



Facultad de Artes y Ciencias Musicales

**Tesis para optar al grado de
Doctora en Música**

Los inicios del ballet en Uruguay y la creación del cuerpo estable del
SODRE. *Nocturno nativo*, de Vicente Ascone

Área Musicología

Doctoranda: Mgter. Carmen Rueda Borges

(08-134012-1)

Directora de tesis: Dra. Silvina Luz Mansilla

Buenos Aires, 09 de marzo de 2022

Resumen

Esta investigación presenta un conjunto de resultados acerca del proceso de institucionalización del Cuerpo Estable de ballet del SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos, del Uruguay) y de la obra coreográfica inaugural, compuesta para su debut en 1935. Instalada desde una posición interdisciplinaria pero que tiene su base principal en el campo musicológico, la tesis desarrolla su contenido a lo largo de cinco capítulos, con un enfoque que va de lo general hacia lo particular. La hipótesis central sostiene que la influencia de las Escuelas Francesa y Rusa en el Cuerpo de Baile del SODRE y la cristalización de aspectos procedentes de ambas tradiciones incidieron en *Nocturno nativo*, obra surgida a partir de un concurso público encaminado –por motivos propios del contexto sociohistórico– al recurso a una obra “nacional” que, reuniendo artes musicales, visuales y escénicas, expusiera la existencia de una identidad cultural uruguaya. Otra hipótesis, derivada, sugiere una naturaleza pedagógica de la propuesta artística, destinada a subrayar elementos culturales que funcionaron con una base subyacente de simbología masónica. Con una aproximación teórica y metodológica que desde la musicología histórica se nutre de herramientas procedentes de otras disciplinas, se analiza la problemática de la historia de la danza, su investigación en el Uruguay y los aportes de las escuelas francesa y rusa en la formación técnica de los bailarines fundadores. Se estudia el estreno de *Nocturno nativo*, reconstruyendo datos biográficos de los tres artistas que confluyeron en su creación: el compositor Vicente Ascone, el escritor Víctor Pérez Petit y el coreógrafo Alberto Pouyanne. Se examina también la participación del director de orquesta Lamberto Baldi, del ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán y del director de coro Domingo Dente, poniendo sus actuaciones en diálogo con el surgimiento de los dos otros cuerpos estables: la Orquesta Sinfónica y el Coro del SODRE. Se aporta una reconstrucción escénica y coreográfica de la pieza, a partir de la información obtenida de entrevistas a bailarines fundadores que tomaron parte en el debut del 23 de noviembre de 1935 y del examen detallado del argumento provisto por su autor. Mediante gráficos ilustrativos, se muestran los desplazamientos y pautas espaciales, comentando sobre escenografía, vestuario y simbologías implícitas. Estructurada en un acto y cuatro cuadros, la obra conserva su música en una única partitura manuscrita. Por ello, en el capítulo cuarto se apunta a su estudio filológico. Luego de poner en contexto la formación, etapas productivas y premiaciones recibidas por Ascone, se revisa el proceso de edición crítica, que ha sido parte necesaria de la exhumación de la obra. Un conjunto de didascalías escritas por Lamberto Baldi es descrito en un muestreo enumerativo, constatando la interacción fluida entre compositor y director. La edición, realizada en programa *Finale*, se adjunta en un anexo. Ante la posibilidad de una puesta en valor de la obra, el quinto y último capítulo provee un análisis melódico de los motivos principales, con la finalidad de constituirse como un aporte propedéutico que ayude a los bailarines en los ensayos.

ÍNDICE

	Página
Índice de figuras, esquemas y ejemplos musicales	7
Agradecimientos.....	10
Introducción.....	13
Recorte temático.....	15
Objetivos	17
Hipótesis.....	18
Fuentes	19
Breve estado de la cuestión	21
Metodologías	22
Estructura de la tesis	24

Capítulo 1

LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LA DANZA: PROBLEMAS, DESAFÍOS Y ANTECEDENTES EN EL URUGUAY..... 27

1.1.- La historia de la danza como problema.....	29
1.2.- Las investigaciones sobre danza clásica en el Uruguay.....	39
1.3.- Algunos momentos y figuras claves entre los siglos XIX y XX.....	45
1.3.1.- Primeras visitas, estrenos y temporadas extranjeras.....	46
1.3.2.- Un ballet de compositor uruguayo.....	57
1.4.- Los antecedentes del Cuerpo de Baile del SODRE: sus escuelas fundadoras.....	61
1.4.1.- La Escuela Francesa de ballet impartida por Alberto Pouyanne... 64	
1.4.1.1.- Algunos aspectos de la metodología de trabajo.....	65
1.4.2.- La Escuela Rusa de ballet impartida por Olga Hinz.....	70
1.4.3.- La confluencia de las escuelas francesa y rusa en un bailarín singular.....	73

Capítulo 2

NACIMIENTO DEL BALLET DEL SODRE: EL ESTRENO DE *NOCTURNO NATIVO*.....75

2.1.- El estreno.....	77
2.2.- Las figuras fundadoras.....	82
2.2.1.- El compositor Vicente Ascone.....	83
2.2.2.- El escritor Víctor Pérez Petit.....	89
2.2.3.- El director de orquesta Lamberto Baldi.....	90
2.2.4.- El coreógrafo Alberto Pouyanne.....	92
2.2.5.- El ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán.....	94
2.2.6.- El director de coro Domingo Dente.....	95
2.3.- Los organismos y cuerpos artísticos.....	96
2.3.1.- La Orquesta del SODRE.....	96
2.3.2.- El Coro del SODRE.....	100
2.3.3.- El Cuerpo de Baile del SODRE.....	100

Capítulo 3

***NOCTURNO NATIVO*. APORTES PARA UNA RECONSTRUCCIÓN ESCÉNICA Y COREOGRÁFICA 105**

3.1.- Ballet <i>Nocturno nativo</i> : comentario descriptivo	110
3.2.- Morfología: un acto y cuatro cuadros	116
3.2.1.- Primer cuadro	118
3.2.1.1.- <i>Danza de los pájaros</i>	120
3.2.1.2.- <i>Danza de la noche</i>	121
3.2.2.- Segundo cuadro	123
3.2.2.1.- <i>Danza de los gnomos</i>	125
3.2.2.2.- <i>Danza de la lluvia y el viento</i>	126
3.2.2.3.- <i>Danza de la araña y el murciélago</i>	127
3.2.3.- Tercer cuadro	128
3.2.3.1.- <i>Danza criolla</i>	129
3.2.4.- Cuarto cuadro	133
3.2.4.1.- <i>Danza del amanecer</i>	134

Capítulo 4

NOCTURNO NATIVO DESDE LA MÚSICA. LA EDICIÓN CRÍTICA DE LA PARTITURA.....145

4.1.- Ascone, compositor premiado.....	148
4.1.1.- Su formación y etapas.....	148
4.1.2.- Los ballets de Vicente Ascone y sus distinciones	152
4.2.- La partitura manuscrita y su edición en <i>Finale</i>	155
4.2.1.- Didascalias y usos de la partitura	156
4.2.2.- Tres esquemas a modo de resumen.....	176

Capítulo 5

ANÁLISIS MELÓDICO DE NOCTURNO NATIVO181

5.1.- La introducción.....	184
5.2.- <i>Danza de los pájaros</i>	188
5.3.- <i>Danza de la noche</i>	192
5.4.- <i>Huella</i>	194
5.5.- <i>Danza del sueño</i>	198
5.6.- <i>Danza de la lluvia y el viento</i>	203
5.7.- <i>Danza del amanecer</i>	206
5.8.- <i>Tiempo de Gato</i>	210

Conclusiones	215
--------------------	-----

Bibliografía	225
--------------------	-----

Hemerografía.....	234
-------------------	-----

Fuentes primarias.....	234
------------------------	-----

Apéndice 1. Diez fragmentos de entrevistas	237
--	-----

Apéndice 2. Documentos sobre Vicente Ascone.....	251
--	-----

La tesista.....	259
-----------------	-----

Anexo 1. Edición crítica de la partitura <i>Nocturno nativo</i>	01-188
---	--------

Índice de figuras, esquemas y ejemplos musicales

	Página
Figura 1. Carolina, Adelaida y Theresina Rousset en programa de 1857.	48
Figura 2. Mapa de las giras del <i>Original Ballet Russe</i> .	50
Figura 3. Programa 08-10-1913, Teatro Solís.	52
Figura 4. Programa 21-05-1919, Anna Pavlova en el Teatro Solís.	54
Figura 5. Programa 21-05-1919 (int.), Anna Pavlova en el Teatro Solís.	56
Figura 6a. Programa 08-02-1895, ballet <i>En el Olimpo</i> .	60
Figura 6b. Programa 08-02-1895 (interior), ballet <i>En el Olimpo</i> .	61
Figura 7. Bailarines entrevistados Escuela Francesa en Uruguay.	67
Figura 8. Bailarines entrevistados Escuela Rusa en Uruguay.	71
Figura 9. Integración de la Orquesta Sinfónica del SODRE.	98
Figura 10. Detalle de Integrantes de la Orquesta Sinfónica del SODRE.	99
Figura 11. Olga Banegas en la <i>Danza de la noche</i> .	102
Figura 12. Tabla comparativa de argumentos de V. Pérez Petit.	111
Figura 13. Escenografía <i>Nocturno nativo</i> , 1º y 3º cuadro.	119
Figura 14. Disposición de los bailarines al inicio de <i>Nocturno nativo</i> .	119
Figura 15. Disposición de los bailarines en la <i>Danza de los pájaros</i> .	121
Figura 16. Disposición de las bailarinas en la <i>Danza de la noche</i> .	122
Figura 17. Disposición de las bailarinas en la <i>Danza de la noche</i> .	123
Figura 18. Escenografía <i>Nocturno nativo</i> , 2º y 4º cuadro.	124
Figura 19. Ubicación y trayectoria en <i>Danza de los gnomos</i> .	125
Figura 20. Disposición de bailarines en la <i>Danza de la lluvia y el viento</i> .	127
Figura 21. Bailarines en la <i>Danza de la araña y el murciélago</i> .	128
Figura 22. Disposición de los bailarines al inicio de <i>Danza criolla</i> .	130
Figura 23. Magdalena Scheffer como “Mozo”, en <i>Danza criolla</i> .	131
Figura 24. Alfredo Corvino como “El carrero”, en <i>Danza criolla</i> .	132
Figura 25. Pepita Álvarez como “Moza”, en <i>Danza criolla</i> .	133
Figura 26. <i>Danza del amanecer</i> , gráfico de entrada de personajes.	135
Figura 27. <i>Danza del amanecer</i> , gráfico de entrada de personajes.	136
Figura 28. <i>Danza del amanecer</i> , gráfico de entrada de personajes.	136
Figura 29. Acuarela de Toamarán, vestimenta de flor.	137
Figura 30. <i>Danza del amanecer</i> , gráfico de entrada de personajes.	138
Figura 31. Acuarela de Toamarán, vestimenta de mariposa.	139
Figura 32. Acuarela de Toamarán, vestimenta de insectos.	140
Figura 33. <i>Danza del amanecer</i> , gráfico de entrada de personajes.	141
Figura 34. Acuarela de Toamarán, vestimenta de loras.	142
Figura 35. <i>Danza del amanecer</i> , gráfico de entrada de personajes.	142
Figura 36. <i>Danza del amanecer</i> , ubicación final de personajes.	143
Figura 37. Tapa y portada de <i>Venezuela</i> , de Ascone.	150
Figura 38. Distinciones a los ballets de Ascone.	154
Figura 39. Datos en primera carilla de partitura de <i>Nocturno nativo</i> .	156
Figura 40. Didascalia de Baldi, 1.	157
Figura 41. Didascalia de Baldi, 2.	158
Figura 42. Didascalia de Baldi, 3.	158
Figura 43. Didascalia de Baldi, 4.	159

Figura 44. Didascalia de Baldi, 5.	159
Figura 45. Didascalia de Baldi, 6.	160
Figura 46. Didascalia de Baldi, 7.	161
Figura 47. Didascalia de Baldi, 8.	161
Figura 48. Didascalia de Baldi, 9.	162
Figura 49. Didascalia de Baldi, 10.	162
Figura 50. Didascalia de Baldi, 11.	163
Figura 51. Didascalia de Baldi, 12.	164
Figura 52. Didascalia de Baldi, 13.	164
Figura 53. Didascalia de Baldi, 14.	165
Figura 54. Didascalia de Baldi, 15.	165
Figura 55. Didascalia de Baldi, 16.	166
Figura 56. Didascalia de Baldi, 17.	167
Figura 57. Didascalia de Baldi, 18.	168
Figura 58. Didascalia de Baldi, 19a.	169
Figura 59. Didascalia de Baldi, 19b.	169
Figura 60. Didascalia de Baldi, 20.	170
Figura 61. Didascalia de Baldi, 21a.	170
Figura 62. Didascalia de Baldi, 21b.	171
Figura 63. Didascalia de Baldi, 22.	172
Figura 64. Didascalia de Baldi, 23.	172
Figura 65. Didascalia de Baldi, 24.	173
Figura 66. Didascalia de Baldi, 25.	173
Figura 67. Didascalia de Baldi, 26.	174
Figura 68. Didascalia de Baldi, 27.	175
Esquema 1. Estructura del ballet <i>Nocturno nativo</i> .	177
Esquema 2. Descripción del vestuario de <i>Nocturno nativo</i> .	178
Esquema 3. Cuadro comparativo de partitura, argumento y coreografía	180
Ejemplo 1. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Inicio corno inglés.	185
Ejemplo 2. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Melodía de violines.	185
Ejemplo 3. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Violonchelos.	186
Ejemplo 4. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Violines.	186
Ejemplo 5. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Violonchelos y contrabajos.	186
Ejemplo 6. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo en cornos.	187
Ejemplo 7. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo en oboes.	187
Ejemplo 8. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo en fagotes.	187
Ejemplo 9. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo del pájaro.	188
Ejemplo 10. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . El teruteru en clarinete.	189
Ejemplo 11. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . El yagareté en fagotes.	189
Ejemplo 12a. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Trompas.	190
Ejemplo 12b. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Cuerdas en <i>divisi</i> .	190
Ejemplo 13a y 13b. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Violines. Flauta.	191
Ejemplo 14. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Las torcazas en violines.	191
Ejemplo 15. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo de la lechuza.	192

Ejemplo 16. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . La Noche, en maderas.	193
Ejemplo 17. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Melodía de las sombras.	193
Ejemplo 18. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Melodía de las estrellas.	194
Ejemplo 19. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Huella.	195
Ejemplo 20. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Cuerdas y maderas.	195
Ejemplo 21. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Huella. Verso 1.	196
Ejemplo 22. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Huella. Verso 2.	196
Ejemplo 23. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Huella. Verso 3.	197
Ejemplo 24. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Huella. Verso 4.	197
Ejemplo 25. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Introducción. Danza del sueño.	198
Ejemplo 26. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . El Rey del Sueño.	199
Ejemplo 27. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . El Rey de los Gnomos.	199
Ejemplo 28. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Puente.	200
Ejemplo 29. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Los gnomos.	200
Ejemplo 30. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Oboe.	200
Ejemplo 31. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Desplazamiento de los gnomos.	201
Ejemplo 32. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Círculo de los gnomos.	201
Ejemplo 33. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo.	202
Ejemplo 34. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Variación.	202
Ejemplo 35. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Danza del sueño, final.	203
Ejemplo 36. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . La lluvia, inicio.	204
Ejemplo 37. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . La lluvia.	204
Ejemplo 38. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . La lluvia.	205
Ejemplo 39. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . El viento.	205
Ejemplo 40. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Inicio de La Aurora.	206
Ejemplo 41. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . La Aurora.	207
Ejemplo 42. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivo.	208
Ejemplo 43. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . El sol.	208
Ejemplo 44. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Motivos de la Aurora.	209
Ejemplo 45. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Cardenal y dorados.	209
Ejemplo 46. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Voces femeninas.	210
Ejemplo 47. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Inicio de tiempo de gato.	211
Ejemplo 48. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Gato, inicio de coro.	211
Ejemplo 49. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Gato, coro 2do. verso.	212
Ejemplo 50. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Gato, coro 3er. verso.	212
Ejemplo 51. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Canon vocal.	213
Ejemplo 52. Ascone, <i>Nocturno nativo</i> . Coro completo, Gato.	213

Agradecimientos

El proceso de escritura de una tesis no es fácil. Nos lleva a preguntas, búsqueda de materiales, selección de estos y horas de estudio. Luego, pasamos a la redacción del texto. En todo ese “viaje académico” siempre hay personas que nos motivan y nos dan luz con sus consejos. Por eso, expreso mi más sincero agradecimiento a los bailarines fundadores del Ballet Estable del SODRE, porque sin ellos este trabajo de investigación no hubiera sido posible. También agradezco a los profesores de la Pontificia Universidad Católica Argentina Dra. Diana Fernández Calvo (+) y Dr. Pablo Cetta, porque fue en sus seminarios que pensé en el tema de esta tesis doctoral. Mi más profundo reconocimiento a mi profesor de grado, Leonardo Manzino, PhD. en Musicología Histórica, por enseñarme, corregirme y darme su ejemplo. Dos colegas me ayudaron de manera incondicional, el compositor Iván Fernández y la bibliotecóloga Anilán Nievas, motivándome desde el primer día en este trayecto.

También reconozco los aportes de los funcionarios del Museo Histórico Nacional y del Archivo del SODRE al facilitarme las fuentes para este estudio, así como el acceso a materiales valiosos que me permitió Ana Tojo Ascone. Además, agradezco a mi familia, que me sostiene y alienta en los momentos de desánimo y cansancio.

No tengo cómo agradecerle a mi directora de tesis, la Dra. Silvina Luz Mansilla, por su paciencia, constancia y dedicación constantes. Su enseñanza me ha reconfortado continuamente y me motiva a seguir investigando en nuestra hermosa disciplina.

Introducción

En junio de 1996, cuando aún era una estudiante de la Licenciatura en Musicología en la Universidad de la República del Uruguay, sucedió un hecho decisivo que orientaría mi interés por el estudio de la música en relación con la danza: tuve la fortuna, por distintas circunstancias, de conocer y entrevistar a un grupo de bailarines relevantes de la historia del ballet en Uruguay, en ocasión del Día Patrio, 19 de junio, en que se conmemora el natalicio de José Gervasio Artigas, el Prócer. Ignoraba completamente en ese momento, que esa primera fascinación intelectual por la historia de la danza perduraría a lo largo veinticinco años y culminaría, como está sucediendo, transformada en la construcción de esta investigación de doctorado, Área Musicología, que presento como parte del cierre de mis estudios en el programa de posgrado de la Pontificia Universidad Católica Argentina.

Recorte temático

Nocturno nativo es una pieza coreográfica con música del compositor Vicente Ascone y coreografía de Alberto Pouyanne. Creada sobre un poema del escritor uruguayo Víctor Pérez Petit, la obra fue estrenada el 23 de noviembre de 1935 en el Estudio Auditorio del SODRE, el Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculos, del Uruguay.¹ Con un decorado de José R. Olivetti y vestuario de Lagardera y Mantero, tuvo esa única interpretación permaneciendo hasta la actualidad sin otra reposición. La dirección musical estuvo a cargo de Lamberto Baldi.

¹ Ascone había colaborado con Pérez Petit anteriormente, en otro ballet, denominado *La carreta*, de 1932. Es autor además de otras obras sinfónicas para distintas coreografías, detalladas en el capítulo cuarto. Guido, W. (1999). "Ascone, Vicente", en Casares Rodicio, E. (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1, Madrid: SGAE, p. 789.

En esta tesis se ofrece un estudio musicológico interdisciplinario que contextualiza esa composición, dada su importancia en la fundación del primer Cuerpo de Baile estatal que tiene el Uruguay y que ocurre precisamente en 1935. Para ello, resulta necesario investigar el contexto de las escuelas fundadoras en la técnica de los bailarines pioneros del Cuerpo de Baile del SODRE, reponer el contexto cultural del periodo histórico en el que se enmarcó la obra, abordar los distintos aspectos artísticos que ella contiene y realizar una edición crítica de la partitura manuscrita del compositor, que se halla hasta el momento, inédita. El ballet se estructura en un acto dividido en cuatro cuadros.²

El punto de partida –que aunque evidente resulta necesario destacar– residió en la escasez de investigación musicológica en materia de danza clásica en el Uruguay, situación que se observa desde hace algunos años.³ Además, se detectó que la producción de una edición crítica de la partitura podría alentar una nueva puesta en escena de *Nocturno nativo*, constituyendo la investigación no solo un aporte realizado desde la musicología histórica destinado, desde luego, a los especialistas del área, sino también un insumo de utilidad y de referencia para directores de orquesta, intérpretes, docentes, estudiantes e investigadores en general. La obra, se insiste, no se ha interpretado desde la fundación del

² Se considera que el ballet estudiado corresponde a la danza “clásica”. En el siglo XX, este calificativo continuó definiendo a las obras antiguas y a las nuevas –que eran interpretadas en un estilo derivado de la *danse de l'école* franco-rusa–, en contraposición con la “danza moderna” –que comúnmente se refiere a un estilo más libre derivado en los Estados Unidos de las propuestas de Isadora Duncan y particularmente de Martha Graham–. Véase Goodwin, N. (2001). “Ballet”, en Sadie, S. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.

³ Los aportes de Susana Salgado, generales y panorámicos, sobre la música en el Uruguay, son nuestro punto de arranque, como se explica más adelante.

Cuerpo de Baile del SODRE, organismo que cuenta con más de ochenta años de trayectoria artística.⁴

Otro punto de arranque para la delimitación del corpus surgió a partir de la problematización del título mismo de la obra, *Nocturno 'nativo'*. Ubicado Ascone por Susana Salgado dentro del grupo continuador de la llamada generación nacionalista –integrada por Alfonso Broqua (1876-1946), Eduardo Fabini (1882-1950) y Luis Cluzeau Mortet (1889-1957)– su obra refleja un interés por inscribirse en los repertorios deudores de las músicas instrumentales, vocales y danzadas del folclore uruguayo.⁵

Objetivos

El objetivo general de esta tesis apunta a brindar un aporte musicológico de corte histórico-cultural que permita comprender el proceso de institucionalización del Cuerpo de Baile del SODRE y al mismo tiempo, revalorizar la obra coreográfica *Nocturno nativo* de Vicente Ascone, resituando al compositor en el panorama de la composición musical del Uruguay del siglo XX.

Para ello, se establecieron objetivos específicos que fueron cumplidos gradualmente y que implicaron desde la elaboración de una herramienta de análisis que permita –en base a las fuentes primarias conseguidas– reconstruir el estreno del ballet y sus circunstancias, hasta la transcripción y edición de la partitura en vistas a que quede disponible para quien lo requiera. También, necesariamente

⁴ En ocasión de los ochenta años de la fundación, el coreógrafo Martín Inthamoussú y el músico Juan Campodónico, fueron convocados por el director del BNS, Julio Bocca, bajo la idea de revivir y celebrar *Nocturno nativo*. El nuevo ballet, *Nocturno*, se presentó del 13 al 23 de agosto de 2015 en el Auditorio “Adela Reta” como parte cúlmine del espectáculo *Episodios Nocturnos Coreográficos*, que también integró otros dos segmentos: *Episodios sobre un mismo tema* y *One & Other*.

⁵ Salgado, S. (1980 [1971]). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo, pp. 96-97.

se revisa el devenir histórico de la constitución del Cuerpo de Baile del SODRE y sus bailarines fundadores a partir de fuentes orales y escritas y se establecen conexiones con diferentes campos de la historia cultural uruguaya al abordar la escenografía, el vestuario y algunas conexiones literarias que se entrecruzan en esta obra. Sin duda, resulta fundamental comprenderla como una expresión del nacionalismo cultural de la época.⁶

Hipótesis

La hipótesis central de esta investigación sostiene que la influencia de las Escuelas Francesa y Rusa entre 1895 y 1935 en el Cuerpo de Baile del SODRE y la cristalización de aspectos procedentes de ambas tradiciones incidieron en la obra principal de este estudio, *Nocturno nativo*, surgida a partir de un concurso para el debut público del organismo, que propendió –por motivos propios del contexto sociohistórico– al recurso a una obra “nacional” que expusiera, en una reunión de artes musicales, visuales y escénicas, la existencia de una identidad cultural uruguaya.

Como hipótesis derivada, se sugiere una naturaleza pedagógica de la propuesta coreográfica en estudio destinada a subrayar elementos presentes en la cultura uruguaya, que funcionaron con una base subyacente asociada a la simbología masónica.

⁶ Siguiendo a Pilar Ramos, se concibe el nacionalismo clásico o paradigmático como aquel que establece el predominio de las exigencias de la nación por sobre cualquier otra lealtad individual o colectiva y que, por tanto, conlleva la existencia de políticas tendientes al cumplimiento de ese objetivo. En el caso de la música, encuentra “una manera de promover unas músicas y relegar o excluir otras”. Ramos López, P. (2012). “Introducción”, en *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. La Rioja (España): Universidad de La Rioja, p. 9.

Fuentes

Se cuenta con fuentes primarias y secundarias, de variada índole.⁷ Entre ellas, se dispone tanto de documentos escritos (fotografías, dibujos, crónicas periodísticas, partituras y libros, entre otros) como de valiosos documentos orales. Las fuentes primarias escritas, básicamente, son:

- a) La partitura manuscrita del Ballet *Nocturno nativo* de Vicente Ascone, que ha sido digitalizada por la autora de esta tesis a partir de la única copia manuscrita hológrafa que se conserva en el Museo Romántico de Montevideo, “Casa de Antonio Montero”, sección Musicología.⁸
- b) El programa del estreno de la obra, en el que se detallan los siguientes datos: los roles de los bailarines; el argumento y su autor, Víctor Pérez Petit; la autoría coreográfica de Alberto Pouyanne; la escenografía a cargo de José R. Olivetti y una breve reseña biográfica del compositor Vicente Ascone. La dirección de la Orquesta Sinfónica del SODRE, como se dijo, estuvo a cargo de Lamberto Baldi.
- c) El argumento de Víctor Pérez Petit en el que se detalla la estructura músico-literaria de la obra, consistente como se mencionó, en un ballet en un acto dividido en cuatro cuadros.
- d) Algunos recortes periodísticos correspondientes al diario *El Día* acerca del estreno, acompañados de fotos de los cuadros del ballet.

⁷ La situación laboral de la tesista, relacionada con el ballet del SODRE como docente de la asignatura Música en la Escuela de Formación Artística, División Ballet, hace que el contacto con los lugares, archivos, bibliotecas y personas relacionadas sea casi cotidiano, contando con una colaboración institucional permanente.

⁸ Aunque existe la fuerte idea de que hubo una reducción pianística del ballet destinada a los ensayos, no se ha hallado otra partitura que no sea la orquestal. Se consultó a Renée Pietrafesa, pianista que fue sobrina-nieta de Pouyanne, y también a Iris Maidana, maestra pianista de ballet con larga trayectoria, con resultado negativo. (Pietrafesa, Maidana, comunicaciones personales, 2014).

- e) Fotografías de los primeros bailarines en el estreno de la obra y de la escenografía utilizada, que se encuentran en el Archivo de la Imagen del SODRE.
- f) Bocetos dibujados por el bailarín y coreógrafo Wilfredo Toamarán (1921-1999) del vestuario utilizado en el momento del estreno.⁹

Entre las fuentes orales, se consiguieron concretar entrevistas cualitativas entre 1996 y 2019, a bailarines fundadores y a otros que se formaron con ellos. El valor de este material se ha ido acrecentando al ir algunos de ellos falleciendo durante el dilatado período del trabajo. Estos aportes, iluminados actualmente desde el punto de vista metodológico por herramientas tomadas de la historia oral,¹⁰ enriquecen la comprensión de aspectos coreográficos que solo se conocen por vía de una tradición oral, de una suerte de herencia pedagógica, y que, al considerarse en conjunto, permiten extraer una serie de constantes acerca de cuestiones técnicas relacionadas con las escuelas vigentes en la danza uruguaya.¹¹ También han sido de utilidad algunas entrevistas realizadas con motivo del 80º Aniversario del Ballet, que fueron recopiladas en la institución por la periodista Virginia Arlington Díaz.¹²

Por supuesto, una fuente inestimable para la investigación es el archivo familiar del compositor, en manos de su nieta Ana Tojo Ascone, que cuenta tanto

⁹ Se pudo acceder a estos documentos por gentileza del mismo bailarín.

¹⁰ Se señalan aquí dos textos básicos, de William Moss y Alessandro Portelli, incluidos ambos en un libro clave compilado por Dora Schwarzstein hacia comienzos de la década de 1990. Moss, W. (1991). "La historia oral ¿Qué es y de dónde proviene?", en Schwarzstein, D. (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 21-35; Portelli, A. (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral", en Schwarzstein, D. (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 36-52.

¹¹ Los detalles metodológicos de las entrevistas realizadas están explicados en el capítulo segundo de esta tesis.

¹² Arlington, V. (2015). *Ballet Nacional SODRE 80º Aniversario. 1935-2015*. Montevideo: Mastergraf.

con materiales escritos como con la memoria oral, familiar, de gran ayuda a la hora de entrecruzar y precisar determinadas circunstancias del pasado.¹³

Breve estado de la cuestión

En lo que hace a las fuentes secundarias, se realiza un estado de la cuestión del que se da cuenta a medida que avanza la tesis.¹⁴ Sin duda que algunas enciclopedias y libros de historia de la música uruguaya constituyen puntos de partida claves.¹⁵ Se consideran desde ciertas entradas léxicas del *Diccionario de la música española e hispanoamericana* relacionadas con el Uruguay, hasta los volúmenes homenaje sobre el ballet del SODRE producidos puntualmente.

Se destacan aquí por su contenido los aportes realizados por Susana Salgado y Victoria García Victorica, si bien proceden de épocas distantes entre sí. Sin entrar en profundidad en el contenido, el libro de García Victorica, dedicado al *Original Ballet Russe* en América Latina, es un volumen con datos documentales que ayudan en la comprensión de nuestro tema.¹⁶ Publicado en el final de la década de 1940, al poco tiempo de ocurridos los hechos que se indagan, refleja las innumerables funciones de danza representadas por esa compañía en distintos países de América del Sur, durante los años coincidentes con la Segunda Guerra Mundial. La forma en que ese organismo benefició al conocimiento y divulgación de la danza, en los años posteriores al estreno de *Nocturno nativo*,

¹³ Dedicada al ámbito de las letras, Ana Tojo ha dedicado algo de su producción intelectual a reseñar la obra de su abuelo, de lo cual se da cuenta más adelante.

¹⁴ Más allá de la presentación que se realiza a continuación, de los textos básicos que conforman los antecedentes de la presente investigación, la bibliografía empleada se va comentando desgranada a lo largo de los capítulos.

¹⁵ En carácter de graduada de la Universidad de la República, la tesista contó con acceso a su biblioteca especializada, además de poder consultar en Buenos Aires diversos repositorios relacionados con la danza y la música en Latinoamérica.

¹⁶ García Victorica, V. (1948). *El original Ballet Russe en América Latina*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

y el modo en que la autora presenta ilustraciones y fotografías informan, en muchos sentidos, el tema de esta tesis en una forma indiscutible. De la musicóloga Susana Salgado, resulta básico su libro sobre la historia de la música en el Uruguay, de inicios de los años 70 (aunque también utilizamos –como se verá a lo largo de los capítulos– otros artículos).¹⁷ Ya en el siglo XXI, su aporte panorámico acerca de los ciento cincuenta años del Teatro Solís ofrece de manera general una aproximación a la danza clásica en el Uruguay, eficaz en la organización de la información presentada, a partir de dos fuentes documentales imprescindibles: los programas de mano dados al público durante los estrenos y la prensa periódica del siglo XIX.¹⁸

Metodologías

Se comentan a continuación algunos aspectos de las metodologías puestas en práctica en esta investigación, que se nutren de las herramientas vigentes en la musicología histórica, comprendida como una disciplina abierta a las humanidades tal como ocurre en la actual etapa postestructuralista.¹⁹ En tal sentido, los resultados obtenidos demuestran la imposibilidad de “respetar escrupulosamente los límites impuestos por una taxonomía que tal vez se revelara más útil para fines académicos o institucionales que para la búsqueda de

¹⁷ Salgado, S. (1980 [1971]). El libro de Salgado tuvo dos ediciones. La primera, de 1971, surgió por encargo de la Asociación de Estudiantes de Música (de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la UDELAR), de ahí su interés pedagógico-divulgativo. La segunda, publicada por A. Monteverde y Cía. S.A. en 1980, agregó compositores entonces jóvenes, basándose en un criterio de relevancia que tuvo en cuenta, según explica la autora en el prefacio, la difusión de las obras en el Uruguay, los premios, los viajes al exterior de los músicos y las grabaciones comerciales de la producción atendida. Un estudio comparativo de los alcances de ambas ediciones aún aguarda.

¹⁸ Salgado, S. (2003). *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown: Connecticut: Wesleyan University Press.

