teoría social disposicional permite explicar las posiciones y oposiciones de fuerzas que participaron en el campo musical sanjuanino, atendiendo a la permanencia del *habitus* en los músicos inmigrantes y a la historicidad del proceso de mediana duración (1880-1910). Empleamos el concepto de *campo* como espacio social en el que agentes o grupos de ellos, situados en posiciones diversas en el interior del mismo, producen un sistema de interacciones, competencia y conflicto. La estructura del campo es un estado de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones implicados en la lucha. Cada campo se define por los objetos e intereses específicos que están en juego y que lo hacen diferente de otros campos de la macro-estructura social (Bourdieu 2000: 112-113). Según el autor, “cada vez que se estudia un campo nuevo [...] se descubren propiedades específicas, propias de un campo particular, al tiempo que se hace progresar el conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias” (Ib.). Los gustos remiten a disposiciones adquiridas culturalmente para diferenciar y apreciar, son distintivos de clase, incluyen conjuntos de prácticas y propiedades de un grupo y se producen en el encuentro de bienes “clasados” y un gusto (Ib. 162). Entenderemos el gusto musical antes aludido como una de las propiedades específicas de este campo, a las preferencias de sus actores como las variables secundarias, y el *habitus* como uno de esos mecanismos universales que “permite entender y explicar la constancia de las disposiciones, gustos y preferencias” (Bourdieu-Wacquant 1995: 90). Estos conceptos son apropiados para analizar las relaciones dialógicas entre músicos y de éstos con las instituciones, de su quehacer con la producción, del fenómeno con su historia. Asimismo se confrontará el campo musical con las esferas de poder con el objeto de verificar el afianzamiento de un canon musical.

Para estudiar este proceso avanzamos en dirección a un nuevo dominio transdisciplinario (Dogan y Pahre 1993) que sostiene teóricamente este objeto y que llamamos *historia regional de la música*. Intercepta la nueva musicología y la micro-historia para ocuparse de fenómenos locales no observados por la musicología histórica metropolitana, por lo tanto invierte la perspectiva canónica de la historiografía musical argentina. Nuestra perspectiva se sitúa en los intersticios de la historia para contemplar los pequeños cambios y permanencias en la vida socio-musical de la región, narrar historias de familias de músicos —en este caso de inmigrantes— y sus prácticas, analizar las obras de músicos desconocidos, descubrir las ambigüedades y zonas fronterizas entre lo consagrado y lo nuevo, entre lo culto y popular.

Partimos de resultados obtenidos en investigaciones anteriores,¹ en que estudiamos los modos de integración socio-musical de inmigrantes italianos en el contexto urbano de San Juan y alrededores, y su incidencia en el campo musical a través del comportamiento musical de una familia de músicos abruzenses apellidados Colecchia.

Resultó fundante para la investigación el hallazgo de un acervo de partituras y documentación personal perteneciente a la familia de Attilio Colecchia, en un fondo abandonado de una casa céntrica sanjuanina.² Importó ver las relaciones que las piezas musicales allí contenidas tramaron con la vida social pública y privada de la época.

Los músicos inmigrantes Colecchia

Al menos dos generaciones de la familia Colecchia se dedicaron a la dirección de bandas militares en retretas semanales y de coros femeninos parroquiales, formaron la Orquesta Colecchia que actuó en las veladas artísticas de las sociedades musicales y en funciones teatrales de compañías

¹ Este trabajo proviene de la Tesis "Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1880 - 1810)", defendida en mayo de 2003, para obtener el grado de Magister en Historia en la Universidad Nacional de San Juan, bajo la dirección del Dr. Omar D. Corrado.

² Ubicada en calle Laprida 484 Oeste, de la ciudad de San Juan, perteneció a la familia de Attilio Colecchia hasta 1964. Los materiales fueron recogidos por la alumna Gabriela Pérez, de la Cátedra de Historia de la Música del Departamento de Música (FFHA) de la Universidad Nacional de San Juan, y puestos bajo mi custodia para su posterior investigación, como Profesora Titular de la misma.

operísticas y de comediantes, crearon y arreglaron repertorio para sus conjuntos, ejercieron docencia musical en las bandas y en el Conservatorio Santa Cecilia, gestionaron la venida de otros músicos italianos además de relacionarse estrechamente con otros grupos de músicos extranjeros y locales.

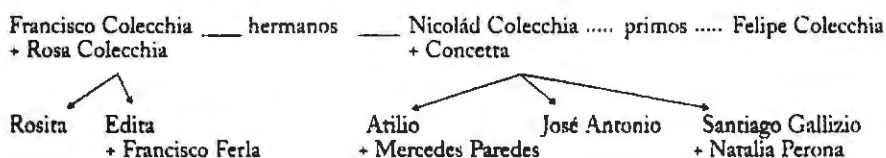
En consecuencia, desde el punto de vista de los músicos sus prácticas musicales se transformaron en efectivas estrategias de integración socio-musical, ya que les permitió posicionarse y lograr aceptación social, salida laboral y realización vocacional. Estos tres logros fueron el objeto de los intereses específicos (*enjeux* según Bourdieu, ib.: 113) por los que lucharon muchos músicos extranjeros al ingresar al campo y que adquirieron un valor vital para la subsistencia del grupo y su permanencia en San Juan. A su vez, desde el punto de vista local las prácticas musicales de los Colecchia produjeron cambios en el campo en términos de ampliación, actualización e innovación musicales.

Los Colecchia habían abandonado su país en el contexto de la emigración provocada por la llamada “gran depresión” (1870 – 1890 aprox.) en las regiones del centro y sur de Italia. Eran oriundos de los Abruzos, como los pianistas Cayetano Troiani, Vicente Scaramuzza, Giuseppe Resta y los Marinelli entre otros. Los Colecchia provenían de las montañas de la provincia de Chieti. Francesco, Nicola, Giuseppe Antonio, Attilio y Gallizio se radicaron en San Juan, mientras que Filippo quedó contratado en Mendoza para dirigir su Banda de Policía y recién se lo contrató en San Juan en 1942 para dirigir su orquesta provincial. En Cuyo usaron sus nombres en español.

De entre los varios factores que intervinieron en la elección del destino y los modos de inserción en la sociedad receptora, se destacaron las cadenas migratorias y el soporte familiar. La expatriación de los Colecchia implicó un proyecto familiar arriesgado, donde “los contactos personales, comunicaciones y favores entre familias, amigos e *paesani* en ambas sociedades, emisora y receptora, fueron los factores fundamentales para determinar quién emigraba, cómo elegían su destino, dónde se establecían, cómo obtenían trabajo y con quién se relacionaban socialmente” (Baily 2000: 47).

Francisco (Montazzoli, 1861? – San Juan, 1926) fue el primero en llegar a San Juan, en su papel de Director de la Banda del Batallón 2 de Línea, en 1887. En 1885 había arribado sin acompañantes al puerto de Buenos Aires procedente de Génova, con 24 años de edad.³ Se registró como

jornalero, aunque según información oral dada por su nieta Daisy Ferla Colecchia, “lo llamaron para dirigir la banda del 2 de línea”. El ingreso de los restantes Colecchia al campo musical sanjuanino estuvo motivado por el proyecto de vida familiar, en el que uno de sus objetivos fue encontrar un lugar en la vida musical ya institucionalizada en la ciudad. La familia extendida, de músicos, que se formó con la llegada sucesiva de parientes y casamientos con mujeres músicas sanjuaninas constituyó la red social primaria que los contuvo agrupados hasta una segunda generación, en el contexto de otras familias de músicos de origen italiano como los Sandoni, los Ferla y los Berutti. Así, la esposa de Francisco, Rosa Coria y su hija Rosita fueron sus alumnas de piano, su yerno casado con su otra hija Edita fue el luthier lombardo Francisco Ferla.



Cuadro genealógico que presenta sólo los integrantes músicos de la familia

Nicolás tuvo tres hijos músicos: José Antonio, Attilio y Santiago Gallizio. Según los registros de embarque y arribo al puerto de Buenos Aires Nicolás llegó con José Antonio, de doce años de edad, en 1888. Integraron la banda de policía como “músicos de segunda” y “de tercera” respectivamente, hasta que aprendieron lo suficiente como para asistir a Francisco en la dirección musical de la misma. José regresó a Italia para cumplir con el servicio militar, un deber patriótico que señaló su pertenencia a dos naciones; si bien quedó eximido del servicio por examen médico, permaneció en su país natal al menos dos años estudiando música antes de volver a San Juan. Attilio llegó a Buenos Aires en 1892, su pasaporte registra un único sello de entrada a Mendoza en 1901 como “musicante”. Fue contrabajista

Según los registros de embarque de inmigrantes de la Dirección Nacional de Población y Migración (datos obtenidos en el Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (C.E.M.L.A.).

y el dueño de la casa donde se encontró la documentación del Archivo Collecchia. Santiago Gallizio fue violinista y fotógrafo. Las esposas de Attilio y Gallizio, Mercedes Paredes y Natalia Perona practicaron guitarra, como testimonian los métodos y obras de repertorio guitarrístico conservados.

Características de la sociedad receptora

Visto el proceso inmigratorio desde el país receptor, fueron relevantes el estímulo político, el amparo legal e institucional que se configuraron desde un proyecto político nacional para atraer inmigración europea “blanca y letrada”. San Juan era una provincia agrícola y bodeguera en franca modernización; si bien los sectores políticos y económicos abogaron por peones y jornaleros, también hubo convocatoria de músicos italianos con el fin de integrar sus bandas militares,⁴ en concomitancia con la organización de las instituciones estatales argentinas en un nuevo proyecto de país.⁵ La ciudad capital mantenía el trazado en damero y las construcciones coloniales, pero en la década de 1880 comenzó una modernización de la infraestructura urbana y crecimiento edilicio que se aceleraron después del terremoto local de 1894⁶ y cambiaron su perfil arquitectónico.

Desde el siglo XVII la pirámide poblacional de San Juan se estratificó en capas diferenciadas cultural y económicamente. Las clases altas de estirpe hispánica basaron su poder en la posesión de tierra fértiles, la vitivinicultura y el comercio (Ver Gironés de Sánchez: 1989), siendo una faz visible la adquisición de casonas señoriales que, desde 1886, ostentaron los últimos adelantos técnicos como iluminación y “llamadores eléctricos”, fonógrafos y teléfonos. Las asimetrías con los sectores de me-

⁴ Según testimonio del violinista Vicente Costanza, italiano inmigrante radicado en San Juan.

⁵ Los extranjeros, aún los no naturalizados, ingresaron a las bandas de música de las fuerzas armadas argentinas hasta con cargos de mediano rango, por lo menos hasta 1901, en que se sancionó y promulgó la ley N° 4031 de organización del ejército, que restringió el ingreso de extranjeros no naturalizados. Ver *Anales de la Legislación Argentina, Complemento, 1889 - 1919*, p. 517.

⁶ A la inauguración de la nueva Casa de Gobierno, celebrada por D. F. Sarmiento en su última visita a San Juan en 1884, se agregaron obras públicas como el agua corriente (1884), la llegada del ferrocarril Andino (1885), el alumbrado en las calles y plazas (1886), la instalación eléctrica y de los primeros teléfonos en algunos domicilios (1886). Con el terremoto desaparecieron algunas capillas coloniales, pero se salvaron y reconstruyeron la Catedral, los templos de San Agustín y Santo Domingo.

nores recursos económicos se manifestaron, entre otras cosas, en el acceso a la educación formal, ya que los hijos de las familias “pudientes” podían completar su escolaridad, convertirse en profesionales y viajar a Córdoba, Buenos Aires o Europa para especializarse. Con muchos de estos profesionales se consolidó la élite política conservadora, de ideas liberales en lo económico y que se enfrentó de continuo a sectores populares. El pensamiento positivista con sus implicancias científicas y laicistas dominó la construcción jurídica y social del estado provincial.

Dos obstáculos epistemológicos nos dificultaron la percepción de la estructura y límites del campo estético-musical: la distancia histórica, que nos ocultó las huellas de la intensa vida musical del San Juan decimonónico⁷ y la desactualización de varios géneros musicales entonces vigentes. En la ciudad de San Juan entre 1880 y 1900 aproximadamente, la frontera social que imponían las familias tradicionales dominantes excluía de sus espacios habitados y de circulación la música de las clases bajas, es decir, la música folklórica criolla y de las murgas. La frontera se hacía visible en lugares públicos como plazas y teatros;⁸ el espacio se estrechaba en los salones semipúblicos de las sociedades culturales, por el acceso restringido a músicos invitados o contratados y a los socios que mantenían sus cuotas al día, y se cerraba en los círculos privados, como las tertulias hogareñas en que sólo participaban la familia extendida y “selectos” invitados.

La idea sarmientina acerca del papel “civilizador” de la música culta seguía vigente y se vinculaba con las preferencias musicales de esta élite, las cuales se dirigían a los repertorios de procedencia europea practicados en las veladas domésticas y de salón de las sociedades musicales, en las ceremonias religiosas, en la retretas de las plazas y el espectáculo escénico-musical —ópera italiana y zarzuela—.

Las giras de las compañías dramático-musicales italianas y españolas pusieron al alcance de los sanjuaninos las óperas románticas, operetas y

⁷ Recordemos que hubo quiebres en la memoria colectiva ocasionados, por ejemplo, por el cataclismo social que significó el terremoto de 1944.

