

Gerardo Delgado (selección y revisión). *La ópera argentina. Antología. Arias para soprano*. Buenos Aires: Barry Editorial, 2019. 196 páginas, ISBN: 978-950-540-034-8.

Una selección de dieciséis arias para voz de soprano con acompañamiento pianístico tomadas de distintas obras lírico-escénicas correspondientes al enorme y, en gran parte desconocido, patrimonio artístico argentino constituye la base de este libro destinado a la edición crítica de música. Gestionado desde el Instituto de Investigación en Etnomusicología —IIET— que depende de la Dirección General de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el volumen ve la luz a través de la editorial Barry, en un formato cuidado, bilingüe y con buena calidad material.

El revisor, editor y responsable de la selección, Gerardo Delgado, es un conocido repertorista y preparador de ópera, pianista con amplia trayectoria en distintas compañías líricas argentinas y que se desempeña como docente-investigador en el IIET. La supervisión general estuvo a cargo del director de dicho instituto, Lucio Bruno-Videla, quien es autor de la introducción del libro y gestor de la ardua obtención de las fuentes primarias. La traducción de la totalidad de los textos al inglés corresponde a María Soledad Francovig Valero.

Pensado como un libro que formará parte de una serie dedicada a trozos de óperas argentinas para distintos registros vocales, la reunión de arias para soprano en la presente entrega combina textos informativos de utilidad para el lector, así como un cuadro de tesituras y tipologías vocales sugeridas. Luego de un diagnóstico de las necesidades urgentes de la edición musical en Argentina, en el prólogo Delgado comenta que con la producción de estos volúmenes antológicos se busca revertir “esa situación, socializando una parte pequeña, pero significativa, de ese legado cultural” (p. 7). Aunque se echa de menos una bibliografía general para conocer las fuentes secundarias empleadas, que sustenten las afirmaciones ofrecidas en los textos históricos que acompañan cada obra, se aprecia la practicidad del formato de presentación a dos columnas que armoniza el texto en español e inglés, la explicación suficiente sobre los criterios de edición musical utilizados, la mención de las distintas localizaciones de las partituras y la inclusión, en cada obra, de un breve, útil, glosario.

Como se dijo, el libro contiene dieciséis partituras, que están ordenadas cronológicamente y agrupadas en dos partes atendiendo al estreno o no de las obras de pertenencia. Así, la primera parte se compone de trece composiciones correspondientes

a óperas que fueron estrenadas en Argentina, mientras que la segunda se integra por tres trozos de óperas no estrenadas y de las que realmente se tenían escasas o nulas noticias hasta el momento. Sorprende que en este segundo grupo se encuentre una ópera (que fue un proyecto, en realidad) de autoría de Alberto Williams: conocer sobre su interés en trabajar imaginariamente la mítica destrucción de la Biblioteca de Alejandría, a través de un género cercano a la *grand-opéra* francesa, resulta una novedad significativa para señalar en su extenso y contundente derrotero artístico. Aunque los bocetos manuscritos de *Mirta* —hallados en 2012, tanto de partitura como de libreto— estén musicalizados una y otra vez, como nos explica el revisor (p. 182), el hecho de conocer estos experimentos del compositor permitirá quizá repensar en algún modo su producción, desde ciertos aspectos musicológicos. En el fragmento incluido, se reconoce la melodía de un número de la suite *En la sierra*, op. 32, para piano solo.

Desde el punto de vista de la comunicación visual, una partitura es una pieza sumamente compleja y, como dice James Grier, la solución no es reducir esa complejidad sino favorecer una captación eficiente por parte del usuario.¹ Es por ello que, sobre la edición en sí, debe valorarse positivamente la claridad de la escritura musical, así como la prolijidad en la distribución de los compases, aspectos que se acompañan por el hecho de haber elegido un tamaño de papel específico y holgado (31 x 23 cm.) y un tipo de encuadernación que permite la apertura y pasaje fluido de páginas.

Se trata sin duda de aspectos dirigidos a producir un material de uso, según los conceptos contemporáneos de la filología musical. En tal sentido, el resultado general ofrecido concilia la restauración crítica de los fragmentos elegidos con los criterios propios del editor, que ha tomado en cuenta la dinámica del texto en el tiempo, con sus mutaciones, vacíos y continuidades. Como expresa Caraci Vela,² el trabajo filológico es antes que nada una investigación crítica en la que es irrenunciable que las operaciones realizadas para recuperar el nivel textual más cercano posible a la idea del compositor se pongan en ejercicio junto con la exégesis textual.