¹⁹ Como con el estado de la cuestión, se retoman aspectos teórico-metodológicos a lo largo de los diferentes capítulos de la tesis.

conocimiento”, como expresara Enrique Cámara.²⁰ La presencia de marcos teóricos que han ido borrando las fronteras se volvió frecuente en las últimas décadas, aceptando que puede convocarse en una misma indagación una pluralidad de puntos de vista, a partir de las distintas herramientas ofrecidas por la variedad de ramas de la musicología y otras disciplinas científicas cercanas.

Así, se parte de un enfoque crítico sobre la edición musical, para llegar a la escritura de la partitura en programa informático, a partir del manuscrito del compositor. Se toman las ideas básicas de James Grier y su postura acerca del tema en su publicación *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (2008), donde reflexiona acerca de las dificultades que surgen al enfrentarse el musicólogo y el editor musical a la problemática de la edición de los manuscritos de los compositores.²¹

Como parte central de la investigación se buscan herramientas para la reconstrucción coreográfica del estreno de 1935, a través de entrevistas a los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE residentes en el Uruguay, con la finalidad de brindar la mayor cantidad de datos posibles para una posible reposición de la obra que, con las salvedades del caso, aspire a funcionar como una *performance* históricamente informada.

Aunque siempre con una base puesta en el campo disciplinar de la musicología, por la naturaleza misma de *Nocturno nativo* se analizan algunos

²⁰ Véase Cámara de Landa, E. (2011). “La integración de enfoques metodológicos en el estudio del tango italiano”, en Fernández Calvo, D. (comp.). *Investigación musicológica. Cinco estudios de caso*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, pp. 16-17.

²¹ Para Grier, “La edición consiste en una serie de decisiones fundamentadas, críticas e informadas; en resumen, en el acto de interpretación. Editar, además, consiste en la interacción entre la autoría del compositor y la autoría del editor. Por lo tanto, el equilibrio exacto en cualquier edición es el producto directo del compromiso crítico del editor con la pieza editada y sus fuentes”. Grier, J. (2008). *La edición crítica de la música*. Madrid: Akal, p. 12.

aspectos de confluencia músico-coreográfica y dentro de la misma, de un área intersemiótica, es decir, un campo en el que se reúnen los fenómenos derivados de las relaciones con el discurso corporal-coreográfico.²² Se acude también a la aplicación de la noción que Cesare Segre denomina interdiscursividad, cuando alude a una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, danza, entre otras) dando por resultado una relación de copresencia entre dos o más lenguajes.²³

Estructura de la tesis

Dividida en la introducción más cinco capítulos, podría decirse que en esta tesis los asuntos van tratados de lo general a lo particular. En el capítulo 1 se presenta la investigación en historia de la danza –con sus problemas teóricos, desafíos y antecedentes en el Uruguay–, y se establece la importancia de las Escuelas Francesa y Rusa en la formación técnica de los bailarines que integraron el Cuerpo de Baile del SODRE en 1935, año de su fundación. En el capítulo 2 se describe el nacimiento del Ballet del SODRE con el estreno de *Nocturno nativo*. Con el propósito de comprender las intersecciones entre las trayectorias de las personas involucradas, se explicitan circunstancias acerca de aquella primera representación, de los organismos involucrados y de las figuras fundadoras: el compositor Vicente Ascone; el escritor del argumento, Víctor Pérez Petit; el director de orquesta Lamberto Baldi; el coreógrafo Alberto Pouyanne; el ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán y el director de coro Domingo Dente.

²² Sobre este tema, véase Hatten, R. (1994). “El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales”. *Criterios*, Nº 32, julio-diciembre, pp. 211-219. La Habana.

²³ Marchese, A. y Forradellas, J. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel Letras, p. 218.

En el capítulo 3 se profundiza en el estudio del estreno de la obra, al realizarse una aproximación de índole descriptiva en cuanto a su morfología que intenta hasta donde resulta posible una reconstrucción coreográfica basada en fuentes orales e iconográficas.²⁴ El ballet está compuesto en un acto y cuatro cuadros. El primero, lo integran la *Danza de los pájaros* y la *Danza de la noche*. El segundo consta de tres secciones: la *Danza de los gnomos*, la *Danza de la lluvia y el viento*, y la *Danza de la araña y el murciélago*. En el tercer cuadro se desarrolla la *Danza criolla*, y dentro de esta, el dúo de amor que protagonizan los primeros bailarines. En la *Danza del amanecer* del último cuadro, se muestra el epílogo de la obra. Esta estructura emerge de dos argumentos: uno sintético, el del programa de mano dado a los espectadores el día el estreno; y el otro, el de la obra literaria creada por el escritor Pérez Petit para ese evento. Ascone se basó en el segundo para escribir en su manuscrito el texto que entona el coro.

El cuarto capítulo presenta y explica la edición crítica de la partitura, proponiendo la consideración de algunas cuestiones filológicas que permiten exponer el modo en que se ha interpretado el manuscrito original para poder ofrecer una partitura de uso. El segmento comienza con una explicación acerca de la formación de Vicente Ascone como compositor de ballet y sus premiaciones a nivel nacional e internacional, bagaje musical que le permitió componer esta obra que da inicio al tercer cuerpo estable del SODRE. A continuación, se detallan las características de la partitura manuscrita y su edición en *Finale* y se establecen mediante gráficos algunas conexiones entre coreografía, vestuario, música y

²⁴ Algunas fuentes hemerográficas también ayudan en la comprensión de la forma y de la acción coreográfica. Sobre cómo entrecruzar el uso de esas fuentes, fue útil el texto de Mansilla, S. L. (2001). "La música del ballet *Fue una vez...*" de Carlos Guastavino. Un intento de reconstrucción a partir de fuentes biblio-hemerográficas", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Nº 17, UCA, pp. 43-60.

desarrollo escénico. El manuscrito presenta una serie de *didascalias*, es decir, acotaciones, instrucciones precisas que el director de orquesta y el coreógrafo dan a los bailarines, advirtiéndolo y explicando todo lo relativo a la acción y a los movimientos de los personajes para la adecuada representación de la escena. Para realizar la edición en *Finale* se ha tomado una serie de decisiones que culminan en una edición crítica de la partitura. Ellas fundamentan que el resultado no sea meramente un manuscrito reeditado, sino una partitura que permita llevar a escena este ballet según las convenciones de escritura vigentes en la actualidad.²⁵

El quinto y último capítulo propone un análisis detallado del aspecto melódico, en el que se han detectado los pasajes con mayor pregnancia auditiva que permiten identificar a los personajes asumidos por los bailarines. Una comprensión estilística de algunos rasgos coadyuva a esa finalidad práctica del análisis melódico, direccionado sobre todo a una aplicación pedagógica en el hipotético caso de querer reponer la obra y tener que orientar la memoria auditiva de los bailarines.

Seguida de los necesarios apéndices y el anexo con la partitura editada, la tesis culmina con el conjunto de conclusiones a las que se llega luego de analizar todos los elementos constitutivos que hacen del ballet *Nocturno nativo* una obra singular para el SODRE como institución y para la cultura de los uruguayos de ayer y de hoy.

²⁵ Sobre esto, el texto guía es Gould, R. (2014). *Behind Bars. The Definitive Guide to Music Notation*. Londres: Faber Music.

Capítulo 1

**LA INVESTIGACIÓN EN HISTORIA DE LA DANZA: PROBLEMAS,
DESAFÍOS Y ANTECEDENTES EN EL URUGUAY**

1.1.- La historia de la danza: enfoques y problemáticas

La historia de la danza se sitúa en desventaja con respecto a la investigación en el campo de la literatura, la música y el arte en general. Presenta un conjunto de problemas específicos que es necesario desarrollar para comprender el porqué de esta situación. En primer lugar, se destaca el escaso desarrollo de una crítica interna. La investigadora y profesora titular del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, en España, Beatriz Martínez del Fresno, ha escrito varias publicaciones referidas a la evolución de la danza en general y en especial a la de la española. En uno de sus artículos sostiene que “esa desventaja es evidente en el volumen de trabajos científicos y de investigación realizados y publicados”.²⁶

Adicionalmente, cierta escasez de teorización sería producto de la forma práctica en que sucede la transmisión de la danza: por lo general, la clase de danza está basada en la mimesis –el bailarín realiza el movimiento y los alumnos lo imitan–. Existe entonces un número inferior de publicaciones sobre la temática de su didáctica, marco pedagógico e investigación educativa danzaria. Esto ha llevado a que no se establezca como una disciplina fundamental en los planes de estudio; y, cuando integra una malla curricular dentro de un programa artístico, lo hace con un mínimo de horas de clase por semana. Esta situación se agrava a nivel universitario, pues es la asignatura con menor número de

²⁶ Martínez del Fresno, B. (2000). “Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación”. *I Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los libros de la Danza, p. 11.

créditos otorgados, siendo, muchas veces, una materia optativa para el discente.²⁷

Los aspectos mencionados explican el escaso desarrollo de una crítica interna en materia de la danza, ya sea histórica (de los siglos XV al XVIII), clásica (el ballet del siglo XIX) o moderna y contemporánea (de los siglos XX y XXI). En segundo lugar, se observa una mínima teorización sobre la danza. Cuanto más lejano esté el objeto de estudio a investigar, más difícil resulta emprender la tarea analítica, pues “el análisis coreográfico ha de pasar necesariamente por la conceptualización del cuerpo”.²⁸ Este se constituye en el “instrumento musical” del bailarín; por lo tanto, se debe conocer cómo eran concebidos el movimiento y su relación con su energía y su peso al momento de interpretar una coreografía;²⁹ teniendo claro que esta se enmarca en una época y un espacio determinados. Por ello, en el caso de las obras coreográficas alejadas en el tiempo, esas cualidades danzarias se tornan mucho más áridas de estudiar y analizar para lograr una factible reposición coreográfica.

Debido a eso, en materia danzaria resulta más accesible para el investigador seleccionar manifestaciones de danza moderna y contemporánea que de danza histórica. El factor decisivo en este aspecto es el predominio de la

²⁷ Esta descripción debe matizarse en el ámbito latinoamericano, donde existen países con un franco crecimiento de los estudios sobre danza, como es el caso de Chile, Colombia y, sobre todo, Argentina. Existen en Buenos Aires sendos espacios de reflexión teórica tanto en la Universidad de Buenos Aires como en la Universidad Nacional de las Artes, si bien no alentados desde la musicología, que es la disciplina en la que se inscribe esta tesis.

²⁸ Martínez del Fresno, 2000, p. 12.

²⁹ Conviene recordar que, desviándose de las leyes de la experiencia, la danza clásica tiende a negar la ley de gravedad, ocultando cualquier tensión o esfuerzo en la ejecución del movimiento y creando un ilusionismo que necesita de una férrea disciplina corporal. Véase Tambutti, S. (2008). “Itinerarios teóricos de la danza”, *Aisthesis*, N° 43. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, p. 16.

transmisión oral en la danza occidental, que acarrea dos consecuencias importantes: el mínimo porcentaje de obras notadas que el historiador puede encontrar para analizar, la primera; y las variaciones coreográficas que se encuentran de una misma obra es la segunda, que resulta de la citada anteriormente. De eso se desprende que “el papel marginal que la danza ha representado en el conjunto de las investigaciones históricas incide en el escaso desarrollo de un aparato crítico propio, la falta de articulación de los campos internos y la débil teorización de la disciplina”;³⁰ hecho que sobresale al observar las mínimas ponencias y disertaciones que integran los programas de los congresos internacionales de musicología histórica. Por lo general, son aportaciones esporádicas, de investigadores que se han dedicado de manera específica al estudio de una danza en particular, o a un estilo de las escuelas de ballet, y/o al seguimiento de la trayectoria de un bailarín singular. Los congresos internacionales dedicados estrictamente a la temática de la danza clásica también se sitúan en una posición netamente inferior a los de musicología histórica en relación con la cantidad de los mismos que se convocan anualmente.³¹

El tercer aspecto problemático es el desafío que presenta la reconstrucción coreográfica a partir de las fuentes. En Estados Unidos, Ann Hutchinson Guest

³⁰ Martínez del Fresno, 2000, p. 12.

³¹ Cabe destacar la existencia en América Latina, de grupos de investigación progresivamente relacionados con estas inquietudes. Un caso reciente es el de la red “Cuerpo, danza, movimiento”, que nuclea desde 2016 a profesionales sobre todo colombianos interesados en la discusión teórica y metodológica. Han producido publicaciones colectivas y reuniones científicas periódicas que tienen un alcance nacional pero también internacional. De hecho, el *II Congreso Internacional de Investigación en Danza* tuvo lugar en agosto de 2021, en Bogotá, en la Universidad “Jorge Tadeo Lozano”. Hay información disponible en: <<https://www.cuerpodanzamovimiento.com/>>

produjo una investigación que constituye un referente en cuanto a los sistemas de notación coreográfica que se han utilizado en la cultura occidental.³² La autora clasifica dichos sistemas en base a tres criterios: a) la manera en que el movimiento es visto y descrito; b) el tipo de representación gráfica que se utiliza –por ejemplo, con o sin símbolos musicales–; y c) el nivel de descripción, que varía desde la simple ayuda mnemotécnica hasta un alto grado de especificidad al describir la forma en que el cuerpo hace uso del espacio, la energía, el tiempo y el soporte musical o no. Coincidentemente, Martínez del Fresno, explica que en el momento de realizar una investigación en materia de danza “si se trata de estudiar un tema anterior a mediados del siglo XX, podremos disponer de una coreografía escrita en alguno de los diversos sistemas de notación”,³³ pero sin una sistematización universalizada o una normalización genérica adoptada por los maestros coreógrafos. En tal sentido, la coreología histórica –es decir, el estudio de las coreografías en el transcurso del tiempo– constituye una disciplina que, si bien acude a los registros filmados de los estrenos y de las temporadas para afianzarse como ciencia que registra los movimientos y las puestas en escena de los ballets, conlleva todavía una escasa revisión crítica. Es en este aspecto que la musicología histórica, con su metodología de investigación basada en el análisis de fuentes documentales diversas, le brinda un aporte insustituible.

El hecho de ser un arte feminizado y efímero es el cuarto punto que explicita la musicóloga española; y es imprescindible tenerlo presente en la investigación

³² Hutchinson Guest, A. (1989). *Choreo–Graphics: A Comparison of Dance Notations Systems from the Fifteenth Century to the Present*. New York: Gordon and Breach.

³³ Martínez del Fresno, 2000, p. 12.

danzaria. En la danza occidental, el cuerpo femenino constituye el vehículo de comunicación y expresión, mientras que el cuerpo masculino aporta sostén y complementación. La tradición en el ballet o danza clásica del siglo XIX ha prolongado desde ese siglo hasta la actualidad la mayoritaria presencia femenina en la interpretación. Según Martínez del Fresno, esta característica se refuerza a partir del siglo XX, cuando se afirman también las maestras coreógrafas, historiadoras de la danza y musicólogas dedicadas al ballet como objeto de estudio.

A este aspecto se le suma la espontaneidad y lo momentáneo del arte de danzar. Agnes de Mille dijo metafóricamente que la danza “está escrita en el aire” y que es “música en movimiento”.³⁴ Por lo tanto, intentar reconstruir la coreografía de una danza histórica es una utopía. En el mejor de los casos, se dibujaban las posiciones principales de los bailarines que interpretaron los roles protagónicos y la disposición del cuerpo de baile que los acompañaba. Esos dibujos podían aparecer sobre los compases de los pentagramas de la partitura orquestal o por separado.³⁵ Si bien el primer caso es mejor que el segundo, no se iguala a la posibilidad de un registro fílmico completo de la presentación de la obra, como se hace en la actualidad.

El quinto aspecto problemático alude a su comunicación a través de un lenguaje hermético. ¿Por qué la mayoría de los bailarines prefieren la transmisión oral de los movimientos que forman una coreografía a leerlos directamente de una especie de “partitura”? Esta interrogante tiene dos

³⁴ Ibidem.

³⁵ Para profundizar en este tema véase en especial la primera parte de Hutchinson Guest, 1989, pp. 12-27.

respuestas: una, por la larga tradición que ha presentado la enseñanza de la danza occidental de manera oral, totalmente vigente en la actualidad; y dos, por lo complejos que resultan para los bailarines los sistemas de notación coreográfica. “Muchas de las notaciones coreográficas propuestas en Occidente desde el siglo XV hasta el XX son solo descifrables para los especialistas”,³⁶ porque requieren de una especialización dentro de la teoría de la danza clásica. En el caso de la notación de Laban –la más difundida–, los maestros coreógrafos de los cuerpos de baile de los teatros Bolshói, Covent Garden y Metropolitan Opera House, la utilizan constantemente, pero no sus bailarines, quienes siguen aprendiendo por imitación del movimiento y del gesto.³⁷ Una de las grandes dificultades para el bailarín, a la hora de leer las notaciones danzarias, es que debe desplazarse por el escenario (no puede acompañarse de un atril con su partitura, como un intérprete de la orquesta), por lo cual indefectiblemente concluye apelando a su memoria.

Por último, el carácter interpretativo múltiple de una coreografía se transforma en un desafío adicional en el momento de la investigación. La interpretación de una coreografía va acompañada de varios elementos: “el vestuario, el calzado, la iluminación, el maquillaje y la escenografía que se elige

³⁶ Martínez del Fresno, 2000, p. 13.

³⁷ El bailarín y coreógrafo Rudolf von Labán (húngaro, 1879-1958) publicó en Viena en 1928 *Danza escrita*, un tratado en el que brinda la descripción espacial de los movimientos del bailarín a través de símbolos que indican las direcciones de brazos y piernas. Toma el cuerpo como un eje central, dividiéndolo en derecha e izquierda. La gran innovación de Labán fue la indicación de la duración del movimiento a través de la longitud de los símbolos, siendo así el tiempo completamente flexible, así como una parte integral del sistema. La descripción completa del sistema de Labán se encuentra en Clark, Mary y Vaughan, David. (1977). *The Encyclopedia of Dance & Ballet*. London: Rainbird Reference Books Limited, pp.104, 202.

para ese evento”.³⁸ Los elementos citados requieren de un estudio dentro del contexto histórico-cultural en el cual fueron puestos en escena. Para lograr una visión holística en este sentido, se debe recurrir a fuentes documentales iconográficas –tales como dibujos de los movimientos, fotos en fuentes hemerográficas y maquetas de la escenografía– que, en la mayoría de los casos, necesitan de un equipo de investigadores para que intercambien sus observaciones y así lograr una interpretación lo más cercana posible al propósito del creador de esa obra.³⁹

Pero también “los elementos rítmicos y cinéticos de la danza se producen en simultaneidad con la música, una relación que aún no se ha analizado con el suficiente detalle”.⁴⁰ En otro artículo, Martínez del Fresno señala que “en el 99 por ciento de los casos, la danza suele ir acompañada por música, pero en cambio no va acompañada de danza el 99 por ciento de la música”.⁴¹ Por lo tanto, se hace imprescindible un estudio interdisciplinar del movimiento corporal con soporte musical a fin de comprender mejor un fenómeno tan complejo para los musicólogos. A la hora de analizar una coreografía, “parece que el carácter

³⁸ Martínez del Fresno, 2000, p. 14.

³⁹ Deudora de ese intento holístico, que contribuya al conocimiento de la historia cultural, es la tendencia que se observa actualmente en España, en estudios que entrecruzan el análisis de la danza y la música y el modo en que incidieron en la construcción de imaginarios e identidades culturales. De algún modo, la perspectiva de esta tesis va en el mismo sentido. Véase Vega Pichaco, B. / Calero, E. / Pérez Zalduondo, G. (2019). *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. Granada / Oviedo: Libargo.

⁴⁰ Martínez del Fresno, 2000, p. 13.

⁴¹ Martínez del Fresno, B. (2001). “Música y Danza”. *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Vol. I. Begoña Lolo (ed.). Madrid: Sociedad Española de Musicología, p. 440.

interpretativo y múltiple de la danza determina la dificultad de transcribir y procesar simultáneamente elementos físicos, plásticos y rítmicos”.⁴²

Sucede que la danza es un lenguaje no verbal si se la define negativamente comparándola con los códigos lingüísticos; pero también se la ha llamado “música en el espacio”. Esta definición fue propuesta en 1960 por los autores Boris de Schloezer y Marina Scriabine en su obra *Problemas de la música moderna*, quienes ya en esa época reflexionaban sobre la complejidad de la interacción música y danza.⁴³

Si bien estas dos artes comparten el elemento rítmico y su transcurso en el tiempo, la diferencia fundamental entre ambas reside en los canales motrices, visuales y cinestésicos de la danza frente al canal auditivo de la música. Sobre estos aspectos, se puede considerar el aporte de los estudios de la historia cultural, como los propone Juan Ignacio Vallejos desde Argentina.⁴⁴ El autor también plantea problemáticas con respecto a la historia de la danza, al retomar la publicación de Alexander Bland,⁴⁵ quien la define como “una empresa destinada al conocimiento, la conservación y el estudio de las danzas del

⁴² Martínez del Fresno, 2000, p. 12.

⁴³ En relación con esta última se preguntan: “¿No es del tipo de acto bien regulado y estructurado que lleva en sí su propio fin, porque no ambiciona producir nada más? La música podría muy bien ser llamada danza en un estado puro, despecializada, porque se ve privada de su soporte material, el bailarín. Desde luego, puede objetarse que la música tampoco pueda prescindir de ‘soporte’: hace falta alguien que realice este acto. Éste sería el papel del ejecutante –pianista, cantante, director de orquesta–, papel totalmente semejante al del bailarín. La ejecución de una sonata ¿no se efectúa en un momento y lugar determinados? Como en el caso de la ejecución de una danza, está localizada en el tiempo y en el espacio”. De Schloezer, B. / Scriabine, M. (1960). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral, pp. 66-67.

⁴⁴ Vallejos, J. (2014). “Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible?”. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, p. 172.

⁴⁵ Bland, Alexander (1976). *History of Ballet and Dance in the Western World*. New York: Praeger Publishers.

pasado”.⁴⁶ Al partir de esa concepción, extrae tres conclusiones. En primer lugar, observa “la precariedad científica que ha caracterizado a la disciplina en sus comienzos”.⁴⁷ En segundo término, deduce que, al ser escrita por coreógrafos, posee una intensa “práctica artística”. Y, en tercer lugar, concibe a la historia de la danza en una permanente retroalimentación de la crítica de la danza, centrada en “valores estéticos”.

El investigador argentino describe, además, los modelos que legitimaron la historia de la danza como una disciplina científica: el teleológico, el tradicional y el nuevo. El modelo teleológico se basa en la metodología positivista, según la cual, la danza posee una evolución diacrónica, en busca de un constante progreso, cuyo ideal es la belleza técnica de la danza clásica. El tratado de Curt Sachs—citado por este—,⁴⁸ es uno de los mejores ejemplos de aquel paradigma. En cuanto a los modelos tradicional y nuevo, surgen como una pareja dicotómica a partir del artículo de June Layson,⁴⁹ para quien los tradicionalistas conciben el tiempo como un *continuum* lineal hilado por una serie de acontecimientos, mientras que en el modelo nuevo se admiten interrupciones y disociaciones en la narrativa histórica de la danza.

Vallejos plantea que surgió paralelamente en el entorno académico anglosajón de 1990, el enfoque de los llamados *dance studies* [estudios de danza] dentro de los *cultural studies* [estudios culturales] y cita a Gay Morris como un aporte fundamental en esta línea de investigación.⁵⁰ Por otro lado,

⁴⁶ Vallejos, 2014, p. 155.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Sachs, Curt. (1937). *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton.

⁴⁹ Layson, June. (1999). “Historical perspectives in the study of dance”. En Adshead-Landsdale, Janet y Layson, June. *Dance History. An Introduction*. New York, London: Routledge, p. 12.

⁵⁰ Morris, Gay. (2009). “Dance studies/Cultural studies”, *Dance Research Journal*, Volume 41, Number 1, Summer, pp. 82-100.

describe el enfoque culturalista en la historia de la danza como la corriente de investigación más actual dentro del campo, que surgiera en París, en 2009, con el seminario impartido por Laure Guilbert, *Histoire culturelle de la danse* [Historia cultural de la danza]. En aquel seminario se buscó un intercambio de los resultados obtenidos entre investigadores de danza e historiadores, llegando a concluir que “la historia cultural de la danza se abre a una suerte de interdisciplinariedad, pero lo hace desde la historia”.⁵¹

Se plantean aquí en forma resumida algunas ideas de Juan Ignacio Vallejos –aun tratándose la presente investigación de un esfuerzo centrado en métodos de la musicología histórica– por el hecho de que permite conocer la contribución de la historia cultural a la historia de la danza: dos disciplinas científicas indispensables en el abordaje del estudio del ballet.⁵²

Luego de enumerar y comentar la problemática de la investigación de la danza en general se debe analizar qué ha sucedido en el Uruguay, donde los trabajos de investigación en el área danzaria son todavía escasos. A nivel de las danzas folclóricas y populares se han encontrado trabajos de excelente nivel, pero se reconoce un gran vacío en lo referente al ballet.⁵³

⁵¹ Vallejos, 2014, p. 172.

⁵² También quedan por fuera del marco aquí adoptado, los planteos de Susana Tambutti, quien realiza un recorrido por las distintas teorías que enfrentó la historia de la danza. Reconociendo que, hasta fines del siglo XIX, las discusiones se centraron en articular la relación entre la danza, la música y la palabra, la investigadora plantea una forma de aproximación a la historia de la danza basada en un proceso autorreflexivo, propio, en el que la propia expresión artística habría estado a la búsqueda de su autonomía artística; ese proceso, de larga data, habría alcanzado en el momento actual, poshistórico, su independencia, logrando visiones pluralistas y no esencialistas. Véase Tambutti, 2008, pp. 11-26.

⁵³ Conviene recordar que, como decía Adolfo Salazar, la diferenciación entre “danza” (para referir a la expresión señorial, de gran porte) y “baile” (para aludir a la expresión campesina, de aldea) no se contempla en el lenguaje corriente, utilizándose como sinónimos. Véase Giovannini, M. y Foglia de Ruiz, A. (1973). *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra, p. 12.

1.2.- Las investigaciones sobre danza clásica en el Uruguay

El libro de Susana Salgado *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concerts and Ballet in Montevideo* es una fuente secundaria insoslayable para quien tenga que estudiar el tema del ballet en el país.⁵⁴ En esta tesis, se constituye en un libro de consulta y verificación de datos de manera recurrente. Se explora a continuación la repercusión que tuvo la obra en el ámbito musicológico local e internacional, para concluir luego con una apreciación personal. Aunque varios musicólogos han realizado observaciones, desde Uruguay Coriún Aharonián reconoce que:

“Para la preparación de este libro, Salgado ha llevado a cabo un largo y paciente trabajo de recolección de datos. Es un mérito no muy habitual en tierras latinoamericanas. Sólo por su transcripción cronológica de tales datos, que ocupa cerca de la mitad del volumen (205/433), *The Teatro Solís* está destinado a convertirse en un libro de consulta obligada. En términos generales, la lectura se torna amena en las 202 páginas de narración”.⁵⁵

El autor le cuestiona que “presta poca atención a lo acontecido en materia teatral y en materia de músicas populares”,⁵⁶ reclamo que iría en contra del recorte expresado en el título mismo del libro, que especifica con claridad el alcance de la temática abordada. También argumenta que “la cronología incluida como apéndice llega solamente hasta 1956, lo cual deja flotando la duda de si no fue ésa la intención primera del trabajo: trazar un siglo exacto de trayectoria,

⁵⁴ Salgado, 2003.

⁵⁵ Aharonián, C. (2005). “Salgado, Susana. *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concerts, and Ballet in Montevideo*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. Apéndices con cronología 1856-1956 (así como listas de conjuntos e individuos que actuaron en el teatro, y lista de óperas, operetas, zarzuelas y balés escenificados), bibliografía, ilustraciones”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, XIX, N° 19, p. 105.

⁵⁶ Ibidem.

y no un siglo y medio”.⁵⁷ Este aspecto fue observado además por Leonardo Manzino en 2014, quien afirma en un texto que recorre la historiografía musical del país:

“La obra incluye un apéndice con seis secciones que, a pesar del título de la publicación, aportan información sobre un siglo de actividad en el teatro entre 1856 y 1956: cronología, artistas que actuaron en el teatro, obras musicales presentadas (óperas, operetas, ballets y zarzuelas), conjuntos instrumentales, conjuntos vocales y compañías de ballet que actuaron el teatro”.⁵⁸

Como ya se ha mencionado, la obra más conocida y comentada de Salgado es su *Breve historia de la música culta en el Uruguay*, de 1971. Comparándola con aquel libro, Aharonián opina que “hay en el enfoque de este nuevo trabajo una llamativa cuota de ingenuidad, así como cierta condición de *outsider* de la cultura”.⁵⁹ Manzino resalta la subjetividad de la autora en sus aseveraciones a lo largo de la obra, pues considera que:

“El aporte de Salgado sobre el Teatro Solís a partir de 1956 es en esencia una crónica que debería considerarse como un aporte de opinión individual carente del soporte documental que la autora utilizó rigurosamente para estudiar el primer siglo de actividad en la institución”.⁶⁰

En otro orden, Salgado deja entrever su postura política en ciertos aspectos. Aharonián lo cuestiona al expresar como aspecto problemático del libro el hecho de que el prólogo sea de autoría del expresidente de la República

⁵⁷ Ibidem, p. 106.

⁵⁸ Manzino. L. (2014). “Musicología uruguaya e investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguaya Republicana del siglo XIX”, en Goldman, G. y Manzino. L. (eds.). *Musicología en el Uruguay: aportes a la construcción de su campo de estudio. Memoria de las Jornadas de Extensión 2013*. Colección Campo musicológico. Montevideo: Perro Andaluz, p. 95.

⁵⁹ Aharonián, 2005, p. 106.

⁶⁰ Manzino, 2014, p. 95.

del Uruguay Julio María Sanguinetti. Advierte una “confusión en materia política” y no puede dejar de señalar su incomodidad por el uso del tratamiento “Su Excelencia” en la firma del prólogo, por tratarse de una modalidad ya en desuso en el Uruguay.⁶¹

Conviene recordar que Julio María Sanguinetti fue el primer presidente electo en el período de la postdictadura, dándole al Partido Colorado la victoria en las elecciones nacionales de 1985. Pese a los cuestionamientos descritos, Aharonián reconoce que “de todos modos, es indudable que el esfuerzo realizado será de gran utilidad, y cabe agradecer a Susana Salgado por su perseverancia en la concreción de este documento único”.⁶²

Una tercera repercusión del voluminoso libro fue aportada por Melanie Plesch, quien observa algunos problemas cronológicos en el tratamiento de los materiales. Explica que le desconcierta la discrepancia entre el título –ciento cincuenta años, a partir de 1856 en que se inauguró el teatro– y el inicio de la narrativa en 1516, “cuando el explorador español Juan Díaz de Solís, a quien el teatro debe su nombre, arribó a las costas uruguayas”.⁶³ Resulta evidente que la “tradición del Solís” sostenida por Salgado es apreciada como una inferencia que resulta algo exagerada para la musicóloga argentina. Desde el punto de vista cronológico –que es el criterio con el cual Salgado divide su obra en veintiséis capítulos–, Plesch observa que, a partir del cuarto capítulo, se deduce una inconsistencia en el criterio aplicado. En efecto, algunos capítulos cubren

⁶¹ Aharonián, 2005, p. 107.

⁶² Ibidem, p. 110.

⁶³ Plesch, M. (2005). “Susana Salgado, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2003, xxiii, 493 p.: ill., *Journal of Iberian and Latin American Research*, 11, 1, pp. 167-169.

períodos breves –desde un año a nueve– contrastando luego con los capítulos 25 y 26, destinados a fracciones temporales de más de veinte años cada una (1931-1955 y 1956-1984 respectivamente).⁶⁴

En cuanto al estilo discursivo por el cual opta Salgado para describir las visitas de directores de orquesta, cantantes e intérpretes, junto a la incidencia de determinadas figuras que estuvieron en el Teatro Solís, Plesch afirma categóricamente que la enumeración de temporadas, estrenos, divas y directores “pone a dormir hasta al lector más entusiasta”.⁶⁵ Sin duda que la intención de proveer anécdotas personales en la búsqueda de una lectura más amena –faceta atractiva para los amantes de la ópera–, no resulta bien vista por musicólogos e historiadores en general. A pesar de tener varios aspectos carentes, Plesch admite que este libro será bienvenido como una primera aproximación a una temática ciertamente poco estudiada.⁶⁶ En síntesis, su apreciación –si bien no resulta positiva– valora el esfuerzo de Salgado en la escritura de este aporte bibliográfico.

Luego de este recorrido por las distintas y fundadas opiniones, se propone regresar a la afirmación inicial, para destacar la condición de libro de referencia que tiene esta obra en el ámbito uruguayo. Sin dejar de reconocer la trayectoria de Susana Salgado como investigadora y archivóloga dedicada a la música – fortaleza metodológica que le ha permitido representar al Uruguay en la musicología nacional y mundial–, podrían señalarse dos asuntos. Por un lado, lo innecesario de encomendar a una figura de tan alto perfil político como un

⁶⁴ Los vacíos posteriores se deben muy probablemente al hecho de que Salgado no reside en Uruguay desde 1971, por lo que su acceso directo a las fuentes documentales se ha de haber visto restringido.