⁸ En nuestro relevamiento exhaustivo de programas de retretas realizadas entre 1880 y 1910 no encontramos la inclusión de arreglos de música folklórica, sino hasta la aproximación del Centenario en que empiezan a incluirse algunos “aires nacionales”. En los bailes de carnaval de la clase media y alta realizados en salones, se incluían danzas de salón europeas (valse, schottis, polcas, etc).

zarzuelas estrenadas hacía poco en los escenarios transoceánicos. La frecuencia de representaciones estuvo sujeta a las posibilidades de contratación local de compañías dramático-musicales o circenses, en su recorrido por el interior del país o en el desvío de su tránsito Buenos Aires-Mendoza-Chile. Los elencos montaron sus obras en los teatros Los Andes, del Pino, Variedades, Moreno. No sólo se apreciaba su interpretación sino, que se producía un intercambio con los músicos del medio, compartiendo veladas artísticas y conciertos. En 1886 el bajo Oliverio Olivieri de la compañía dramática española de Germán Mac-Kay, además de sus actuaciones en las zarzuelas, participó como invitado en otros conciertos, donde cantó arias de *Il Barbiere di Siviglia*, *Il Guarany* de Carlos Gomes, la serenata “Mefistófeles” de Fausto de Gounod. Numeroso repertorio de óperas italianas representó la compañía dramática de Capmany en 1887, en un abono de quince funciones: *La Fuerza del Destino*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *Ernani*, *Il Trovatore*, *La Traviata*, *I Due Foscari*, de Verdi; *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini; *La Favorita*, *Lucia de Lammermoor* y *Lucrecia Borgia*, de Donizzetti; *La Sonambula*, de Bellini; *Ruy Blas*, de Filippo Marchetti y *Fausto*, de Gounod, entre otras.

A diferencia de la oligarquía porteña, las clases media y alta sí asistían a las funciones de los circos criollos que llegaban en gira, con representaciones de una o más piezas escénicas breves y la música de su propia banda. Confrontando con lo que describe Pasolini para Buenos Aires respecto de la construcción de públicos teatrales a fin de siglo XIX (1999: 263-4), vemos que también en las capitales de provincia se notó la diferenciación social en la ubicación espacial de los espectadores, por supuesto que vinculada al costo de las entradas. Así, desde una actitud censora, la pluma del editor Nicanor Garramuño del diario *La Unión* en 1895 reclamó un mejor comportamiento al público de galería y paraíso puesto que silbaba durante las funciones. Respecto de los espectáculos circenses objetó la representación de algunos dramas criollos:

“La empresa del circo Rafetto va á realizar su propósito, haciendo representar los dramas criollos de Gutiérrez, sin que nuestras autoridades pongan el menor reparo. Que conste que en la debida oportunidad nos hemos opuesto a la representación de esos inconvenientes dramas, como debe constar también que las autoridades respectivas nada hicieron para prohibirlos.” (*La Unión*. XX / 3558, 10-5-1897, p. 1 c. 2)⁹

⁹ Transcribimos textualmente los artículos citados, copiando la ortografía de la época.

Se estaba observando la amenaza de contracultura no deseada¹⁰ que avanzaba sobre los valores establecidos por la cultura oficial: el protagonismo del gaucho matrero y la entrada de música criolla popular en la escena burguesa.¹¹ Es la advertencia de un portavoz de los intereses hispánicos tradicionales en San Juan, que tenía licencia para calificar la moral pública, dada la “distribución de poder en el campo de los medios de expresión” (Bourdieu 2000: 139). Lo que no se sabía era que muy poco después, la temática gauchesca y música criolla hasta ahora excluidas del gusto dominante provinciano, se impondrían como motivos estereotipados en la ópera nacional y más adelante en la música sinfónica. Sucedió a partir de la inversión en el imaginario urbano, que impuso

“la construcción de un espacio simbólico en donde el tema de la identidad nacional fue el protagonista. Ante la necesidad de diferenciarse del aluvión inmigratorio, las élites ilustradas argentinas realizaron el previsible recurso a la cultura popular” (Plesch 1996: 60).

Y a propósito de este proceso gradual de “invención de la música argentina” (Ib.), que acompañó las contradicciones y conflictos internos del proyecto político de construcción de nación e identidad argentinas de fin de siglo XIX, se destacó la iniciativa de un compositor nacido en San Juan, de ascendencia italiana y formación musical europea, Arturo Berutti, quien en 1897 estrenó *Pampa*, cuyo argumento básicamente procede de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez. Asimismo en 1904 se interpretó libremente el drama criollo en un teatro céntrico de la ciudad:

“Con muy numerosa concurrencia tuvo lugar anoche el beneficio del primer actor de la compañía criolla del ‘Variedades’, señor Alfredo Gobbi [...] La fiesta al aire libre del drama ‘Juan Moreira’ resultó chistosa y amena en alto grado. Gustó mucho el pericón con relaciones y el gato final. El público pidió vis y el gato fue bailado de nuevo [...]”. (*La Provincia*, VII/2416, 2-12-1904, p. 1 c. 4, “Teatro Variedades”)

¹⁰ Bourdieu define contraculturas a “todo lo que permanece al margen, fuera del *establishment*, exterior a la cultura oficial. En un primer momento, es evidente que esta contracultura se define negativamente por todo aquello contra lo que se define” (2000: 11).

¹¹ Respecto a la inclusión de dramas con temática gauchesca y música criolla en el circo ambulante véase Carlos Vega, 1981: 37 – 51.

Otro poder, el de la Iglesia católica, enfrentó el laicismo desde sus consolidadas posiciones coloniales y valores hispanocriollos (Devoto y Madero 1999: 7-14). Mientras, la diversidad y el crecimiento demográficos se incrementaron con la inmigración europea y asiática. Se aglutinaron nuevos grupos de inmigrantes alrededor de las sociedades de ayuda mutua, preocupados por adecuarse a las nuevas condiciones, pero conservando en lo posible su forma de vida, tradiciones y lengua al interior de sus familias. Algunas familias de italianos fueron engrosando la clase media ascendente urbana, haciéndose lugar en un núcleo conformado desde antaño por criollos. Otros extranjeros configuraron comunidades más cerradas, según su origen y religión. Así, vemos que en San Juan, como en otras provincias, se conformaron “colectivos sociales relativamente autonomizados en sus jerarquías, sus patrones de comportamiento y en sus formas de sociabilidad” (Devoto y Madero 1999: 8).

A su vez, los grupos de extranjeros contrastaban con sectores paupérrimos y subalternos, vinculados a la suerte del gaucho y la memoria del negro. Horacio Videla (1990) describió la distancia entre la alta sociedad y las clases populares como “desigualdad abismal”. Los criollos de clase baja, los “gringos” del campo, mestizos y mulatos se localizaron en barrios periféricos que se diluían en zonas fronterizas semirurales, donde avanzaban las “ramaditas” hacia la ciudad. El pueblo llano era analfabeto, se alimentaba con los productos de la tierra que él mismo obtenía. Sus aspiraciones se reducían a tener trabajo, salud y escuela primaria, ya que estos derechos no estuvieron asegurados para ellos a pesar de que la legislación vigente obligaba a una educación primaria estatal, gratuita y laica. Muy lejos, los pueblos originarios se replegaron hacia el desierto y a los cordones montañosos para protegerse y subsistir.

Las celebraciones italianas y las sociedades mutuales

Como fue habitual entre los inmigrantes, los italianos fundaron sociedades mutuales que orientaron a los recién llegados. La familia Colecchia se incorporó a la colectividad en formación, Nicolás y Francisco integraron la comisión de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos en 1899 y contribuyeron con la construcción de un local propio.

El seno de las familias y de estas sociedades fueron los lugares de la memoria más aglutinantes de la colectividad: allí se conservaron y transmitieron costumbres, dialectos de las regiones de origen, veneraron sus

próceres y acuñaron símbolos musicales para una comunidad en crecimiento demográfico, como la “*Gran Marcha Militar Caja Internacional Mutua de Pensiones*, para canto a una voz y piano”, con música de Ernesto Cogorno y letra de A. Ferreyra, editada sin fecha por Ortelli en Buenos Aires. Una partitura de esta marcha se guardó entre las pertenencias Colecchia. Las sociedades mutualistas de San Juan, como otras del país, mostraron “un clima de ideas mazziniano impuesto por los sectores medio y medio-bajos que lideraban estas instituciones” (Devoto, 2000: 160). Así nos lo hace saber la Memoria de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos de San Juan de 1932 conservada en el Archivo Colecchia y los relatos periodísticos de la época. La celebración de la liberación de Roma cada 20 de setiembre actualizaba las tensiones de la patria transoceánica entre liberales y defensores de los intereses pontificios,¹² como mostró este episodio:

“Se nos asegura que algunas señoritas que debía tomar parte en la fiesta que celebrará la colonia italiana el 20 del corriente, en homenaje al gran hecho histórico de la reconstrucción y unidad de Italia, han desistido. Se cree también que la causa del desistimiento es que se trata de celebrar un hecho en que va envuelta la desaparición del poder temporal del papa. Por supuesto los trabajos para que estas señoritas nieguen su concurso parten del clero.

Este asunto merece un artículo pero nos concretamos a manifestar que no valía la pena desplegar tanto celo para estorbar una manifestación legítima de patriotismo, destinada a honrar un hecho acatado por el mundo entero y bendecido por una gran nación, mucho más cuando no se trata de ninguna cuestión dogmática ni religiosa”. (El Ciudadano, IV/368, 13/9/1888, p.2 c.3)

A pesar del conflicto la Conferencia-concierto se realizó con la colaboración de cuatro bandas de música y lo recaudado se destinó al Hospital de Hombres y a la Banda Italiana que dirigía Antonio Sandoni desde el año anterior. Colaboraron los músicos italianos radicados y los recién incorporados al campo musical sanjuanino. Sandoni había llegado como integrante

¹² Continuaba la ruptura de relaciones entre el Papa y el gobierno italiano. Pio IX había sido despojado de los territorios de los Estados Pontificios por Garibaldi en 1870, en pos de la unificación representada entonces por el rey Victor Emmanuelle II y Cavour. Recién en 1929 se resolvió el conflicto con la creación del Estado del Vaticano, en el Acuerdo de Letrán firmado por Pio XI y Benito Mussolini.

de la compañía dramática española de Germán Mac-Kay en setiembre de 1886 y decidió quedarse en San Juan para ejercer la docencia y participar de su vida musical. El teatro Los Andes fue el escenario de un extenso programa ceremonial iniciado con el *Himno Nacional Argentino*, *Himno a Mameli* y la *Marcha Real Italiana* por las cuatro bandas dirigidas por Alberto Bottari, entonces director de la banda de policía provincial. La secuencia de himnos, signo de diversidad cultural, interpelaba a dos nacionalidades, pero sin duda que en este contexto a una –la italiana– de modo más convocante que a la otra –la nueva república argentina–. Aún más, entre los italianos se interpelaba a distintos grupos liberales, poniendo en evidencia sus diferencias internas: primero el himno a Mameli, que rendía tributo al héroe de la breve república que quiso instalar la “Joven Italia” de Mazzini en los ’30; luego se cantaba a la entonces contemporánea realeza de Víctor Manuel II. Por eso no faltó la música de Giuseppe Verdi, que como sabemos, se comprometió con la monarquía liberal y la resistencia del Piamonte contra el gobierno austríaco invasor, postura expresada en tantas óperas, algunas abiertamente censuradas, por ejemplo, por el obispo de Milán. Francisco Colecchia en flauta y Antonio Sandoni en piano tocaron una *Fantasia* justamente sobre motivos musicales de *Un ballo in maschera*, públicamente consagrada símbolo de los ideales libertarios.¹³ La conferencia de Leopoldo Gómez de Terán también enaltecía a los líderes Víctor Manuel, Cavour y Garibaldi, y las poesías con títulos por demás elocuentes como *La stella patria* y *Siamo italiani* subrayaron la lealtad a Italia. Pablo Berutti interpretó sus composiciones *Danse macabre* y la marcha *Escuela Normal*. Sandoni al piano y su hija Virginia en canto interpretaron una romanza de *La hija del Regimiento* de Donizetti. Torcuato Tasso acompañándose con guitarra cantó El lamento y A mi Patria. Francisco Colecchia dirigió una “Sinfonía” de *Rigoletto* y una fantasía con el conjunto de las cuatro bandas como intermedio y final del concierto.

En adelante en San Juan estas fiestas se celebraron anualmente con un progresivo aumento en el número de actos y de participantes, era como celebrar una nación dentro de otra. En 1895 se constituyó el Círculo

¹³ Recordemos que las aclamaciones. “Viva VERDI!” la noche de su estreno en Roma, manifestaron el apoyo popular a *Vittorio Emmanuelle Re d'Italia*, que ese año de 1859 enfrentó la corona austríaca apoderada de Lombardía, Friuli y Venecia, y quien dos años después lograba unificar Italia como monarquía parlamentaria.

Garibaldi de Socorros Mutuos y se conmemoró el vigésimo quinto aniversario de la liberación de Roma, la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos inauguró su nuevo local con una procesión cívica y una velada musical en el teatro Los Andes, con músicos y obras ya consagradas en Buenos Aires. Al *Himno Nacional* y *Marcha Real Italiana* se sumó el *Himno de Garibaldi* en coro, siguió la Orquesta Colecchia con una obertura de *El Anillo de Hierro*; al piano actuaron Teresa y Rosa Storni con unas transcripciones operísticas y el joven sanjuanino Hugo del Carril con la *Gran fantasía de concierto sobre el Himno Nacional Argentino*, del inmigrante portugués Alfredo Napoleón;¹⁴ se cantaron fragmentos de *I Pescatori di Perle* de Bizet, *La Musica dei Baci* y *Fratelli d'Italia* de *I Lombardi* de Verdi; finalmente un cuarteto de *Taras Bulba*, ópera de Arturo Berutti por la orquesta de aficionados de la Sociedad Filarmónica. Un diario anunció que ...