El corpus se conforma con arias y solos de soprano, de músicas concebidas en un amplio arco cronológico: desde la ópera argentina más antigua que se conserva completa (*Chaquira Lieu*, de Miguel Rojas, de 1879), hasta la última ópera estrenada en

1. James Grier, *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (Madrid: Akal, 2008).

2. Maria Caraci Vela, *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. I. Fondamenti storici e metodologici della Filologia musicale* (Lucca: Libreria Musicale Italiana, 2005).

el siglo XX en el Teatro Colón de Buenos Aires (*Don Juan*, de Juan Carlos Zorzi, de 1998). No obstante, podríamos decir —apelando a lo que en su momento se acordó desde muchos ámbitos científicos— que el tercer milenio comenzó en 2001 y que, por tanto, la última ópera argentina estrenada en el Teatro Colón en el siglo pasado sería *Liederkreis*, de Gerardo Gandini, que subió a escena en noviembre de 2000. Como sea, sin interés en ingresar en la lógica de las discusiones bizantinas, lo que se quiere señalar es cierta tendencia del autor a establecer acontecimientos a la manera de hitos fundantes o mojones históricos, sin alguna clase de problematización conceptual o basándose en lo que parecen solo apreciaciones personales que son expresadas por lo general mediante adjetivaciones positivas. Comprendemos que se trata de textos de divulgación que intentan presentar de un modo sintético y con finalidad pedagógica una multitud de datos, en su mayoría nuevos o poco conocidos. Pero no puede dejar de señalarse la sorpresa ante afirmaciones discutibles o que requerirían una demostración o encuadre histórico (según nuestro conocimiento, quizá incompleto), como aquella según la cual “Casella es el mejor exponente del *primitivismo* en la música académica argentina” (p. 84).

Un trabajo primordial ha sido el abordaje de las partes pianísticas, que requirió un minucioso trabajo comparativo, en cada caso, entre la partitura vocal y la partitura orquestal. Como resulta esperable, se encontraron diferencias armónicas y texturales que, luego de estudiadas en detalle, en general dieron lugar a privilegiar la variedad de la partitura orquestal. En algún caso, nos explica el editor (p. 9) que la partitura resultante es una restitución total a partir de la partitura orquestal, ante la falta de una reducción para canto y piano (el fragmento de *La angelical Manuelita*, de Eduardo García Mansilla); o bien, que se arribó a una suerte de reescritura que permitiera un mayor ajuste en la parte del piano (el caso de las arias de *Pampa*, de Arturo Berutti, y *Tabaré*, de Alfredo Schiuma).

Más allá de las escasas observaciones antes sugeridas, el libro conjuga un material atractivo para estudiantes, intérpretes e investigadores interesados en la ópera argentina. Pequeñas reproducciones fotográficas presentan también a los compositores y a algunas sopranos paradigmáticas (Isabel Marengo e Hina Spani, entre otras), que en su hora asumieron comprometidamente la interpretación de estos repertorios. Asimismo, la inclusión del orgánico que tendría a cargo la parte orquestal, al inicio de cada partitura y de los timbres instrumentales en algunos pasajes, ofrece información valiosa para el

pianista en su aproximación interpretativa al clima propuesto por cada compositor. Los distintos idiomas de los trozos (italiano, español, francés) lucen correctos y están prolijamente adecuados a la música, destacándose la labor de la traductora en el caso de los textos que fueron llevados al inglés en las explicaciones teóricas de cada obra.

Aguardamos por consiguiente las nuevas entregas, que sumen a este oportuno panorama ya iniciado, nuevos descubrimientos musicales de un género presente en la creación musical argentina, a pesar de su escasa visibilización y su difícil circulación y puesta en valor.

Silvina Luz Mansilla

Matteo Paoletti. *A Huge Revolution of Theatrical Commerce: Walter Mocchi and the Italian Musical Theatre Business in South America*. Cambridge: Cambridge University Press, University of Cambridge, 2020. 80 páginas, ISBN 978-1-108-79048-2.

“Colossale rivoluzione del commercio teatrale” fue como describió *Il Teatro Illustrato* en noviembre de 1907 a la recientemente inaugurada Sociedad Teatral Ítalo Argentina (STIA). No tan sorprendentemente, tanto la revista como la institución respondían a los intereses de Walter Mocchi (1871-1955), un carismático empresario italiano que, a partir de ese momento, pasaría a ser una figura notablemente influyente en las industrias sudamericana e italiana de teatro musical. En este sintético estudio, el primero de la serie *Elements in Musical Theatre*, dirigida por William A. Everett, Matteo Paoletti se encarga de reconstruir la carrera profesional del hombre, con el objetivo de demostrar su rol fundamental en el desarrollo comercial de las artes dramático-musicales.

La argumentación está dividida en tres secciones claramente delimitadas: introducción, desarrollo y epílogo. En la primera el autor resume brevemente todos los acontecimientos profesionalmente relevantes de la vida de Mocchi, que se examinan en profundidad durante el desarrollo. Este último se divide a su vez en seis capítulos. En el primero “Crisis in Italy, Opportunity in South America: Theatrical Economies at the Turn of the Twentieth Century”, Paoletti explica el contexto general de la industria de teatro musical de entre-siglo. Debido a múltiples factores, entre los que se incluyen la