⁶⁵ Plesch, 2005, p. 168.

⁶⁶ Ibidem, p.169.

expresidente –con todo el conflicto ideológico que se sabe puede generar– el prólogo de un libro que se concreta en el ámbito de una disciplina como la musicología. Por el otro, cierta falta de claridad en la comunicación del objetivo de la publicación, que habría evitado falsas expectativas en los lectores.

No obstante, no se desconoce que su apéndice documental refleja una consulta sistemática y exhaustiva de la información proporcionada por el archivo del CIDDAE del Teatro Solís. Hay una compilación fehaciente de los estrenos de óperas, conciertos y ballets desde 1856 hasta 1956, de gran utilidad y no superada por otra obra hasta el presente.

Otro aporte para la investigación de la danza clásica en el Uruguay lo constituye el libro *Ballet Nacional del SODRE. 80º Aniversario (1935-2015)*.⁶⁷ El motivo de su edición fue la celebración de la institucionalización del Cuerpo de Baile del SODRE. La investigación y redacción del texto estuvo a cargo de la periodista Virginia Arlington Díaz. El 3 de diciembre de 2015 se presentó oficialmente esta publicación en una ceremonia a cargo de las autoridades: María Julia Muñoz, en su calidad de Ministra de Educación y Cultura; el Presidente del Consejo Directivo del SODRE, Jorge Orrico; y el Director de la OSSODRE, Martín García.⁶⁸ Asistieron los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile, quienes brindaron sus experiencias y documentos generosamente, para que la redacción de esa publicación se hiciera realidad.

Dentro de los aspectos materiales del libro se destacan, en primer lugar, la calidad de su encuadernación y el tipo de papel seleccionado; y en segundo

⁶⁷ Arlington Díaz, 2015.

⁶⁸ El detalle de este evento se puede consultar en la página del Ministerio de Educación y Cultura disponible en: <https://museofigari.gub.uy/innovaportal/v/79554/2/mec/libro-80%C2%B0-aniversario-del-ballet-nacional-del-sodre-1935-2015>

término, la incorporación de una profusa recopilación fotográfica que llama la atención del lector y lo atrapa en la historia institucional que se narra. Se deduce, entonces, que está destinado tanto a aficionados como al público en general.

El índice muestra cómo se estructura la publicación. El libro presenta ocho breves capítulos. El primero se dedica al estreno del ballet *Nocturno nativo*. En el segundo, se da una idea general del contexto del Uruguay entre 1929 y 1935, con algunos aportes de figuras importantes de la danza clásica que visitaron el país en ese período –por ejemplo, Vaslav Nijinsky–. Del tercero al octavo capítulo, la periodista divide la evolución del Cuerpo de Baile del SODRE en seis etapas. Finalmente, se incorpora un epílogo, un texto en inglés que resume lo descrito en castellano; y como apéndices: una cronología de los ballets representados por el Cuerpo de Baile a lo largo de los ochenta años de trayectoria; un listado de los nombres de los bailarines desde su fundación hasta el año 2015; y, por último, los agradecimientos, la bibliografía y los créditos.

Por el tipo de narración y la importancia del acopio fotográfico, se observa que el alcance de este libro es periodístico, basado en la intención de organizar una cronología del Cuerpo de Baile de una manera ágil para el lector. En aras de ese dinamismo, Arlington recurre a incorporar anécdotas personales de ciertos bailarines y directores de orquesta que se vinculan con su vida privada, alojándose de un enfoque científico. Esta postura la lleva, en ocasiones, a cometer errores en los datos de nacimiento y/o fallecimiento de quienes ha entrevistado.⁶⁹

⁶⁹ Algunos de estos aspectos se corrigen en esta tesis en las secciones correspondientes, con el objetivo de aportar una investigación musicológica del Cuerpo de Baile del SODRE, que está ausente en esa publicación.

Finalmente, existen trabajos recientes en investigación de la danza en Uruguay procedentes de la sociología y la educación, dedicados unos al estudio del público del ballet del SODRE y otros, al entrecruce entre danzas folclóricas y danza clásica.⁷⁰ Magíster en Educación por la Universidad ORT, Analía Fontán es autora de una tesis que analiza y desmitifica la arraigada práctica del pericón en la escuela uruguaya.⁷¹ Asimismo, anteriormente se había interesado por lo que denomina un “nacionalismo coreográfico”, repertorio en el cual *Nocturno nativo* aparece mencionada como pieza inaugural.⁷²

1.3.- Algunos momentos y figuras claves entre los siglos XIX y XX

Se presentan aquí algunos antecedentes históricos –decimonónicos y de comienzos del siglo XX–, anteriores a la creación del SODRE, con el objeto de trazar la incidencia de algunas personalidades y obras coreográficas claves que podrían haber fomentado la progresiva instalación de un campo adecuado para

⁷⁰ Un estudio cualitativo y cuantitativo del público que asiste a funciones del cuerpo de baile del SODRE desde aproximadamente 2010 es el realizado por académicos de la Facultad de la Cultura de la Universidad CLAEH (Centro Latinoamericano de Economía Humana) en Montevideo. Véase AAVV. (2018). “Cultura y públicos en Uruguay: un estudio sobre el Ballet Nacional del SODRE”, *Cuadernos del CLAEH*, año 37, Nº 107, pp. 159-183.

⁷¹ Fontán Barreto, A. (2018). *¡Áhura! La práctica del pericón en la escuela uruguaya, desde una perspectiva de enseñanza*. Tesis para optar al grado de Master en Educación, Instituto de Educación de la Universidad ORT Uruguay. Disponible en el repositorio académico digital de esa universidad. Sobre el problema de la identidad uruguaya, véanse los imprescindibles textos de Achugar, Hugo. (1992). *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce; así como Caetano, Gerardo; Achugar, Hugo (comps). (1992). *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.

⁷² Fontán, A. (2015). “Una mirada al nacionalismo coreográfico en el Uruguay. Primera parte”, en *Grupo 57. VI Jornadas de Investigación y Extensión, FHCE*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 1-20.

el desarrollo de la danza. Seleccionados de la lectura de fuentes secundarias y de un relevamiento propio de programas de mano conservados en archivos, la descripción detallada de algunos hechos ilumina procesos de recepción que se harán visibles en capítulos siguientes de esta tesis.⁷³

A partir de 1895 comenzaron a llegar a Uruguay distintas compañías francesas y rusas dirigidas por sus coreógrafos para presentar sus ciclos de danzas llamados “temporadas”. Para una explicación más ordenada, se avanza en un relato que tiene en cuenta primero eventos y estrenos de obras extranjeras, para luego, en segundo término, abordar un ballet de compositor uruguayo.

1.3.1.- Primeras visitas, estrenos y temporadas extranjeras

De las investigaciones llevadas a cabo por la musicóloga Susana Salgado con relación a la danza clásica en Uruguay, se pueden extraer datos importantes, pues sus fuentes documentales hemerográficas y los programas de mano distribuidos al público durante los espectáculos, constituyen una herramienta bastante fehaciente para conocer de las actividades danzarias estrenadas por varias compañías en el país. En relación con los primeros bailarines profesionales notables que llegaron al Uruguay en los tiempos iniciales del Teatro Solís, nos dice:

⁷³ En la imposibilidad de realizar una historización detallada, se eligen ciertos momentos claves o hitos que se consideran de importancia. Por una perspectiva panorámica, breve, véase Rueda Borges, C. (2021). “Cronología acotada del Ballet Nacional del SODRE (Montevideo, Uruguay)”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Vol. 35, Nº 2, pp. 79-91.

“Carolina Toussaint se llamaba la primera bailarina francesa de cierta notoriedad que actuó en nuestro medio. [...] Párrafo aparte merecen las dos compañías que llegaron a Montevideo en 1851 y 1857 respectivamente, por ser a quienes se les puede dar ya el nombre genérico de compañías de ballet propiamente dicho, tal como lo conocemos hoy: Ana Trabattoni y Enrique Finart, que pertenecían nada menos que a la escuela del gran Felipe Taglioni”.⁷⁴

El matrimonio de los bailarines Ana Trabattoni y Enrique Finart despertó un gran entusiasmo en el público uruguayo, que admiró su destreza técnica. De esa manera, se fue gestando el gusto estético por la danza clásica, aspecto que se observa en los espectadores hasta la actualidad. Ellos fueron

“[...] los primeros en poner en escena un ballet ‘La sifide’, que había sido estrenado diecinueve años antes, en 1832 en París por María Taglioni. Como segunda obra, se monta ‘Giselle’, también en 1851 y según coreografía de Petipa, tal como se había conocido diez años antes por éste, la Grisi y Coralli”.⁷⁵

La segunda compañía que visitó Montevideo estaba integrada por los hermanos Rousset –Luis, Carolina, Adelaida, Theresina y Clementina–. La *troupe* actuó en el entonces flamante Teatro Solís –fundado en 1856– el 26 de julio de 1857, presentando escenas de *Giselle* y *La maja de Sevilla* y una creación coreográfica para esa ocasión titulada *Satanella*, de Pablo Taglioni.⁷⁶

⁷⁴ Salgado, 1971, p. 25.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ En Buenos Aires, los Rousset se presentaron en el Teatro Colón, estrenando *Giselle* el 22 de mayo de 1857 y *Las sifides* el 8 de septiembre de 1857. Véase Giovannini / Foglia, 1973, p. 27.



Figura 1. Detalle del programa de mano del 26 de julio de 1857. *Satanella*. De izquierda a derecha: Carolina, Adelaida y Theresina Rousset. Debajo: Clementina. Archivo CIDDAE, Teatro Solís

Cabe destacar que la familia Taglioni desarrolló un rol fundamental en la difusión del ballet a nivel internacional. La llegada a Montevideo del bailarín y coreógrafo italiano Filippo Taglioni (Milán, 1777; Como, 1871) el 27 de septiembre de 1857 significó un hecho importante para un teatro recién inaugurado como el Solís, a pesar de que se trató de una estadía algo fugaz. Junto a sus hijos, Marie y Paul enriquecieron la danza clásica incipiente. Ya retirado de los escenarios por su avanzada edad, Filippo viajaba sin embargo con ellos,⁷⁷ y aunque no se puede argumentar que su compañía haya constituido una escuela de danza clásica en el Uruguay, como sí lo fueron las Escuelas Francesa y Rusa, no se debe desconocer su actuación.

⁷⁷ Esta información consta en el programa de la función antes mencionada, consultado en la Biblioteca Nacional.

Como se ha señalado, el aporte de Salgado sobre los ciento cincuenta años del Teatro Solís resulta una valiosa contribución, que ha servido como fuente de consulta para guiar acerca de los estrenos de los ballets, sobre todo en lo que concierne a la llamada Escuela Rusa.⁷⁸ Los datos de ese libro se han comparado con las descripciones de Victoria García Victorica en su obra *El Original Ballet Russe en América Latina*, un volumen cercano temporalmente de los hechos que se narran, hacia mediados del siglo XX. En esta última fuente secundaria se destaca que:

“Fueron muy grandes los beneficios que recibieron del ‘Original Ballet Russe’ los amantes del ballet en la América Latina. Para todos aquellos que quisieron estudiar la coreografía hasta llegar a entender tanto el significado de cada movimiento como la música, la escenografía y luego la reunión y síntesis de estas partes en cada uno de los ballets, no pudo existir mayor enseñanza que la de sus representaciones”.⁷⁹

Sin duda, las ilustraciones y el hilo conductor del discurso con el que se describe y comenta cada uno de los ballets estrenados por dicha compañía en América Latina, convierten a *El Original Ballet Russe* en una fuente documental indiscutible. La afirmación “en el curso de su larga carrera, el ‘Original Ballet Russe’ ha obtenido alguno de sus triunfos más resonantes en países latinoamericanos” queda demostrada en forma elocuente en un mapa que muestra el periplo realizado.⁸⁰ [Figura 2]

⁷⁸ Salgado, 2003, pp. 210, 261, 289, 317, 326, 331, 357, 344, 345, 362. Se numeran las páginas referentes a ballet que iremos interpretando a lo largo de esta tesis.

⁷⁹ García Victorica, 1948, p. 16.

⁸⁰ Ibidem, p. 23.



Figura 2. Mapa de las giras del *Original Ballet Russe*, según el libro de García Victorica, p. 253

Si se observa en detalle las referencias que proporciona este mapa, se deduce que *El Original Ballet Russe* “realizó tres largas temporadas en el Brasil (1942, 1944, 1946); dos en el Uruguay (1942-1944) y tres en Chile (1942, 1943,

1944). En 1943 se presentó en La Paz y en 1944 y 1945 en Lima; y en Argentina permaneció nueve meses en 1942”.⁸¹

Para atestiguar la importancia de los antecedentes foráneos en el desarrollo del ballet local, seleccionamos dos programas –de 1913 y 1919– dentro de la enorme cantidad de ballets de compositores y compañías extranjeras que se estrenaron en Uruguay entre 1895 y 1935,⁸² período en el cual se gestaron los aportes de las Escuelas Francesa y Rusa que darían origen al Cuerpo de Baile del SODRE. El criterio de selección se basa en la trascendencia de los compositores y de la música para ballets compuesta por ellos, la creatividad desplegada por los coreógrafos –que se evidenciará en la técnica de los primeros bailarines y bailarinas de las compañías– y la influencia que ejercerán estas obras estrenadas en el posterior Cuerpo de Baile del SODRE. También incidirá en la sociedad montevideana de ese momento, cuyo aporte en el proceso histórico fue fundamental en la danza académica uruguaya.⁸³

En el primer programa, del miércoles 8 de octubre de 1913, se describe la *Temporada de Bailes Rusos en el Teatro Solís*, que fue organizada por el Barón Diaghilev. Aquella temporada incluyó:

- ✓ *El lago de los cisnes*, de Piotr Tchaikovsky.
- ✓ *La Odisea de la princesa*, de Piotr Tchaikovsky (paso a dos).

⁸¹ Ibidem, p. 24.

⁸² En relación con los estrenos de ballets extranjeros realizados en el Teatro Solís, se puede consultar Salgado, 2003.

⁸³ Un avance de esta temática fue publicado en Rueda Borges, C. (2019). “La incidencia de las escuelas de ballet francesa y rusa en la formación del Cuerpo de Baile del SODRE”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Vol. 33, Nº 2, pp. 139-151.

solo imaginar los acontecimientos de la historia, sino aproximarse con anticipación a los sentimientos de lo que luego interpretarán los bailarines:

“ACTO 1º

El príncipe Sigfrido va de caza con sus camaradas. En el lago hay un grupo de cisnes, y entre éstos uno que lleva sobre su cabeza una corona. Sigfrido los advierte, y en el momento en que va a hacer blanco en ellos, los mismos se transforman en encantadoras jóvenes, que se acercan al príncipe y le rodean. La más bella de todas, y que calza una corona, refiere que ella es la princesa Odette y que, como sus amigas, fue víctima de un espíritu maligno y condenada, en consecuencia, a metamorfosearse en cisne durante el día. Durante la noche, en las cercanías de las próximas ruinas del castillo, puede Odette y sus compañeras reasumir sus ‘formas’ humanas. El maligno espíritu la espía y no la dejará sino cuando un doncel que no haya jamás jurado amor a ninguna otra criatura se apasione de ella.

Fascinado por la belleza de la princesa, Sigfrido la quiere por prometida y le ruega que lo acompañe a la fiesta que va a dar en su castillo. Odette le observa que no podrá hacerlo, pues sí le está permitido volar en torno del palacio, pero no puede entrar en él. El príncipe Sigfrido jura a la princesa eterna fidelidad, a fin de rescatarla, y ella le contesta suplicándole que sea prudente, porque su maléfico dueño tentará todos los medios para hacerle faltar a su promesa. Con esta advertencia, ella con sus amigas vuélvese a las ruinas, y un momento después se divisa una bandada de cisnes que se desliza sobre el lago, y volando sobre ellos, un búho.

ACTO 2º

La fiesta de los esponsales del príncipe Sigfrido se verifica. Entre los invitados está Odette a quien acompaña el espíritu malo. Odette advierte que el príncipe estaba ya comprometido. Presa de espanto, se desmaya, y el mal espíritu aprovecha del instante para llevársela. Quiere Sigfrido seguirla, correr en pos de ella, pero se lo impiden sus amigos y cortesanos. De nuevo se descubre el lago. El espíritu maligno de Odette aparece con ésta, siempre desvanecida, para metamorfosearla de nuevo en cisne”.⁸⁵

El segundo programa seleccionado, de 1919, ofrece los siguientes datos de obras y elenco:

“Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís como primera bailarina y coreógrafa. *Chopinianas*. Composición del maestro Glazunov sobre la música de F. Chopin. Coreografía de Iván Clustine y guión de Anna Pavlova. *Siete Diversiones*. Coreografía de Anna

⁸⁵ Programa del Teatro Solís, 8 de octubre de 1913.

Pavlova. Reparto: Primera bailarina: Anna Pavlova. Primera bailarina de carácter: Catalina Galantha. Primera bailarina clásica: Hilda Butzova. Primer bailarín: Alejandro Volinine. Director coreográfico: Iván Clustine".⁸⁶



Figura 4. Programa de mano 21-05-1919. Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, como primera bailarina y coreógrafa. Archivo CIDDAE, Teatro Solís

De estos documentos escritos pueden deducirse importantes observaciones que se capitalizan más adelante en esta tesis. Una de ellas es el tema de los idiomas empleados. El programa de la Temporada de Bailes Rusos del miércoles 8 de octubre de 1913 organizada por el Baron Serge de Diaghilev, que se estrenó en el Teatro Solís, corresponde a una versión bilingüe. Los datos

⁸⁶ Programa del Teatro Solís, 21 de mayo de 1919.

principales de lugar, fecha y presentación se escribieron en castellano, pero cuando se desarrolla el orden del espectáculo se utiliza el francés –desde el título de las obras hasta su reparto–. Se retoma el castellano para narrar los argumentos de los distintos actos. Un dato importante a destacar es que los movimientos de la danza clásica se nombran en francés tanto en los ensayos previos a los estrenos como en las clases del aprendizaje de la técnica; herencia contundente de la Escuela Francesa que se amalgama a la Escuela Rusa.

El segundo programa seleccionado para ilustrar los antecedentes de la Escuela Rusa en el ballet uruguayo pertenece a la Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, correspondiente al miércoles 21 de mayo de 1919 [Figuras 4 y 5]. A diferencia del anterior, este documento está escrito íntegramente en castellano. Resulta oportuno señalar que tuvo lugar en una época difícil puesto que, luego del estallido en 1914 de la Primera Guerra Mundial, la brillante bailarina había interrumpido sus giras por Europa y se había radicado en Latinoamérica con la finalidad de mostrar su arte en giras sucesivas. Junto al coreógrafo Iván Clustine, preparó a sus discípulos y distinguió roles dentro de las primeras bailarinas, quienes se diferenciaban por ser primeras bailarinas *de carácter* o *clásicas*.



Figura 5. Interior del programa de mano 21-05-1919. Temporada Oficial de Anna Pavlova en el Teatro Solís, como primera bailarina y coreógrafa. Archivo CIDDAE, Teatro Solís

En relación con la bailarina Anna Pavlova, el programa detalla:

“Toda Europa, América del Norte y parte del Sur la proclaman hoy la mayor y más completa bailarina de nuestro tiempo y unánimemente le conceden el título de Reina de la Danza, llamando a la Pavlova: la incomparable.

Terminó Anna Pavlova sus estudios en la Escuela Imperial de Petrogrado a los 17 años, obteniendo desde luego el título de ‘Primera bailarina’, que solo se consigue después de varios años de carrera, siendo todavía más extraordinario el haber sido nombrada, tres años después, por orden del Czar, bailarina del Ballet Imperial.

Habiendo visto los bailes en París, Viena y Milán, convenciéndose Anna Pavlova de la superioridad de los bailes rusos y resolvió darlos a conocer, organizando uno en 1910.

Stockolmo fue la primera ciudad europea en que bailó, y los suecos, que tienen fama de excesivamente fríos, fueron también los primeros en entusiasmarse con los bailes rusos y con su primera bailarina, convirtiéndose el Rey de Suecia en un ardiente admirador de dichos bailes, asistiendo todas las noches a las representaciones y concediendo a la Pavlova, en la víspera de su partida una audiencia durante la cual, a la vez de felicitarla calurosamente, le otorgó la real

orden, con que recompensa a los que prestan grandes servicios al arte”.⁸⁷

El texto del programa permite deducir que la bailarina se encontraba en un momento muy importante dentro de su carrera artística. También brinda datos relevantes de su trayectoria en escenarios de París, Viena, Milán y Estocolmo.⁸⁸

Vistos en perspectiva, ambos programas poseen una característica en común: además de ofrecer información artística, su utilización conlleva los habituales fines publicitarios. De las propagandas de los variados artículos presentados al público, se alcanza a apreciar el entorno económico y sociocultural de esa época. Además, se pueden observar anuncios de futuras presentaciones de géneros como la opereta y la expansión progresiva de la industria fonográfica que se expandía hacia el tango, estilos, valeses y *fox trot*, entre otros repertorios musicales. Este hecho refleja el eclecticismo estético del público montevideano y la apertura cultural que poseía, bases fundamentales para el surgimiento de un ballet nacional en los años posteriores.

En el capítulo dos se podrán contrastar estos antecedentes del ballet en Uruguay que se seleccionaron aquí a partir de dos programas, con otra documentación referida en específico al nacimiento del Cuerpo de Baile del SODRE y a la incidencia de sus figuras fundadoras. Indudablemente, los estrenos de las compañías extranjeras organizados en ‘temporadas’ sirvieron de

⁸⁷ Programa del Teatro Solís, 21 de mayo de 1919.

⁸⁸ Sobre su primera actuación en 1917 en el Teatro Colón de Buenos Aires, puede verse el modo en que lo ha documentado Carlos Manso. Manso, C. (2008). “Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919 a 1959)”. *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 51-52.

modelo y aportaron al perfeccionamiento técnico de la danza clásica de los bailarines fundadores del ballet nacional.

1.3.2.- Un ballet de compositor uruguayo

Importa destacar, a través del recurso a fuentes secundarias y de la consulta del programa de mano, el que fue el estreno más antiguo que se conoce hasta el momento, de un ballet de autor uruguayo: *En el Olimpo*, estrenado en 1895. Investigada por el musicólogo Leonardo Manzino,⁸⁹ esta obra del compositor León Ribeiro (1854-1931) fue presentada como una “pantomima mitológica” titulada *En el Olimpo*. El autor describe el contexto del estreno y ofrece datos de la pieza de la siguiente manera:

“En el marco de las actividades del carnaval del año 1895 *El Ateneo* de Montevideo organizó distintos eventos. El 8 de febrero de 1895 el diario *La Razón* de Montevideo anunció la participación en el Teatro Solís de una ‘gran compañía infantil’ en la cuarta representación de la temporada publicitada con el rótulo de ‘Kermesse del Ateneo de Montevideo’. Esta compañía infantil fue el cuerpo de baile que estrenó la pantomima *En el Olimpo* de Samuel Blixen con música de León Ribeiro. [...] Este ballet infantil de Ribeiro, instrumentado para orquesta sinfónica, constituye un antecedente del popular ballet infantil uruguayo *Mañana de Reyes*, de Eduardo Fabini (1882-1950), estrenado cuarenta y dos años después en 1937 y que es posible escuchar en el Uruguay esporádicamente”.⁹⁰

⁸⁹ Manzino, L. (2004). *León Ribeiro: Sesquicentenario del Compositor Romántico Uruguayo*. Serie Los Románticos Uruguayos/Música. Montevideo: Imprenta Rojo.

⁹⁰ Ibidem, p. 69-70.

Para Manzino, este fue "el único registro de la puesta en escena del ballet infantil *En el Olimpo* de León Ribeiro que pudo ubicarse durante la investigación para rendir homenaje al compositor en su sesquicentenario".⁹¹ El musicólogo reproduce la crónica publicada al día siguiente del estreno, en el diario *La Razón* de Montevideo. De ella se puede extraer el estilo literario de la época, junto a la carátula de la lista de personajes y bailarines.⁹² Cabe destacar que este ballet pertenece al período de consolidación o segunda etapa compositiva de León Ribeiro, que abarca desde 1881 hasta 1901, según la cronología propuesta por Manzino en su investigación.⁹³

En cuanto al reparto del ballet *En el Olimpo*, resulta llamativo ya mediante la consulta del programa del estreno, que fueron ochenta y tres pequeños bailarines los que se hicieron presentes. Estuvieron divididos en los siguientes roles: divinidades greco-romanas (Júpiter, Juno, Mercurio, Minerva, Iris, Diana, Saturno, Baco, Neptuno, Marte, Venus, Vesta, Éolo, Apolo, Plutón, Aurora, Vulcano, Ceres, Tritones); entidades semi-divinas (Sátiros, Iris, Psiquis, Circé); flores (rosas, claveles, jazmines, myosotis); aves (palomas y golondrinas); guerreros, sátiros, amorcillos, flora, noche; piedras preciosas (brillantes, rubíes, esmeraldas y topacios).

Si bien de la carátula del programa se rescatan varios datos de importancia como la fecha y lugar del estreno –8 de febrero de 1895, Teatro Solís–, el nombre del ballet, su compositor y el creador de la pantomima –Samuel Blixen–, se

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem, pp. 70-71 y 85.

⁹³ La primera etapa la extiende hasta 1881 como período inicial y la tercera constituye la culminación de su trayectoria a partir de 1901.

desconoce el coreógrafo y la división de la obra en actos y/o cuadros escenográficos. [Figura 6 a y b]. Esta carencia de datos impide realizar una reconstrucción coreográfica o detallar los principales movimientos de los bailarines o su orden de entrada.⁹⁴

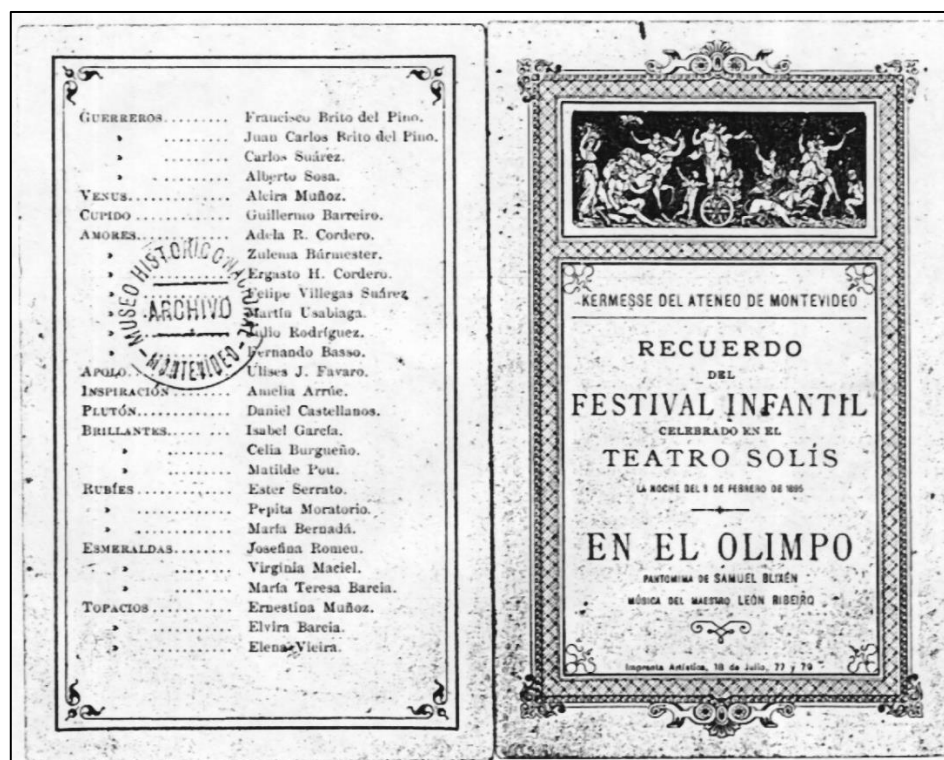


Figura 6a. Carátula y lista de personajes y bailarines. Ballet Sinfónico–Pantomima *En el Olimpo*. Teatro Solís, 8 de febrero de 1895. Archivo “León Ribeiro” del Museo Histórico Nacional

⁹⁴ Se compartió un avance sobre este tema en un texto reciente realizado en coautoría. Véase Ligure, B. / Rueda Borges, C. (2021). “Non solo opera: balletto, sainete e altre forme spettacolari al tempo delle migrazioni”, en Cetrangolo, A. y Paoletti, M. (eds.). *I fiumi che cantano. L’opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*. Bologna: Università di Bologna, pp. 202-214.

REPARTO	
JÚPITER.....	Antonio Giudice.
JUNO.....	Luisa Masa.
MERCURIO.....	Bernardino Pons.
IRIS.....	Ana Farriols.
MINERVA.....	Adela Lascano.
DIANA.....	Lucinda Martins.
AUDORA.....	Enriqueta Camusso.
NOCHE.....	Concepción Romeu.
PSÍQUIS.....	María Isabel Pittaluga.
CIRCÉ.....	Benvenuta Monteiro.
VESTA.....	María Paulier.
EOLO.....	Antonio M. Pittaluga.
VULCANO.....	Mario Lascano.
SATURNO.....	Eduardo Richling.
FLORA.....	Carlota Lussich.
MYOSOTIS.....	Ivanah Lussich.
».....	Caruén Cácer.
».....	Angélica Tajos.
ROSAS.....	María Mercedes Arrúe.
».....	María Caruén Álvarez.
».....	María Carolina Reyes.
CLAVELES.....	Elena Álvarez.
».....	Alba Flores.
».....	Elvira Iglesias.

JAZMINES.....	Aniela Bórnerster.
».....	Delia Basso.
».....	Marta Rivière.
CERES.....	Celia Álvarez.
PALOMAS.....	Delia Iglesias.
».....	Luisa Sódor y Capdevila.
».....	Lola Rodríguez.
GOLONDRINAS.....	María Aniela Álvarez.
».....	Hilda Lussich.
».....	Ester Vieira.
BACO.....	Mario Lascano.
SÁTIROS.....	Raúl Mendilaharsu.
».....	Elmano Vieira.
».....	Eduardo Lascano.
».....	Américo Basso.
».....	César Pérez.
».....	Carlos Lascano.
NEPTUNO.....	Carlos Alberto Castellanos.
TRITONES.....	Juan Carlos Arrúe.
».....	Rodolfo Calatayud.
».....	Juan Calatayud.
».....	Ricardo Basso.
».....	Segundo Pérez.
».....	Carlos Farriols.
MARTE.....	Juan José Brito del Pino.
GUERREROS.....	Julio Farriols.
».....	Carlos Sosa.
».....	Eduardo Birabén.
».....	Roberto Pietracaprina.
».....	Mario Ferreira.
».....	Francisco Maciel.

Figura 6b. Programa de mano con la lista de personajes y bailarines. *En el Olimpo*. Teatro Solís, 8 de febrero de 1895. Archivo "León Ribeiro" del Museo Histórico Nacional

1.4.- Los antecedentes del Cuerpo de Baile del SODRE: sus escuelas fundadoras

Las llamadas Escuela Francesa y Escuela Rusa constituyen las dos bases principales que otorgaron el soporte técnico al Ballet Nacional, apoyadas ambas en la danza clásica. Según Vaganova, esta nació aproximadamente en el siglo XVI.⁹⁵ Su surgimiento no habría sido a partir de la imitación de los movimientos de trabajo, ya que los círculos de la corte no tomaban parte en el proceso de producción, sino de los elementos de etiqueta cortesana transformados en danza: reverencias, pasos ceremoniosos y salidas respetuosas formaron su

⁹⁵ Vaganova (1967) aporta a la descripción de la génesis de la danza clásica en su trabajo *Las bases de la danza clásica. Texto y guía del ballet*. Buenos Aires: Centurión, p. 11.

propia ideología, dirigida hacia la persona del rey, la galantería con las damas y la atmósfera de amoríos. Los movimientos se ejecutaban lenta y soberbiamente, sin vulgaridad ni apuro, porque en la etiqueta establecida en la corte no cabía la precipitación.

Aunque las dos escuelas comparten estos aspectos mencionados, también presentan diferencias. La Escuela Francesa, según Judith Schwartz, evita los compases bruscos y movimientos agitados.⁹⁶ Se basa principalmente en los elementos de estilo noble, graciosidad y virtuosismo de la persona que baila, a diferencia de otra Escuela, la Italiana, que se funda en un refinamiento técnico que toca con el acrobatismo. La diferencia fundamental entre estas dos escuelas radica en que la danza clásica en la Francia de la época del absolutismo de Luis XIV, Luis XV y Luis XVI estaba encerrada en los límites del palacio real y era ejecutada por los grandes señores aficionados, a los cuales se les podía exigir gracia en las posiciones y ademanes. En Italia, la *commedia dell'arte* se dispersó por los primeros principados del siglo XVII y la danza salió de su marco de aficionados para convertirse en patrimonio de los profesionales. Estos últimos introdujeron en la coreografía clásica los elementos tomados del ambiente social, como la vida rural y la evocación de los peregrinajes de conjuntos de actores a través de campos y poblados. El papel de la Escuela Italiana en la formación de

⁹⁶ Véase el estudio pormenorizado de la danza francesa presente en Schwartz, J. L. (1998). "The *passacaille* in Lully's *Armide*: Phrase Structure in the Choreography and the Music". *Early Music*, vol. XXVI (mayo), Nº 2, pp. 300-320.

la danza clásica es enorme. La coreografía clásica le debe su alto virtuosismo técnico; lo mismo corresponde decir acerca del Ballet Ruso del siglo XIX.