“Una orquesta de quince a veinte personas, casi diríamos profesores por su competencia, tiene en ensayo partes de la ópera de Berutti *Taras Bulba*, para ser ejecutada en la fiesta que para el 20 del corriente se prepara en el teatro Los Andes”. (*La Unión*, XVIII / 3077, 18-9-1895, p.1 col. 2)

Taras Bulba, en cuatro actos con libreto de Guillermo Godio sobre la novela de Nicolás Gogol, se había estrenado ese mismo año en Turín (marzo), Buenos Aires (julio) y Montevideo (agosto). Giulio Ricordi la editó en Milán en versión para canto y piano (cf. Veniard 1988: 138-180). Este episodio fue significativo como evidencia de un leve cambio en el campo musical por dos motivos: por un lado el enriquecimiento de su capital simbólico y por el otro, el atisbo de efectiva interacción entre dos sectores diferenciados: italianos y argentinos. La colectividad italiana compartió el orgullo provinciano por el logro artístico y la consagración internacional, de los cuales la prensa dio reiterados testimonios. Como un *plus* de valor, los hechos contribuyeron a afianzar la confianza en esta y otras óperas de Berutti como música nacional culta, encumbrando tanto al género como al

¹⁴ Según Gesualdo, establecido en Buenos Aires estrenó en 1872 su *Gran Capricho Heroico* sobre el Himno Nacional Argentino, que pudo ser la obra que tocara en San Juan el pianista Hugo del Carril.

compositor. Desde entonces la prensa local intensificó el seguimiento de las carreras artísticas de los Berutti, que se transformaron en un nuevo capital simbólico para el campo musical sanjuanino.

Por otro lado, los hermanos de Arturo Berutti, Pablo y Sara, habían iniciado su actuación pública en la década de 1880 en conciertos a beneficio, cuando los Colecchia aún no habían arribado a San Juan. *El Ciudadano* en 1885 anunció el concierto en que Pablo interpretó *Ecos patrióticos* (de Arturo Berutti, subtitulada *Gran capricho de concierto*, o *Gran Fantasía de Concierto sobre Aires Nacionales* en el manuscrito c. 1882, según Veniard 1988: 335) y *El Profeta* de Liszt. Su carrera pianística fue en ascenso, viajó a Lima en gira de conciertos y luego a Leipzig. Ya laureado en el Conservatorio alemán regresó a Buenos Aires en 1899 para continuar allí su carrera artística vinculado a las bandas de la Escuela Militar de Buenos Aires, como leemos en esta noticia:

“El actual ministro de la guerra, general Enrique Godoy, ha pedido al ilustre músico nacional señor Pablo Berutti componga varios himnos militares para los diversos cuerpos de caballería, los cuales serán cantados durante las marchas al estilo europeo”. (*La Provincia*, VII/ 2377, 14-10-1904, p.1 c.4. “Himnos militares”)

La valoración y legitimación del capital específico¹⁵ generado por los Berutti surgía del consenso social y de su trascendencia nacional. El crecimiento de este capital cultural generaba poder simbólico para los músicos italianos mejorando su posición en el campo musical, y a la vez se vinculaba con otros poderes simbólicos, como los irradiados desde los conservatorios porteños, sociedades musicales y teatros de la Ópera y Politeama de Buenos Aires. Por lo tanto, como lugar del reconocimiento, la creación musical de los Berutti se ligó a los intereses específicos del campo, a la noción de lo que Bourdieu llamó *illusio*.¹⁶ Acotamos que la única

¹⁵ Por capital específico, Bourdieu entiende el capital que “vale en relación con un campo determinado –por tanto en los límites de ese campo– y que sólo es convertible en otra especie de capital en determinadas condiciones” (2000: 114). El capital se acumula en el curso de luchas entre agentes o instituciones implicadas en el campo, de su distribución depende la estructura del campo y por eso orienta estrategias ulteriores de conservación o de subversión de la relación de fuerzas.

¹⁶ Bourdieu definió *illusio* (1995: 80) como los intereses específicos de cada campo, que son presupuestos y productos a la vez del funcionamiento de campos históricamente delimitados. Estar interesado en el juego significa estar involucrado, estar atrapado en y por el juego social que se realiza en ese campo.

representación en Cuyo hasta hoy de este corpus operístico, fue la de *Evangelina*, en el Teatro Municipal de Mendoza en 1898. Su valoración como capital simbólico se fue desactualizando en la memoria cultural regional. Queda como deuda el estudio de las causas que provocaron su olvido.

El prestigio de los músicos italianos residentes y de sus descendientes no sólo posibilitaban acrecentar el capital simbólico sino también la consagración de otros agentes a nivel social. Así, al cambiar el siglo en las fiestas de la colectividad relevamos nombres de hijos músicos de aquellos italianos reconocidos, como el de Rosa Colecchia (hija de Francisco), los luthiers Francisco Ferla y su hermano (hijos del luthier lombardo Juan Ferla Assandri, radicado en San Juan)

“[...] *Ignacio y Francisco Ferla*. Músicos reconocidos, afinadores de primer orden y constructores de pianos, presentan un precioso mueble musical; un piano fabricado con madera del país, su armadura interior de hierro con encordadura á tres cruzadas, nuevo sistema mecánico de gran formato y cuya parte exterior imita perfectamente al ébano; constituye una obra maestra [...]” (El Herald. 1/105. 5-12-1901, p. 1 col. 4. “La Exposición por dentro”)

Otra fiesta de la memoria para la cultura italiana fue el 12 de octubre, la que entonces recordaba el “Día de Colón” en todos los países latinoamericanos. En 1892 se magnificaron los festejos por el cuarto centenario del “descubrimiento” de América para los europeos. Como celebración por ejemplo, el compositor brasileño Carlos Gomes estrenó su oratorio *Colombo* en el teatro de la Ópera de Río de Janeiro, en Buenos Aires se estampó el primer sello postal alusivo argentino con las tres carabelas de Colón y Enrique Astengo estrenó una marcha para piano titulada *Cristóbal Colón*. En San Juan se pudo cantar *A Cristóbal Colón* para voz y piano, cuya partitura manuscrita sin fecha ni autoría, se conservó entre las pertenencias Colecchia, la caligrafía y sello del Conservatorio Colecchia nos indica la propiedad de Francisco. Todavía en 1908 la fecha se recordaba entre los italianos como el día del “inmortal Colón” (*La Provincia*, XII/3147, 10-10-08, p.1 c. 2-3). Cuando se declaró efemérides argentina, recién después de 1900, cambió oficialmente su nombre por el de “Día de la Raza” en homenaje a la hispanidad. Esta imposición de un nuevo sentido fue un claro gesto de violencia simbólica por parte de sectores conservadores dirigentes, que hicieron valer su ascendencia hispánica y antigüedad en el territorio, ante la amenaza de la ya descontrolada inmigración. Desde entonces se reemplazaron los cantos a Colón por los himnos a la raza y la *Marcha Real Española*.

En estos programas musicales vemos claramente la ambivalencia que sufrieron los inmigrantes y que describió Devoto (1999) respecto a la pertenencia a dos naciones, la lealtad a próceres, símbolos y monarquía de Vittorio Emmanuelle y su hijo Humberto I por un lado y la sumisión a los poderes de la república receptora por otro. Lo mismo sucedía con los franceses cada 14 de julio, cuando al canto del *Himno Argentino* sucedía *La Marsellesa* y en las fiestas españolas la *Marcha Real Española*. Para estas colectividades la música traída consigo representaba más el lugar de la memoria colectiva, la construcción de símbolos musicales identitarios y su confrontación con la realidad del momento, que la de un canon estético. Gandolfo refiere respecto de la colectividad *agnonese* y la Banda Sannitica de Buenos Aires (1999: 89), que

“[...] con el tiempo y debido a diversas estrategias los agnoseses lograron crear y legitimar un espacio cultural dentro de la Colonia Italiana. Tarantellas, poemas y canzonetas napolitanas fueron aceptadas en los programas de las fiestas sociales, tradicionalmente basadas en óperas y romanzas.”

Muchas de esas canciones impresas en Italia las encontramos entre las pertenencias de los Colecchia, como *Si tu m'amais y Funiculí - Funiculá* (compuesta en 1880) de Luigi Denza, *L'ammore è comm'a ll'acqua* de G. Giannelli. Se cantaban especialmente en los hogares, en las calles cuando “salían en serenata”, en las fiestas de la colectividad. Este repertorio hizo a los músicos italianos y a sus alumnos continuadores de este mundo musical traído de Europa, que los mantuvo vinculados tanto con su región natal como con la tradición académica europea.

Los músicos italianos y las sociedades musicales

Por *El Ciudadano* sabemos de las primeras actuaciones solísticas de Francisco Colecchia en conciertos compartidos, como la fiesta julia de 1887 en el teatro Los Andes, donde se escuchó una “preciosa fantasía, composición y ejecución del señor [Pablo] Berutti”, una pieza a dos pianos con Carlos Rolandone¹⁷ y finalmente “un flautista”.

¹⁷ Carlos Rolandone fue otro de los profesores de piano y compositores inmigrantes (Piamonte, 1830 – Buenos Aires, 1909) que escribió varias polkas, valsos, schottis, marchas, fue propietario de una casa de venta de pianos y partituras en Buenos Aires y Paraná.

Los Colecchia se relacionaron muy pronto con las asociaciones musicales civiles, probablemente por su desempeño paralelo en las bandas militares y de policía. Estaban las asociaciones que contenían un conjunto musical y las que sin tenerlo, los contrataban para sus eventos artísticos. Entre las primeras relevamos las bandas *La Sanjuanina* (1885, dir. Alberto Bottari), *13 de noviembre*, de Desamparados (1887, dir. José Flores), *Banda Italiana* (1888, dir. Antonio Sandoni), *2 de Mayo* de la Sociedad Española de Socorros Mutuos (1888, dir. Francisco Colecchia) y el *Centro Musical Sanjuanino* (1901, dir. bandurrista Rodríguez), la *Sociedad Filarmónica* con su Orquesta de aficionados (1895, desde 1899 dir. Francisco Colecchia), *Unión Musical* (1899), el sexteto *Wagner* (1903, llamado también orquesta por los diarios, dir. Próspero Conforti), la *Orquesta Centenario* (1909, dir. Cayetano Silva) y una orquesta de aficionados (1909, dir. Juan Letelier). En general estos conjuntos se formaron con músicos extranjeros, parientes y alumnos; algunos tenían formación de bandas y en general ofrecieron sus servicios para amenizar acontecimientos familiares, actos religiosos, banquetes y bailes.

De todos, el único conjunto que relevamos participando de veladas artísticas fue la Orquesta de aficionados de la Sociedad Filarmónica, asociación española presidida por el banquero Alejandro del Carril. La orquesta compartía conciertos con las pianistas del medio, como Amelia Valençon, Sara Furque, Luisa Klappenbach y el trío Francisco Colecchia en flauta, Rodolfo Rodríguez en violín y el joven sanjuanino Hugo del Carril en piano (*La Unión*, XVIII / 3166, 31-12-1895, p. 1 col. 4). Después de un periodo de inactividad la orquesta de la Sociedad Filarmónica retomó su actividad musical en una misa en que se pontificó al obispo Benavente en 1899. Se nombró como director a Francisco Colecchia y según la prensa, se estrenó un oratorio de Lorenzo Perosi:

“ [...] hizo oír parte de los oratorios de Perosi, que por primera vez se ejecuta entre nosotros, con suficiente corrección y buen gusto como para apreciar la belleza de las obras. La ejecución de ayer es un progreso de la Filarmónica [...]” (*La Unión*, XXII/4125, 22-5-1899, p. 1 c. 3)

En el caso de los Colecchia hubo un acercamiento al movimiento ceciliano, incrementado con la aparición del *Motu Proprio “Inter Plurimas Pastoralis”* de Pio X en 1903. En el Archivo se conservan varios números de la *Revista Musical Santa Cecilia* editada en el Colegio Don Bosco de Rodeo del Medio, Mendoza, donde se difundieron los nuevos preceptos, la

práctica coral ejemplificadora de Lorenzo Perosi y partituras de Oltrassi, Bottazzo, Branchina, incluso la disertación de Felipe Pedrell de 1910 en Buenos Aires, sobre la “Restauración de la música sagrada”.

La enseñanza en los conservatorios provinciales y de los maestros particulares, en su mayoría extranjeros, fue bien considerada por ofrecer elementos de acceso al capital específico del campo. Los niveles de aprendizaje iban desde la alfabetización musical a una formación suficiente para alcanzar una beca de estudios del gobierno nacional. El viaje a los conservatorios de París, Leipzig o Madrid se transformó en la esperanza de consagración internacional para jóvenes sanjuaninos. La participación de mujeres músicas en los conciertos fue asidua, podían ser alumnas del belga Martin Michielis, del alemán Emilio H. Rupell, del español Juan Marqués o de los italianos Antonio Sandoni o Francisco Colecchia entre otros. Para varias mujeres el aprendizaje musical fue mucho más allá de lo que la norma indicaba para las señoritas de sociedad, como el caso de las compositoras Julia Pozo de Mercante y María Isabel Curubeto Godoy, las pianistas Evangelina y Rosalina Flores Precilla, Delia Moyano, Clara Igarzábal, Sara Furque, o las integrantes de conjuntos de mandolinas y guitarras, quienes trascendieron del ámbito doméstico al artístico de los salones y teatros. Por citar uno de muchos conciertos:

“el coliseo [teatro Variedades] profusamente iluminado á gas acetileno y á luz eléctrica, presentaba un hermoso aspecto por sus múltiples y simétricos adornos. Cantó la señorita [Eleonora] del Carril el aria de *Il Guarany*, Ave María de Mercadante. Las señoritas Flores Precilla ejecutaron a dos pianos Sevillane de Chaminade” [...] (*La Ley*, II/754, 22-8-1904, p. 1 c. 3)

El pianista Hugo del Carril desarrolló pronto una carrera como virtuoso del piano. En mayo de 1895, siendo todavía un niño, tocó una *Introducción y variaciones sobre la barcarola de “Elixir d’Amore”* de S. Thalberg (*La Unión*, XVIII/3012, 22-5-1895, p. 1 c. 2.). En 1901 viajó a Leipzig para estudiar en su conservatorio y en 1910 lo reencontramos en la vida artística de San Juan.

La Sociedad Literaria Musical y la de *Bellas Artes* fueron las más prestigiosas a partir del terremoto de 1894. Ambos núcleos fueron un lugar donde lo “culto” se estableció como un área de elevación social, legitimando la pertenencia de sus asociados a la clase alta. Desde la perspectiva de Bourdieu, puede decirse que monopolizaron el capital específico, “funda-

mento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan por las estrategias de conservación –las que, en los campos de producción de bienes culturales, tienden a la defensa de la *ortodoxia*–.” (Bourdieu 2000: 114) Allí se acuñaron las creencias y fortalecieron los valores que orientaron los intereses específicos de artistas e intelectuales del campo.

Su antecedente más próximo en San Juan fue la *Sociedad Dramático-Filarmónica* de 1834-7, en cuyas tertulias circularon las ideas de la generación del '37 (Echeverría, Alberdi, Sarmiento). La entidad tuvo una orquesta de socios aficionados y allí se escenificaron piezas breves de teatro para aficionados bajo la dirección de Juan de Dios Jofré. Domingo F. Sarmiento fue el decorador del teatro y salón de baile donde señoritas musicalizaron las veladas al piano. La acción sarmientina estimuló la participación artística femenina, estableció un modelo basado en el aprendizaje del canto solístico, coral y del piano en el conocido Colegio Santa Rosa de Lima, fundado en conjunto con Santa María de Oro en 1839. Este fuerte sustrato ideológico se manifestó en las ideas artísticas de Sarmiento, sosteniendo con energía su creencia en la eticidad y función edificante de la música inserta en la educación escolar, presentándola como un irremplazable vehículo civilizador de las sociedades latinoamericanas. En artículos para *El Mercurio* de Valparaíso (1841) y *El Progreso* de Santiago (1842) Sarmiento, estando exiliado en Chile, expresó su devoción por la música y la palabra escrita, categorizó lo culto, lo popular, lo nacional y lo sublime (Ver Suárez Urtubey 1970 y Musri 2001), ideas latentes en los sectores que Horacio Videla denominó “cultos” aún a comienzos del siglo XX. Estos presupuestos ideológicos dejaron huellas en la historia del campo artístico, contribuyeron a la formación de uno de sus agentes institucionales paradigmáticos –la Sociedad Literaria Musical– y de una de sus propiedades específicas, el canon musical que tratamos de caracterizar.

Los socios de la Sociedad Literaria Musical fueron en su mayoría familias de estirpe hispana asociadas al poder, las que veían su dominio político, intelectual y artístico amenazado por el crecimiento inmigratorio. Sus estrategias de cohesión y distinción fue fomentar actividades recreativas y culturales bajo un fuerte control de sus normas. Además de integrarse a clubes, bibliotecas y sociedades musicales, llenaban los palcos de los teatros Moreno, Los Andes (desde 1884), El Pino, Variedades (1904) y más adelante el Coliseo y los biógrafos.

La Sociedad Literario Musical cumplió su lema de “fomentar por todos los medios á su alcance el desarrollo de la literatura y el arte musical, procurando la re-uni6n de sus asociados a esos fines”.¹⁸ Qued6 constituida en julio de 1895 y reuni6 especialmente la juventud femenina de la clase alta de la ciudad, bajo la presidencia de Victorina Lenoir de Navarro, esposa del poeta y pol6tico sanjuanino Segundino J. Navarro y sobrina de Domingo F. Sarmiento. Los principios morales, intelectuales y art6sticos que debían regir el campo est6tico-musical se declamaban en las habituales veladas, especialmente en las fechas patrias. Estos frecuentes discursos eran estrategias de conservaci6n, pr6dica de la *ortodoxia* que había monopolizado el capital específico del campo. Estos discursos casi dogmáticos tenían implícitos en sí mismos la historia del campo, por lo tanto se pueden interpretar como índices de la constituci6n del campo. Por ejemplo, el 9 de julio de 1888 en el teatro Los Andes, Leopoldo G6mez de Terán titul6 su conferencia “Influencia de la ciencia sobre la civilizaci6n”, en el marco de un programa literario y musical, contexto de comunicaci6n que señaala la “complicidad objetiva” de sus actores como otra propiedad del campo (Bourdieu 2000: 114). Se separaron espacios femeninos y masculinos con la organizaci6n de tareas diferenciadas. Las subcomisiones femeninas se encargaban de organizar “conferencias-concierto”, “promenade-concerts”, bailes, beneficios, decorar los salones, y las masculinas de formar o de contratar las bandas de música.

En las largas veladas se escuchaba música, declamaci6n de poesías, presentaci6n teatral de piezas breves, disertaciones: por eso se podían organizar hasta en cuatro partes con intervalos. Entre la primera y segunda se solía pasar a la mesa en otro sal6n. Se acostumbraba prolongar la reuni6n con baile hasta la madrugada. La modalidad de “promenade concert”, como los dirigidos por Henry J. Wood desde el verano de 1895 en la Philharmonic Society de Londres (Abraham 1985: 160-161), eran eventos literario-musicales realizados en espacios abiertos, como el Teatro de verano El Pino o en los locales de exposiciones industriales y comerciales. Los programas artísticos se intercalaban con paseos, juegos de sal6n o ejercicios de tiro al blanco. Las damas lucían su vestimenta a la usanza inglesa o francesa y modales refinados. Encontramos un ejemplo en un “promenade-concert” en 1896, cuyo programa reuni6 la romanza *Mia sposa sarà la mia bandiera*, de A. Rotoli, cantada por Ángela Albarracín, con fragmen-

¹⁸ Estatuto publicado en La Uni6n. XVIII / 3022. 5-7-1895.

tos de *Cavalleria Rusticana* y de la zarzuela *El Anillo de Hierro*, de J. Márquez, por la orquesta de aficionados de la Sociedad Filarmónica, una *Marcha Triunfal de la guardia nacional*, de C. Faust en cítara por A. Kurzer, una *Polonesa* de Chopin en piano por Amalia Valençon, *Seréna de Badine* para violino por Rodolfo Rodríguez, *Romance from Tannhäuser. O du mein holder Abendstern* de Emilio Ruppel, tocada al piano por su alumna Evangelina Flores Precilla (*La Unión*, XIX / 3304, 23-6-1896, p. 1 col. 3).

La frecuencia de las veladas fue irregular: podían organizarse una o dos por mes, especialmente en las estaciones de invierno y primavera. Desde diciembre a marzo, se interrumpían los conciertos por el éxodo estival de las familias a sus casas de campo en el interior de la provincia. En invierno las damas de la Sociedad Literaria Musical solían reunirse en domingo en horario "matinée", de las dos de la tarde.

El programa se caracterizaba por su longitud, formalidad y diversidad de géneros: piezas orquestales a modo de obertura, intermedio y cierre del programa; obras originales para solistas, dúos, tríos y hasta cuartetos instrumentales o vocales-instrumentales; arreglos de oberturas de zarzuelas, arias de óperas italianas y operetas, danzas como mazurcas, valeses, schottis, canzonettas y romanzas, y aunque menos, música religiosa. Los instrumentos preferidos fueron el piano, flauta travesa, bandurria, guitarra y violín. Verificamos la casi contemporaneidad de la composición y ejecución de muchas de las obras programadas, la mayoría no más antiguas a 1815.

La Orquesta Colecchia

Se conoció en 1888 y se la demandó como orquesta de músicos italianos. La lectura de numerosos programas de conciertos dados en sociedades, teatros, clubes, casas de familia, ámbitos oficiales civiles y religiosos, nos habla de una actividad continuada. No era lo que hoy conocemos como una orquesta sinfónica. Por los arreglos musicales y datos periodísticos vemos su constitución variable, entre siete y once músicos además del director, Francisco Colecchia: flauta travesa, hasta tres clarinetes (en sib y la), pistón (en sib y la), clarino (en sib), trombón, violines I (tal vez dos), violines II (dos), un violonchelo, un contrabajo, teclado (piano o armonio). No hay partes para viola, oboe, fagot ni corno.

Contemporáneamente a la dirección de la orquesta Francisco ejerció la dirección de la banda de Policía y José Antonio la sub-dirección. Ambos conjuntos compartían los músicos y gran parte del repertorio, el prestigio

social de uno aumentó con el del otro. Las diferencias principales estuvieron, obviamente, en la carencia de instrumentos cordófonos y la superioridad numérica en la banda, su sujeción explícita al poder y al presupuesto gubernamentales. Mientras que tocar en la orquesta era el trabajo privado de los Colecchia incluyendo algunos otros integrantes de la banda. Había una relación implícita de la orquesta con los poderes civil y religioso, atomizados en las familias, asociaciones y parroquias a las que brindaban sus servicios, aunque no tenemos datos que confirmen una relación contractual de los músicos con las mismas, por la cual considerar remuneradas tales actuaciones.

En el ámbito de las sociedades musicales los Colecchia se relacionaron con la orquesta de aficionados de la Sociedad Filarmónica y músicos visitantes que llegaban desde Buenos Aires y Mendoza: Vicente Mazzocco, Enrique Varalla en 1908, Mario Vitteta y Agustín Roig en 1910 entre muchos. Como flautista Francisco integró conjuntos con los pianistas Sara Furque, Hugo del Carril, Juan Marqués y Moreira da Sá (Director de la Academia de Bellas Artes) y el violinista Rodolfo Rodríguez. Este marco de relaciones facilitó la entrada de música nueva, la renovación periódica de los programas permitiendo abordar adaptaciones de música orquestal y operística reciente y estimuló la creación de Francisco Colecchia.

“[...] La orquesta Colecchia dio principio con la Sinfonía del m^o Auber, como siempre correcta y agradable” (*El Heraldo*, III/660, 17-11-03, p.1 c. 2-3. “Concierto”)

Además del innumerable repertorio de ópera italiana (Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini), zarzuelas españolas (Chueca y Valverde, Marqués, Guer-rero), una selección de óperas alemanas (Weber, Wagner), francesas (Meyerbeer, Bizet, Gounod) y operetas (Suppé), destacamos la interpretación, fragmentada o adaptada, de obras escritas por latinoamericanos como *Il Guarany*, del brasileño Carlos Gomes (1870). Programaban recitales variados con canto, piano, flauta, mandolinas, bandurrias, guitarras y/o cuerdas frotadas, donde se incluían fantasías, conciertos, temas con variaciones, de Liszt, Beriot, Saint Sæns, Chopin, Rachmaninoff, Moszkowski, J. Strauss, Massenet. Interpretaron obras compuestas en el país, algunas específicamente en San Juan, de Alberto Bottari, Francisco y José Antonio Colecchia, Héctor Bates. También encontramos títulos del norteamericano Luis M. Gottschalk, como *Trémolo-Grande étude de concert* op. 58, *Himno brasileiro*, tocadas por pianistas del medio.

La Orquesta se puso al servicio de “espectáculos de familias” en las presentaciones del biógrafo y de comediantes:

“La compañía de ‘Excéntricos Fregolianos’ que actúa en nuestro teatro de verano ‘El Pino’ da esta noche su segunda función [...] La orquesta dirigida por el maestro Colecchia, acompañará en las partes de canto á los célebres transformistas y hará oír en los entreactos trozos de música clásica.” (*La Ley*, V/1482, 23-01-1907, p.2 c. 4)

Como ya anticipamos, hubo crítica musical continua en los diarios locales: *El Herald*o, *El Ciudadano*, *La Ley*, *La Unión*, que, oficialistas u opositores, fueron sostenidos por influyentes sectores burgueses instituidos en fuertes censores sociales. Con una impronta sarmientina, la crítica a veces se desplazó de lo musical al comportamiento moral de los músicos y del público. En el caso de músicos populares y ambulantes se valorizó su capacidad de hacer música cuando no subvertían el orden público ni amenazaban las jerarquías impuestas por las clases dirigentes:

“un ciego que toca muy bien el violín, un joven que acompaña perfectamente con una guitarra, un negro, también ciego, con una flauta que lo hace otro tanto y una mujer que hace las voces de tiple en el canto. Tocan en la calle y la mujer recaba lo que los oyentes quieran darles.” (*El Ciudadano*, II / 147, 29-7-1886, p.2 col. 4)

o a los payadores que acercaban su canto a los bares alejados,

“[...] Lopez es un guitarrista de gran habilidad y Cazón un payador que impro- visa brillantemente sobre cualquier tema ó persona que se le indique [...] Las décimas improvisadas fueron dedicadas [...] El Sr. Lopez, con exquisito gusto y admirable maestría ejecutó en la guitarra las piezas siguientes: Un fantástico Wals, Fantasía de la Ópera *La Traviata*, Miserere del Trovador, Malagueñas y Aires Criollos que fueron muy aplaudidos [...]” (*La Provincia*, XI / 3349, 20-2-08, p. 1 c. 5. “En el café Colón”)

pero censuraron aquellas fiestas populares de la periferia urbana que no podían ser controladas por la policía,