En efecto, la denominada Escuela Rusa conquistó en dicho período una fama a nivel mundial. Analizando en forma somera sus antecedentes históricos, podemos mostrar aquí varios factores importantes que intervinieron, según Roland Wiley.⁹⁷

En primer lugar, es importante señalar la organización muy cuidadosa de las Escuelas Imperiales de Baile en Rusia –que eran tres, ubicadas por orden de importancia en las ciudades de San Petersburgo, Moscú y Varsovia–, y por cierto muy distintas a las que existían en los demás países. En tales escuelas los alumnos, además de seguir un curso general y de danzas, asistían a las clases de dibujo, música, arte escénico e idiomas extranjeros; por lo tanto, recibían una educación planificada y completa durante un largo ciclo de estudios, bajo la supervisión del estado. Los alumnos de ambos sexos se admitían en la Escuela Imperial de San Petersburgo una vez por año, siendo la edad habitual de inicio los ocho años y la duración mínima de los estudios, de ocho a nueve años. El examen de admisión era severo y consistía primeramente en el control médico para establecer la salud de los aspirantes. Después, se exigía un cuerpo bien proporcionado, especialmente en la conformación de las piernas y de los pies. Igual importancia se le atribuía al sentido musical y rítmico de los candidatos; durante el examen, se los hacía correr y caminar al compás de la música, eligiéndose los alumnos dotados de ritmo y elegancia natural. De los cien a

⁹⁷ Roland Wiley en el prólogo de su obra *Tchaikovsky Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker* (1991), publicado por Oxford University Press, describe las características de esta escuela. Basamos nuestra descripción en esta fuente secundaria.

doscientos aspirantes que se presentaban anualmente, solo ingresaban en la Escuela una decena de alumnos.

En segundo lugar, la tradición del arte clásico que tenía esta Escuela, basada en la obra constructiva de varios renombrados maestros de baile y directores célebres, como Serge de Diaghilev (1872-1929) –coreógrafo creador de un estilo que revolucionó la estética coreográfica de entonces–, se combinó con lo que Wiley considera una característica del pueblo ruso. Sostiene el autor que habría dotes artísticas insertas en esa cultura que se manifestaron no solo en el ballet sino también en la música y en la gimnasia olímpica, por ejemplo.

Otro factor que suele señalarse es la popularidad del arte coreográfico en Rusia, que se cristalizó en la célebre frase de su novelista Fiódor Mijailovich Dostoievski (1821-1881), “la belleza salvará al mundo”. Así, con mucha visión estética, el pueblo ruso reconoció en el baile clásico una hermosa vía hacia la belleza. Sin embargo, no debe olvidarse el marco político en el cual toda esa cultura se insertó, dado que el apoyo financiero y moral muy firme y efectivo del gobierno, representado por la famosa Dirección General de Teatros Imperiales, mantenía, dirigía, financiaba y ofrecía toda la protección necesaria requerida por el ballet.

Para comprobar empíricamente los aportes de las Escuelas Francesa y Rusa en la formación de los bailarines fundadores del cuerpo de Baile del SODRE, se realizaron entrevistas semiestructuradas, en ocasiones grupales, cuyos fragmentos transcritos constan en un apéndice final. Las mismas se organizaron bajo el criterio de seleccionar a los bailarines de acuerdo con su escuela técnica de formación danzaria. Así, se obtuvieron tres modalidades de

colaboradores. En primer lugar, los que estudiaron bajo la dirección del maestro Alberto Pouyanne, representante de la Escuela Francesa. En segundo término, los que asistían al Teatro Solís para formarse con la profesora de danza clásica Olga Hinz, quien se radicó en 1923 en Montevideo luego de haber estudiado en el Conservatorio Imperial de San Petersburgo (con ella se estableció la Escuela Rusa en el Uruguay). Finalmente, el bailarín y coreógrafo Alfredo Balcón, entrevistado único que representa la conjunción de ambas escuelas técnicas en Montevideo y que logró una vasta carrera artística en el exterior fruto de esa síntesis estilística que le abrió las puertas de muchos teatros.

1.4.1.- La Escuela Francesa de ballet impartida por Alberto Pouyanne

El caso de este artista es único. Su capacidad pedagógica y formación musical le permitieron desarrollar una aptitud singular al momento de impartir sus clases de danza clásica, primero en el Ateneo de Montevideo y luego, en su homónima academia particular desde 1930.

1.4.1.1.- Algunos aspectos de la metodología de trabajo

Con la finalidad de poder conocer cómo organizaba sus clases Alberto Pouyanne, se recurre a la historia oral de sus alumnos. El diseño metodológico de las entrevistas fue el siguiente:

1º) Se contactó a cuatro bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE que se formaron dentro del método francés del ballet clásico impartido por el maestro. [Figura 7].

2º) Luego, se seleccionó a otros cuatro bailarines que ingresaron a la institución mencionada, con el objeto de observar la incidencia de la enseñanza de Pouyanne en las generaciones posteriores a los bailarines iniciales. [Figura 7].

3º) A todos los entrevistados se les preguntó: ¿qué significó para usted haber sido alumno de Alberto Pouyanne? Y se les escuchó sin interrupciones, para dejar fluir los relatos.

4º) Las entrevistas a Alfredo Corvino y Werther Glück –ya fallecidos– se realizaron con anterioridad a esta tesis y formaron parte de una investigación anterior, de mi autoría, realizada hacia fines de la década de 1990.⁹⁸

5º) En el caso de la bailarina fundacional Olga Banegas, entrevistada en dos momentos, se selecciona la información proporcionada en 2014.⁹⁹

6º) Después de grabar y transcribir el contenido de las entrevistas, se analizaron los aportes para enunciar formulaciones categoriales señaladas con distintos colores, a fin de deducir un conjunto de conclusiones acerca de la incidencia de la Escuela Francesa en la formación técnica de los bailarines del SODRE y de Alberto Pouyanne como su impulsor.

⁹⁸ Rueda Borges, C. (1998). *El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus Escuelas Fundadoras y sus diferentes aportes técnico-coreográficos en las obras de autores nacionales*. Los resultados fueron presentados el 30 de marzo de 1998, en el “Programa de Apoyo e Iniciación a la Investigación y Formación de Postgrado en la Universidad de la República” (Comisión Sectorial de Investigación Científica [CSIC]). Se contó con la tutoría de la Licenciada Graciela Carreño.

⁹⁹ Se dejan los datos de la entrevista de 1996 para el capítulo tres de esta tesis, dedicado al estreno de *Nocturno nativo*, ocurrido el 23 de noviembre de 1935.

Bailarín/a	Datos civiles	Actividad principal / época	Año de la entrevista
Alfredo Corvino	Montevideo, 1916; New York, 2005	Bailarín fundador	1996
Werther Glück	Montevideo, 1915; Montevideo, 1998	Bailarín fundador	1996
Olga Banegas	Montevideo, 1922	Bailarina fundadora	2014
Alfredo Balcón,	Montevideo, 1922	Bailarín fundador	2019
Marina Kololkova	Montevideo, 1932	Integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1944	2014
Hugo Capurro	Montevideo, 1926	Integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1944	2014
Olga Bérgolo	Montevideo, 1939	Integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1957	2014
Hebe Rosa	Montevideo, 1932	Integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1946. Fundadora de la Primera Escuela de Danza Moderna en 1956	2014

Figura 7. Datos de bailarines entrevistados sobre Escuela Francesa de ballet en Uruguay

Del estudio pormenorizado de las ocho entrevistas se deducen diez constantes en los relatos de los entrevistados, referidas a distintos aspectos técnicos de la Escuela Francesa y al modo de trabajo y de enseñanza de la coreografía por parte del maestro Alberto Pouyanne en Uruguay. Se presentan enumeradas, a continuación:

1º) Pouyanne poseía una sólida metodología de enseñanza del ballet clásico.

“Una planificación rigurosa en todas sus clases” (Corvino); “era muy estricto” (Glück); “el respeto era absoluto, era un hombre que se plantaba y se imponía”. (Banegas); “Pouyanne era muy metódico” (Balcón); “corregía todo; era un hombre muy ordenado, planificaba las clases con una rutina” (Capurro); “tenía una planificación rigurosa” (Bérgolo); “era terriblemente severo, nos enseñaba con un método propio” (Rosa).

2º) Pouyanne partía de lo empírico para llegar a la mimesis en sus alumnos.

“Mostraba cada posición, la clase miraba al maestro e imitaba cada paso; siempre mostrándonos con su ejemplo primero” (Corvino); “mostraba de nuevo las posiciones y la coreografía entera, bailaba una coreografía completa” (Glück); “mostraba cada ejercicio” (Banegas); “nos bailaba una coreografía” (Balcón); “aprendí los ejercicios mirando a Alfredo. El maestro Pouyanne también bailaba” (Kololkova); “nos mostraba una coreografía” (Capurro); “nos mostraba una nueva, él bailaba movimiento por movimiento” (Bérgolo); “él interpretaba los movimientos y los explicaba; nosotros teníamos que imitarlos” (Rosa).

3º) Pouyanne enfatizaba en la técnica del ballet clásico, enseñándola diariamente en sus clases:

“Ponía el acento en estar alineado, en la posición, y en la plasticidad” (Corvino); “debíamos hacer determinados ejercicios y posiciones” (Glück); “tenía mucha técnica” (Banegas); “nos hacía practicar los ejercicios técnicos” (Balcón); “sus ejercicios técnicos me ayudaron a memorizar las coreografías” (Kololkova); “mucho trabajo técnico” (Capurro); “practicábamos los ejercicios técnicos en la barra” (Bérgolo); “empezábamos con la técnica de los ejercicios en barra” (Rosa).

4º) Además de sus excelentes cualidades de bailarín y maestro coreógrafo, Pouyanne era un intérprete de piano con la capacidad de complementar con sus ejecuciones los ejercicios coreográficos:

“Tocaba en el piano las secciones más importantes de la coreografía y nos hacía bailar uno por uno para después unirnos” (Glück); “nos daba conciertos para piano solo para nosotros” (Banegas); “tocaba en el piano sus melodías principales” (Balcón); “Pouyanne tocaba el piano” (Kololkova); “terminaba tocando en el piano las melodías principales del ballet que nos había enseñado. Nos decía, por ejemplo, ‘este es el tema de *El Lago de los cisnes*’, y ¡lo ejecutaba de memoria!” (Capurro); “finalizaba tocando en el piano la melodía principal, nos decía: ‘este es el tema’, lo tocaba de memoria y nos hacía tararearlo. Salíamos cantando, felices” (Bérgolo); “después se sentaba en el piano y tocaba lo más importante de la obra; decía ‘escuchen el tema’, ¡que lo ejecutaba sin partitura! Era un genio [risas]. Nos hacía entonarlo y nos despedía diciendo: ‘que tengan una semana musical’ (Rosa).

5º) Pouyanne incorporaba la narración como herramienta didáctica para el aprendizaje de los argumentos del repertorio de los ballets por parte de sus alumnos:

“Nos decía ‘voy a contarles un cuento’, que era el argumento de los grandes ballets” (Balcón); “nos contaba el argumento de la obra” (Capurro); “nos narraba la historia de ese ballet. Así aprendimos *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La Sylfide* y todos los grandes clásicos”. (Bérgolo); “nos contaba el argumento del ballet que estábamos interpretando. Si era una coreografía de seis clases, por ejemplo, en cada una le agregaba un detalle nuevo a la historia que nos había narrado, entonces, nunca nos aburríamos [risas]” (Rosa).

6º) Pouyanne disponía de experticia en la adecuación disciplinar y en la nivelación; es decir, adaptaba los ejercicios del ballet a los distintos desarrollos de sus estudiantes:

“Dejaba ir absorbiendo todo al ritmo propio, repasábamos lo aprendido y después, enseñaba lo nuevo hacía las correcciones necesarias, incluso colocando manualmente la correcta posición en cada uno de sus alumnos” (Corvino); “en cada clase salíamos aprendiendo nuevos aspectos del ballet, nos corregía a cada uno; nos hacía mirar, razonar y memorizar los pasos; ¡aprendíamos o aprendíamos!” (Glück); “fui aprendiendo de a poco, en cada clase. Nos corregía individualmente, uno por uno” (Balcón); “para mí, ir a la clase era un juego: aprendíamos sin darnos cuenta, jugando y disfrutando en cada clase” (Kololkova).

7º) Pouyanne permitía la improvisación en aquellos bailarines que ya habían aprendido lo esencial de una coreografía:

“Bajo la influencia de Isadora Duncan, Pouyanne frecuentemente incluía en sus clases espacios de improvisación con música e instaba a sus alumnos a seguirlo; de este proceso sin trabas y de libre asociación surgieron las coreografías más innovadoras y distintivas de Pouyanne y de nosotros, sus alumnos” (Corvino); “nos dejaba mucho en libertad, improvisábamos y hacíamos poses de acuerdo con lo que nos enseñaba” (Banegas).

8º) Pouyanne poseía un bagaje cultural importante, que potenciaba su carrera profesional:

“Tenía una cultura musical y general extraordinaria” (Glück); “lo importante de Pouyanne era aquella cultura exquisita que nos inculcó a todos, conocimos a cantidad de músicos increíbles gracias a él; era un artista pleno” (Capurro).

9º) Dejó afectuosos recuerdos que se perciben en las expresiones emocionales de los bailarines entrevistados:

“Pouyanne era un excelente maestro” (Corvino); “recuerdo al maestro Alberto Pouyanne con mucha admiración, respeto y cariño” (Glück); “aquello era una maravilla, ¡qué privilegio!” (Banegas); “fue un padre para mí” (Balcón); “Pouyanne tocaba el piano y Alfredo bailaba. ¡Eso me encantaba!” (Kololkova); “¡fue un tiempo precioso! (Bérgolo); “te hacía sentir la frescura de la danza; le estoy muy agradecida” (Rosa).

10º) La incidencia de Pouyanne en el SODRE demuestra su notable condición como “formador de formadores” en la danza clásica, pues cuatro de sus discípulos alcanzaron una proyección nacional e internacional:

“Haberlo tenido fue una bendición, porque me permitió integrar el Cuerpo de Baile del SODRE y más tarde, viajar a EEUU para dedicarme de lleno a lo que más me gusta: enseñar danza clásica y crear coreografías. Reconozco que sin su enseñanza no hubiera llegado tan lejos” (Corvino); “cuando gané el concurso para formar parte del Cuerpo de Baile del SODRE me acerqué y le dije: ‘esto se lo debo a usted. Le estaré agradecido de por vida’. Vi cómo se le llenaron los ojos de lágrimas y me respondió: ‘mis clases hubieran sido en vano si tú no tuvieras talento’” (Glück); “él me instruyó para que yo concursara para entrar al Cuerpo de Baile del SODRE, más adelante Pouyanne fue el alma mater del ballet en este país” (Balcón); “Pouyanne fue mi primer maestro y quien formó a casi todos los bailarines uruguayos de aquella época [se refiere a la etapa fundacional de 1935], fue un poco la base de todos” (Capurro); “su ejemplo me llevó a fundar mi Escuela de Danza Moderna que después, con los años, pude integrarla al SODRE. Sin su enseñanza, no lo habría logrado nunca” (Rosa).

1.4.2.- La Escuela Rusa de ballet impartida por Olga Hinz

En el caso de la Escuela Rusa, se pudo detectar solamente dos personas que trabajaron estrechamente con Olga Hinz [Figura 8], por lo cual los resultados de las entrevistas son más escuetos, aunque igualmente concluyentes. Se transcriben, siguiendo la misma modalidad adoptada para la Escuela Francesa, diez coincidencias en el contenido de las expresiones de las bailarinas, detectadas a partir de la transcripción detallada de las entrevistas.

Bailarina	Datos civiles	Actividad principal / época	Año de la entrevista
Pepita Álvarez	Montevideo, 1917; Montevideo, 2005	Bailarina fundadora	1996
Magdalena Scheffer	Montevideo, 1916; Montevideo, 2007	Bailarina fundadora	1996

Figura 8. Datos de bailarinas entrevistadas sobre Escuela Rusa de ballet en Uruguay

1º) Hinz concebía la danza clásica bajo tres principios: “equilibrio, belleza y medida”.

“El ballet es equilibrio, belleza y medida” (Álvarez); “una bailarina debe tener belleza, equilibrio y medida” (Scheffer).

2º) Hinz resaltaba la destreza en el movimiento:

“Me atrapaba con su destreza en el movimiento” (Álvarez); “su precisión en los movimientos me impresionó” (Scheffer).

3º) Además de bailarina, Hinz era intérprete de violín e impartía clases de solfeo y teoría musical:

“En la primera clase, ella tocó melodías en el violín, también nos daba clase de Solfeo y Teoría musical” (Álvarez); “era una excelente violinista. Nos enseñaba a leer las partituras en sus clases de Solfeo y Teoría musical” (Scheffer).

4º) Descifraba el código dentro del código, pues, además de poseer una sólida base en solfeo, Hinz también leía las coreografías. Sostenía que “el ballet se escribe en partituras” y se lo enseñó a sus alumnos:

“Un día llevó una partitura especial: eran los movimientos del ballet escritos” (Álvarez); “una cosa que siempre me llamó la atención fue que leyera las coreografías. Junto con la lectura de las partituras, leía las coreografías” (Scheffer).

5º) Como docente en el Foyer del Teatro Solís, Hinz desestimaba las condiciones de trabajo a favor de fomentar una resistencia y pasión por la danza.

“Al principio, ensayábamos en el Foyer, sin barras ni espejos en la pared. Lo único que teníamos era unas sillas de mimbre y tres espejos portátiles. Olga nos decía: ‘debemos ensayar más allá de las condiciones del salón de clase’.” (Álvarez); “nos daba clase en el Foyer, sin barras, solo teníamos sillas de mimbre y unos espejos colgantes que los llevaba y traía todas las clases” (Scheffer).

6º) A partir de 1928 los estudiantes avanzados de Hinz comienzan a ensayar en el Ateneo de Montevideo:

“Recuerdo que a partir de 1928 empezamos a tomar clases en el Ateneo” (Álvarez); “de señorita me exigió mucho más, porque mi clase pasó al Ateneo, y ahí sí que se puso estricta” (Scheffer).

7º) En el aprendizaje coreográfico, Hinz combinaba la imitación con la lectura de partituras y la memorización.¹⁰⁰

“Explicaba los movimientos principales de las piernas que deberíamos imitar. Estudiábamos el tema a bailar por imitación, leyéndolo en la partitura y estudiando las coreografías escritas” (Álvarez); “nos hacía escuchar las melodías, nos mostraba los pasos y después... ¡A practicar!” (Scheffer).

8º) Hinz utilizaba la narración de biografías de importantes bailarines rusos como motivación para sus clases.

¹⁰⁰ Es interesante observar que el bailarín, a diferencia del músico intérprete que puede tener un atril delante, debe memorizar.

“Éramos adolescentes en ese momento, entonces, comenzó a contarnos las biografías de las grandes estrellas del ballet: Pavlova, Nijinsky y Diaghilev... son las que más recuerdo; nos decía que debíamos ‘aprender de los grandes’.” (Álvarez); “también nos contaba las biografías de los grandes maestros que ella admiraba” (Scheffer).

9º) Hinz consideraba importante conocer el argumento a interpretar, para lograr consustanciarse con el gesto principal de cada personaje.

“Con un espacio más amplio, un escenario en lugar del Foyer, hizo hincapié en la importancia del gesto en el personaje a interpretar. Nos decía que, para lograrlo, teníamos que ‘vivir’ el argumento a interpretar” (Álvarez).

10º) Hinz es recordada como una pedagoga con gran vocación:

“Su entusiasmo le hacía usar esas mismas sillas para sentarnos durante las lecciones de Solfeo y Teoría musical” (Álvarez): “¡Qué vocación por enseñarnos!” (Scheffer).

1.4.3.- La confluencia de las Escuelas Francesa y Rusa en un bailarín singular

En fecha relativamente reciente, se pudo entrevistar también a Alfredo Balcón, con 97 años de vida. Bailarín del grupo fundador, nacido en Montevideo en 1922, su relato sobre su trayectoria artística puso en relieve cómo en su arte se combinaron los estudios realizados en su país, con Alberto Pouyanne y sus enseñanzas de la Escuela Francesa, para combinarse después con aspectos técnicos de la Escuela Rusa, al emigrar hacia Francia con una beca y realizar un perfeccionamiento allí. Se transcriben los fragmentos más importantes:

“Cuando cumplía treinta y tres años [alrededor de 1955] gané una beca para bailar en París y tomar clases con Madame Egorova. En

realidad, se llamaba Lubov Egorova, pero no le gustaba que la llamaran por su nombre [risas].

Era una maestra muy exigente. Cuando llegué, en la entrevista, me dijo que había integrado el Ballet del Teatro Marinsky, los Ballets Rusos de Diaghilev y que se había instalado en París en 1923 para fundar su propia escuela. Era una mujer que se imponía, no solo por su presencia impecable sino por su dominio del escenario. Verla bailar era un placer: en cada gesto y en cada movimiento irradiaba elegancia. Nos insistía en la agilidad, la rapidez en el movimiento y en la concentración.

Desde la primera clase nos explicó que ella no nos enseñaría a un nivel inicial, sino que buscaría formar primeros bailarines, solistas y futuros coreógrafos. Cuando me tocó bailar, se me aflojaron las piernas [risas]... Se dio cuenta y me dijo: 'sé que usted ha estudiado con Alberto Pouyanne. Muéstreme una de sus coreografías'. Cuando sentí sus aplausos al terminar, me sentí renovado [risas].

Durante cuatro años asistí a su escuela. Me iban a renovar la beca, pero decidí volver, porque me precisaban en la academia del maestro Pouyanne. Él me extrañó mucho; lo sé por sus cartas. Al regresar, trabajé con él hasta que se jubiló. Pero el haber estudiado en la academia de Madame Egorova me permitió tomar clases magistrales en el Teatro Bolshói en 1958: esa fue la experiencia [se emociona] más importante de mi vida en la danza".¹⁰¹

El valioso aporte documental que ofrecen las entrevistas analizadas y transcriptas fragmentariamente aquí se relaciona con la cercanía que tuvieron algunos de estos artistas con los protagonistas de esta tesis. En el capítulo siguiente, al abordar el estreno de *Nocturno nativo* y el nacimiento del Cuerpo de Baile del SODRE, se podrán sopesar los fundamentos, inspiraciones y modelos extranjeros y locales, sobre los cuales se asentó el ballet en Uruguay. Asimismo, se podrá ir trazando la red de relaciones artísticas que hubo y la incidencia que tuvieron algunas figuras fundadoras, que sería recogida por quienes les continuaron, como se ha visto en el presente capítulo.

¹⁰¹ Alfredo Balcón en conversación con la autora de esta tesis, 22 de junio de 2019. Este relato es similar al que se lee en Arlington, 2015, p. 33. En tal sentido, téngase en cuenta la edad del entrevistado y las observaciones que desde la llamada Historia Oral enfatizan que la reiteración casi literal de los hechos por parte de los entrevistados puede formar parte de un posicionamiento hacia lo que se considera digno de guardar, de ser recordado "para la posteridad". Portelli, 1991, pp. 46-51.

Capítulo 2

**NACIMIENTO DEL BALLET DEL SODRE: EL ESTRENO DE
*NOCTURNO NATIVO***

2.1.- El estreno

Con el propósito de dar lugar a una reconstrucción fáctica del estreno de *Nocturno nativo* en relación con las personas e instituciones que intervinieron, en el presente capítulo se aborda la repercusión crítica del evento y las trayectorias de las principales figuras fundadoras y organismos artísticos que lo protagonizaron. La idea es ofrecer la información disponible en base a fuentes primarias y secundarias para poder problematizar en los capítulos siguientes la red de relaciones –personales e institucionales– que dio marco a la aparición del Cuerpo de Baile del SODRE aquel 23 de noviembre de 1935, con la pieza compuesta especialmente para dicha ocasión y su simbología.

El estreno de la obra coreográfica *Nocturno nativo* constituyó el primer programa de presentación oficial del Cuerpo de Baile y como tal, contó con la presencia de la máxima autoridad nacional del momento, el presidente Gabriel Terra. Una importante fuente histórica que atestiguó aquel inicio fue el diario *El Día*,¹⁰² que la jornada del estreno dedicó una extensa nota al emprendimiento artístico con datos importantes de los cuales se pueden extraer y analizar seis aspectos. En primer lugar, destacó que se trataba del “primer ballet” a estrenar en el SODRE con “autores locales” y con “elementos nacionales”.¹⁰³ En segundo término, se resaltó la nueva etapa artística de la institución que se inauguraba a través del “desarrollo de las actividades de nuestra vida teatral”, según afirmó el

¹⁰² El periódico existía desde el siglo XIX; había sido fundado por el presidente José Battle y Ordóñez el 16 de junio de 1886. En 1935 fue clausurado por siete meses, reabriendo el 7 de agosto. Véase Fernández, N. y Machín, H. (2017). *Una democracia única. Historia de los partidos políticos y las elecciones del Uruguay*. Vol. II. Montevideo: Fin de Siglo, p. 266.

¹⁰³ “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 23 de noviembre de 1935, p. 10.

periodista.¹⁰⁴ Cabe destacar que en el entorno montevideano de 1930, las obras escénicas se presentaban hasta entonces en el Teatro Solís y en el Ateneo de Montevideo, por lo que incorporar una nueva sala abría efectivamente las puertas a estrenos de más artistas nacionales e internacionales.

Como tercer aspecto, se observa que esta nota reconoce otras anteriores al día del estreno –“hemos adelantado en ediciones anteriores algunas referencias sobre el ballet *Nocturno nativo*”– hecho que constata la importancia otorgada a este evento.¹⁰⁵ En cuarto lugar, se ubica la expectativa generada hacia la coreografía, la escenografía y el libreto, que fueron comentados expresamente: “La interpretación coreográfica [...] bajo la dirección del maestro Pouyanne [...] constituirá toda una revelación”; “las decoraciones [...] y los trajes [...] permiten confiar ampliamente en el éxito del espectáculo”. El libreto escrito por Víctor Pérez Petit fue considerado “una bella pieza literaria de interesante lectura”.¹⁰⁶

Siguiendo con el quinto asunto, la fuente periodística describía el conjunto de obras que se presentaron en esa función junto al ballet nacional inaugural, que evidenciaba el nivel técnico alto del Cuerpo de Baile del SODRE. Un fragmento de *Scherezade* de Rimsky Korsakov, el *Bolero* de Ravel y *Chopiniana* fueron los *divertissements* que demostraron la formación bajo la influencia de coreógrafos de las Escuelas Francesa y Rusa, como se ha explicado antes.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Véase “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 20 de noviembre de 1935, p. 8.

¹⁰⁶ “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 23 de noviembre de 1935, p. 10.

¹⁰⁷ Se denomina *divertissements* a los trozos intercalados de piezas coreográficas junto a la puesta en escena de un ballet. Estas breves danzas tienen por objeto mostrar los talentos individuales o de grupos de bailarines. Definición consultada en: <https://glosarios.servidor-alicante.com>

Finalmente, la nota periodística detallaba los nombres de los bailarines que interpretaron la obra inaugural del Cuerpo de Baile del SODRE.¹⁰⁸ Este aporte documental permite corroborar su integración confrontándolo con el programa de mano que se encontró en el Archivo del SODRE. Sin indicación de autor, este artículo del diario *El Día* constituye una fuente muy importante para estudiar el surgimiento del Cuerpo de Baile. No solo brinda todos los elementos informativos necesarios para comprender el proceso de su institucionalización, sino que muestra cómo desde los comienzos la prensa montevideana principal acompañó el intento de legitimación de esta pieza coreográfica como un fenómeno artístico-cultural representativo para la ciudad de Montevideo del año 1935 y sus habitantes.

Al día siguiente, el periódico citado publicó los éxitos del estreno. En el comentario realizado sobre el rol de los maestros creadores, la interpretación de la orquesta y la danza-actuación de los bailarines, se percibe una alta valoración estética: “Víctor Pérez Petit y Ascone han triunfado plenamente en su intento de crear nuestro primer ballet nacional, [...] han triunfado también Lambert Baldi, Alberto Pouyanne [y] Domingo Dente”.¹⁰⁹ El estreno es entendido como un logro. Lo evidencia la reiteración de la expresión “han triunfado” en el texto de la crítica. El periodista adjetiva el ballet estrenado como una “bella cristalización [...] bajo una inteligente y cuidadosa dirección”, a cargo de Baldi en la batuta, Pouyanne

¹⁰⁸ “Llega el día esperado por los bailarines fundadores de este primer Ballet Nacional en el Uruguay: Pepita Álvarez, Alma de la Sierra, Juanita de León, Aracelli Rey, Lily Newman, Clara Zackar, Aída Adán, Olga Banegas, Thamara Carnot, Iris Sagrera, Yolanda Castro, Mary y Mercedes Grondona, Carmen Montes, Nelly y Nilda Gubitosi, Gloria Utinee, Alfredo Corvino, Emilio Heyberger, Elbio Reyes, Roberto Campos, Mario Ronco, Cristóbal Martínez, Artigas Somellera y Fernando Mántaras”. “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 23 de noviembre de 1935, p. 10.

¹⁰⁹ “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 24 de noviembre de 1935, p. 9.

en la coreografía y Dente en el coro. El trabajo colectivo de los tres directores resultó en la presentación de “un espectáculo [...] impecable en todos sus aspectos”.¹¹⁰

El periodista resaltó que “la versión de este primer ballet [fue] hecha exclusivamente con el concurso de elementos nacionales”,¹¹¹ haciendo por tanto alusión al concurso aprobado por los integrantes del Cuerpo de Baile del SODRE el 27 de agosto de 1935 y a los músicos que conformaron la OSSODRE luego del concurso de 1931.¹¹² En su opinión, los bailarines eran mayormente “aficionados” que “con escasos meses de estudio” habían logrado no obstante “desempeñarse con suma eficacia”.¹¹³ La tesista discrepa con esta opinión, pues los bailarines fundadores se venían formando desde antes con los coreógrafos Alberto Pouyanne y Olga Hinz, quienes impartieron como se ha explicado la técnica de las Escuelas Francesa y Rusa respectivamente.¹¹⁴

La crítica resultó displicente en lo que hace a los aportes folclóricos, ya que afirmó en forma categórica que: “nuestro folklore es ciertamente pobre en todos sus aspectos”. El periodista no explicó qué elementos demostraban esa valoración ni cuál era su fundamento para realizar tal afirmación. Admitió

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Más información disponible en: <https://www.bns.gub.uy/es/sobre-el-bns/historia> así como en: <https://sodre.gub.uy/orquesta-sinfonica-nacional/>

¹¹³ “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 24 de noviembre de 1935, p. 9. Esta y todas las menciones entre comillas que continúan pertenecen a la misma fuente hemerográfica.

¹¹⁴ Se entiende que quizá, el periodista que redacta la nota no debió saber este dato o bien, dedujo de la edad muy joven de algunos integrantes, que se trataba de aficionados.

solamente que sirvió “como elemento inspirador” para presentar un evento “lleno de interés”.

En la última parte se comentó el desempeño del poeta y del compositor al complementarse para crear la obra: “El doctor Pérez Petit, al [...] escribir el poema [...] ha ofrecido a [Ascone] una enorme variedad de motivos musicalizables”. Destacó la riqueza literaria, que le daba a Ascone una amplia gama de expresiones poéticas que permitieron vincular el texto con la melodía de manera comprensible y agradable desde el punto de vista musical. Así, texto y música se fundían en un solo mensaje para el espectador. En cuanto al compositor, el periodista resaltó que Ascone estaba presentando una música “bellamente melódica [...] de un delicado color impresionista” inspirada en lo nativo, “sin caer [...] en el empleo directo del folklore”. Por la forma de redactar la nota, se observa que el cronista asistió al estreno de la obra, la observó al detalle, leyó previamente el argumento de Pérez Petit y luego escribió su valoración estético-descriptiva; pues afirma que el ballet inaugural está conformado por una “huella... [una] zamba... [y un] pericón, estilizados estos últimos en forma original en el tercer cuadro”.¹¹⁵ Cabe destacar la formación musical de quien redactó la nota, porque expresó: “no disponemos del espacio necesario para comentar en detalle la partitura del maestro Ascone”,¹¹⁶ lo que estaría hablando de la existencia de prensa especializada en música en el Uruguay de la década de 1930.¹¹⁷

¹¹⁵ “Teatros”, *El Día*. Montevideo, 24 de noviembre de 1935, p. 9.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Desde luego que esta única mención es insuficiente para inferir una apreciación general sobre el grado de especialización de la crítica de la época. Ligada a la ópera, la crítica decimonónica ha sido ya algo indagada en el Uruguay. Véase Manzano. L. (2010). *La ópera uruguaya del siglo XIX. Estrenos de Tomás Giribaldi*

Su redacción finalizaba contándole al lector del periódico cómo culmina la obra: “la salida del sol [...] cierra [...] el ballet en una apoteosis de luz”. Esta expresión, si bien en línea con el estilo narrativo de los críticos de esa época,¹¹⁸ refiere con el término “apoteosis” al momento culminante, triunfal, del final de la obra. Ahora bien, más allá de reflejar el nivel de lenguaje poético-académico del crítico de *El Día*, podría ir asociado también –como se verá más adelante– a cierta simbología en la que el sol tiene gran importancia. Desde luego, no debe olvidarse la referencia directa al sol del Teatro Solís, nombre que apareció también a lo largo de su historia y cuya representación en el frontispicio del edificio resulta elocuente hasta hoy.