“[...] Otro espectáculo que debe suprimirse es el de los bailes de las *ramaditas*, bailes que sólo sirven para poner de manifiesto lo bochornoso de las diversiones populares de nuestra provincia [...] Pueden organizarse fiestas para el pueblo, en una forma moderada sin que haya excesos de ninguna especie [...]” (*La Provincia*, VII / 2352, 14-9-04, p. 1 c. 2)

y especialmente las de carnaval, expresiones *heterodoxas* (en término de Bourdieu) que amenazaban la estabilidad del orden impuesto:

“[...] Los bailes de carnaval no se pueden llevar á cabo sin permiso municipal, el cual puede ser acusado en cualquier momento por razones de higiene, de orden público y moral. [...] Se prohíben en los bailes la presencia de menores de ambos sexos, los cantos, discursos, palabras y danzas desonestas é indecentes. Se prohíbe igualmente el uso de disfraces que ofendan la moral y de trajes militares y de eclesiásticos de la época actual” (La Provincia, XI / 3352, 24-2-08, p. 1, c. 6)

también se temió a las bandas militares por el reclutamiento de negros, mulatos y nativos, que demostraban “inconvenientes en la moralidad y las buenas costumbres de las clases inferiores” (*El Ciudadano*, II/238, 16-6-1887, p.1 c.1-2. “Banda de Música”). Sin embargo a dos años de estar instalada la Banda en San Juan, dirigida por Francisco Colecchia en su grado de capitán, *El Ciudadano* admitió que:

“[...] No hemos escusado nuestras censuras y estamos perfectamente habilitados para consignar una palabra de aplauso, haciendo justicia. El Batallón 2 no se hace sentir en la población sino por los acordes y las melodías de su Banda de Música. No hay un solo desorden en que tomen parte los soldados de ese Batallón, mucho menos ninguno de sus oficiales; distinguiéndose estos precisamente por su cultura y los respetos que guardan al orden provincial y á la sociedad. La población avala esas verdades [...]” (*El Ciudadano* V/484, 29-10-1889, p.1 c.3. “El Batallón 2 de Línea”)

En más de una ocasión la prensa confrontó el desempeño de los Colecchia con el de otros músicos, merituando sus actuaciones como del lado de la “moral pública”. El reconocimiento y la aceptación tácita de los presupuestos morales y valores acuñados en el campo musical, permitió a los Colecchia entrar rápidamente en el “juego”, por eso se los convocaba para los bailes de carnaval permitidos y organizados por los salones de alquiler como el de Gigena,

“La orquesta dirigida por el profesor Colecchia está ocupándose actualmente de la instrumentación de las piezas completamente nuevas que se ejecutarán. Los programas han sido espresamente encargados á la casa Kraft de Buenos Aires” (*El Ciudadano*, IV/411, 18-2-1889, p. 3 c. 1)

La asociación de los comportamientos musical y moral pasó a formar parte del canon que se afianzaba hacia fin de siglo. En este sentido es índice de aprobación social la frecuencia creciente de presentaciones de la Orquesta Colecchia, tanto en las sociedades mutualistas como artísticas, desde 1900:

“La reputada orquesta de los Colecchia ejecutaba trozos selectos de su variado repertorio, como siempre con el gusto musical y aplomo que los caracteriza, contribuyendo así a aumentar el sentimiento de bienestar que reinó durante todo el banquete.” (*El Heraldo*, III/577, 10-8-1903, p. 1 c. 4)

y en las tertulias domiciliarias de las familias más tradicionales:

“la orquesta inauguró la fiesta [en la mansión de Celia Albarracín de Albarracín] ejecutando con toda corrección lanceros que fueron bailados por casi todo el elemento joven concurrente á la fiesta” (*La Provincia*, XI / 3069, 12-3-07. p.1).

Las damas usaban el “carnet” de baile donde reservaban cada danza a un caballero, planificando la serie según le fuera permitido. La elección de la orquesta, según relevamos de la prensa, se basaba en la interpretación “correcta” de las danzas, en la renovación periódica del repertorio y en la honorabilidad de los músicos. La recepción y producción local de estas danzas de procedencia europea, se correlacionan con la formación y prácticas musicales que trajeron los extranjeros consigo desde la colonia. En este programa de la Orquesta Colecchia leemos las danzas de salón vigentes en la época (algunas ya en desuso en las capitales europeas):

“1ª parte: Cuadrilla. Vals. Lanceros. Pas de Quatre. Lanceros. Vals. Cuadrillas. Gavota. Vals. Lanceros. 2ª parte: Lanceros. Vals. Cuadrillas. Vals. Romandance. Vals. Lanceros. Vals. Cuadrillas. Lanceros.” (*La Provincia*, XII /3414, 15-5-08, p. 1 c. 3-4)

Se podían sumar polcas, schottis y todavía algún un cotillón; alternando danzas de parejas sueltas y tomadas. Entre las pertenencias de Colecchia hallamos dos partituras de “Lanceros” de Miguel Sciutti, *Centro Social y Granaderos Argentinos*, editadas en Buenos Aires por Breyer Hnos., sin fecha. Son una sucesión de cinco secciones tripartitas re-expositivas, de compás binario, sucesivamente 2/4 y 6/8. Se bailaban sobre todo en fiestas patrias. Fue notable la exclusión de las danzas criollas en el salón, quizá asociadas a la vida “inculta y temida” del gaucho. No las

registramos en los programas de veladas ni en las crónicas posteriores, a diferencia de las tertulias celebradas en Santiago de Chile, donde al finalizar se bailaban zamacuecas y cuecas.¹⁹

El Archivo Colecchia

Ordenamos los materiales encontrados en un archivo musical, verbal y gráfico. Apelamos a los procedimientos de recolección y crítica heurísticas del método histórico. Importa destacar la función documental de las piezas musicales encontradas, a cuyo conocimiento se sumó el obtenido por relevamiento de diarios sanjuaninos editados entre 1880 y 1910, por entrevistas a músicos y descendientes de la colectividad abruzense, por la búsqueda bibliográfica, estudio y documentación fotográfica que realizamos de instrumentos ya en desuso de la banda musical de la Policía provincial. El cruzamiento de esos datos con los del Archivo permitió sistematizar catálogos de obras (ver al final Catálogos de Francisco y de José Antonio) y el repertorio interpretado por las bandas militares y de Policía. Pero, lo que resultó más relevante, fue recuperar y contextualizar la programación de conciertos, retretas, espectáculos escénico-musicales,²⁰ reconstruyendo ocasiones y públicos que escucharon estas piezas en los ámbitos civil, religioso y militar. Por último facilitó analizar las modelizaciones que la prensa construyó acerca de la música culta y popular.

En el Archivo hay música manuscrita e impresa. Los manuscritos (a pluma en tinta negra y roja) pertenecieron a Francisco y su sobrino José Antonio Colecchia, en algunos casos son piezas originales y en otros arreglos o transcripciones de autoría ajena. Las partituras impresas se editaron en Europa y Argentina, estas últimas en Buenos Aires y algunas en Mendoza, éstas incluidas en la Revista *Santa Cecilia*, de la orden salesiana de Don Bosco. En el análisis como documento histórico de las partituras manuscritas examinamos la presentación física, los datos de autoría, el número de copias de partituras y particelle, las caligrafías musical (en tinta negra) y verbal (frecuentemente en tinta roja), las fechas, ubicación aproximada o posible en la serie cuando no están fechadas o numeradas,

¹⁹ Véase Pinto Vallejos 1995 y Musri 2001

²⁰ Ver Musri 2003

dedicatorias y otras inscripciones manuscritas (ms.). Debimos rearmar las partituras cuando sus hojas sueltas estaban mezcladas o traspapeladas.

Para el análisis de la calidad estética de la música cotejamos el lenguaje musical con los códigos vocales e instrumentales, morfológicos, armónicos y contrapuntísticos de referencia, así como los cambios y similitudes estilísticas entre piezas de géneros semejantes. La distancia a sus referentes europeos o americanos dio pautas para evaluar la originalidad, pericia de escritura y grado de autonomía estética respecto de su función social. Para el análisis de la función de los géneros confrontamos la música con información obtenida del relevamiento periodístico y de las entrevistas.

Los materiales musicales pertenecieron a dos generaciones de la familia. La música pertenece a una disparidad de géneros y tradiciones. Por un lado están los de transmisión escrita y de amplia circulación por Europa, como las músicas que circularon por teatros, catedrales, conservatorios, salones burgueses y/o bandas de música. Entre los géneros religiosos católicos hay misas, letanías, *tantum ergo*, *ave maria*, entre otros; de procedencia operística paráfrasis de arias; oberturas y "sinfonías" para bandas; para el salón mazurcas, *schottis*, lanceros, cotillones, valeses, fantasías para flauta y piano; para las pistas de bailes que surgieron más tarde algunos tangos, fox trots, *shimmies*, *one-step* y *two-steps*, pasodobles; de procedencia criolla encontramos arreglos de zambas, vidalas; para el aprendizaje de la música métodos y repertorio de piano, guitarra, oboe, órgano, un tratado de instrumentación de la colección Hoepli, teorías y solfeos de conservatorios de Buenos Aires. También encontramos las músicas regionales, abruzenses o napolitanas, para las fiestas populares, domésticas o parroquiales. Si bien de transmisión escrita, se trata de danzas y canciones de circulación más restringida, quizá por su significación identitaria. El fondo documental se completa con catálogos de instrumentos de Casa Radaelli, de venta de partituras de Ricordi, facturas y recibos por servicios musicales, fotografías y cartas personales de la familia entre otros documentos.

A continuación, de todo este material musical nos dedicaremos particularmente a la música para el salón de fines del siglo XIX y principios del XX.

Partituras editadas por Francisco y José A. Colecchia

En el país los inmigrantes, especialmente italianos, activaron la importación de instrumentos y su fabricación artesanal, el comercio y la edición nacional de partituras y métodos de enseñanza musical, que proveyeron los elementos necesarios para el conocimiento e interpretación de música culta europea y latinoamericana.

En San Juan prácticamente no se editaron partituras hasta después de 1910, por eso los músicos publicaron en Buenos Aires. Las casas editoriales que más se conocieron en San Juan fueron Ricordi, Federico Guillermo Hartmann (editor del semanario *El Mundo Artístico*), Antonio Demarchi (editor de Arturo Berutti), Radaelli (especialmente por la venta de instrumentos de banda). Los Colecchia publicaron a través de la imprenta musical de los hermanos Ortelli, la cual no acostumbró fechar las partituras, privándonos de este dato relevante para la catalogación.

Francisco dedicó el vals *Alma Gentil* a "mi distinguido amigo Coronel Don Salvador Martínez Urquiza", probablemente militar del batallón donde el músico prestaba servicio como director de banda. Es una pieza pianística de fácil interpretación, en sol mayor y *tempo moderato*, con una estructura formal repetitiva en cinco secciones (A-B a la dominante-A-C a la subdominante-A).

Ejemplo 1. Vals *Alma gentil* de Francisco Colecchia

The image displays a musical score for the waltz "Vals Alma gentil" by Francisco Colecchia. The score is arranged in two columns. The left column contains the first system, starting with a piano (pp) dynamic marking. The right column contains the second system. The score is written for piano and bass, with multiple staves for each. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings. The title "VALS ALMA GENTIL" and the composer's name "FRANCISCO COLECCIA" are visible at the top of the score.

El schottis *Amalia*, escrito para piano por Francisco, no tiene datos de impresión. La partitura de tres folios se conservó sin portada. La danza de compás binario está en do mayor, formalmente se compone de una introducción y una estructura tripartita re-expositiva (schottis - trío - schottis) donde cada sección es a su vez ternaria y pide repetición.

Ejemplo 2. Amalia, schottis de Francisco Colecchia.

A M A L I A

SCHOTTIS PER PIANO. FRANCISCO COLECCIA

Moderato.

INTRODUCCION.

SCHOTTIS.

El *Himno de los Estudiantes* fue pedido por el centro de estudiantes del Colegio Nacional a Francisco Colecchia como “Director del Conservatorio Santa Cecilia”, según consta en la contratapa. La solicitud implicaba un reconocimiento inusual, ya que el compositor no fue profesor del Colegio pues sabemos que los músicos extranjeros no eran incorporados al plantel de las escuelas oficiales. El Colegio se fundó en 1862 durante la gobernación de Sarmiento como Colegio Preparatorio y luego fue promovido a Colegio Nacional, ostentaba prestigio y recibía a los jóvenes de familias tradicionales. Había contado con una banda de música dirigida por Gregorio Marradas llamada *La Colegiala*, que solía trasladarse a la plaza central

para tocar al modo de las retretas. Ese pasado cercano de música bandística se recuerda en la figuración rítmica de marcha que mantiene todo el Himno. Se conservan 3 ejemplares que no tienen fecha de impresión. Escrito para canto a una voz y piano, su forma musical sigue la estructura estrófica de la poesía de José Gálvez, antecedida por una introducción de ocho compases que remeda el tono exultante de una fanfarria.

Ejemplo 3. *Himno de los Estudiantes* de Francisco Colecchia

Himno de los Estudiantes

Letra del Señor JOSÉ GALVEZ
Música del Maestro FRANCISCO COLECCHIA

The musical score is presented in three systems. The first system shows the piano introduction with dynamics *ff* and *mf*. The second system begins the vocal entry with the lyrics '¡Dios, juventud, marcha!'. The third system continues the vocal line and piano accompaniment.

El Vals lento *Dulce aflicción*, para piano en mi b mayor, de José Antonio Colecchia también se publicó por Ortelli como edición del autor; se conservan siete ejemplares; tiene una estructura formal ternaria: A-B, A-C en la subdominante, con retorno a la tónica en A-B.

Ejemplo 4. *Dulce aflicción*. vals de José Antonio Colecchia

DULCE AFLICCIÓN
VALS LENTO

a. n. de Joaquín Antonio JARA AVALOS JOSÉ A. COLECCHIA

The image shows a musical score for 'Dulce Aflicción', a waltz by José Antonio Colecchia. The score is written for piano and includes five systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'VALS LENTO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line and a final chord.



La composición de José Antonio es más lograda que la de Francisco, en cuanto al lirismo de las melodías y la pericia en la escritura armónica. La composición de Francisco resulta menos acertada en relación al código armónico tonal que utilizó, ya que escribió pasajes que se considerarían erróneos en la academia. Sus aciertos estuvieron en la estructura formal según los cánones epocales, especialmente en las danzas.

Destacamos la existencia de *Ibis. Vals americano* para voz y piano, compuesto por un alumno sanjuanino de Francisco Colecchia, Héctor Bastes, con letra de Luis J. Bates, editado por Alfredo Perroti en Buenos Aires. En la contratapa se imprimieron las partes para "Violoncello o Saxofón, Clarino en Si b, Violino, Flauta".

A continuación listamos las partituras manuscritas por orden alfabético, manteniendo la ortografía y denominación con que instrumentos y nombres figuran en los documentos. Entre comillas citamos fechas manuscritas y sellos.

Originales manuscritos de Francisco Colecchia

El Aspirante. Vals. *El desengaño*. *Eresmila*. Schottisch *Luicinda*. Vals. 1 parte para clarinete en la.

Schottischs. 2 piezas. Particella para clarinete en la. También otro *Schottischs*. 1 f

Intermezzo para piano. Fa M. "San Juan, Enero, 16 de 1908".

Marcha regular para piano. En si menor. San Juan, marzo, de 1891. Parte para piano y otro instrumento (clave de fa en 4°). 1 particella para violino 1°, contrabasso, clarinete 1° en la, pistón en la, trombón.

Marcha Triunfal para piano. 1908. En Do M. 1 particella para: piano, flauta, clarinete en la, pistón en la, trombón, violino 1°, 2°, 3°, 4°, violoncello, contrabasso

Himno a Sarmiento. Letra de Segundino Navarro. Sin datos.

Fantasia para Flauta con acompañamiento de piano. Ms en tinta.

Intermezzo para Misa. 2 partes iguales para violino I, 1 parte para teclado, para violino II, violoncello, contrabasso, flauta, clarinete en si b, pistón en si b trombón. "San Juan, 1911".

Letanía a 3 voces. "San Juan, Noviembre 7 de 1893". Partitura para coro a 3 v. (tenores I y II, bajo) y teclado. Partes para flauta, clarinetes 1°, 2° y 3°, pistón en si b, violino 1° (2 copias), violino I (divisi, dos copias), violoncello, contrabasso.

Letanía. Re M, canto y piano. *Letanía*. Sol M. "San Juan, Noviembre 26 de 1914". Voz y teclado.

Marcia Funebre. Particelle en si menor para flauta, clarino en la, violino IA, IB, IC, violoncello, contrabasso. 9 folios.

Marcha Fúnebre para órgano. En re menor. 1 folio.

Marcha Religiosa para órgano. 1 parte. "Noviembre, 27 de 1900. S. Juan".

Canto para Santa Lucía. Canto y piano (2 pentagramas). 2 copias para clarino in sib. "San Juan, Noviembre 13 de 1900". Letanías y otros borradores al dorso.

Salve Regina. A 2 voces en mi m. "San Juan, noviembre 25 de 1914". Parte para 2 voces y teclado. 2 partes para 1° voz, para 2° voz, 1 particella para bajo (dobla la 2° voz a la 8° grave), violino I (Mallea), violino I°, violino I (de los 2°), violoncello, contrabasso, flauta, clarinete en la, pistón en la, trombón. Al dorso: Letanía. para el mismo conjunto. Sello en la tapa: *Estudio particular de Música del Maestro Francisco Colecchia. Calle Aberastain. San Juan.*

Tantum Ergo. Voz y teclado. "San Juan, Noviembre 10 de 1890".

Arreglos y transcripciones de Francisco Colecchia

Dime que si! Vals de E. Beccuci

Centro Social: Lanceros, de M. Sciutti. Partes para flauta (1), clarinete (1), pistón (1), trombón (1), violino I (1), violines I° (1), contrabasso (1). 7 fs.

Lanceros Buenos Aires. S/a, 1 particella para clarinete en la.

La Mascota. Quadrilla. 1 particella para clarinete en la.

Vals de la zarzuela Gran Vía, de Chueca y Valverde. Particella para clarinete en la.

Fantasia per Flauto sull'opera Norma del M° V. Bellini, con *accompagnamento di Piano-Forte*. Ms. en tinta, falta la parte de flauta sola.

Los Magyares, de Gaztambide.. "Solo de viola arreglado para violín por el M° Francisco Colecchia. San Juan, Octubre 8 de 1909". sello: *Estudio particular de Música del Maestro Francisco Colecchia. Calle Aberastain 1... San Juan* (portada). Partitura para violín y piano en sol m (2). Partes para violino I° (2), violoncel (sic, 1); contrabasso (1); flauta, clarinete en si b y clarinete en la (1). 10 fs.

Nos detenemos en las fantasías arregladas para flauta y piano u orquesta. Las fantasías sobre arias operísticas remiten a un género de un pasado cercano de los Colecchia, no más de medio siglo atrás y que actualiza la memoria cultural de su nación en el grupo de inmigrantes. Asistimos a uno de esos puntos de la historia en que se activó lo que Iuri Lotman llama memoria creadora (1994: 223-228), la que conserva los bienes simbólicos e inventa nuevos textos a partir de ellos. Esto sumado a la permanencia del *habitus*²¹ manifestada en los músicos italianos, al poder generador de las

formas operísticas, a la necesidad de recrear y ampliar los repertorios para las veladas artísticas, hubo motivaciones suficientes para seleccionar melodías aclamadas por el público sanjuanino en las salas teatrales y componer con ellas fantasías, sinfonías y temas con variaciones.

Así, como uno de los efectos de la recepción del repertorio operístico, se empezaron a escuchar las interpretaciones del flautista Francisco Colecchia de sus fantasías sobre melodías de *Un ballo in maschera* (1888), *Mefistófeles* del *Fausto* de Gounod (1895 con piano y en 1897 con orquesta en el Teatro Moreno), *Luisa Miller* (1896), *Lucia de Lammermoor* (1903), a dúo con los pianistas Juan Márquez, la Srta. Arnaud y Hugo del Carril en las veladas de la Sociedad Literaria Musical.

Una de estas piezas manuscritas conservadas en el Archivo es la *Fantasia para flauta y piano sull'opera Norma del M^o Bellini*. Los folios están cosidos manualmente. Está escrita a pluma en tinta negra, con caligrafía de trazos grandes y definidos, pero en partes tiene tachones y resulta confusa.

Ejemplo 5. *Fantasia*, manuscrito de Francisco Colecchia.



²¹ El *habitus* es producto de la historia, es un sistema abierto de disposiciones, enfrentado de continuo a experiencias nuevas y, en consecuencia, afectado sin cesar por ellas. Es perdurable pero no inmutable. Dice Bourdieu: "la mayoría de las personas están estadísticamente destinadas a encontrar circunstancias similares a las cuales originalmente moldearon su *habitus*: por tanto, a vivir experiencias que vendrían a reforzar sus disposiciones." (Bourdieu - Wacquant 1995: 92).

Norma de Vincenzo Bellini se estrenó en 1831, año en que los Carbonarios se levantaron contra los Estados Papales en la Emilia Romagna y Umbria. Con libreto de Felice Romani sobre una tragedia de Louis Alexandre Soumet, la ópera se consagró en el Teatro de la Scala de Milán. Siguiendo el género, la fantasía de Colecchia es una sucesión de secciones contrastantes en tempo y carácter, donde Francisco Colecchia se vale de las capacidades melódicas y virtuosas de la flauta para interpretar los personajes belcantistas de la tragedia de Bellini, y de las capacidades polifónicas del piano para transcribir las partes orquestales. En la misma tonalidad de la ópera, sol menor, la fantasía se estructura con una introducción y cinco secciones continuas. Tiene una duración aproximada de quince minutos.

Introducción: empieza con los acordes iniciales de ritmo puntillado de la Sinfonía (obertura), son 16 compases en 4/4 de carácter solemne que agrega dos cadencias de la flauta al original para celebrar la entrada de los druidas, el pueblo originario de la zona invadida por los romanos en la antigüedad y de la sacerdotisa Norma.

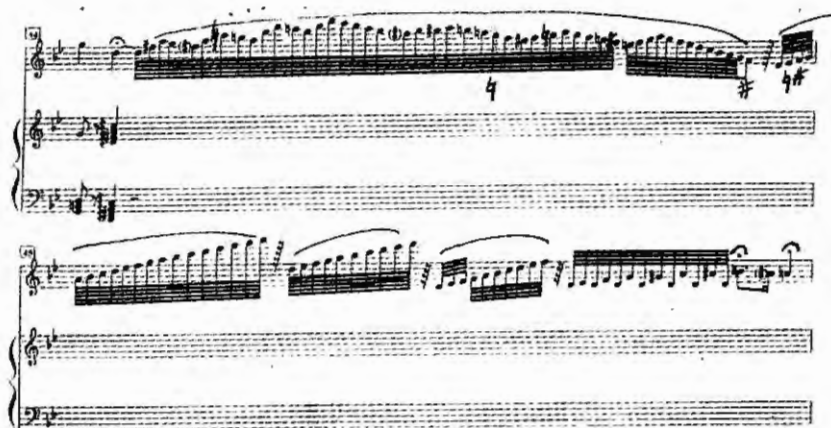
Alto, Maestoso e Deciso

The image shows a musical score for the introduction of the fantasy. It consists of two systems of staves. The first system has a Flute staff (Flauto) and a Piano staff (Pianoforte). The Flute staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Piano staff has a grand staff with treble and bass clefs. The tempo and mood are indicated as 'Alto, Maestoso e Deciso'. The piano part starts with a forte (ff) dynamic and ends with a piano (pp) dynamic. The flute part has two cadenzas marked with 'ca.' and 'ca.'. The second system continues the piano part with a grand staff, showing a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Primera sección (c. 17-46): *Allegro agitato assai*, con melodías del trío final "Vanne, si: mi lascia indegno" en tresillos y agitando el allegro.

The image shows a musical score for the first section. It consists of three staves. The top staff is for the Flute (Flauto) and the bottom two staves are for the Piano (Pianoforte). The tempo is marked 'Alleg. Agitato assai'. The piano part is marked 'pp secco'. The score shows a melodic line in the flute and a rhythmic accompaniment in the piano, featuring triplets (tresillos) and a driving allegro tempo.

Los personajes principales Norma, Adalgisa y Pollione descubren sus pasiones y el nudo del conflicto que precipita la tragedia; de esto Francisco Colecchia transcribe sólo las partes de Norma y su dúo con Pollione para concluir con una tercera cadencia de la flauta sobre un acorde tenido del piano.



Segunda sección (c. 46-105): apela a la variación de una melodía del primer acto en terceras, que Pollione canta invitando a Adalgisa: “Vieni in Roma, ah! vieni, o cara”, cambiando la modalidad a sol mayor.



Estos 10 compases introducen un tema en si bemol mayor de 18 compases, construido melódicamente sobre las notas de los acordes de tónica y dominante. Colecchia desaceleró el tempo a un *andante* y varió el compás de 4/4 por uno ternario de 9/8, con el propósito de subrayar el lirismo de la melodía (c. 56-73), que se repite con una variación que ornamenta el tema en fusas.

The image shows a musical score for a flute and piano. The top staff is the flute part, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked 'Andte.' and 'p'. A section of the flute part is marked 'marcato'. The bottom two staves are the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked 'pp' and 'Andte. pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El carácter virtuoso de la variación continúa en la cuarta cadencia para la flauta sola que enlaza la reposición de la melodía de Pollione en terceras (c. 90-97) para concluir con las octavas de una marcha inspirada en la furia del coro de los guerreros druidas (c. 98-105).

Tercera sección: (c.106-165), andante sostenuto en 12/8, como sección central presenta literalmente una de las arias más bellas de Norma en que canta su profunda devoción a la luna, “Casta diva” se presenta primero en piano solo y después dos veces en flauta y piano, estas dos exposiciones se unen con un puente que presenta un contrapunto entre la melodía de Norma y el coro de los sacerdotes druidas en terceras. Como esperaba el público de Colecchia, la sección termina con una quinta cadencia de la flauta.

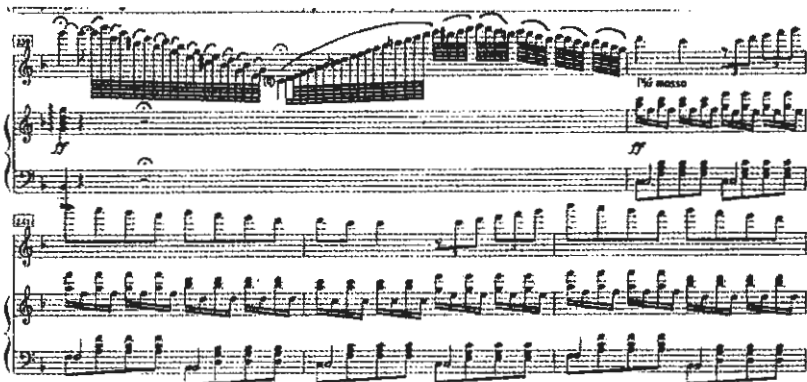
The image shows a musical score for a flute and piano. The top staff is the flute part, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked 'Andte. sosten. assai' and 'assai espressivo'. The bottom two staves are the piano accompaniment, starting with a grand staff (treble and bass clefs). The piano part is marked 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Cuarta sección: (c. 166-220), el piano inicia otra marcha en fa mayor y en 4/4, sobre una base armónica de tónica que recuerda el pizzicato de las cuerdas graves. La marcha será repetida por la flauta descendiendo una escala

de dos octavas y media con notas repetidas para concluir con una cadencia en fa. Inmediatamente repite la melodía variada, cuyo movimiento en semi-corcheas diluye el carácter marcial anterior (c. 200-218). La flauta transita su sexta cadencia solística para en-lazar el movimiento final.