Junto al nacimiento del Ballet Nacional cabe señalar el aporte de los artistas plásticos más destacados de ese momento que se unieron a los esfuerzos creativos del maestro Pouyanne. Así, pueden verse nombres de la importancia de Guillermo Laborde, Antonio Pena, Herrera Mc Lean, firmando aquellos elementos decorativos iniciales.

2.2.- Las figuras fundadoras

Un rastreo biográfico de las figuras fundadoras se vuelve necesario por la urgencia de contrastar diferentes fuentes y precisar datos básicos en cuanto a fechas y lugares. Se realiza a continuación esas síntesis de las trayectorias

en el Teatro Solís. Montevideo: Serie Los románticos uruguayos, Música, pp. 68-72.

¹¹⁸ Como se puede apreciar en la sección “Espectáculos”, del diario montevideano *La Mañana*, tanto del 19 como del 21 de noviembre de 1935, en p. 12 y p. 10 respectivamente.

artísticas de los principales implicados en el estreno de *Nocturno nativo* que, como en cualquier obra que reúne varias disciplinas artísticas, suman varias personas, procedentes de diferentes campos culturales, así como los organismos oficiales implicados. Sin duda que interesa especialmente la figura del compositor, por estar entre los objetivos inherentes a esta investigación el rescate fundamental de la partitura del ballet.

2.2.1.- El compositor Vicente Ascone

Oriundo de Italia y fallecido en Montevideo (16-10-1895/15-02-1979), Ascone es el creador principal de la obra sinfónica *Nocturno nativo* (1932). Este Maestro fundador del Cuerpo de Baile del SODRE, según la biógrafa María Minasián, habría nacido “en Siderno (Calabria, Italia), el 16 de agosto de 1897” siendo sus padres “Francisco José Ascone y María Pedullá. Su origen italiano no invalidaría considerársele músico uruguayo”, según esa autora, puesto que “su familia se traslada a nuestro país siendo él muy pequeño”.¹¹⁹

En la misma fuente secundaria, se señala sobre su formación –que tuvo lugar en Montevideo–, que comprendió estudios de solfeo y trompeta con Aquiles Gubitosi y de armonía y composición con Luis Sambucetti; todo ello le habría otorgado varias facetas musicales, destacando como instrumentista, director, pedagogo y compositor. Como trompetista, desde los inicios de la Orquesta

¹¹⁹ Minasián, M. (1992). “Síntesis biográfica de Vicente Ascone”. *Músicos de Aquí*. Vol. 2. Montevideo: CEMAU, p. 83. Salvo la fecha, estos datos coinciden con los que nos aportó en entrevista personal una de las nietas del compositor, la Licenciada Ana Tojo Ascone (Nueva Palmira, Uruguay, 05/02/2018). Ver en el Apéndice la ficha completada por ella, junto a la partida de nacimiento que nos proporcionó.

Sinfónica del SODRE participó como solista, actuando bajo la batuta de renombrados maestros, entre los cuales figuran Vicente Pablo, Ernest Ansermet, Lamberto Baldi, Carlos Correa Luna, Fritz Busch, Erich Kleiber y Ottorino Respighi, entre otros.¹²⁰

Entre los años 1940 y 1954, según la misma fuente, Ascone fue director estable de la Banda Municipal de Montevideo, participando ocasionalmente al frente de la OSSODRE y la Sinfónica Municipal. En el campo de la pedagogía se menciona que fue profesor de armonía en el Instituto “Verdi” y profesor de percusión e instrumentos de viento en la Escuela Municipal de Música, institución que posteriormente dirigió.

Invitado por el gobierno de Venezuela para planificar la enseñanza de la música coral en las Escuelas Experimentales de Caracas, en 1938 se trasladó a esa ciudad, donde escribió un álbum de canciones escolares –bajo el título *Venezuela*–, asunto que se retoma en el capítulo cuarto.¹²¹

Ahora bien. Volviendo a los inicios de Vicente Ascone, resulta importante mencionar que, aunque esta tesis se alejaría de sus objetivos si pretendiera confeccionar una biografía, se presentó la dificultad de poder discernir con claridad las fuentes documentales acerca de su fecha y lugar de nacimiento. En cuanto a la fecha, algunas fuentes discrepan respecto del año. Tanto Salgado como Minasián –autora arriba mencionada– y también Walter Guido en la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, entre

¹²⁰ La autora menciona como ocasión destacada, el desempeño como trompetista de Ascone durante la visita de la Orquesta de la NBC de Londres a Uruguay, bajo la batuta de Arturo Toscanini. Minasián, 1992, p. 83.

¹²¹ Minasián, 1992, p. 83.

otros autores, indican el año 1897.¹²² 1895, en cambio, es la fecha aportada por un documento entregado por su familia y que se deduce también de una planilla de ingreso al puerto de Buenos Aires en 1938, procedente de Montevideo, en el que declara tener 43 años.¹²³ Se consultaron también datos genealógicos aportados por la base de datos *My Heritage* –disponible mediante suscripción en internet– encontrando compatibles los datos que establecen el año 1894 como el momento del matrimonio de sus padres, habiendo nacido Francisco en 1875 y María en 1877. Vicente sería el primogénito. La diferencia de dos años en la fecha de nacimiento podría no constituirse como un dato tan relevante, si no fuera que debe considerarse en relación con otro dato, no menor, que es el modo y el momento en que Ascone habría ingresado al Uruguay. Quienes han biografiado sintéticamente hasta ahora su trayectoria, hablan de una llegada a Montevideo que habría ocurrido siendo “muy pequeño”, como acabamos de mencionar según Minasián; siendo “aún niño”, como expresan Guido y Salgado en sus textos y “con apenas trece años”, en 1908, según una narración de Ana Tojo, su nieta, en un artículo de investigación presentado en 2017. Si bien sería consistente esa edad con el año de arribo y con la fecha de nacimiento en 1895 que ella informa, las menciones de Salgado, Minasián y Guido, que lo ubican como un “niño”, serían más factibles si la datación del nacimiento fuera 1897. Volviendo a Ana Tojo, se recupera esta información:

“Vicente Agustín Gerónimo José Ascone Pedullá nació en Siderno, Reggio Calabria, el 16 de agosto de 1895, un pequeñísimo pueblo

¹²² Véase Salgado, S. (1970). “Vicente Ascone”, en *Compositores de América. Datos biográficos y catálogos de sus obras*, Vol. 16. Washington: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (OEA), p. 23; Salgado, (1980 [1971]), p. 115; y Guido, 1999, p. 787.

¹²³ Planilla portuaria correspondiente al ingreso a Buenos Aires el 28 de octubre de 1938, procedente de Montevideo. Declara tener 43 años y ser de nacionalidad uruguaya. Ver en anexo.

de la costa de Italia meridional, que toca a Sicilia, rodeado del Mar Tirreno. / Parece que un impulso temperamental tan potente como el de esa tierra, determinó a Ascone a partir desde aquellas costas, para desembarcar en América en 1908, con *apenas trece años*, en Uruguay más precisamente, al que adoptará definitivamente como su país y su lugar en el mundo. Si bien nace en Italia, su historia comienza en nuestro país. ¿Por qué? Después de un azaroso viaje en barco en condiciones de polizón, librado a la suerte de un tutor desconocido que por ser menor debió comprar y que lo abandona apenas arribado el buque al país, descubre aquí la posibilidad de realizar su sueño de construir un futuro como músico y *en un plazo no mayor a tres años*, instalado ya, llama y reúne a toda su familia, sus cuatro hermanos y padres en esta “tierra de promisión”. *Tres años después* con su familia ya afincada en Montevideo conocerá a la mujer que lo acompañará el resto de su vida: Blanca Tula Sáez y con quién tendrá sus tres hijos Zayde, Doris y Leonel”.¹²⁴

En cuanto al lugar de nacimiento, queda claro de esta información y del documento aportado por la familia para esta tesis, que fue Siderno, ciudad correspondiente a la provincia italiana de Calabria.¹²⁵ De la fe de bautismo de una de sus hijas, Doris Rosa, con fecha 24 de diciembre de 1924 y aportada por los registros parroquiales de Montevideo surgiría, sin embargo, alguna ambigüedad dado que la nacionalidad declarada por su padre es la uruguaya.¹²⁶ Asimismo, también en el documento de ingreso a Buenos Aires en octubre de 1938 –a pocos días de partir a Caracas habría estado primero en Argentina– se declara con nacionalidad uruguaya y con una profesión de comerciante, coincidiendo las fechas, como ya se dijo, pero no la nacionalidad ni la

¹²⁴ La cursiva pertenece a la tesista. Tojo Ascone, A. “Estudio de las cartas del músico Vicente Ascone desde Venezuela (1938-1939): legado de amor, rigor y docencia”, artículo presentado en Coloquio Regional del GEA (Grupo de Estudios Autobiográficos) dependiente del CFE y el Departamento Académico Nacional de Literatura, el 2 de marzo de 2017 en el IPES (Instituto de Perfeccionamiento y Estudios Superiores).

¹²⁵ Véase en el anexo de esta tesis los documentos en italiano y la traducción aportada. Puede notarse que hay un error de datación en el original que dice primero 1885 y luego 1895, lo que ha sido resaltado por el escribano que dio fe de haber visto el original.

¹²⁶ El documento parroquial se ha incluido en el Apéndice 2.

ocupación.¹²⁷ Finalmente, otro documento que podemos acercar para sopesar las afirmaciones antes transcritas es el registro de ingreso del vapor Taormina que trae a Montevideo a su familia en 1925, procedente de Nápoles –y no a los tres años del arribo del compositor luego de su azarosa travesía–.¹²⁸ Tanto las edades declaradas del padre –G. Francesco (58)– y de la madre –María (50)– serían aproximadas respecto de las que se encuentran en *My Heritage*. Asimismo, los nombres y edades de sus hermanos –Giuseppina (29), Vittorio (18), Elvira (15) y Rosina (10)– serían compatibles con una cronología que ubicaría a Vicente y Giuseppina como los hijos mayores, nacidos en 1895 y 1896 respectivamente y con apenas un año de diferencia, para dar luego a los otros tres hermanos, más espaciados.¹²⁹

¿Cómo se consideraría a sí mismo Vicente Ascone en cuanto a su nacionalidad? Si bien tanto Salgado como Minasián reivindican su condición de uruguayo,¹³⁰ corresponde recordar el complejo contexto político en el cual ocurrieron los inicios de la carrera compositiva de Vicente Ascone hacia 1926, con su obra *Preludio y marcha de los Brahamines*. El estreno en 1930 de su primera ópera *Paraná Guazú* con motivo del centenario de la Jura de la Constitución conmemorada el 18 de julio –en un momento de plena vigencia de

¹²⁷ Consta una copia de este documento, en el Apéndice 2.

¹²⁸ Se pudo acceder a copia digital de esa página de los registros de navegación marítima, conservados en el Archivo General de la Nación, de Uruguay, gracias al trabajo realizado por la Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos días, presente en la base de datos *Family Search*. Ver el anexo documental.

¹²⁹ La indicación de que viajaban en tercera clase y que los dos hombres de la familia se declararon carpinteros mientras que las mujeres figuran como “caseras” (amas de casa) hace pensar en unas condiciones de vida poco favorables. Asimismo, la declaración de un domicilio de alojamiento en Montevideo –en la calle C. Penas 26– permite inferir que efectivamente, ya tenían un contacto aquí que los esperaba, como relata Ana Tojo.

¹³⁰ Salgado menciona que “no obstante su origen italiano [...] debe considerársele, por muchas causas y en la práctica, un músico uruguayo”. Salgado, 1980, p. 115. Véase asimismo la presentación biográfica de Minasián antes transcrita.

las luchas entre las divisas colorada y blanca– y las múltiples y sucesivas premiaciones recibidas por sus composiciones, hacen pensar en una preferencia por enfatizar su condición de artista extranjero como forma de permanecer al margen de cualquier adscripción política.¹³¹ No debe olvidarse que Aparicio Saravia, el caudillo más importante de la divisa blanca, había fallecido en batalla en 1904 y que sus simpatizantes sentían su muerte muy cercana todavía hacia inicios de la década de 1930. En el Poder Ejecutivo se encontraba José Luis Gabriel Terra, un abogado que se desempeñó como presidente Constitucional entre 1931 y 1933, deviniendo después la autoridad máxima de facto, entre marzo de 1933 y mayo de 1934. Luego, siguió como presidente interino hasta junio de 1938.¹³² *Nocturno nativo*, con su estreno el 11 de noviembre de 1935, surgió posiblemente en medio de aquella querella de divisas que oponía a la ciudadanía uruguaya según su opción político-partidaria, lo que queda evidente en el mensaje final esperanzador que propone la obra. Se retoma este tema en los capítulos siguientes, al profundizar en el repertorio sinfónico y en las premiaciones recibidas por Ascone a nivel nacional e internacional y, desde luego, mediante el estudio pormenorizado de *Nocturno nativo*.

¹³¹ Manzino dilucida la valoración de lo extranjero en detrimento de lo nacional analizando la recepción crítica de algunas óperas hacia fines del siglo XIX que mencionaban como un defecto la tendencia cultural en Uruguay a aceptar con mejor cabida todo lo que era producto de importación. Véase Manzino, 2010, pp. 72-74.

¹³² La muerte de Saravia, a raíz de una herida recibida en la batalla de Masoller, había marcado el final de una etapa que dio lugar a una nueva época de nacionalistas, de una nueva generación de dirigentes. Perteneciente al partido colorado, Terra dio un golpe de estado el 31 de marzo de 1933. Véase Fernández, N. y Machín, H. (2017). *Una democracia única. Historia de los partidos políticos y las elecciones del Uruguay*. Vol. I. Montevideo: Fin de Siglo, p. 145.

2.2.2.- El escritor Víctor Pérez Petit

Sobre el escritor Víctor Pérez Petit, uno de los principales referentes culturales del Uruguay hacia la primera mitad del siglo XX, hay numerosas fuentes críticas y literarias, por lo que no abundaremos. Nacido y fallecido en Montevideo (1871-1947), fue el autor para el argumento de la puesta en escena de *Nocturno nativo*. Por su relevancia indudable dentro de las letras uruguayas y su desempeño como crítico, ensayista, narrador, poeta y dramaturgo, constituía la personalidad ideal para convocar en aquel momento histórico y fundacional del ballet del SODRE. Miembro correspondiente de la Real Academia Española, abogado y periodista, Pérez Petit, según el crítico Oreggione,

“[...] representó en las letras uruguayas el caso no infrecuente del escritor que, desde un decoroso nivel de calidad, proyecta sus intereses sobre un registro de géneros prácticamente exhaustivo, y llega a encorpar, de este modo, una personalidad literaria considerable y respetada, sin que empero ninguna obra en singular, ninguna página memorable, sean capaces de salvarlos del olvido tras la muerte y la variación regular de escuelas y estilos. Esto es tal vez lo que se verifica cuando se recorre la obra de este cofundador, con José Enrique Rodó (1871-1917), de la *Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales* (1895); de este crítico anunciador de las nuevas corrientes y sobre todo del naturalismo zoliano que defendió con empeño (*Los Modernistas*, 1902); de este poeta parnasiano epigonal en *Joyeles bárbaros* (1905); de este cuentista y novelista que tras *Gil* (1905), logró su aún legible *Entre los pastos* (1920); de este biógrafo y evocador de sus coetáneos Rodó (1918); de ese nativista que plasma los elementos campesinos en su ballet *Nocturno nativo* (1934); y sobre todo de este empeñoso autor teatral (*La rosa blanca*, 1906; *Yorick*, 1907; *La rondalla*, 1908; entre muchas otras) que fue además un organizador de su gremio, con sólido criterio profesional”.¹³³

¹³³ Oreggione, A. (1987). *Diccionario de la literatura uruguaya*. Vol. 2. Montevideo: Arca, pp. 151-152.

En el capítulo 3 de la tesis se ofrecen más datos acerca de la obra poética de Pérez Petit como escritor de argumentos para el ballet uruguayo, pues es él quien redacta el programa de mano que se le dio a los espectadores el día del estreno del ballet *Nocturno nativo*, además del argumento completo que le sirvió de base a Ascone para componer la música.

2.2.3.- El director de orquesta Lamberto Baldi

Músico italiano, Lamberto Baldi (1895-1979), llegó a Uruguay en 1931 como director invitado para un ciclo de cuatro conciertos y al año siguiente, fue contratado como director estable de la Orquesta del SODRE, cargo en el que permaneció hasta 1941.¹³⁴ Nacido en Orvieto, en la región de la Umbría italiana en 1895 –aunque los programas de mano de la época indican 1896–, procedía de una familia de músicos, con un padre maestro de banda en su ciudad natal. Formado en Florencia, Baldi inició pronto su carrera de director de orquesta y luego de presentarse en varias ciudades de Italia, España y Portugal, viajó hacia Sudamérica para asumir la dirección estable de la Orquesta de San Pablo en Brasil, hasta 1931.

Por un programa de mano de 1939 sabemos que en el Conservatorio de Florencia “fue discípulo de los Maestros Scontrino y Pizzetti” y que “terminados con brillo los estudios, en los que obtuvo las más altas calificaciones, su carrera

¹³⁴ Estos datos biográficos tienen como principal fuente la entrada léxica del *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, así como el contenido volcado en programas de mano de conciertos del SODRE dirigidos por Baldi. Véase Nicrosi Otero, A. (1999). “Baldi, Lamberto”, en Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 2. Madrid: SGAE, p. 91.

artística sufrió un paréntesis debido a la guerra en la cual participó”.¹³⁵ Luego, finalizado ese conflicto –la Primera Guerra Mundial– Baldi “volvió a sus actividades en Italia y luego en el Brasil, donde en San Paulo, dirigió una serie de conciertos sinfónicos”.¹³⁶

Baldi sin dudas poseía un repertorio modernista, puesto que en 1931 su presentación primera en Montevideo permitió al público –y a la orquesta– conocer obras de Maurice Ravel, Manuel de Falla, Hildebrando Pizzetti, Igor Stravinski y Arthur Honegger, escasamente difundidas hasta entonces. Nicrosi Otero destaca que durante su gestión al frente de la OSSODRE continuó trabajando con el mismo criterio, llevando progresivamente al organismo hacia un plano internacional y planificando una tarea educadora que orientó al público, acostumbrado a una tradición casi exclusivamente basada en la lírica, a gustar de la apreciación de la música sinfónica.¹³⁷

Señalado asimismo como compositor, aunque su actividad central fue siempre la dirección orquestal, la misma fuente resalta el estímulo que la música nacional de Uruguay recibió de su parte, a partir del impulso que él dio a varios músicos de la OSSODRE, incluidos Vicente Ascone y Luis Cluzeau Mortet, quienes en esa época era instrumentistas integrantes de la misma. También

¹³⁵ Programa de la Temporada Oficial del 1939. *SODRE*, Teatro Municipal de Verano “Parque Rodó”.

¹³⁶ En el programa de 1939, que replica información de un programa de 1935, se señala también que “más tarde asumió la dirección de la Orquesta estable a pedido del Directorio de la Orquesta Sinfónica de aquella ciudad [Montevideo]” y que también fue “profesor del Conservatorio Nacional Brasileño dictando las clases de armonía y composición”, formándose junto a él “destacados músicos brasileños”.

¹³⁷ “Los conciertos de grandes maestros como Ansermet, Iturbi, Szenkar, Bush o Kleiber; la visita de compositores dirigiendo sus obras, Stravinski, Respighi, Ponce, Villa-Lobos, y el estreno de obras contemporáneas (Baldi dirigió el estreno de *Juana de Arco en la hoguera*, de Honegger, en Montevideo, antes de que se conociera en París), fueron aspectos destacables de este proceso evolutivo de la vida musical uruguaya planificado por el maestro Baldi”. Nicrosi Otero, 1999, p. 91.

Guido Santorsola y Héctor Tosar –que fue su alumno– recibieron sus consejos, dirigiendo reiteradamente sus obras, muchas en calidad de estrenos.¹³⁸ En los programas de la época consultados, se menciona también su integración al Conservatorio Nacional “a cuyo frente se encuentra en la actualidad”, esto es, en 1939.¹³⁹

2.2.4.- El coreógrafo Alberto Pouyanne

El maestro principal que dirigió la actividad artística del Cuerpo de Baile del SODRE fue Alberto Pouyanne (1895-1965). Nacido y fallecido en Montevideo,¹⁴⁰ a los veintisiete años de la primera actuación del Cuerpo de Baile del SODRE, la periodista del Suplemento Semanal del diario *El País*, Mirtha Rivero, le dedicó una entrevista. Complementario de la valiosa información que pudimos obtener por fuentes orales y que hemos presentado en el capítulo anterior, este artículo inicia señalando la posición central del artista:

“No se puede hablar de la historia de nuestro ballet sin nombrar a Alberto Pouyanne. Él fue uno de los primeros bailarines uruguayos. Y no solamente se limitó a bailar, sino que desde muy joven pensaba en un grupo de bailarines que formaran un cuerpo de baile”.¹⁴¹

Luego, dada la escasa información que puede leerse en fuentes secundarias sobre el coreógrafo, presenta algunos datos biográficos

¹³⁸ Ibidem.

¹³⁹ Programa de la Temporada Oficial del 1939. *SODRE*, Teatro Municipal de Verano “Parque Rodó”.

¹⁴⁰ Datos que se pudieron corroborar a través de la base de datos *My Heritage* y del Cementerio Británico (Montevideo, 10 de febrero de 2021).

¹⁴¹ Suplemento “Espectáculos: cine, música, ballet, jazz, teatro”. *El País*, Montevideo, 29 de diciembre de 1962, p. 8.

imprescindibles para nuestra argumentación acerca de la introducción de la Escuela Francesa de danza. Señala que Pouyanne “marchó a París a estudiar con los mejores maestros y coreógrafos de aquella época” y que a su regreso “fundó el Cuerpo de Baile del SODRE”, en el cual no solamente ocupaba el cargo de “primera estrella masculina” sino que también era “el director y coreógrafo”.¹⁴²

Rivero destaca a Pouyanne como “el maestro y formador de todas las grandes figuras del Ballet nacional”, que “ha enseñado a una y otra generación con el mismo entusiasmo y sigue siendo el consejero más severo y justo de todo su alumnado”, lo que indica su prolongada actividad artística, hasta al menos inicios de la década de 1960. Lo describe, coincidentemente con los entrevistados, como “un hombre que quiere a la danza, que dedicó toda su vida a ésta y exigió y exige el máximo a todo el que se inicia en ella”.¹⁴³

Resulta evidente que, para la época de esta entrevista, Pouyanne continuaba su actividad de profesor de danza en un modo privado y que concurrían por consejo suyo no solo estudiantes muy jóvenes sino también quienes habían estado bajo su guía en los inicios del Cuerpo de Baile del SODRE. Continúa la nota:

“[...] Nadie puede imaginar la cantidad de alumnos que desfilan diariamente [...] Observando una de las clases del maestro, donde podemos ver a niñas, le preguntamos: ¿Éstas serán las bailarinas del futuro? ‘Puede estar segura –nos dice Pouyanne– [...]. Yo no acepto alumnas que veo que no tienen condiciones. El ballet es una cosa seria’. Al rato [...] observamos que llegaban hasta el estudio muchas de las primeras figuras del SODRE, que fueron discípulas de él. [...] Nos dijo que después de terminar su trabajo en el teatro, vienen a tomar clases con él y a veces a ensayar algún ballet [...]. Con el despliegue de futuras bailarinas y con el entusiasmo y cariño que Alberto Pouyanne sigue poniendo en su obra, pensamos [...] que en

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ Ibidem.

años venideros nuestra danza será realmente muy importante. [...] hombres como él, dedicados con tanto amor al ballet, hay muy pocos”.¹⁴⁴

Los datos que extrae Mirtha Rivero en esta entrevista nos sirven para constatar las apreciaciones de las bailarinas fundadoras, a las que entrevistamos. En esa ocasión les preguntamos qué les había dejado las enseñanzas de su primer maestro de danza, Pouyanne. Todas destacaron su “entusiasmo” y “cariño”, como se escribe en esta nota.

2.2.5.- El ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán

Si bien la escenografía fue bocetada por José Olivetti, importa destacar la participación de Wilfredo Toamarán (Montevideo, 1921-1999), quien ayudó en la puesta en escena en el día del estreno del ballet inaugural del Cuerpo de Baile del SODRE. La tesista le realizó varias entrevistas en 1990, en las cuales Toamarán pintó acuarelas descriptivas de la vestimenta de los personajes e indicó las fechas de las fotografías que se sacaron el día del estreno, guardadas en el Archivo de la Imagen del SODRE.¹⁴⁵ Estos y otros aportes brindados por Toamarán en esas entrevistas se desarrollan más adelante, en el tercer capítulo de esta tesis, al abordar la conjunción de los aspectos visuales, escenográficos y coreográficos de la obra.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Un adelanto de este fragmento de la investigación fue compartido con pares de Argentina y Latinoamérica, en la *XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*, realizada en 2018 en la Universidad Nacional de La Plata. La ponencia se tituló “Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet *Nocturno nativo* de Vicente Ascone” y se encuentra disponible en las actas de dicho Congreso: <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf>

2.2.6.- El director de coro Domingo Dente

Aunque con escasa información, se pueden reconstruir algunos datos de la trayectoria de este director de coros a partir del programa ya citado de la Temporada de Verano de 1939, realizada en el Teatro Municipal del Parque Rivera, y de una entrevista personal realizada en 2006 a una integrante del Coro del SODRE. En el programa de mano, aparecen los siguientes datos:

“Domingo Dente, Maestro de Coros del SODRE, nació en Montevideo. Estudió canto, en sus primeros años, con Pílates Stampanoni. A los 14 años se trasladó a Italia, ingresando al Conservatorio de Nápoles donde realizó estudios de piano con los Maestros Juan Barbieri”.¹⁴⁶

Coincidentemente, la cantante Margarita Luongo aportó importantes datos, afirmando que “nació en 1894 en Montevideo y estudió con el profesor Stamponi”, y que “en 1908 viajó a Italia e ingresó al Conservatorio San Pietro a Maiella, de Nápoles”.¹⁴⁷

Ambas fuentes destacan en 1916 la formación de una agrupación denominada “Palestrina”, que promovió la práctica coral en Montevideo hasta aproximadamente fines de la década de 1930 y “cuyos prestigios fueron notorios en nuestro medio musical”.¹⁴⁸ Luongo agregó que Dente había participado en la fundación de la Asociación Coral de Montevideo, “dirigida por [Wilhelm]

¹⁴⁶ Programa de la Temporada Oficial del 1939. *SODRE*, Teatro Municipal de Verano “Parque Rodó”.

¹⁴⁷ Entrevista con la autora de esta tesis, realizada el 23 de noviembre de 2006.

¹⁴⁸ Programa de la Temporada Oficial del 1939. *SODRE*, Teatro Municipal de Verano “Parque Rodó”.

Kolischer” y de “Guarda e Passa”, otra agrupación coral.¹⁴⁹ También resaltó que el músico utilizaba un seudónimo, *Mingo Minghetti*.

En el programa de 1939 se lo señaló también como compositor que “pese a su consagración casi exclusiva a la enseñanza, ha realizado numerosas obras para canto, piano y violín”.¹⁵⁰

2.3.- Los organismos y cuerpos artísticos

El contexto histórico-cultural uruguayo de la década de 1930 culminó con la creación de los cuerpos estables que integran el SODRE hasta la actualidad. En los tres casos, los integrantes de su Orquesta, del Coro y de su Cuerpo de Baile, accedieron a sus puestos luego de aprobar los llamados a concursos, respectivamente. Esto demuestra el esfuerzo del Ministerio de Educación y Cultura por institucionalizar en el ámbito público los aportes brindados desde los conservatorios y academias privadas.

2.3.1.- La Orquesta del SODRE

Se analiza ahora en forma escueta, los inicios, integración y aportes en el estreno de *Nocturno nativo*, realizados por la Orquesta Sinfónica del SODRE.

¹⁴⁹ Salgado atribuye el inicio del movimiento coral a Dente, en 1916, con la Asociación Coral Palestrina y uno año después con la Asociación Coral de Montevideo, en la que además de Kolischer estaba Carlos Correa Luna. “Guarda e Passa” estaba a cargo de Raúl Ottado y también destacaba el Coro del Centro Enciclopédico, creado por Félix Peyrallo. Véase Salgado, S. (2002). “Uruguay. II. La música culta desde la colonización hasta 1960”, en Casares Rodicio, E. (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol 10. Madrid: SGAE, p. 604.

¹⁵⁰ Programa de la Temporada Oficial del 1939. *SODRE*, Teatro Municipal de Verano “Parque Rodó”.

Para ello, se toma mayormente información de una reseña histórica realizada al cumplirse setenta años de sus inicios.¹⁵¹

Es importante destacar el surgimiento y la evolución de este organismo porque demuestra el entorno propicio para la creación del Cuerpo de Baile de la misma institución. Dice esa fuente:

“La primera orquesta estable que tuvo Montevideo perteneció a la Casa de Comedias fundada en 1793 y el primer conjunto de carácter exclusivamente sinfónico se constituyó en 1831. Se llamaba Sociedad Filarmónica, siendo su Director el español Antonio Sáenz. En 1897 se funda la Sociedad Filarmónica que contaba con una orquesta dirigida por Manuel Pérez Badía la que actuó regularmente hasta el año 1902, sucediéndole entre 1908 y 1914, la Orquesta Nacional fundada y dirigida por Luis Sambucetti.

En ese sembrado ambiente musical se crea el SODRE, que enseguida de tener casa propia, al tomar posesión del Teatro Urquiza el 1º de junio de 1931, comienza a organizar su propia Orquesta Sinfónica, por concurso de oposición a fin de cubrir los diferentes atriles, a través de un Jurado que integraban Vicente Pablo y Virgilio Scarabelli. El primer concierto público que también se transmitió por la radio oficial, se lleva a cabo el sábado 20 de junio de 1931, a partir de la hora 18 y 33, bajo la dirección del Mtro. Vicente Pablo. La Orquesta la integraban ciento tres profesores y el programa inicial consistió en la ejecución del *Concierto en Fa mayor* de Bach, la *Marcha Turandot* de Ferruccio Busoni, la obertura *La isla de los ceibos*, de [Eduardo] Fabini, el poema sinfónico *Los Preludios* de Liszt y la *Sinfonía Heroica*, de Beethoven. Asistieron como invitados el Presidente de la República, Dr. Gabriel Terra, los Consejeros Nales, Brum y Berreta, Ministros, Embajadores y público que adquirió 1.442 localidades”.¹⁵²

En la integración de la Orquesta Sinfónica del SODRE bajo la dirección de Vicente Pablo, destacan la presencia de Vicente Ascone y Luis Cluzeau Mortet, figuras fundamentales en la tendencia de la llamada música nacionalista, como

¹⁵¹ SODRE 70^a Aniversario. (2000). Montevideo: Edición del Archivo General de la Nación y el Centro de Difusión del Libro.