Quinta sección: (c. 221-250), consecuente final de fantasía, la indicación de *mosso* agita las brillantes escalas y arpeggios ascendentes y descendentes en fa mayor que recorren la totalidad del registro flautístico, incluyendo dos rapidísimas cadencias solísticas, para concluir insistiendo sobre altisonantes cadencias compuestas de segundo aspecto.



La cadena intertextual, desde la tragedia de Soumet a la fantasía de Colecchia, produjo ganancias y pérdidas de sentido en su recorrido. El final elegido por Colecchia es un alejamiento notable de la ópera de base, ya que la fantasía concluye con un moto perpetuo de semicorcheas con las afirmaciones cadenciales que provocan los aplausos convencidos de los oyentes. Olvidando por un momento la literalidad del género, cuyo fin de obra es tal cual lo planteó Colecchia, la evasión del final trágico y agonizante de Bellini podría verse también como una visión optimista de la vida proyectada a futuro en el nuevo entorno por parte de Francisco. En la vida familiar del abruzzense no se vaticinaban nuevos sacrificios para salvar a sus hijos, al culto macerado ni al honor de su nación, su propio pueblo invadido ya había sido abandonado por el opresor. Después de todo, luego del desarraigo habían llegado los tiempos de integración social y profesional al medio receptor, su status había cambiado desde ser un músico desconocido a ser un referente musical para su colectividad y para los círculos en que se desempeñaba. Entonces pudo resultarle más atractivo recrear la intención lírica y belcantista, el amor entre personajes de diferentes culturas, opresores y oprimidos, la sacralidad de la luna, entonces casta divinidad depositaria de veneración.

Desde el punto de vista melódico y armónico no hay un desarrollo creativo ni mayor elaboración textural salvo en las dos secciones de tema con variación y el final. Nos preguntamos por la diferencia con los compositores románticos de Europa, cuya valoración se asentaba en la originalidad, la individualidad y la expresión del subjetivismo. En el lenguaje de Colecchia estos valores no prevalecen, se diría que estuvo más ocupado en escribir música sobre los moldes del oficio que en innovar. El análisis comparado con la otra fantasía en sol mayor del Archivo muestra la misma estructura formal: una introducción de ritmo puntillado y cinco secciones, alternancias de tiempos allegro y andante sin velocidades extremas, tema de dieciséis compases con tres variaciones melódicas y rítmicas en la sección central, cadencias solísticas al término de cada sección, plan tonal clásico con modulaciones a la dominante, subdominante y relativa menor sin sorpresivas digresiones románticas, final triunfal con movimiento de semicorcheas y afirmaciones cadenciales. Desde el punto de vista instrumental, el lenguaje responde al estilo del repertorio flautístico europeo de la segunda mitad del siglo XIX, al modo de las fantasías de Doppler y Reinecke. Usa los avances técnicos que Theobald Böhm consiguió para la flauta travesa, mayor velocidad y mejor afinación en los pasajes cromáticos mediante el nuevo mecanismo de llaves.

Originales manuscritos de José Antonio Colecchia

Rosita. Tango Milonga. Letra de Luis Conde. 4 copias para canto y piano; canto; flauta; clarinete en si b; violino; 2 partes para violoncello; contrabasso.

Enzo. Tango. Ded. "A mi querido hijo Enzo". Partes: piano (3); flauta; clarinete si b; violino; violoncello; contrabasso.

Enzito. Shimmy. Partes: piano (5), flauta (1); clarinete en si b (2); violino (2); contrabasso (2).

Fox Trot Shimmy. En re m. Particelle: piano; flauta; violino; clarinete si b; violon-cello; contrabasso.

Fox Trot Shimmy. En fa m. Particelle: piano; flauta; violino; clarinete en si b; violon-cello; contrabasso.

Paso doble para piano. Partitura para piano. Arreglo para conj.: flauta (4); clarinete en si b (3); violines I A y B; cornetta en si b; violoncello (2); contrabasso (2). "San Juan, enero 3 – 1933".

Pequeña marcha (fácil). Piano.

Letanía. Voz y teclado. Fa M. 3 folios. También *Letanía* en re m, *Tantum Ergo* (s/autor).

El conjunto de partituras manuscritas se completa con transcripciones y arreglos sin datos del transcriptor.

Delimitando el campo musical

Reconstruir históricamente el proceso de normalización de preferencias y gustos musicales en San Juan entre 1880 y 1910, requirió primero reconocer la estructura del campo, o lo que es lo mismo, el estado de distribución del capital específico, acumulado en el recorrido y luchas anteriores de los agentes involucrados. De estas luchas anteriores resultaron las posiciones y jerarquías que orientaron las estrategias posteriores, ya fueran de conservación o de subversión de tal estado de posiciones y distribución del capital acumulado. También requirió detectar los objetos [*enjeux*] y los intereses musicales en juego que pusieron en funcionamiento el campo. Los diversos agentes que participaron del "juego" fueron los músicos cultos, en su mayoría extranjeros, que formaron a jóvenes intérpretes locales; los músicos visitantes de las compañías itinerantes que llegaban

para renovar el repertorio dramático musical y en algunos casos para quedarse; los músicos aficionados que solían formar sociedades y bandas musicales en torno a las colectividades de italianos o españoles; los músicos populares, entre ellos los payadores que circundaban las viviendas y bares de la periferia; los músicos ambulantes, los de las murgas y comparsas carnavalescas. Todos conformaron un amplio campo cultural dentro del cual reconocemos un campo estético-musical más cerrado y excluyente.

La emergencia de esta realidad –posiciones, distancias sociales y propósitos artísticos– a partir de nuestras interrogaciones a la documentación escrita y oral, fue haciéndonos visible el canon estético-musical que reguló los gustos y estrechó los límites de este segundo campo. Como propiedad del campo, el canon estuvo sujeto a las posiciones de agentes y de bienes simbólicos allí construidos y, a su vez, subordinado al poder atomizado en lo político, religioso y militar. Entendemos este canon musical como el conjunto de códigos y referentes que modelaron una manera de hacer música en los sectores medio y alto de la sociedad sanjuanina que se autodefinieron como cultos a fines del siglo XIX. Este canon fue incluyente de lo europeizante y excluyente de lo nativo, jerarquizó “civilización” sobre “barbarie”, lo urbano sobre lo rural, la escritura sobre la oralidad. Estas categorías (“*classantes*” en términos de Bourdieu, *Ib.*: 154-172) regularon lo permitido que podía hacerse visible y lo diferenciaron de lo penado para callarlo o excluirlo. Ligó principios estéticos con éticos, validando los antecedentes artísticos locales de estirpe europea y la importante dimensión moralista de la música sostenida por la ideología de tono sarmientino. El discurso periodístico se instituyó en su portavoz y poderoso censor de las prácticas musicales.

Para las hijas de las familias hispano-criollas conservadoras y de los inmigrantes en ascenso económico, la capacidad de interpretar música culta fue un distintivo de refinamiento propio de su vida cotidiana, como herencia del pensamiento sarmientino se hizo parte obligada de la educación femenina. Antes que la interpretación más acabada se valoraba el hecho de tener acceso al mundo del arte: practicar música, pintar al óleo o escribir odas fueron signos de distinción (otra propiedad de la posición de los agentes, de “clase”, independiente de sus ocupantes).

No podemos desprender el proceso de construcción del canon musical de la radicación de los inmigrantes. lo cual tuvo una relevancia central en la recepción renovada de la música europea en América, particularmente de la ópera italiana como principal género en expansión. Ésta se instaló en los

conciertos teatrales, veladas de salón y tertulias familiares, retretas, ceremonias parroquiales y serenatas callejeras, preservando su circulación escrita y oral. La ópera italiana fue el prototipo genérico que demostró un extraordinario poder generador de nuevas formas en Latinoamérica, donde se exigió menos en el tratamiento formal y más en la novedad y cantidad de piezas nuevas, aun dentro de las estructuras conocidas, dada la ejecución inmediata de las mismas. La expresión individual no estuvo en las prioridades del canon, pero sí la exigencia de renovación. El canon de belleza que se afianzó en este campo estético-musical giró alrededor de un corpus selectivo de música que no coincidió exactamente con el de las metrópolis de Buenos Aires o Santiago de Chile.

Los músicos italianos fueron portadores de *habitus* adquiridos en Europa, llegaron y permanecieron con tendencias a perseverar en su modo de ser, tratando de adecuar sus esquemas de comportamiento musical al nuevo ámbito. Las familias de músicos como los Colecchia y Ferla, se encontraban “dotados de disposiciones perdurables, capaces de sobrevivir a las condiciones económicas y sociales por ellos mismos producidas, y que pueden ser el motivo de la inadaptación, lo mismo que de la adaptación, tanto de la rebelión como de la resignación” (Bourdieu, una de sus definiciones de *habitus*, 1995: 90). Este *habitus* generador de prácticas, aseguró su competencia para el desafío: sabían leer, escribir, adaptar, tocar, dirigir y enseñar los géneros reconocidos como modelos en el ámbito adecuado. Buscaron sus referentes en el Conservatorio *San Pietro a Majella*, en los Teatros *San Carlo* de Nápoles y *La Scala* de Milán, en la Catedral de San Pedro y en la Academia Santa Cecilia de Roma. Esto atribuyó socialmente un *plus* de valor a su pericia en la ejecución, escritura e invención musicales. Los italianos se vincularon fuertemente con su memoria cultural hasta una segunda generación, buscando cohesión interna en el contexto de una fuerte presión nacionalizadora en el país de acogida.

El canon, como propiedad del campo, hizo funcionar la censura confiando autoridad a ciertos músicos e instituciones. Los músicos que ingresaron en el campo reconocieron esta autoridad, sus leyes inmanentes y categorías musicales construidas en luchas anteriores, aceptaron la posición inicial en la distribución capital (de servicio respecto de las sociedades musicales, bandas y parroquias), por lo tanto sus prácticas musicales contribuyeron a la conservación de tales instituciones. La posición de los músicos en el campo dependió de la distancia respecto de los modelos reconocidos, como los Berutti. La comunidad local apreció la música de italianos como

cercana a sus intereses y signó a los Colecchia como portadores de cultura y civilización. A su vez, esta valoración prometía a otros músicos italianos que deseaban radicarse, un lugar en el campo.

Las relaciones que los italianos trabaron con otros grupos de músicos extranjeros y locales fueron “hacia arriba” y “hacia abajo” en la escala social. Esta característica se ve en la variedad del repertorio que practicaron, desde el entonces vituperado tango a la encumbrada fantasía virtuosa instrumental. Las familias y asociaciones musicales de inmigrantes, como factor de cohesión e identidad dentro de la macroestructura social, conservaron sus músicas regionales de origen, de bandas, de salón y de Iglesia. La dirección de bandas militares fue una de las especialidades de músicos italianos, lo cual incluía selección, enseñanza, arreglos y creación de nuevo repertorio, reclutamiento y formación de instrumentistas y asistentes de dirección, y hasta la defensa de los derechos de los músicos. En este sentido, la acción de Francisco Colecchia significó una jerarquización socio-musical de las bandas de policía y del Batallón de 2 de Infantería, invirtiendo la desconfianza inicial que les demostró la sociedad local.²²

Aunque para el proyecto civilizador la integración tuvo la intención de homogeneizar el llamado “crisol de razas”, en realidad los músicos inmigrantes persistieron en mantener sus identidades, mostrando sus diferencias con otros subgrupos. Su interacción socio-musical²³ requirió conocimiento y comprensión del otro, adaptándose gradualmente a la pluralidad de otros intereses grupales. Así, los Colecchia como otros músicos italianos ingresaron al campo luchando por conseguir un lugar que satisficiera su realización vocacional, sus intereses profesionales y colmara un proyecto de vida familiar. En la lucha consolidaron un modo de conocer y sentir la música vinculada a Europa, ganaron el reconocimiento por sus capacidades musicales y voluntad de trabajo, estimularon la demanda social de su propia música, contribuyeron a la profesionalización y desempeño público de las mujeres músicas; renovaron los programas con nuevo repertorio romántico europeo, composición propia y latinoamericana, adoptaron

²² Véase Musri 2003 cap. 4: *Bandas civiles y militares*.

²³ El concepto de integración como interacción se tomó de Margarita Ferrá de Bartol y Eduardo Vargas André (1983: 186-200): implica conformar una comunidad con sus partes integrantes donde cada subgrupo manifiesta influjo del o de los otros, interactuando con representantes de distintas culturas, autóctonas y migrantes, acción que requiere conocimiento y comprensión del otro.

nuevos géneros que ingresaban como la opereta, el tango, fox trot, shimmy y el pasodoble.

Creemos haber dado cuenta de un proceso histórico musical en San Juan donde la recepción de modelos y géneros musicales de la Europa meridional contribuyó a construir y delimitar un campo estético-musical considerado “culto”, excluyente de la música popular criolla. Allí se canonicizaron prácticas y modos de apreciar la música sostenidos por los sectores “progresistas” de la ciudad, en “complicidad” con los objetos e intereses específicos en juego de los músicos inmigrantes italianos.

Fecha	Comp	Género	Título	Impreso	Instr	Voces	Texto verbal	Observaciones
	CF	Marcha militar	Marcha Triunfal Chilena		banda			
	CF	Himno	Himno al Arbol		voz y p			Publicado en La Provincia, 28/6/1905.
	CF	Marcha militar	Urriburu		banda			
1888	CF	Fantasia	Gran Fantasia s/ motivos de Un Baile de		fl, p			
1888?	CF	Vals	El Aspirante		banda			
1888?	CF	Nocturno	Jamás lejos de ti		banda			
1888?	CF	Mazurca	Una lágrima de amor		banda			
1890-10/11	CF	Tantum Ergo	Tantum Ergo *		teclado			latín
1891-3	CF	Marcha	Marcha regular para piano *		p		2 voces	3 pentagramas por sistema, no es escritura pianística
1891-3	CF	Marcha	Marcha regular *		conjunto			
1893-07/11	CF	Letanía	Letanía *		conjunto	Coro masc: a	latín	Podría faltar la partitella de trombón (bajo)
1900-13/11	CF	Canto coral	Canto para Santa Lucia *		teclado	Solista y	Propio, español	Voces de registros medios. Al dorso, 1º ej; otra Letanía y borradores en lápiz, 2º ej. Perdón, Oh Dios mío! y Letanía
1900-13/11	CF	Canto coral al	Letanía [Sancta Maria] *		teclado	1 voz	español	
1900-13/11	CF	Canto coral al	Perdón oh Dios mío! *		teclado	1 voz	español	
1900-27/11	CF	Marcha	Marcha Religiosa para Órgano *		órg			2 pentagramas por sistema

Ejemplo 6. ANEXO Catálogos de Francisco y José Antonio Colechchia.

Fecha	Comp	Género	Título	Impreso	Instr	Voces	Texto verbal	Observaciones
1904	CF	Himno	Himno a Sarmiento *	SJ, El Ateneo	p		Poe S.J. Navarro	Poe anterior. Oficializado 1904. Canto neumático. Octavas decasilábicas
1908-12/3	CF	Marcha	Marcha Triunfal para Piano *		p			2 pentagramas por sistema
1908-12/3	CF	Marcha	Marcha Triunfal *		conjunto			
1908-16/1	CF	Intermezzo	Intermezzo para Piano *		p			
1911	CF	Intermezzo	Intermezzo para Missa *		conjunto			Arreglo del Intermezzo para piano
1914-25/11	CF	Salve Regina	Salve Regina *		conjunto	1º (2) y 2º (2)	latín	A la vuelta Letanía en Sol M
1914-26/11	CF	Letanía	Letanía *		Conjunto	1º (2) y 2º (2)	latín	A la vuelta de Salve Regina
1933-3/1	CJA	Pasodoble	Paso doble		piano			
c. 1901	CF	Polka	De Felice		banda			
c. 1905	CF	Vals	La despedida de cazadores		banda			
c. 1901	CF	Pasodoble	Paso doble		banda			
S/d	CF	Himno	Himno de los Estudiantes *	BA, Orneli	p		Poe José Gálvez	Mús. Mº FC, Dir. Conserv. "Santa Cecilia". Comisión
S/d	CF	Fantasia	Centro Estud. Colejio Nac de SJ. Octavas Fantasia per Flauto * Maestro Bellini" (ms de FC).		f, p			"Sull'Opera Norma del
S/d	CF	Fantasia	Fantasia para Flauta *		f, p			
S/d	CF	Vals	Luicinda		conjunto			
S/d	CF	Vals	Speranza d'amore		banda			

Fecha	Comp	Género	Título	Impreso	Instr	Voces	Texto verbal	Observaciones
S/d	CF	Marcha	Marcha Gral. Fotheringahn		banda			Ejecuciones póstumas.
S/d	CF	Dramático	Un ramillete en flor		banda			Diario Nuevo, 1-10-1936,
S/d	CF	Passo Doppio	Il Persinase		conjunto			XXIII/232., p. 5 c.6.
S/d	CF	Schottis	Amalia *	S/d	p			Armonías diatónicas y funciones claras.
S/d	CF	Nocturno	Recuerdo		banda			
S/d	CF	Schottis	Eresmila		conjunto			
S/d	CF	Marcha	Marcha Funebre		conjunto			
S/d	CF	Marcha	Marcha Funebre para Órgano*		órg			
S/d	CF	Vals	Alma gentil *	BA, Ortell	p			2 pentagramas por sistema
S/d	CF	Vals	El desegaño (sic) *		conjunto			Versión para banda de FC de 1918
S/d	CJA	Tango milonga	Rosita *		piano	una voz	Luis Conde	
S/d	CJA	Marcha	Pequeña marcha *	piano	piano			Edición del autor
S/d	CJA	Vals lento	Dulce aflicción *	BA, Ortelli	teclado	una voz		Al dorso Letania en re m y Tantum ergo (s/d autor)
S/d	CJA	Letania	Letania *					
S/d	CJA	Foxtrot shimmy	Fox Trot Shimmy *		piano			
S/d	CJA	Foxtrot shimmy	Fox Trot Shimmy *		piano			
S/d	CJA	Tango	Enzo *		piano			
S/d	CJA	Shimmy	Enzito *		piano			

Bibliografía

Abraham, Gerald

1985 *Cien años de música*. Madrid: Alianza.

Bayli, Samuel

2000 “La cadena migratoria de los italianos a la Argentina. Los casos de agnoneses y siroleses”, en Devoto, F. y Rosoli, G. (ed.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 45-61.

Blacking, John

1995 “The Study of Musical Change”, en *Music, Culture and Experience. Selected Papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 5, 148-173.

Bourdieu, Pierre

2000 *Cuestiones de sociología*. Madrid: Istmo.

1983 “Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase”, en

Campo del poder y campo intelectual. Buenos Aires: Folios, 11-35.

Bourdieu, Pierre y Wacquant, Loïc J. D.

1995 “Habitus, illusio y racionalidad” en *Respuestas Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo, 1ª parte, 3, 79-99.

Burke, Peter y otros

1994 *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza.

Burucúa, José Emilio (Dir.)

1999 *Arte, sociedad y política*. Colección Nueva Historia Argentina. Buenos Aires: Sudamericana.

Dahlhaus, Carl

1980 *Fondamenti di storiografia musicale*. Fiesole (Firenze): Discanto.

Devoto, Fernando y Marta Madero

1999 “Introducción”, en Devoto, Fernando y Marta Madero (Dir.), *La Argentina plural: 1870 – 1930*, colección *Historia de la vida privada en la Argentina*, 2º tomo, 9-15. Buenos Aires: Taurus.

Devoto, Fernando

- 2000 "Participación y conflicto en las sociedades italianas de socorros mutuos", en Devoto, F. y Rosoli, G. (ed.), *La inmigración italiana en la Argentina*, Buenos Aires: Biblos, 141-163.

Dogan, Matei y PAHRE, Robert

- 1993 *Las nuevas ciencias sociales. La marginalidad creadora*. México: Grijalbo.

Ferrá de Bartol, Margarita y Eduardo Vargas André

- 1983 "La región cultural: una propuesta para la integración", en AAVV, *Actas del Primer Congreso Latinoamericano de Cultura como motor de Integración*. Tomo II, San Juan, 186-200.

Fluixá, Ernesto

- 1960 *Un siglo de música en Mendoza*. Mendoza: D'Accurzio.

Gandolfo, Romolo

- 1999 "Un barrio de italianos meridionales en el Buenos Aires del siglo XIX", en Devoto, F. y M. Madero (Dir.), *La Argentina plural: 1870 - 1930*, col. *Historia de la vida privada en la Argentina*, 2º tomo, 72 - 93. Buenos Aires: Taurus.

Gesualdo, Vicente

- 1961 *Historia de la Música en la Argentina*. 1536-1900. Buenos Aires: Beta.

Gironés de Sánchez, Isabel

- 1989 *La inmigración europea en la Provincia de San Juan*. 1852-1910. Instituto de Historia Regional y Argentina "H. D. Arias", FFHA-UNSJ.

Lotman, Iuri M.

- 1994 "La memoria a la luz de la culturología", en *Criterios N° 31*, Trad. del ruso Desiderio Navarro, La Habana, 223-228.

Mendoza, Giovanni

- 2002 “Panorama de la flauta en la Caracas del siglo XIX”, en *Revista Musical de la Sociedad Venezolana de Musicología* N° 5. Versión electrónica en www.musicologiavenezolana.com/giovanimendoza

Merino, Luis

- 1993 *Tradición y modernidad en la creación musical: la experiencia de Federico Guzmán en el Chile independiente*. Santiago: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Morales Guiñazú, Fernando

- 1943 *Historia de la cultura mendocina*. Mendoza, Best.

Musri, Fátima Graciela

- 2003 *Músicos inmigrantes. La familia Colecchia en la actividad musical de San Juan (1880-1910)*. Tesis de Maestría en Historia, Universidad Nacional de San Juan, obra inédita bajo custodia de la Dirección Nacional del Derecho de Autor, Registro N° 254944.
- 2001 “Rosa y Florestán. La ficción en la crítica musical”, en *Revista del Instituto Superior de Música* N° 8, U. N. Litoral, 107-129.

Olábarri Gortázar, Ignacio

- 1992 “La ‘Nueva Historia’, una estructura de larga duración”, en *New History, Nouvelle Histoire: hacia una Nueva Historia*. España, 29-81.

Otero, Higinio

- 1970 *Música y Músicos de Mendoza. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Pasolini, Ricardo O.

- 1999 “La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales”, en Devoto, Fernando y Marta Madero, *La Argentina plural: 1870 – 1930*, colección *Historia de la vida privada en la Argentina*, 2° tomo, 227-273. Buenos Aires: Taurus.

Pinto Vallejos, Sonia

- 1995 “Sociedad y cultura en Chile: 1850 – 1900”, en *Revista de Ciencias Sociales* N° 40, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Valparaíso, Edeval, 345-359.

Plesch, Melanie

- 1996 “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos de la guitarra en la producción del primer nacionalismo”, en *Revista Argentina de Musicología* N° 1, Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología, 57-68.

Pujol, Sergio

- 1989 *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: Espectáculo musical y proceso inmigratorio de 1914 a nuestros días.* Buenos Aires: Almagesto.

Rice, Timothy

- 2001 “Hacia la remodelación de la Etnomusicología”, en Cruces, Francisco y otros (ed.), *Las Culturas Musicales*, Madrid: Trotta, 155-178.

Sábato, Hilda

- 1988 “El pluralismo cultural en la Argentina: un balance crítico”, en *Balance de treinta años de historiografía argentina.* Buenos Aires, Comité Internacional de las Ciencias Históricas, 350-366.

Suárez Urtubey, Pola

- 1970 *La música en el ideario de Sarmiento.* Buenos Aires: Polifonía

Vega, Carlos

- 1987 *El origen de las danzas folklóricas.* Buenos Aires: Ricordi [1ª ed. 1956].

- 1981 *Apuntes para la historia del Movimiento Tradicionalista Argentino.* Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

Veniard, Juan María

- 1988 *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.

- 1986 "La música nacional argentina. Influencia de la música criolla tradicional en la música académica". Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Videla, Horacio

- 1990 *Historia de San Juan. Época Patria, 1875-1914*. Buenos Aires: Academia del Plata y Universidad Católica de Cuyo, Tomo VI.

Fuentes documentales

Certificados de los Registros de Embarque y Arribo de inmigrantes. Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos (C.E.M.L.A.).

Ley N° 3041 - *Organización del Ejército* (del año 1901), en *Anales de la Legislación Argentina, Complemento 1889-1919*, Buenos Aires, 1954. Biblioteca "Hugo César de León", Poder Judicial de la Provincia de San Juan.

Leyes N° 145 - *Ciudadanía* (del año 1857), N° 346 - *Ciudadanía* (años 1863/69), en *Anales de la Legislación Argentina, Complemento años 1852-1880*, Buenos Aires, 1954. Biblioteca "Hugo César de León", Poder Judicial, Prov. de San Juan.

Misceláneas. Gobierno. Índice. vol. 1: carpetas 1-44 / vol. 2: carpetas 45-82. Doc. acerca del Teatro Coliseo. Archivo Histórico de la Provincia de San Juan.

Memoria de la Sociedad Italiana de Socorros Mutuos, San Juan 1932.

Pasaporte italiano de Attilio Colecchia.

Motu Proprio "Inter Plurimas Pastoralis", de Pio X, Vaticano, 22-11-1903.

Segundo Censo General de la Provincia de San Juan. Tomo II, Buenos Aires, Juan A. Alsina, 1912.

Fuentes hemerográficas: diarios

Constitucional. Mendoza, 1880-9. Archivo Histórico Prov. de Mendoza.

El Ciudadano. San Juan, 1885-1892. B. B. Franklin.

El Herald. San Juan, 1901, 1903-4. Museo A. Gnecco.

El Porvenir. San Juan, 1910-1912 y 1916. B. B. Franklin. Colecciones incompletas.

La Industria. Mendoza, 1910. Archivo Histórico Prov. de Mendoza.

La Ley. San Juan, 1902, 1904, 1907. Biblioteca B. Franklin, Museo A. Gnecco.

La Provincia. San Juan, 1904-1910. B. B. Franklin.

La Unión. 1895-8. San Juan. B. B. Franklin.

Los Andes. Mendoza, 1910. Archivo Histórico Prov. de Mendoza.

Noticioso. San Juan. B. B. Franklin.