¹⁵² Ibidem, p. 14.

el caso de este estudio.¹⁵³ Según consta en los programas inaugurales de los días 20 y 21 de junio de 1931, la formación fue la siguiente:

Conciertos del 20 y 21 de Junio de 1931	
Dirige: VICENTE PABLO	
I PRIMEROS VIOLINES	VI FLAUTAS
1 Fabri — Coirolo	Machi — Russo F.
2 Labroca — Vidal	Miraldi — Arrieco
3 Fidon — Lenaky	VII OBOES
4 Maggio — Marotti	Vaselli — Cardoso
5 Sebastiani — Maiquesa	VIII CORNO INGLÉS
6 Bresciani — Dreyer	Guarneri
7 Chain — Pristech	IX CLARINETES
8 Gleizer — Russo	Castelli — D'Argento
9 Fornisano — Pazio	X CLARINETE BAJO
II SEGUNDOS VIOLINES	Vesilka
1 Chain J. A. — Puignau	XI FAGOTES
2 Mastrangelo — Bonomi	Tattavoli — Sacco — Russo
3 Poppoff — Strazzarino	XII CONTRA FAGOTE
4 Andrade — Casal	Gomez Area
5 Ciffarelli — Fernandez J.	XIII CORNOS
6 Carrasco — Borda	Yerboline — Pastore
7 Rocchetti — Morleo	D'Andrea — Orero
8 Fernandez S. — Pellejero	XIV PISTONES
9 Russo J. B. — Castro	Ascone — Puglia
III VIOLAS	Mastrangelo — Nardale
1 Ramis — Olussau Morlet	XV TROMBONES
2 Tortarolo — Beaulieu	D'Andrea L. — Lanzilotta
3 Banchero — Cases	De Villa Metello
4 Bracciale — Martiner	XVI TUBA
5 Sciancio — Rudzevick	Severino
6 Bagna — Maciel Brown	XVII TIMBALES
IV VIOLONCELLOS	Casadio
1 Amadel — Chain	XVIII BOMBO Y PLATILLOS
2 Guaplanone — Camia	Navatta F.
3 Teslorini — Molrano	XIX TAMBOR
4 Gormius — Arzavillo	Nicoletti
5 Navatta (h) — Arrieco	XX PIANO Y CELESTA
6 Castorino — Pagano	Bergman
V CONTRABAJOS	XXI ARPA
1 Navarro — Navatta	Gianneo
2 Canepa — Orsini	XXII ACCESORIOS
3 Malinowsky — Valles	Morone — Meliante
4 Pucciarelli — Russo A.	
5 Lanzilotta — Rodriguez	

Figura 9. Reproducción de la Integración de la Orquesta Sinfónica del SODRE

¹⁵³ Un somero recorrido por la mención de títulos de Ascone hace ver su intención de identificarse como compositor uruguayo: *Cinco canciones en estilo popular rioplatense* (Fernán Silva Valdés); *Los indios charrúas* (Emilio Oribe); *La tapera* (Prunell Alzaibar); *Suite uruguaya*; entre otros. Salgado, 1970, p. 25-33.

<u>I Primeros violines:</u> 1 Fabri – Coirolo. 2 Labroca – Vidal. 3 Fidion – Lensky. 4 Maggio – Marotti. 5 Sebastiani – Maiquez. 6 Bresciani – Dreyer. 7 Chain – Pristsch. 8 Gleizer – Russo. 9 Fornitano – Fazzio.	<u>V Contrabajos:</u> 1 Navarro – Navatta. 2 Canepa – Orsini. 3 Malinowsky – Valles. 4 Pucciarelli – Russo A. 5 Lanzillota – Rodríguez. <u>VI Flautas:</u> Machi – Russo F. Miraldi – Arrico.	<u>XV Trombones:</u> D’Andrea L. – Lanzillota. De Vita Metallo. <u>XVI Tuba:</u> Severino.
<u>II Segundos violines:</u> 1 Chain J.A. – Puignau. 2 Mastrangelo – Bonomi. 3 Papoff – Strazzarino. 4 Andrade – Casal. 5 Ciffarelli – Fernández J. 6 Carrasco – Borda. 7 Rocccchetti – Morteo. 8 Fernández S. – Pellejero. 9 Russo J.B. – Castro.	<u>VII Oboes:</u> Vaselli – Cardozo. <u>VIII Corno ingles:</u> Guarnieri. <u>IX Clarinetes:</u> Castelli – D’Argenio.	<u>XVII Timbales:</u> Casadio.
<u>III Violas:</u> 1 Ramis – Cluzeau Mortet 2 Torterolo – Beaulien. 3 Bancho – Casco. 4 Bracciale – Martínez. 5 Sciancio – Rudzevich. 6 Bogna – Maciel Brown.	<u>X Clarinete bajo:</u> Veselka. <u>XI Fagotes:</u> Taltavull – Sacco – Romeo.	<u>XVIII Bombo y Platillos:</u> Navatta F.
<u>IV Violoncellos:</u> 1 Amadei – Chain. 2 Guaglianone – Camús. 3 Teodorini – Moirano. 4 Goemans – Arzarelo. 5 Navatta (h) – Arrico. 6 Castorino – Pegano.	<u>XII Contra fagote:</u> Gómez Ares. <u>XIII Cornos:</u> Verbolino – Pastore. D’Andrea – Otero.	<u>XIX Tambor:</u> Nicoletti.
	<u>XIV Pistones:</u> Ascone – Puglia. Mastrangelo – Marziale.	<u>XX Piano y Celesta:</u> Bergmann.
		<u>XXI Arpa:</u> Gianneo.
		<u>XII Accesorios:</u> Morone – Meliante.

Figura 10. Detalle de los apellidos de los integrantes de la Orquesta

Como señala Salgado, con la inauguración de la Orquesta del SODRE en 1931, Uruguay tuvo su primera sinfónica de carácter estatal.¹⁵⁴ Grandes batutas internacionales circularon ante ella, además de la destacada labor de Baldi como director estable. Entre otros, el suizo Ernest Ansermet –el primer maestro

¹⁵⁴ Salgado, 2002, p. 606.

extranjero en dirigirla—, Fritz Busch, Juan José Castro, Erich Kleiber, Igor Stravinski y Alberto Wolff.

2.3.2.- El coro del SODRE

En *Nocturno nativo* el coro adquiere gran importancia. Esta es la razón que lleva a describir la creación y formación de este cuerpo estable:

“El 22 de setiembre de 1934 el SODRE crea el primer coro oficial del país, designando como primer director al italiano Icilio Nini-Bellucci y en julio de 1935 comienzan las actuaciones, tanto en espectáculos sinfónico-corales como operísticos.

Oficialmente su primera actividad como Coro SODRE se realizó el 27 de julio de 1935 con la ópera *La sonámbula* de Bellini, bajo la dirección de Domingo Dente, en homenaje al centenario de la muerte de dicho compositor. Una semana después, el 3 de agosto, presentó *Rigoletto* de Guiseppe Verdi, que alternó con *La sonámbula*”.¹⁵⁵

Como se observa de la cita anterior, el Coro del SODRE se constituía como una agrupación muy reciente al momento del estreno de *Nocturno nativo*. El hecho de incorporar al coro junto al ballet y a la orquesta muestra el propósito integrador que tenían las autoridades de la institución en 1935, al reunir en esta obra a los tres organismos.

2.3.3.- El Cuerpo de Baile del SODRE

La importancia de la presentación del primer espectáculo resulta crucial para este estudio por coincidir la primera presentación pública del Cuerpo de Baile del SODRE el 23 de noviembre de 1935, con la obra *Nocturno nativo*, de

¹⁵⁵ SODRE 70^a Aniversario, p. 15.

Vicente Ascone. La presencia hasta hoy de ese conjunto estable refleja la culminación de los esfuerzos de las figuras fundadoras en el proceso de institucionalización de la danza académica en el Uruguay.¹⁵⁶ Dice la reconstrucción histórica realizada con motivo del setenta aniversario, que:

“[...] Allí comienza una historia ininterrumpida que, dada su proyección e importancia, no es solo la historia de un conjunto oficial, sino que abarca casi toda la danza de este país.

Los comienzos fueron modestos y prudentes. Pouyanne brindó el impulso inicial con alumnos de su propia academia, Gala Chabelska dio el toque ruso a esos tanteos y Lamberto Baldi aportó su espíritu orientador para las interesantes programaciones de los primeros años.

Las rutilantes visitas de los mejores elencos internacionales eran una feroz competencia para el grupo nacional y costó tiempo y sacrificios que el público le prestara atención. El prestigio coreográfico de Alberto Pouyanne creció considerablemente con la inauguración del Teatro de Verano del Parque Rivera, donde se estrenaron muchas de sus mejores obras. En su colaboración con Lamberto Baldi para escenificar diversos oratorios contemporáneos, el trabajo de Pouyanne tuvo un sello propio de gran refinamiento”.¹⁵⁷

Con la creación del Cuerpo de Baile del SODRE se percibe el crecimiento de esta institución abocada a la difusión de la cultura nacional:

“El 18 de diciembre de 1929 se promulgó la ley N° 8.557 a través de la cual, con fines de información y cultura general, se creó el Servicio Oficial de Difusión Radioelétrica. [Francisco Ghigliani fue el autor del proyecto de creación del SODRE y el primer Presidente del Organismo en el período de 1929 a 1936].

Aunque en diciembre de 1983 se le sustituyó la denominación por la de Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos, manteniendo sin embargo su tradicional sigla de SODRE, detrás de esa continuidad patronímica se encierra, como una línea de destino

¹⁵⁶ Ibidem, p. 93.

¹⁵⁷ Ibidem.

institucional, una unión con el pasado que se despliega al mismo tiempo en un acto de fe y de compromiso con el futuro”.¹⁵⁸

Es necesario tener presente que los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE en 1935 habían logrado un dominio técnico en la danza clásica gracias a la complementación de las dos escuelas, la Francesa y la Rusa, impartidas por sus maestros Alberto Pouyanne y Olga Hinz, respectivamente.



Figura 11. Olga Banegas como una de las estrellas de la *Danza de la noche* en el primer cuadro de *Nocturno nativo*. Gentileza de la bailarina¹⁵⁹

El estreno de la obra se vivió con mucha emoción, tanto para los espectadores como para las figuras fundadoras, que conservan documentos fotográficos hasta hoy [Figura 11]. Resulta muy enriquecedor conocer las

¹⁵⁸ Ibidem, p. 15.

¹⁵⁹ La foto corresponde al ensayo del 21 de noviembre de 1935, previo al estreno de la obra.

opiniones del escritor del argumento y del compositor del ballet que han quedado registradas en la prensa periódica. Pérez Petit declaró:

“El clima de *Nocturno nativo* es de índole esencialmente criolla, pudiendo sintetizarse su asunto en el sueño de un carretero que se duerme en la noche, en un camino y comienza a revivir las cosas sencillas de su vida. Pero teniendo en cuenta que el ‘ballet’ es una manifestación artística de alta calidad, no he hecho un ‘Juan Moreira’ por ejemplo, sino algo estilizado, inspirado, eso sí, en nuestro ‘folklore’, tan rico y por el que siento un gran amor”.¹⁶⁰

El escritor y el compositor trabajaron de manera conjunta, complementándose desde su rol, aspecto que se observa tanto en sus comentarios de prensa como en las vivencias de los bailarines fundadores, quienes los vieron siempre unidos en ese ideal de crear el primer cuerpo estatal de danza clásica. En la misma entrevista, el compositor expresaba:

“Realicé la música para el ‘ballet’ inspirado exclusivamente en el poema, al punto que no tuve más que traducir en música la poesía del libreto. Respecto a esta música he tratado de fundir en ella algo del impresionismo de Debussy y algo del color y ritmo a la manera de Stravinsky, pero con una idea melódica dominante. La instrumentación es asimismo moderna, pero sin cargazones, como la de Strauss, por ejemplo, de lo que se deduce que se trata de un modernismo equilibrado”.¹⁶¹

Ambas citas refuerzan la idea de una creación singular, en la que se conjugan la forma del ballet –en lo musical y coreográfico– con un argumento nacionalista, que será interpretado con movimientos de la danza clásica y de la incipiente danza moderna que se estaba gestando. Al estudiar el estreno de la

¹⁶⁰ Víctor Pérez Petit, *La Mañana*, 21 de noviembre de 1935, p. 15.

¹⁶¹ Vicente Ascone, *La Mañana*, 21 de noviembre de 1935, p. 16.

obra se comprende su estructura y el mensaje que ella deja en los espectadores, ansiosos por ver una obra completamente uruguaya y llamada a crear lazos de pertenencia a una nación. Estos temas se desarrollan en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

**NOCTURNO NATIVO. APORTES PARA UNA RECONSTRUCCIÓN
ESCÉNICA Y COREOGRÁFICA**

Abordar la descripción y reconstrucción histórica de una danza desde la musicología no constituye una fácil labor. Sin embargo, en esta investigación se contó con el aporte fundamental de algunos de los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE: Olga Banegas (Montevideo, 1923); Wilfredo Toamarán (Montevideo, 1921- 1999); Lily Newman (Montevideo, 1924-2004); Alfredo Corvino (Montevideo, 1916; New York, 2005); y Roberto Campos (Montevideo, 1917-2008). Junto a ellos, se enriquecieron las fuentes gracias a la colaboración de bailarines que se integraron posteriormente al Cuerpo de Baile: Werther Glück (1920- 1999); Elsa Vallarino (Montevideo, 1926-1998); Margaret Graham (Montevideo, 1931-2004).

Las fuentes no han sido solamente las entrevistas dialogadas. En ocasiones, los bailarines danzaron una y otra vez, con y sin música, para dar tiempo a escribir los movimientos que improvisaban. Desde luego, aportaron datos en sus entrevistas sobre el programa y el argumento del ballet *Nocturno nativo* e indicaron los elementos escenográficos y de vestuario utilizados en el estreno, incluyendo incluso algunos documentos visuales.

Para la descripción coreográfica, se siguieron tres etapas de trabajo. En un primer momento, se realizó una compilación de toda la información posible sobre la obra y su contexto histórico. La entrevista individual y colectiva sirvió como punto de partida para el estudio del argumento y del programa, combinando así las llamadas fuentes “vivas” con las “secas”.¹⁶² Así, se comprobaron las

¹⁶² Se pudo verificar lo inadecuado de la separación metodológica tradicional entre musicología histórica y etnomusicología, entre escritura y oralidad y entre perspectiva diacrónica y sincrónica, tal como lo observara Victoria Eli hace unos años. Eli Rodríguez, V. (2013). “El patrimonio musical en la convergencia entre

observaciones realizadas por Beatriz Martínez del Fresno, cuando señala que “el predominio de la transmisión oral en la danza occidental ha tenido consecuencias importantes”. Estas son básicamente dos: por un lado, “el escaso porcentaje de obras anotadas que el historiador puede analizar”, proporcionalmente muy inferior respecto del teatro o la música, que también “necesitan de la interpretación para volver a existir”; por el otro, “el margen de modificación de las coreografías”, propio de su pervivencia mediante un proceso de transmisión oral.¹⁶³

Una segunda instancia fue la presentación del material reunido a los bailarines y la audición de la obra en la maqueta que nos proporciona la edición informática, para que recordaran los personajes y movimientos realizados. Así, la reconstrucción de danzas se volvió una metodología de investigación, como señala Martínez del Fresno. *Corporeizar* la danza –no en un contexto de espectáculo– arroja luz sobre asuntos como “el vocabulario de movimiento, el concepto de cuerpo, la relación de la danza con la música, la coordinación de elementos escénicos y el adiestramiento de los intérpretes de una época y un contexto determinados”.¹⁶⁴

En un tercer momento, se apuntó a la producción y realización colectiva con audición de fragmentos de la obra, repitiéndolos una y otra vez según la petición de los bailarines. En esta fase se observó la “variación” que surge en cada bailarín, pues al repetir el movimiento aportaron en ocasiones un nuevo

musicología y etnomusicología”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 25-26, enero-diciembre, pp. 133-142.

¹⁶³ Martínez del Fresno, 2000, p. 12.

¹⁶⁴ Ibidem, p. 15.

elemento expresivo. La improvisación en los movimientos, ¿le quita fidelidad a la primera presentación que se quiere reconstruir? No, porque según Martínez del Fresno, “la teoría postestructuralista ha venido a poner en tela de juicio el concepto de autenticidad y la búsqueda obsesiva de la versión original, entendida como algo fijo, como una verdad única, como vehículo de un significado eterno y estable”. Al mismo tiempo, según explica esa autora, la teoría de la recepción pone su énfasis en una parte del proceso comunicativo que la comunidad académica tradicional había desatendido, por ocuparse principalmente de las intenciones creativas de los autores o de proporcionar un análisis neutro y formal de las obras coreográficas.¹⁶⁵ Se sabe que las audiencias perciben las obras artísticas en función de diversos factores históricos, culturales y sociales y que deben considerarse distintos grupos de receptores replanteándose la idea de obra artística cerrada e inmutable.¹⁶⁶

Las etapas descritas avanzaron paralelamente en una investigación sistemática. Pese a que la coreografía que se ha reconstruido sucedió relativamente cercana en el tiempo, se debió enfrentar una serie de dificultades, entre las que se mencionan el fallecimiento o ausencia del país de gran parte de los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE. Además, surgieron algunas contradicciones en las versiones coreográficas proporcionadas por los bailarines –apoyados exclusivamente en su memoria visual y corporal en el

¹⁶⁵ Ibidem, pp. 14-15.

¹⁶⁶ La literatura teórica que sustenta esta afirmación podría ser profusa. Solo a manera ilustrativa se puede citar el volumen surgido a partir del V Congreso Internacional de Danza, Investigación y Educación: Danza, Ideología y Poder –realizado en 2016 en Málaga– que se titula *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo* y que da cuenta de transferencias, intercambios y contrapuntos entre España y América Latina hacia los años 40. Véase Vega Pichaco; Calero; Pérez Zaldondo, 2019, pp. 8-9.

momento de la reconstrucción coreográfica global— lo que llevó a fragmentar en secciones los cuatro cuadros del único acto del ballet *Nocturno nativo*.

Hechas estas disquisiciones metodológicas, se encara ahora la reconstrucción coreográfica del ballet en su estreno de 1935, tratando de hacer coincidir, hasta donde más se ha podido, las evidencias con las que se cuenta (orales, musicales, documentales e iconográficas).

3.1.- Ballet *Nocturno nativo*: comentario descriptivo

En este segmento se plantea el argumento a cargo de Pérez Petit, que brindó la estructura del ballet, es decir, un acto y cuatro cuadros, mediante dos textos que llevan su firma. Si bien se mantiene la morfología de la obra en ambos argumentos, el redactado como programa de mano —además de ser una síntesis del escrito para musicalizar—, no brinda tantos detalles y casi no utiliza recursos literarios.¹⁶⁷ Tampoco incluye, por su carácter abreviado, la introducción que inicia el argumento más extenso, publicado y dado al compositor.¹⁶⁸ No obstante, sin perder el lenguaje académico que le caracteriza, Pérez Petit escribió lo esencial a ser comprendido por el espectador. Las diferencias de estos dos argumentos se observan en la siguiente tabla comparativa:

¹⁶⁷ Pérez Petit. V. (1935a). *Nocturno nativo*. Programa para el público. Montevideo: SODRE.

¹⁶⁸ Pérez Petit. V. (1935b). *Nocturno nativo*. Ballet en un acto dividido en cuatro cuadros. Montevideo: PEÑA & Cía. Impresores.

Nº de cuadro	Argumento del programa de mano	Argumento para musicalizar
1	La caída de la tarde, (p. 7)	Escenario, (p. 4) La caída de la tarde, (pp. 4, 5) La hora violeta, (pp. 5, 6) Se van los hombres, (pp. 6, 7) Y llega la noche, (pp. 7, 8)
2	El sueño del carrero, (pp. 7, 8)	Escenario, (p. 8) El murmullo nocturno, (p. 9) Huella, (pp. 9- 11) Caminos, (pp. 11, 12) El sueño del carrero, (pp. 12, 13) La tempestad, (pp. 13, 14). Lo incoherente (pp. 14-16)
3	Dúo de amor, (pp. 8, 9)	Escenario, (pp. 16, 17) Dúo de amor, (pp. 17, 18)
4	El amanecer, (pp. 9, 10)	Escenario, (p. 18) Amanecer, (pp. 18-20)

Figura 12. Tabla comparativa de los argumentos de Víctor Pérez Petit

Como se intuye, la temática resulta compatible con el denominado “nativismo”, propio de la literatura uruguaya de fines de las décadas de 1920 y 1930.¹⁶⁹ De un texto de Alberto Zum Felde, quien lo analiza como “tradicionalismo”, surge la idea de que ese movimiento se constituía como una reacción ante el anterior modernismo literario, que para esas épocas estaba en cierta forma acabado.¹⁷⁰ El crítico y escritor –director de la revista *La Pluma* y referente importante dentro de la crítica artística del Uruguay– sostenía para

¹⁶⁹ El referente más destacado de ese movimiento fue sin duda Fernán Silva Valdés. Un ejemplo de la cercanía con Pérez Petit queda evidente en sus textos *Mburucuyá* y *Nandutí*, indicados como “ballets” (y musicalizado el primero por Eduardo Fabini). Véase Silva Valdés, F. (1933). *Los romances chúcaros*. Buenos Aires/Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.

¹⁷⁰ Zum Felde, A. (1926). “El nativismo”, *La Cruz del Sur*, Año II, Nº 15, p. 7.

1926 que ese tipo de poesía gauchesca era un arte en declinación ante el avance de corrientes cosmopolitas.¹⁷¹ Pero resulta interesante conocer la palabra del mismo Pérez Petit, en 1938, cuando prologó el *Romancero del Sur* de Silva Valdés y explicó que:

“En la *doctrina nativista*, el escritor ciudadano no se hace el gaucho, no finge una condición social que no le asiste, no muda, en una palabra, su personalidad. Modela, trabaja la arcilla criolla –rural o urbana– con perfecto dominio, porque conoce todas sus características y virtudes. [...] En tal arte, es *más lo que se sugiere que lo que se dice*; más lo que se evoca que lo que se pinta. Acercándose así al arte medular, la profusión verbal, las largas descripciones, la tan zarandeada terminología gauchesca, son substituidas por esas metáforas sencillas, exactas, representativas, de una claridad de relámpago deslumbrador”.¹⁷²

Los dos textos escritos por Pérez Petit sobre *Nocturno nativo* cuentan la siguiente historia: al anochecer, un carrero detiene su carreta a un lado del camino y se dispone a pernoctar en su rancho, en medio del paisaje agreste y solitario de presencia humana.¹⁷³ La naturaleza muestra sus criaturas: un cardenal, una calandria, un teruteru, un yagueté y varias loras, también se recogen en el entorno para dormir. Al llegar la noche, la oscuridad lo cubre casi

¹⁷¹ No deja de sorprender su crítica en el ámbito literario cuando en el musical incluyó en un número de *La Pluma*, de 1928, una partitura vocal de Ascone con aire de vidalita, como se verá enseguida.

¹⁷² La cursiva es de la tesista. Pérez Petit, V. (1938). “Prólogo”, en Silva Valdés, F. *Romancero del Sur*. Montevideo: Palacio del Libro, p. 20.

¹⁷³ Nótese la ausencia de elementos indígenas en el argumento, que combina simbologías de lo gauchesco en un ambiente bucólico y onírico quizá como atmósfera más propicia para un ballet clásico. Parece haber sido una clara decisión del momento histórico, ir por fuera de la construcción icónica del personaje fuertemente identitario de Tabaré, instaurado a partir de la obra literaria de Juan Zorrilla de San Martín y presente en la ópera y en el cine. Véase Malosetti Costa, L. (2018). *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura (catálogo de la muestra que tuvo lugar en el Museo Zorrilla a raíz de los 130 años del poema, publicado por primera vez en 1888).

todo. Solo se ve el titilar de las estrellas. Aparece la luna llena y disipa parte de las tinieblas. Dentro de su rancho, este hombre joven se ceba mate en un pequeño fogón. Ante el recuerdo de su amada lejana, toma su guitarra y entona una huella que versa acerca de esos ojos negros, profundos, que lo han hechizado. Cae somnoliento sobre su guitarra, recordándola. Pasa una lechuza. Un grillo canta su presencia estridente. Entreabre sus ojos, ve que ya es tarde y se acuesta en su camastro para dormir. Los gnomos comienzan su danza nocturna. Llega el Rey del sueño y toca con su varita mágica el poncho de blanca lana con el cual el carrero se ha resguardado del frío; este se duerme profundamente. Comienza a soñar. Ya en el mundo incoherente de lo onírico, ve caminos enlodados, donde su carreta avanza en medio de una gran tempestad. Una araña y un murciélago buscan dónde cobijarse. Se asusta y toma otro camino que lo lleva al rancho de su moza, donde hay una fiesta. Se escucha una guitarra. Varias parejas bailan una zamba alegremente. Y la encuentra. El carrero y su amada se apartan de la fiesta. Van al campo para declararse su mutuo amor. Él le pide un beso, pues desea sus labios rojos, que son como flor de ceibo. Ella le corresponde y, en ese instante, expresa que no le importa morir, si quien la mata es el beso de su amado. Pero ¿por qué morir? Un gallo anuncia con su canto el amanecer de un nuevo día. El carrero se despierta. Recuerda la imagen de ese beso y entonces, comprende. Su amada, de rojos labios cual flor de ceibo, es de la divisa política contraria a la de él, por eso, es una mujer lejana. Entonces, ¿qué le resta? Disfrutar del día a día, en cada amanecer, recordándola.

A partir de esta síntesis del argumento basada en ambas fuentes, se observa que determinados elementos podrían estar reflejando aspectos de la

simbología masónica.¹⁷⁴ ¿Estarían destinados al presidente de la Nación, Gabriel Terra, miembro del Partido Colorado e integrante de la logia masónica predominante en dicho partido, que estaba presente en el palco oficial el día del estreno?¹⁷⁵ Si así fuera, resultaría adecuado considerar que en el primer cuadro son tres los leñadores que se presentan, lo cual guardaría coherencia con la potencia de ese número dentro del pensamiento masónico; asimismo, en la *Danza de los pájaros*, el ave principal es un cardenal, lo que podría ser una alusión al color del partido del gobierno de entonces.

En lo numérico, resulta sugerente que en la *Danza de los gnomos* del segundo cuadro se vieran en escena seis bailarines en ese rol; cifra significativa en la numerología masónica por ser el doble de tres. Algo similar podría interpretarse respecto de la *Danza criolla*, del tercer cuadro, pues bailan seis parejas conformadas por seis bailarinas y seis bailarines, configurando el número doce, múltiplo de tres. Finalmente, un elemento que destaca dentro de esta simbología es el personaje alegórico de la flor de ceibo, que sobresale –

¹⁷⁴ Salvando las obvias distancias temporales y las variantes locales de la campaña uruguaya, por la presencia de duendes y la introducción de elementos de la cultura popular y ciertas coincidencias que se explican a continuación, podría proponerse una lectura masónica a la manera de las numerosas empresas hermenéuticas realizadas en torno a la ópera *La flauta mágica*, de Wolfgang Amadeus Mozart.

¹⁷⁵ Hasta donde se ha podido indagar, no parecería estar en discusión que Terra fue el segundo masón del siglo XX en ocupar la primera magistratura uruguaya. Desde su primer mandato, asumido en marzo de 1931, ya era grado 33 de la masonería del Uruguay, en la que había sido iniciado en la logia Garibaldi en 1927. Durante su ejercicio presidencial fue considerado gran protector de la Orden, nombrándosele miembro emérito en enero de 1937. Amado, F. (2020). *La masonería uruguaya. Por qué (casi) todas las puertas conducen a esta logia*. 2ª ed. Montevideo: Sudamericana, p. 73.

tanto por su vestimenta roja como por sus movimientos— en la *Danza del amanecer* del cuarto cuadro, con el cual finaliza la obra.¹⁷⁶

En lo que se refiere estrictamente a lo literario, Pérez Petit parece haber querido insinuar los símbolos masónicos en expresiones literarias que introdujo dentro del argumento a musicalizar. Por ejemplo, cuando nombra al Sol utiliza mayúscula,¹⁷⁷ y al mencionar la carreta que va por el camino, la compara con un negro escarabajo.¹⁷⁸ La llamada “Logia del escarabajo negro” representó una corriente de pensamiento muy importante dentro de la masonería uruguaya.¹⁷⁹ Se deduce, entonces, que Pérez Petit habría sido un escritor que conocía la masonería nacional, por las imágenes poéticas utilizadas. Además, que el coreógrafo Alberto Pouyanne también estaba al corriente, al establecer una numerología específica en la participación de los bailarines dentro de las danzas que forman *Nocturno nativo*.¹⁸⁰

¹⁷⁶ Si bien no abundan los estudios sobre el tema en el campo musicológico, es posible que —según afirma López Maya en un estudio sobre música y masonería en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX— haya habido desarrollos históricos similares en los países latinoamericanos en lo que hace a la relación entre sociedades filarmónicas, sociabilidades y grupos masones. Véase López Maya, J. de D. (2019). “Música, masonería y sociedad en Valparaíso y Copiapó (1850-1906)”, *Revista Música en Clave*, Vol. 13, Nº 3. Caracas: Sociedad Venezolana de Musicología, septiembre-noviembre, pp. 1-20.

¹⁷⁷ Pérez Petit, *Nocturno nativo. Ballet...*, p. 4.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 5.

¹⁷⁹ Para profundizar en el símbolo del escarabajo, puede consultarse un texto clásico: Frau Abrines, L. (1891). *Diccionario enciclopédico de la masonería*. Barcelona: La Academia, p. 263. La Logia del Escarabajo Negro es una de las diecinueve que integran la Gran Logia de la Masonería en el Uruguay. Su estudio detallado se encuentra en Pelúas, D. (2013). *El ojo que todo lo ve*. Montevideo: Fin de Siglo, cap. 4.

¹⁸⁰ Las claves masónicas parecen haber permeado el tejido social en una forma bastante generalizada en el Uruguay de la primera mitad del siglo XX, si se considera válida la investigación de los símbolos presentes en libros de textos de uso habitual en las escuelas, destinados a la iniciación del llamado “aprendiz”. Sobre este tema,

3.2.- Morfología: un acto y cuatro cuadros

En esta sección de la tesis se describe la estructura del ballet *Nocturno nativo*, a partir del estudio del argumento de Pérez Petit y de la partitura manuscrita de Ascone. Además, en las entrevistas realizadas a los bailarines fundadores en 2019, se recabó información acerca de las posiciones y movimientos de ellos en el escenario, lo cual facilitó la esquematización de cada uno de los cuadros. Estos dibujos se plasmaron durante las entrevistas, junto a ellos, por lo que se considera muy importante incluirlos. Se opta, entonces, por un método numérico –para describir la disposición de los bailarines en el escenario al comienzo de la obra– e iconográfico –a partir de la *Danza de los pájaros*–, representado desde el plano horizontal, porque permite obtener una visión global del escenario.¹⁸¹ También se incluyen fotografías de la vestimenta de los bailarines principales, de la escenografía utilizada y bocetos pintados por Wilfredo Toamarán en 1996, a pedido de quien escribe.¹⁸²

En las entrevistas, Toamarán brindó un conjunto de datos significativos. Durante los ensayos, él se adaptó a una dinámica, pues compartía la faceta de bailarín (en el personaje de mozo) y de ayudante de escenografía. Recordó que:

puede leerse Blanco Blanco, Elvira. (2016). “Simbología masónica en los libros de lectura uruguayos (1920-1960)”. *Historia de la Educación, Anuario SAHE*, Vol. 17, N° 1, pp. 94-124.

¹⁸¹ Es una adaptación de la metodología planteada por Hutchinson Guest, 1989, pp. 25-27.

¹⁸² Como se dijo, Toamarán fue un joven ayudante, escenógrafo y también bailarín que participó en el estreno de la obra.

“Iba dos horas antes del ensayo con los bailarines, para preparar las maquetas con Lagardera y Mantero. Dibujábamos a lápiz, usábamos papeles de colores, pegamento y acuarela para dar la sensación de profundidad en el cartón; sobre todo en los ángulos. Subíamos las maquetas al escenario y las mirábamos desde diferentes distancias de la platea. Nos sentíamos Miguel Ángel (risas). Nos turnábamos para que el trabajo no fuera tan pesado. Saber dónde estaría ubicada la decoración me ayudaba cuando tenía que bailar, así que, me sentía un bailarín ‘privilegiado’ (risas)”.¹⁸³

En cuanto a la creación de los trajes, expresó:

“Leíamos [junto a Lagardera y Mantero] el argumento varias veces. A cada uno le tocaba un fragmento, para no cansarnos o distraernos. Cada lectura nos aportaba imágenes de los personajes que después, tratamos de reflejar en el vestuario”.¹⁸⁴

Con relación a la decoración escenográfica, contó que:

“En ese entonces se estrenaba mucho ballet clásico en el Teatro Solís. Para la escenografía del fondo del escenario utilizamos la misma que la del primer acto del ballet *Giselle*. Entonces, se nos ocurrió usar los decorados de las temporadas ya estrenadas con el agregado de elementos criollos, como el árbol del ceibo, el rancho y la carreta”.¹⁸⁵

Tanto la vestimenta y la escenografía, como la música, tenían que ceñirse al argumento escrito por Pérez Petit. En este aspecto, Toamarán dijo que:

“Víctor y Vicente [Ascone] trabajaban juntos. Antes de los ensayos, nosotros veíamos que conversaban detalles como desde qué ángulo debían salir los personajes, donde tenían que pararse para actuar y las pausas entre un cuadro y otro. Estuvieron como quince días

¹⁸³ Entrevista con la autora, 26 de junio de 1996.

¹⁸⁴ Ídem, 19 de junio de 1996.

¹⁸⁵ Ídem, 26 de junio de 1996.

haciéndonos cambiar de lugar. Era un lío (risas) pero después, se pusieron de acuerdo”.¹⁸⁶

Toamarán trabajó en forma conjunta con Pouyanne en la interpretación del rol de los personajes y en la adaptación del movimiento al bailar. En tal sentido, relató que:

“Cuando se pusieron de acuerdo [compositor y poeta], el maestro Pouyanne nos enseñó la coreografía. Era muy exigente, pero tenía mucha paciencia, y nos dimos cuenta de que también había trabajado con Víctor y Vicente, porque aprendimos bastante rápido”.¹⁸⁷

Sin duda, los datos brindados por Wilfredo Toamarán permiten un acercamiento muy valioso a ese trabajo en conjunto, que dio como resultado la puesta en escena del ballet *Nocturno nativo*.

3.2.1- Primer cuadro

La obra comenzó con los tres bailarines Roberto Campos, Sergio Reyles y Alberto Suárez realizando la actuación de leñadores. Se dice actuación porque en realidad funcionaron más como actores que bailarines. Su presentación en

¹⁸⁶ Ídem, 19 de junio de 1996.

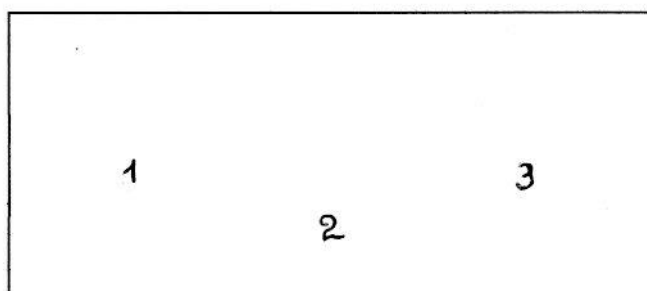
¹⁸⁷ Ídem, 03 de julio de 1996.

escena se centró en los gestos de cortar y cargar leños. La escenografía para este primer cuadro se reproduce en la siguiente ilustración:



Figura 13. Escenografía del Ballet *Nocturno nativo*. Primer y tercer cuadro.
Archivo de la Imagen del SODRE. Reproducción de la foto N° 499

Los bailarines citados se dispusieron en el escenario con el orden que se describe a continuación:



- 1) *Sergio Reyles.*
- 2) *Roberto Campos.*
- 3) *Alberto Suárez.*

Figura 14. Disposición de los bailarines en el escenario al comienzo de la obra

La ubicación de los bailarines en el escenario permite observar un triángulo invertido, figura muy importante en la logia del “Escarabajo negro” a la que habría adherido el Partido Colorado de Montevideo en ese entonces.¹⁸⁸

3.2.1.1- Danza de los pájaros

Luego del arribo del carrero, que descendía hacia el rancho, se presentó esta danza, conformada por varias especies de aves: un cardenal (Clara Zacar), un teruteru (Chely Dery), una lechuza (Betty Sprimberg), varias loras (Angélica Pinto, Mario Ronco, Luis Alberto Ronco, Leska Sprimberg, Puopé Vizziano, Margarita Coviño, Mirta Meceiras e Ilda Mortola) y una decena de palomas (Araceli Rey, Baby Breitenstein, Juanita de León, Lily Neuman, Olga Banegas, Pocha Cousillas, Graziela Castiglioni, Magdalena Breitenstein, Elena Krupiu y Chela Muza Viana).¹⁸⁹ El elemento contrastante estuvo en la aparición de un tigre en escena (Alfredo Corvino), mientras los pájaros entraban en bandadas:

¹⁸⁸ Pelúas, *El ojo que todo lo ve...*, cap. 4. Así como se ha dicho que los tres acordes iniciales de la obertura de *La flauta mágica*, de Mozart, son de por sí, una suerte de manifiesto masónico, la introducción en la coreografía del número tres, justo al inicio de la acción, podría ir en una misma línea argumentativa.

¹⁸⁹ Recuérdese la presencia de palomas y golondrinas en el ballet infantil de Ribeiro *En el Olimpo*.

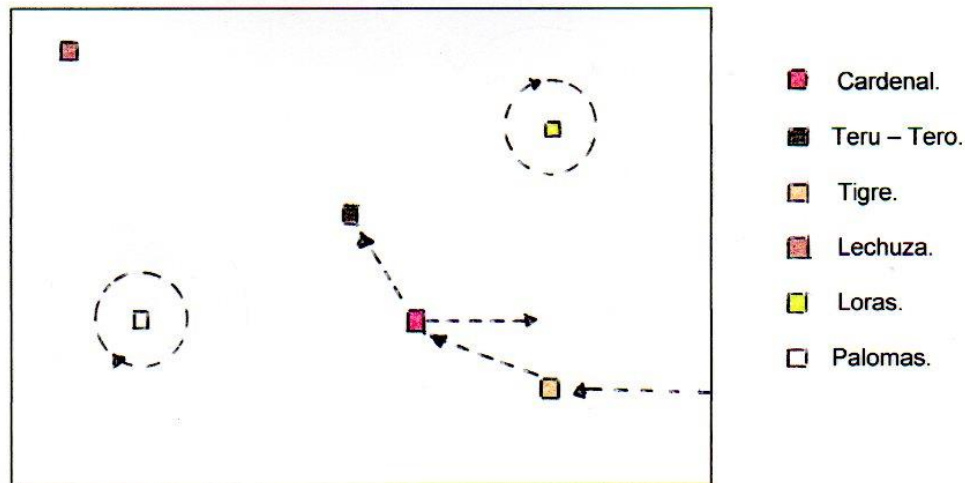


Figura 15. Disposición y movimiento de los bailarines en la *Danza de los pájaros*

Desde el plano horizontal se observa cómo la lechuza en su rol permanece a la izquierda, estática, expectante, mientras el resto de las aves realizan los movimientos, destacando como se ha dicho, el cardenal. Pouyanne utilizó recursos de estatismo –en la lechuza–, movimiento –en las bandadas–, y sorpresa –a través del tigre o yagareté–, para brindar variedad visual al espectador y contraste a la escena.

3.2.1.2- *Danza de la noche*

La noche se representó como un personaje femenino, asumido por Rosario Henry, quien entraba en escena cubierta con un manto negro. Su atuendo, [Figura 12] acorde con el cambio de escenografía que se produce entre la Danza de los pájaros y esta, permitía a la bailarina realizar movimientos de gran expresividad a través de sus brazos y del manto que le cubría gran parte del cuerpo.

Esta danza, aunque en su temática es diferente a la primera, también se ambienta en el campo. Luego de la bailarina que representa la noche, aparecían las sombras, personificadas por cuatro bailarinas cuyo orden de entrada fue: Mercedes Fredes, Élica Paladino, Sonia Turner, Magdalena Scheffer. Aunque su atuendo también era oscuro, se diferenciaban de aquella por su rol estático. Entraban bailando para posteriormente adoptar una posición de descanso, en la que permanecían durante el resto del número.

Entre tantos elementos oscuros surgían las estrellas, cuya aparición en escena era: Elsa Barabino, Pepita Álvarez, Chely Dery, Aída Adán, Flor de Ma. Romero, Gloria Saez, Betel Jest, Margarita Fillerin, Clara Zacar y Mary Grondona. Las estrellas aportaban un contraste visual y cinético-corporal importante para el espectador. Vestidas de celeste y blanco con adornos plateados, bailaban junto a la noche hasta la finalización del cuadro.

La entrada de las sombras y su posición estática es:

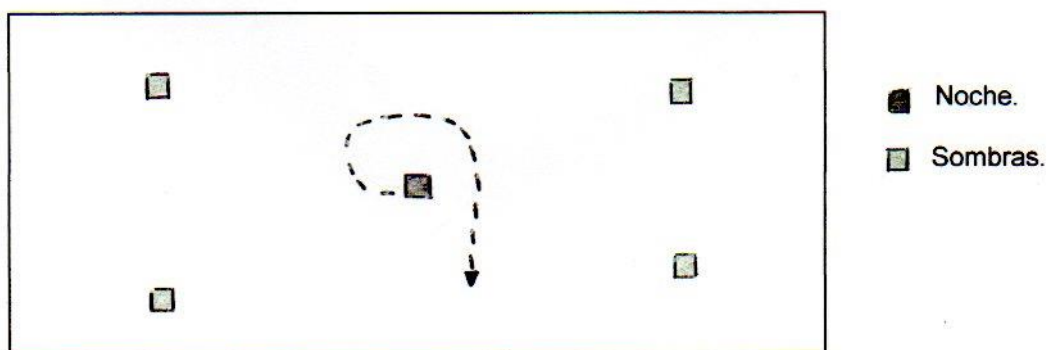


Figura 16. *Danza de la noche*. Disposición y movimiento de las bailarinas que representan la Noche y las Sombras

Luego, las estrellas entraban y se disponían de la siguiente manera:

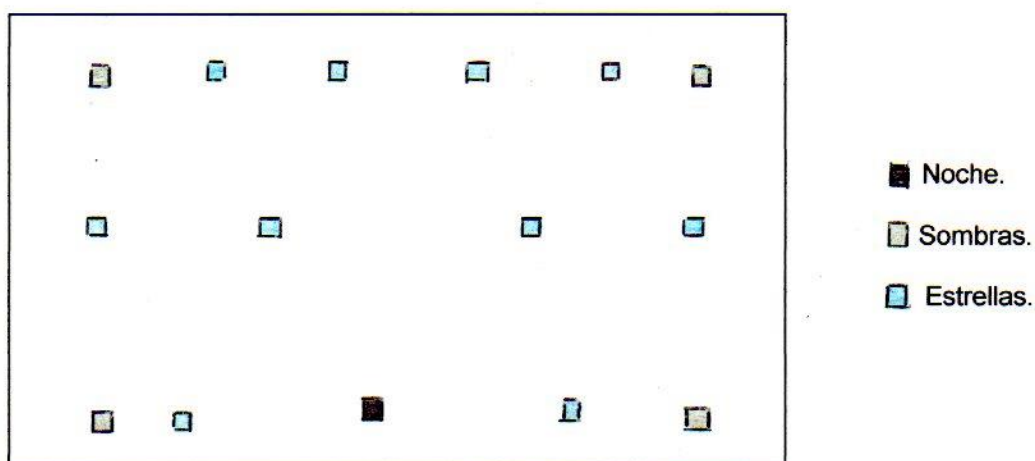


Figura 17. *Danza de la noche*. Ubicación de las bailarinas que representan la Noche, las Sombras y las Estrellas

A través de las sucesivas incorporaciones de bailarines se observa el criterio sumativo al que recurrió Pouyanne, porque –como las estrellas entraban al final– una sección que comenzó con una oscuridad representada con la noche y las sombras culminaba iluminada.¹⁹⁰

3.2.2- Segundo cuadro

De acuerdo con el argumento de Pérez Petit, el carrero llega a su rancho, detiene la carreta y se prepara un mate junto a un pequeño fogón. Escucha los grillos, toma su guitarra y entona una *huella*.¹⁹¹ Llegan los gnomos con su rey y

¹⁹⁰ También el contraste o lucha metafórica entre la luz y la oscuridad sería un tópico recurrente en las enseñanzas masónicas.

¹⁹¹ Este tipo de escena que necesita de un bailarín-actor, ligada más a la acción teatral que coreográfica, rememora pasajes del teatro histórico del Uruguay del siglo XIX. Como se ha sugerido en otro trabajo, la inclusión de música vocal acompañada de guitarras, realizada en base a cielitos, estilos, pericones (o como en este caso,

también el rey del sueño. El carrero ingresa así en lo incoherente del estado onírico. De ahí los elementos que ambientan la escenografía del segundo cuadro:



Figura 18. Escenografía del Ballet *Nocturno nativo*. Segundo y cuarto cuadro. Archivo de la Imagen del SODRE. Reproducción de la foto N° 498

Al dormirse profundamente, sueña que está en medio de una tempestad y mira a un murciélago que intenta atrapar a una araña. Esta va creciendo y el

huella), resultó determinante en el surgimiento de una identidad nacional hacia fines del siglo XIX. Rueda Borges, C. (2014). "El rol de la música en el teatro histórico uruguayo entre 1808 y 1897", en *Actas de la Undécima Semana de la Música y la Musicología*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 50-57.

carrero se asusta. Pero esa imagen es fruto de estar en medio del entorno de los duendes del sueño.

3.2.2.1- *Danza de los gnomos*

Nuevamente, una danza grupal sucedió a la escena individual. Compuesta por el Rey del sueño (Mario Ronco), el Rey de los gnomos (Angélica Pinto) y los gnomos (Aimée Abadie, Margarita Corvino, Luis A. Ronco, Poupe Vizziano, Pocha Cavallero y Lelka Sprimberg), en esta danza los bailarines realizaban saltos flexionando brazos y piernas y se agrupaban en volteretas, corridas en círculo y pequeñas rondas. La disposición de los bailarines en el escenario era:

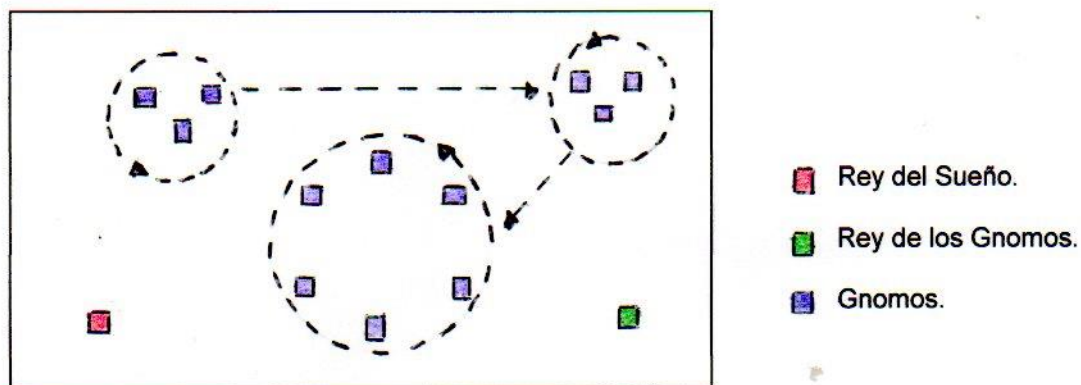


Figura 19. *Danza de los gnomos*. Ubicación y trayectoria de solistas y grupo

Se observa otra vez el criterio de estatismo adoptado por Pouyanne –en el Rey del sueño y el Rey de los gnomos– frente al de movimiento de los gnomos. El número de bailarines utilizado en la interpretación de esta danza resulta sugerente, de nuevo, desde el punto de vista simbólico: tres gnomos a la izquierda y tres gnomos a la derecha danzando en círculos en los extremos del

escenario; una ronda de seis gnomos bailando de manera circular en el centro y los Reyes del sueño y de los gnomos, mantenidos en una posición estática a ambos lados del escenario.

3.2.2.2- *Danza de la lluvia y el viento*

En esta escena el viento estuvo representado por el solista Emilio Heyberger y la lluvia por doce bailarinas del Cuerpo de Baile: Araceli Rey, Alma de la Sierra, Juanita De León, Lily Neuman, Olga Banegas, Pocha Cousillas, Graziela Castiglioni, Magdalena Breitenstein, Elena Krupin, Chela Maza Viana, Baby Breitenstein y Betty Sprimberg. Los movimientos del viento se basaban en giros que simbolizaban ráfagas y torbellinos. Se bailaba en casi toda la superficie del escenario. Donde iba el viento llevaba la lluvia tras él. La vestimenta estaba formada por túnicas de papel celofán en cintillas de color plateado para la lluvia, que con la iluminación parecían reflejar el agua. El efecto del viento se daba a través de la acción de ventiladores ubicados a los costados del escenario. Caían papelitos para dar la sensación de lluvia. El viento llevaba una malla gris y se colocaba la escenografía del campo detrás. La música y los efectos lumínicos ayudaban a la imaginación de la escena. El desplazamiento de los bailarines en el escenario fue:

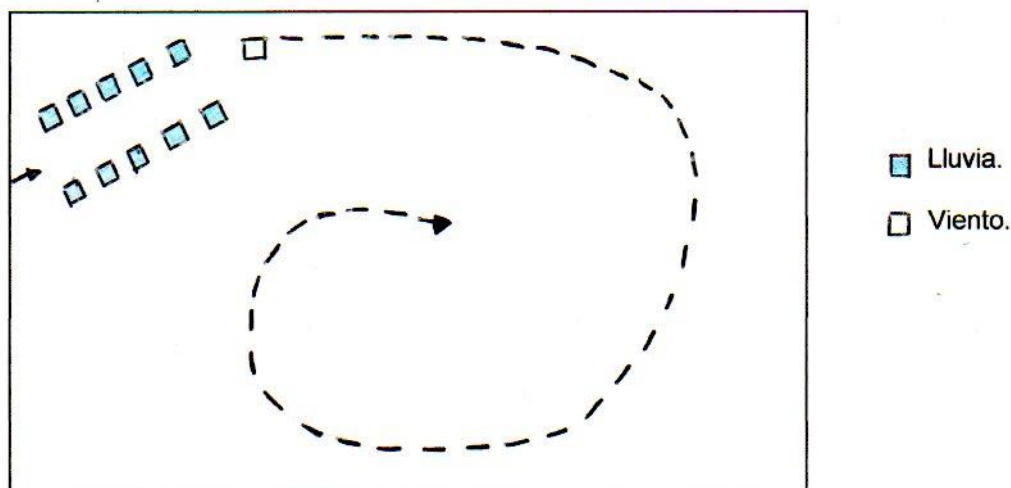


Figura 20. Disposición y desplazamiento de los bailarines que representan la lluvia y el viento en el inicio de la *Danza de la lluvia y el viento*

En la descripción de esta figura participaron menos bailarinas que las nombradas en el programa de mano que se dio a los espectadores el día del estreno. Es por lo que los nombres mencionados no coinciden con la cantidad de bailarinas que realizaron el movimiento inicial, al ser entrevistadas. Lo importante es que se pudo obtener una idea general del desplazamiento de los bailarines en el escenario.

3.2.2.3- *Danza de la araña y el murciélago*

Momento agitado del sueño del carrero, en esta danza la araña estuvo representada por el bailarín Roberto Campos y el murciélago por Sergio Reyles. Pouyanne realizó la elección de estos bailarines tomando como criterio de selección la complexión física de ambos. La vestimenta consistía en una malla

negra para la araña y otra marrón para el murciélago, agregándose tela del mismo color de la malla en los brazos de cada bailarín. En cuanto a los movimientos, el murciélago realizaba corridas despavoridas y movimientos envolventes, pues con sus alas intentaba atrapar a la araña:

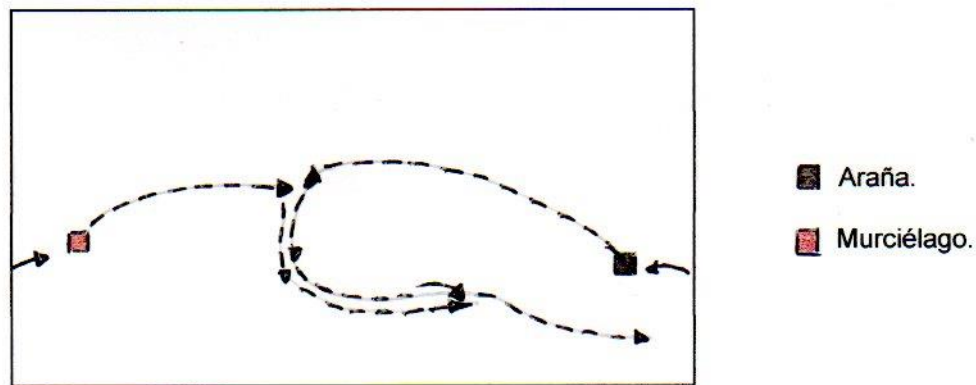


Figura 21. *Danza de la araña y el murciélago.* Disposición y desplazamiento de los bailarines que encarnan a la Araña y al Murciélago

Los bailarines entraban al escenario desde los ángulos opuestos y luego comenzaban los movimientos de captura y huida, otorgando un gran dinamismo a la escena, sostenida con la melodía de la orquesta complementando dicha acción.

3.2.3- Tercer cuadro

Como se dijo, en este cuadro se ofrece nuevamente la escenografía del primer cuadro [Figura 13]. Conformado por la sexta danza grupal que integra *Nocturno nativo*, denominada Danza criolla, esta se estructura por una zamba y

un aire de pericón.¹⁹² A través de la escenografía se destacan los elementos rurales, lo cual sumado a la vestimenta de los bailarines y la coreografía constituida por figuras de las danzas folclóricas mencionadas, refuerza el carácter campestre que el poeta Víctor Pérez Petit quiso transmitir.¹⁹³

3.2.3.1- Danza criolla

De acuerdo con el argumento de Pérez Petit, al terminar el día se produce el reencuentro entre mozos y mozas. Bailan una zamba, por lo tanto, no realizan movimientos de la técnica de la danza clásica sino una estilización de la coreografía popular. Por la descripción obtenida en las entrevistas realizadas a los bailarines fundadores Olga Banegas y Roberto Campos, se sabe que en los ensayos Pouyanne hacía hincapié en la sencillez de la coreografía, rica en expresiones debido a que su tema es amoroso. El coreógrafo insistía en el pañuelo, por su papel fundamental como nexo expresivo entre la pareja de bailarines. Asimismo, no debe olvidarse que esta danza, por ser una danza de cortejo, posee un paso denominado *ataque*, *arresto* o *encuentro* en el que se juega con una actitud de conquista, donde ella rehúsa, él no la deja pasar, ella intenta por el otro lado y tampoco lo consigue, entonces vuelve a su puesto. De lo expuesto por algunos de los bailarines fundadores, se infiere que interpretaron

¹⁹² Según Aharonián, el pericón se convirtió en símbolo nacional rioplatense durante el período de afirmación del criollismo que sucedió hacia 1890. Este momento, llamado por Ayestarán como “la segunda vida del pericón”, coincidió con una suerte de reacción, tanto en Uruguay como en Argentina, ante la inmigración masiva europea. Véase Aharonián, C. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, p. 14.

¹⁹³ Una mención de esta obra como parte del nacionalismo cultural, puede leerse en Fontán, 2015, pp. 1-20.

una danza folclórica estilizada, por tanto, los movimientos interpretados pudieron ser los siguientes:

- 1 *Vuelta grande*, con pañuelo, siguiéndola a ella.
- 2 *Ataque o arresto*, el varón busca conquistarla.
- 3 *Media vuelta*, siguiéndola con el pañuelo.
- 4 *Ataque*, el pañuelo tiene el papel preponderante.
- 5 *Ataque*, se cruza con el pañuelo.
- 6 *Media vuelta*, la sigue a ella siempre con el pañuelo.
- 7 *Ataque* de conquista amorosa.
- 8 *Media vuelta*, al otro lado.
- 9 *Al centro*, donde él con el pañuelo toma a su compañera.

Luego, surgía un cambio en la coreografía, pues la pareja conformada por el carrero (Alfredo Corvino) y la morocha (Elise Valsen) se disponían delante de un semicírculo formado por los mozos y las mozas:

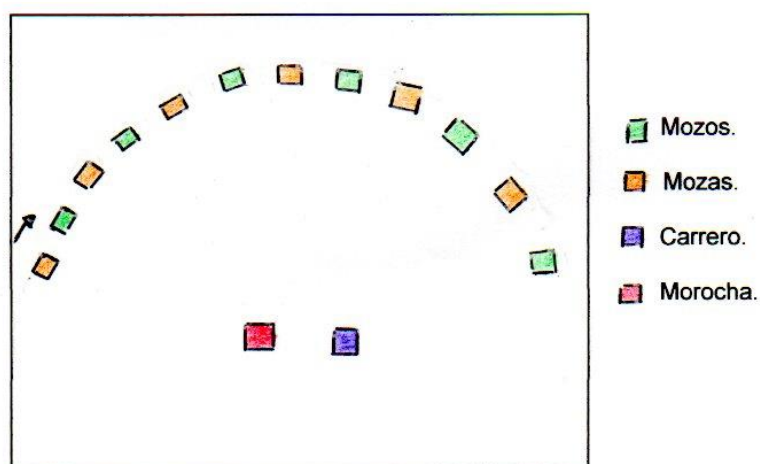


Figura 22. Ubicación en el escenario de los mozos, mozas, del carrero y la morocha en el inicio de Danza criolla

Un aspecto importante para destacar es la vestimenta utilizada al interpretar esta danza. A continuación, se muestran fotografías que constituyen una fuente relevante al momento de comprender el entorno campestre que se transmite en esta sección de la obra:



Figura 23. Magdalena Scheffer como “Mozo”, bailarina fundadora. Danza criolla del tercer cuadro. Archivo de la Imagen del SODRE. Reproducción de la foto N° 478

En este cuadro la bailarina interpretaba un rol masculino, dado que el Cuerpo de Baile del SODRE de 1935 estaba integrado con un número mucho menor de bailarines de los que se necesitaba para la interpretación de la *Danza criolla*.¹⁹⁴ Además de su vestuario, se observa la postura viril que logra transmitir [Figura 23].

¹⁹⁴ Lamentablemente no se cuenta con fotografías que hayan captado el movimiento o la acción de los bailarines. Colocados en pose para la cámara, estos registros parecen haberse destinado a documentar el vestuario puramente. Sobre la



Figura 24. Alfredo Corvino en el rol de “El carrero”, bailarín fundador. *Danza criolla* del tercer cuadro. Archivo de la Imagen del SODRE. Reproducción de la foto N° 482

Dado que las fotos de los bailarines en el estreno de *Nocturno nativo* están en blanco y negro, se interrogó por los colores de la vestimenta en las entrevistas. En esta foto, el bailarín viste una camisa blanca con un pañuelo celeste, símbolos de la divisa blanca [Figura 24].¹⁹⁵

En relación con las mozas, como en el caso anterior se les preguntó a los bailarines fundadores los colores de este personaje. Ellos explicaron que la blusa

captación del gesto y la investigación de las *performances* musicales y coreográficas en el campo de las danzas populares del Uruguay, véase Fornaro, M. (2014). “Playing with time: investigación, *performance*, tiempo”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 28, pp. 321-354.

¹⁹⁵ Esta fotografía está reproducida también en el libro dedicado al 75° aniversario del organismo, publicado durante la dirección de Julio Bocca. Véase AAVV. (2010). *Ballet Nacional SODRE. 75° Aniversario*. Montevideo: SODRE, p. 8.

presentaba lunares celestes en un fondo blanco. Junto al pañuelo celeste, las cintas de las trenzas también eran de este color. El blanco del delantal combinaba con las bandas más anchas de la falda, separadas por bandas más finas de color celeste y utilizadas también en el borde de las mangas de la blusa [Figura 25].



Figura 25. Pepita Álvarez en su interpretación de “Moza”, bailarina fundadora. *Danza criolla* del tercer cuadro. Archivo de la Imagen del SODRE. Reproducción de la foto N° 484

3.2.4- Cuarto cuadro

Es el cuadro con el cual se cierra la presentación. Está formado por un solo trozo, la *Danza del amanecer*. Las danzas anteriores estaban ambientadas con

una escenografía nocturna; por lo tanto, antes de comenzar el presente cuadro se realiza un cambio de escenografía, volviendo a mostrar la carreta del segundo cuadro [Figura 18]. La carreta se inscribe como símbolo del trabajo diario en el campo, a diferencia del rancho que significaba la caída de la noche, el lugar de encuentro entre mozos y mozas para bailar y luego el lugar de descanso, según la información aportada por los bailarines Olga Banegas y Roberto Campos.

Un aspecto relevante es la economía de recursos escenográficos que presenta esta obra. En su único acto dividido en cuatro cuadros se utilizan dos decoraciones escenográficas que se intercalan. Como se ha dicho, en los cuadros primero y tercero se emplea el rancho mientras que en los cuadros segundo y cuarto se recurre a la carreta.¹⁹⁶ El argumento literario de Víctor Pérez Petit complementa la información brindada por los bailarines fundadores.

3.2.4.1- *Danza del amanecer*

La trama argumental narra que el carrero se despierta luego de escuchar un gallo, en medio de un entorno campestre. En su rancho, resuenan los cantos de los pájaros. En efecto, la *Danza del amanecer* transmite una mañana soleada, llena de luminosidad, casi idílica.

Como broche, en esta danza final aparecen en escena veintiséis bailarines interpretando los siguientes roles: la aurora (Margarita Fillerin), el sol (Mario

¹⁹⁶ La numeración de las fotos del Archivo de la Imagen del SODRE no se corresponde con la información proporcionada por los bailarines fundadores antes mencionados debido a que las fotos de la escenografía fueron numeradas al revés.

Ronco), un cardenal (Clara Zacar), dos dorados (Flor de Ma. Romero y Mary Grondona), cuatro mariposas (Lily Neuman, Graziela Castiglioni, Alma de la Sierra y Juanita de León), tres insectos (Betty Sprimberg, Araceli Rey y Baby Breitenstein), tres palomas (Pocha Cousillas, Elena Kuprin y Magdalena Breitenstein), siete loras (Margarita Corvino, Lelka Sprimberg, Poupée Vizziano, Mirta Maceiras, Ilda Mortola, Mario Ronco y Alberto Ronco), tres flores (Angélica Pinto, Olga Banegas y Chela Mazza Viana) y un teruteru (Chely Dery).¹⁹⁷

La escena se inicia con la Aurora sentada en medio del escenario. Su vestimenta consiste en una malla celeste junto a un manto del mismo color. Con leves movimientos de sus brazos va despertando, se incorpora y comienza a desplazarse formando círculos. Entra en escena el Sol, vestido con una malla amarilla y un aplique en su cabeza que simboliza al astro. Danza detrás de la Aurora hasta que ambos se sitúan en los ángulos posteriores del escenario en posición estática:

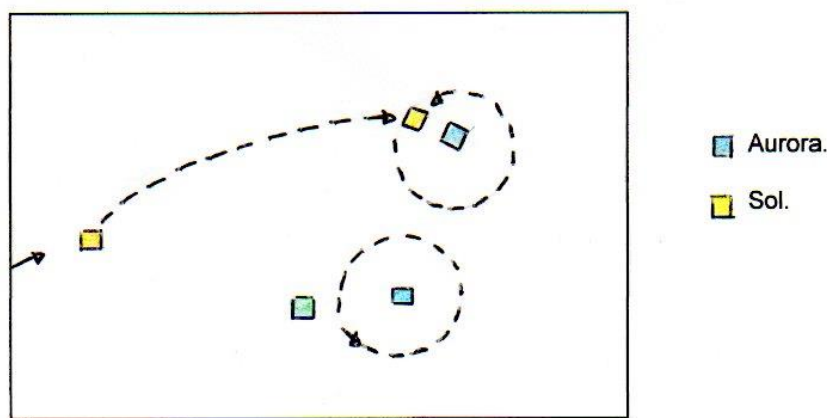


Figura 26. *Danza del amanecer*. Entrada y desplazamiento en el escenario de la aurora y el sol

¹⁹⁷ Por la mención de estos roles que se ha podido reconstruir, se deduce que había cambios de vestuario durante el transcurso de la obra.

Seguidamente aparecían el cardenal y dos dorados; estos a través de sus movimientos realizaban un contraste con los bailarines estáticos, un juego visual muy utilizado como recurso expresivo en esta obra.

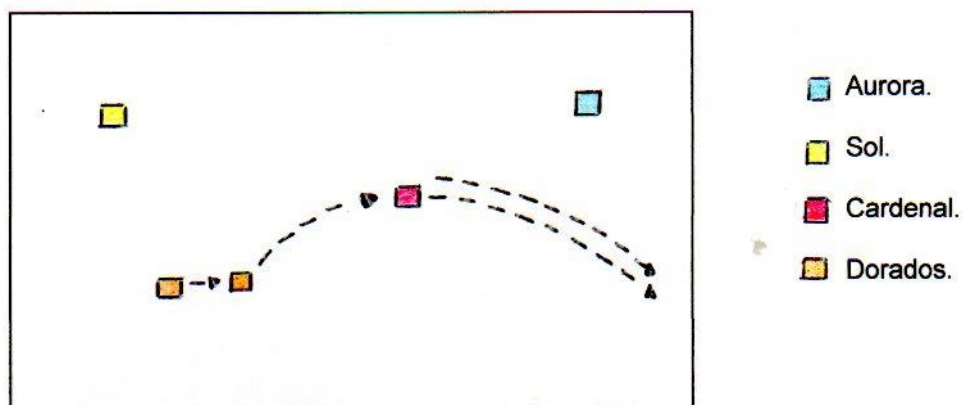


Figura 27. *Danza del amanecer*. Entrada y desplazamiento en el escenario de la Aurora, el Sol, el Cardenal y los Dorados

Cuando los pájaros terminan de bailar, ingresaban en hilera las flores que se situaban en medio de la Aurora y el Sol, permaneciendo también estáticas:

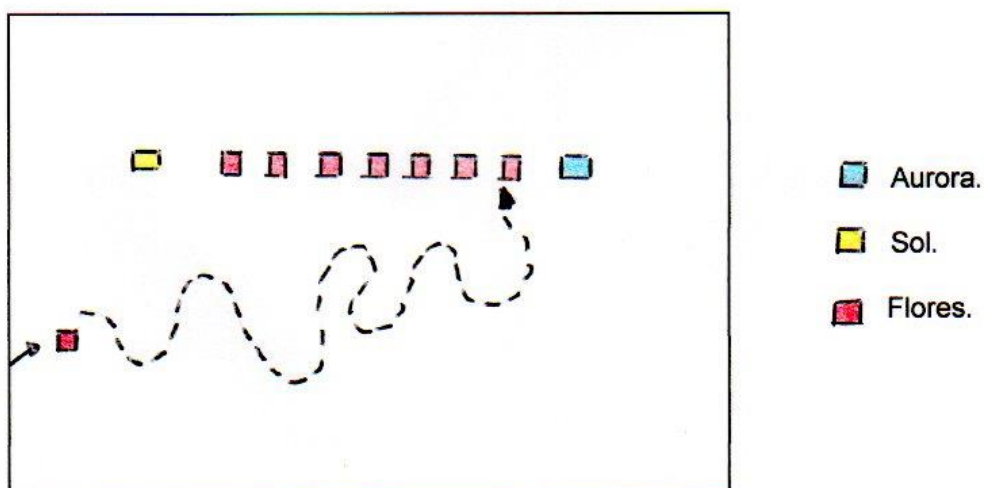


Figura 28. *Danza del amanecer*. Entrada y desplazamiento en el escenario de las flores, junto a la Aurora y el Sol

El bailarín y ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán pintó acuarelas durante las entrevistas con esta autora en 1996, porque los bocetos guardados

en el Archivo de la Imagen del SODRE se encontraban muy deteriorados. Ellos constituyen una fuente primaria muy importante. A continuación, se aprecia una de las flores, con vestimenta en forma de pétalos de color rojo para simbolizar la flor del ceibo, considerada la flor nacional.¹⁹⁸ Llamada también “jasmín del país”, el color rojo también representa a la divisa colorada, antecesora del Partido Colorado que gobernaba en 1935.



Figura 29. *Danza del amanecer*. Acuarela de la vestimenta de las flores, pintada por Wilfredo Toamarán (1921-1999). Entrevista 19/06/1996

¹⁹⁸ Ascone es también autor de un coro escolar *a cappella* titulado *Leyenda de la flor de ceibo*, sobre poesía de Fernán Silva Valdés, así como de otra pieza, para coro mixto, *La flor de ceibo*, sobre texto de Esther de Cáceres. Véase Salgado, 1970, p. 32.

Las aves retomaban su baile hasta la entrada de las mariposas que giraban alrededor de las flores.¹⁹⁹ Este elemento cinético-corporal se vía reforzado por la aparición de los insectos, quienes danzaban en forma de “diálogo” con las mariposas:

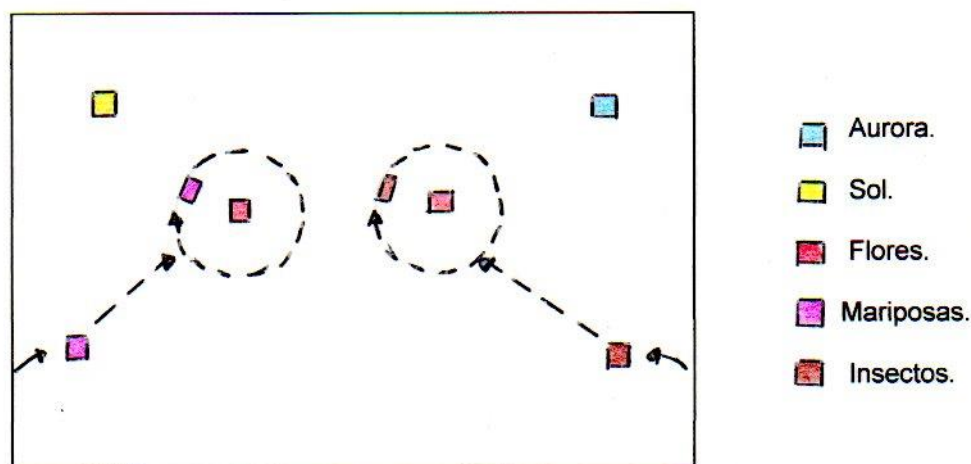


Figura 30. Danza del amanecer. Entrada y desplazamiento en el escenario de las mariposas e insectos, junto a las flores, la Aurora y el Sol

Otras dos acuarelas de Toamarán ilustran la vestimenta de las mariposas y los insectos, aportando además del tipo de vestuario, el uso de zapatillas de punta y el tipo de ornamentos utilizados en la cabeza [Figuras 31 y 32].²⁰⁰

¹⁹⁹ También había flores (rosas, claveles, jazmines) en el antecedente que es la pieza *En el Olimpo*, de Ribeiro, destinada a bailarines niños, como se ha dicho.

²⁰⁰ Como en el caso anterior, los bocetos obran en poder de la autora de la tesis y fueron realizados en las entrevistas mantenidas en 1996.



Figura 31. *Danza del amanecer*. Acuarela de la vestimenta de la mariposa, pintada por Wilfredo Toamarán en 1996



Figura 32. *Danza del amanecer*. Acuarela de la vestimenta de los insectos, pintada por Wilfredo Toamarán en 1996

Los roles de todos los personajes narrados constituyen un primer momento de la *Danza del amanecer*. La segunda parte ocurre al entrar las bandadas más numerosas: las palomas y las loras, con una distribución numéricamente desigual (tres a siete) pensada por el coreógrafo Alberto Pouyanne con la finalidad de remarcar el bullicio característico de las loras respecto de las palomas, según la explicación brindada por la bailarina Olga Banegas. Los movimientos que realizaban los dos grupos de aves fundamentan su explicación: las loras aleteaban y saltaban, mientras que las palomas picoteaban y aleteaban menos. La vestimenta consistió en mallas de los colores representativos de estas aves: gris para las palomas y verde para las loras, junto a mantos del mismo color a fin de lograr mayor expresividad a nivel de los movimientos de los brazos como símbolo de las alas:

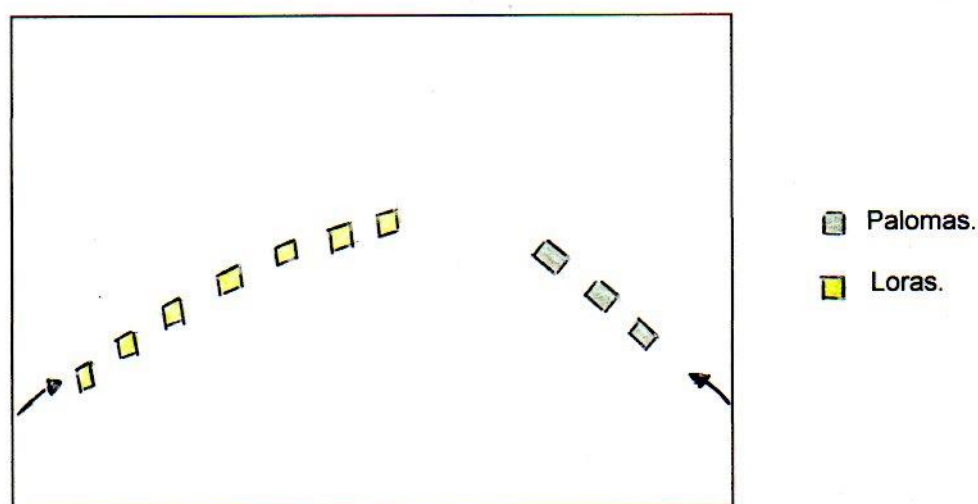


Figura 33. *Danza del amanecer*. Entrada y desplazamiento en el escenario de las palomas y de las loras

La acuarela de Toamarán de la vestimenta de las loras resulta muy sugerente respecto de la tela incorporada a la malla de los bailarines como complemento el despliegue de movimientos de brazos [Figura 34].



Figura 34. *Danza del amanecer*. Acuarela de la vestimenta de las loras, pintada por Wilfredo Toamarán en 1996

La última entrada en escena fue la del teruteru, el que solo comenzaba a bailar en medio de las bandadas, tipificado por su malla marrón y manto negro con gris. Otro contraste visual y numérico para el espectador:

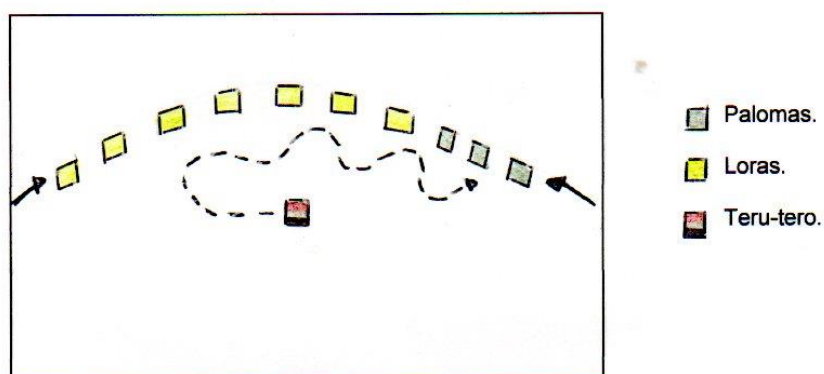


Figura 35. *Danza del amanecer*. Entrada y desplazamiento en el escenario del teruteru junto a las palomas y loras

La danza terminaba con una oposición de movimientos. Luego de haber bailado cada personaje, iban quedando en posición estática mientras que la Aurora y el Sol se trasladaban hasta el frente del escenario para ofrecer *un paso a dos* y luego unirse al estatismo. De esa manera, el espectador percibía un cuadro sonoro en los últimos compases de la obra:

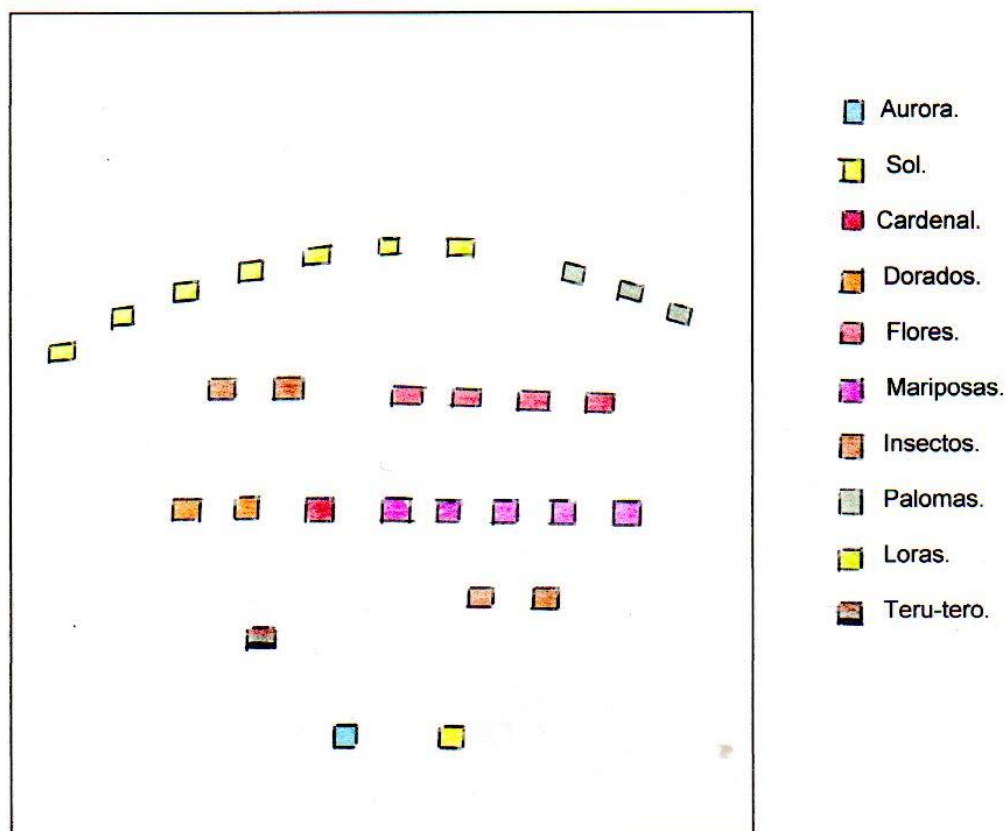


Figura 36. Danza del amanecer. Ubicación final en el escenario de las aves, la Aurora y el Sol

Para finalizar esta reconstrucción basada en fuentes orales e iconográficas principalmente, se debe subrayar el elemento acumulativo hacia el final de la obra que, como se verá en el próximo capítulo, incluyó al aspecto musical. Los personajes que iban apareciendo permanecían bailando –cardenal, dorados, palomas, loras, mariposas e insectos– o bien quedaban estáticos –Aurora, Sol y

flores—, apelando a una sumatoria de roles que se explica con la sencillez de movimientos que realizan. Más que un lucimiento coreográfico, parece haber prevalecido en el cuadro final una búsqueda por acentuar la presencia en escena de elementos campestres considerados arquetípicos, representativos del Uruguay. Lejos de mostrar una destreza técnica por parte de los bailarines hubo en este cuadro una intervención musical que desplazó en el final la atención visual del espectador, a favor de un plano puramente auditivo en el que apreciar un texto poético cantado. Sin duda que, en 1935, la presentación de una obra con las características que se han desplegado explicativamente aquí debe haber impactado en el espectador, acostumbrado hasta entonces a disfrutar del ballet clásico basado en un repertorio fundamentalmente europeo.

Capítulo 4

**NOCTURNO NATIVO DESDE LA MÚSICA. LA EDICIÓN CRÍTICA DE LA
PARTITURA**

Este capítulo propone un acercamiento a los aspectos musicales del ballet en estudio, con la pretensión de que el mismo dialogue con las aproximaciones ofrecidas en el capítulo anterior. A partir de un recorrido por la formación que recibió Vicente Ascone como compositor de música para ballet y del examen de las numerosas premiaciones que obtuvo a nivel nacional e internacional, se desarrollan luego dos aspectos fundamentales en lo concerniente a la edición de la partitura. Sin descuidar que uno de los objetivos ha sido producir un insumo que quizá permita una futura puesta en escena de esta obra, se describe primero el proceso de edición informática realizada con el programa *Finale* a partir del manuscrito, digitalizado y analizado en profundidad. Luego, se sintetiza la estructura del ballet tomando la descripción del vestuario para compararla y así encontrar correspondencias a nivel de la partitura, el argumento y la coreografía. Esta síntesis se muestra en tres esquemas que, de una forma práctica, permiten comprender las partes explicitadas en el capítulo anterior.²⁰¹

Con ideas de Grier, se fundamentan las decisiones tomadas con relación a la partitura que, si bien es un único manuscrito, se halla atravesada por la intervención del director de orquesta que asumió el estreno.²⁰² Por ello, se han debido poner en la balanza las fuentes orales y el análisis filológico detallado para, hasta donde se ha podido, proveer un resultado equilibrado.²⁰³

²⁰¹ La edición completa de la partitura se comparte en un anexo, con su propia paginación.

²⁰² Grier, 2008, p. 12.

²⁰³ En esa búsqueda, la distribución de los sistemas desde luego no guarda relación exacta con el manuscrito, dado que se prefirió omitir los instrumentos en silencio en casi todos los casos. Algunos detalles de escritura como la indicación de los tresillos y otros valores irregulares fueron normalizados según las sugerencias de Gould, utilizando corchetes. Véase Gould, 2011, p. 193.

4.1.- Ascone, compositor premiado

Como lo propone la musicología actual, escribir una biografía consiste en algo más que recolectar datos y organizarlos cronológicamente.²⁰⁴ En tal sentido, se vuelve imperioso para el problema tratado en esta investigación plantear un enfoque biográfico-narrativo que explique y vincule la identidad profesional y musical de Ascone a lo largo de su trayectoria como compositor uruguayo reconocido dentro y fuera de las fronteras, a partir de una serie de datos intencionalmente seleccionados.

4.1.1.- Su formación y etapas

En su etapa inicial de formación musical, Ascone comenzó con estudios de trompeta y trombón con el profesor Aquiles Gubitosi, director de la Banda Municipal y del Conservatorio La Lira. Como ya se dijo, también estudió armonía y composición con Luis Sambucetti en el Instituto Verdi.²⁰⁵

²⁰⁴ Más allá de la información fáctica sobre Ascone ofrecida en el capítulo anterior, se enfoca este asunto teniendo en cuenta dos ideas tomadas de Leonardo Waisman y Alejandro Madrid respectivamente. El primero propone, luego de un recorrido historiográfico por los distintos enfoques de la biografía musical, que un punto de vista del ejercicio biográfico puede ser el análisis de la imagen que el mismo biografiado quiso proyectar de sí. El segundo reflexiona sobre las particularidades que los sucesivos giros epistemológicos han enfrentado, con distinto grado de relevancia, en lo que hace a la biografía musical como un tipo de estudio que reclama una visión crítica. Véase Waisman, L. (2009). "La biografía musical en la era post-neomusicológica", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, N° 23, p. 191. Madrid, A. (2021). "Presentación. Dossier 'La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI'," *Revista Argentina de Musicología*, Vol 22, N° 1, pp. 13-18.

²⁰⁵ Salgado, 1971, p. 115.

No tardó en llegar una segunda etapa, en la que se identifica una actividad múltiple ligada a la interpretación, la enseñanza y la gestión de instituciones uruguayas. Su desempeño profesional se desarrolló desde temprana edad, puesto en 1910 ya integraba la Banda Municipal como primera trompeta. Su preparación musical y solvencia en el instrumento le permitieron en 1930 asumir por concurso como profesor de esa institución.²⁰⁶ A su vez, en 1931 ganó el concurso de primer trompetista de la flamante Orquesta Sinfónica del SODRE (OSSODRE), cargo que ocupó hasta 1939.²⁰⁷ Seguidamente, se desempeñó como subdirector de la Banda Municipal, para ganar, en 1940 –por concurso de oposición y méritos– el cargo de director de ese organismo. Su gestión allí se llevó a cabo desde 1940 hasta 1974. Fueron treinta y cuatro años de realizar una tarea responsable, que se detecta en un conjunto de transformaciones que puso en práctica y que se relacionan con una ampliación del repertorio y de la cantidad de instrumentos. El crecimiento se hizo evidente, entre otros hechos, en la denominación del organismo que, en 1942, pasó de “Banda Municipal” a “Orquesta Municipal”.

Simultáneamente con la concreción de aquel concurso, en 1940 Ascone fundó la Escuela Municipal de Música, en Montevideo. En ella dictó clases hasta 1947 y fue su director desde 1940 hasta 1975.²⁰⁸ En el departamento de Paysandú fue el pionero que fundó en 1965 una Escuela Municipal de Música, iniciativa que muestra la preocupación por los alumnos del interior del país.²⁰⁹

²⁰⁶ Se consultó documentación en el Archivo de la Intendencia Municipal de Montevideo.

²⁰⁷ Dato extraído del Archivo de la Imagen y la Palabra del SODRE.

²⁰⁸ Estos datos también proceden del Archivo de la Intendencia Municipal de Montevideo.

²⁰⁹ Se consultó el Archivo de la Intendencia Municipal de Paysandú.

Todo lo referido se combinó con un trabajo incansable en la docencia no especializada, tanto a nivel nacional como en el extranjero. Así, en 1938 fue invitado por el gobierno venezolano para enseñar y dirigir música coral en las llamadas Escuelas Experimentales, de Caracas. Estos establecimientos estaban dirigidos por el profesor Sabas Olaizola, quien colaboró como coautor con Ascone en la edición del libro *Venezuela*, un cancionero escolar conformado por siete canciones para ser impartidas en el nivel de enseñanza primaria de ese país. Asimismo, compuso el Himno de la Escuela “Venezuela”.²¹⁰

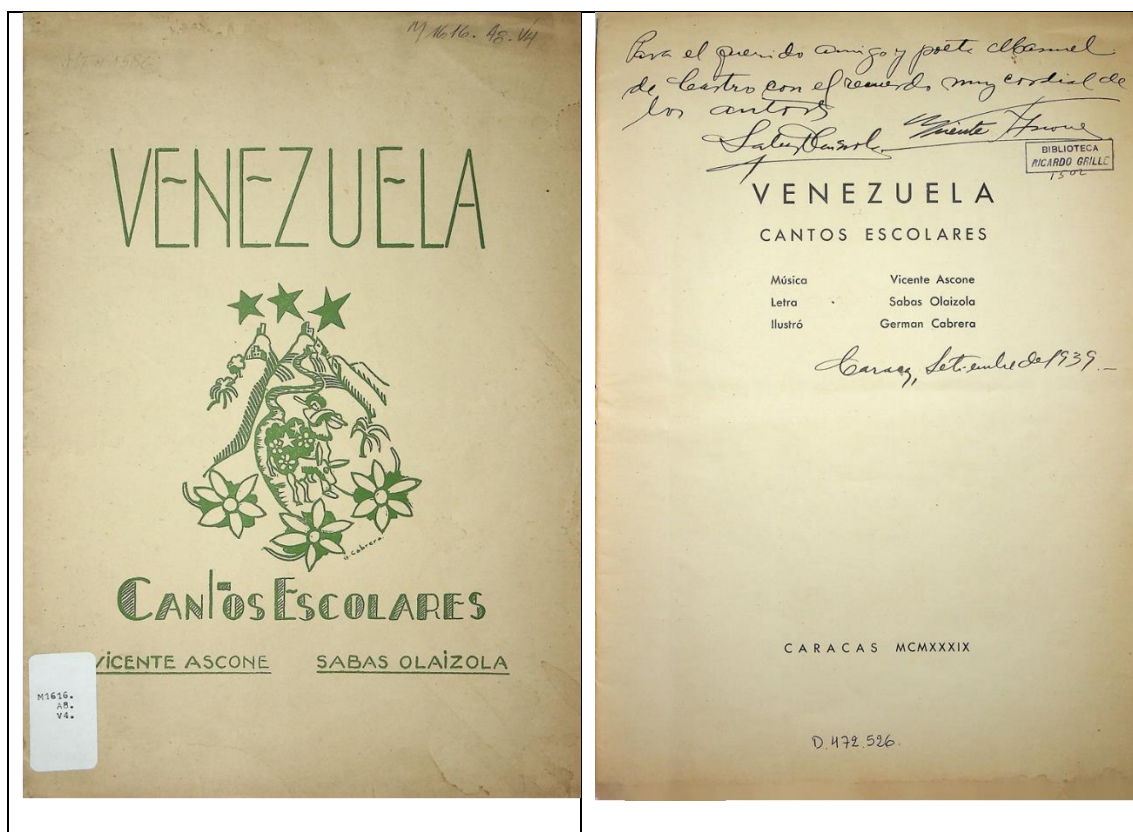


Figura 37. Tapa y portada del cancionero infantil *Venezuela*, de Ascone y Olaizola

²¹⁰ Así consta al revisar la música impresa de Ascone archivada en la Biblioteca Nacional, en la sección Materiales Especiales.

Prestando atención al diseño de tapa [Figura 37], nuevamente se puede observar cierta recurrencia del número tres, tal vez en línea con la simbología masónica que antes se ha sugerido. Tres estrellas en el plano superior se compensan con tres flores en el plano inferior. En el centro de la imagen, al lado del niño, dos estrellas y tres flores suman cinco elementos, número importante dentro de esa cosmovisión.²¹¹ Por otra parte, el contorno de la figura –si se mira desde la perspectiva figura-fondo– podría aludir a la silueta del mapa del Uruguay. En la portada se lee la siguiente dedicatoria:

“Para el querido amigo y poeta Manuel de Castro con el recuerdo muy cordial de los autores, Sabas Olaizola [firma] y Vicente Ascone [firma]. Caracas, setiembre de 1939”.

Manuel de Castro fue un escritor rosarino, que nació el 26 de marzo de 1896 y falleció en Montevideo el 8 de junio de 1970. Si bien oriundo de Argentina, se lo considera un escritor perteneciente a las letras uruguayas debido a su prolífica obra poética y periodística en la cultura oriental. Al ser contemporáneo de Olaizola y de Ascone –en un contexto influido por la denominada Generación del Novecientos–²¹² no es difícil suponer una amistad entre ellos, que habría perdurado más allá de las fronteras, como lo atestigua la dedicatoria.²¹³

²¹¹ Las siete canciones –nueva posible conexión numérica con el ideario mencionado– son: 1) Venezuela; 2) Juego de los cafetos; 3) Ronda de los caobos; 4) Leyenda de la piña; 5) Cantares del Ávila; 6) Nuevo día; 7) Canción del hijo despierto.

²¹² Rocca, P. (2021). “Castro, Manuel de”. *Colecciones*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado en: <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/letras/seccion-de-archivo-y-documentacion-del-instituto-de-letras/acervo-documental/colecciones/516-castro-manuel-de>

²¹³ Además, en esa página [Figura 37] está el dato del dibujante, Germán Cabrera, la ciudad y el año de edición –“Caracas, 1939”– y el sello de la Biblioteca Nacional que identifica esta partitura dentro del legado de Ricardo Grille. Se puede constatar estos datos en: <https://www.iaml.info/uruguay>

Una tercera y última etapa de Ascone en relación con su interés por marcar un vínculo estrecho entre la composición, la enseñanza y la interpretación comenzó en 1975 y culminó en 1979, con su fallecimiento. Podría decirse que este es el período de consolidación y reconocimiento público de su trayectoria multifacética. En 1974, en efecto, había finalizado su gestión en la Orquesta Municipal de Montevideo y un año después, cesó en su cargo de director de la Escuela Municipal de Música de Montevideo. Sin embargo, continuaba aportando al integrar tribunales examinadores en concursos, aconsejar a jóvenes directores y, sobre todo, dedicarse a componer para trompeta y ejecutarla. En cierto sentido, el *Concierto para trompeta y orquesta*, de 1969, en cuyo estreno él mismo fue el solista bajo la batuta de Carlos Estrada, junto a la Orquesta Sinfónica Municipal,²¹⁴ marca el momento de su despedida del público que lo había acompañado y valorado a lo largo de toda su carrera. Ascone falleció en Montevideo el 5 de marzo de 1979, dejando un legado que muestra facetas de intérprete, docente, director de orquesta y compositor consolidadas tanto en la cultura musical uruguaya como también en el exterior del país.

4.1.2.- Los ballets de Vicente Ascone y sus distinciones

Desde la segunda etapa, que se marcó antes como un período muy activo en el que Ascone abordó varios quehaceres musicales en simultáneo, se

²¹⁴ Grieco Catalurda, H. (1975). *Vicente Ascone: intérprete, docente y compositor*. Montevideo: Consejo Nacional de Educación, Consejo de Educación Primaria, p. 5.

desarrolló paralelamente su talento como compositor de trozos coreográficos para niños. La primera composición dentro del género fue *Ballet infantil la vidalita*, de 1934,²¹⁵ cuyo tema musical principal está tomado de su lied *Canto a la vidalita* (1928), obra para canto y piano sobre versos de Prunel Alzáibar.²¹⁶ En 1934 también, se estrenó en la Escuela Argentina de Montevideo *Tres ballets infantiles*, sobre parábolas de José Enrique Rodó,²¹⁷ obra que fue dirigida por el autor.²¹⁸ Más de una década después, en 1946, en el Estudio Auditorio del SODRE fue puesto en escena el ballet infantil *Reina dorada*, dirigido por Ascone con la Banda Municipal.²¹⁹ Adicionalmente, durante su estadía en Venezuela en 1938, estrenó su ballet infantil *Pulgarcito*.²²⁰

Las obras citadas demuestran una plasticidad compositiva que le permitía ser capaz de crear microformas infantiles, breves y con una funcionalidad pedagógica, como también *Nocturno nativo*, pensado como una macroforma destinada a la fundación del Cuerpo de Baile del SODRE. A continuación, se resume el conjunto de obras de ballets con las cuales Ascone obtuvo varias distinciones [Figura 38]. Debe notarse que la fecha de premiación difiere –en algunos casos– respecto de la fecha de composición y/o estreno de sus creaciones.

²¹⁵ El manuscrito del autor está en la Biblioteca Nacional, sección Materiales Especiales.

²¹⁶ Ascone, V. (1928). “Canto a la vidalita”, *La Pluma. Revista mensual de Ciencias, Artes y Letras*. Año II, Vol. 8. Montevideo: Orsini Bertani Editores; pp. 9-14.

²¹⁷ Véase Rodó, J. E. (1953). *Parábolas. Cuentos simbólicos*. [prólogo de Juana de Ibarbourou]. Montevideo: Contribuciones Americanas de Cultura SA. También puede consultarse la edición argentina, de 1972, por editorial Kapelusz.

²¹⁸ El manuscrito orquestal se halla en el archivo de esa institución.

²¹⁹ La partitura impresa está en el Museo Romántico, Archivo Histórico Nacional.

²²⁰ Partitura impresa disponible en Biblioteca Nacional, sección Materiales Especiales.

Obra	Autor del argumento	Lugar del estreno	Fecha del estreno	Interpretación y dirección	Premio
<i>La carreta</i>	Víctor Pérez Petit	Estudio Auditorio	07/11/1932	OSSODRE, Vicente Pablo	Premio Remuneración Artística, 1932
<i>Nocturno nativo</i>	Víctor Pérez Petit. Primer Ballet nacional	Estudio Auditorio	23/11/1935	OSSODRE, Lamberto Baldi	Premio Remuneración Artística, 1933
<i>Tres ballets infantiles</i>	Parábolas de José Enrique Rodó	Escuela "República Argentina"	12/10/1934	Banda Municipal de Montevideo, Vicente Ascone	Ministerio de Instrucción Pública, 1933
<i>El payador</i>	Fernán Silva Valdés	Estudio Auditorio	19/08/1939	OSSODRE, Vicente Ascone	Premio Remuneración Artística, 1939
<i>Reina dorada</i>	Ballet infantil. Víctor Pérez Petit	Estudio Auditorio	9/06/1946	Banda Municipal de Montevideo, Vicente Ascone	Ministerio de Instrucción Pública, 1945
<i>Hylas</i>	Parábola de José Enrique Rodó	Teatro de Verano del Parque Rodó	20/01/1949	OSSODRE, Carlos Estrada, Coro femenino dirigido por Domingo Dente	Premio Remuneración Artística, 1948

Figura 38. Distinciones a los seis ballets de Vicente Ascone

Además de los seis premios recibidos como compositor de ballets, Ascone obtuvo más distinciones en otros géneros musicales, descritas por Susana Salgado y por Julio César Huertas en sus respectivos aportes.²²¹

²²¹ *Paraná Guazú* (ópera). Sobre texto de Humberto Zarilli. Primer Premio Nacional de Música. Se estrenó el 14 de agosto de 1930. *Santos Vega* (música incidental). Sobre texto de Fernán Silva Valdés. Primer Premio Medalla de oro de la Casa del Teatro (1953). *Farsa sentimental y grotesca* (poema sinfónico). Sobre texto de Ramón del Valle Inclán. Premio otorgado por el Ministerio de Instrucción Pública (1927). *Cantos del atardecer* (impresiones sinfónicas). Premio del SODRE (1932). *1ª Sinfonía*. Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública (1945). *2ª Sinfonía*. Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública (1955). *3ª Sinfonía*

4.2.- La partitura manuscrita y su edición en *Finale*

Como se ha sostenido, por ser *Nocturno nativo* uno de los principales legados de Ascone a la música uruguaya, un estudio de la única partitura manuscrita conservada –escrita de puño y letra del compositor, además– se vuelve algo insoslayable.²²² Describir entonces las características externas e internas del documento y explicar el proceso de edición en *Finale* que, sin lugar a duda, ha conllevado un posicionamiento crítico, forma parte de la tarea de exhumación, con vistas a poder contar con los elementos necesarios para una futura puesta en escena de la pieza coreográfica.

Por consiguiente, en esta sección de la tesis se estudia la partitura manuscrita, que se halla conservada en el Museo Histórico Nacional, en la sede del Museo Romántico “Casa de Antonio Montero”. Luego de realizar los trámites administrativos, comenzó la etapa de consulta y fotografía digital de la obra, que consta de doscientas veintiocho páginas. En la primera carilla, se puede leer el título, género escénico, autor del argumento y firma del compositor. También se detalla el lugar y la fecha de finalización [Figura 39].

(del río). Primer Premio del Ministerio de Instrucción Pública (1959). Véase Salgado, 1970, pp. 27-28; Salgado, 1971, pp. 223-231; Huertas, J. C. (2003). *Raíces italianas en la música del Uruguay*. Vol. 2. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Archivo General de la Nación, p. 49.

²²² Dada la existencia de una única partitura, a los fines de este trabajo es operativa la definición de filología que Caraci Vela denomina “tradicional”, es decir “la restitución del texto a la forma más cercana posible a la que el autor consideró completa”. Esto no significa, sin embargo, desechar la definición “contemporánea”, puesto que se intenta analizar intervenciones externas, fragmentos tachados que posiblemente quedaron sin resolver y posibles usos fragmentarios de la partitura. Véase Caraci Vela, M. (2005). *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici. I. fondamenti sotrici e metodologici della Filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, pp. 17-18.

El manuscrito está escrito en tinta negra con intervenciones en lápiz de distintos colores, como se explicará enseguida. Se encuentra encuadernado en tapa dura, con un estado de conservación bueno. En el inicio, un sello del Ministerio de Instrucción Pública contiene una fecha –16 de febrero de 1933– y un número de antecedentes –300/1932– que probablemente corresponde al modo de identificación con que la pieza se presentó al concurso o “Premio Remuneración”.

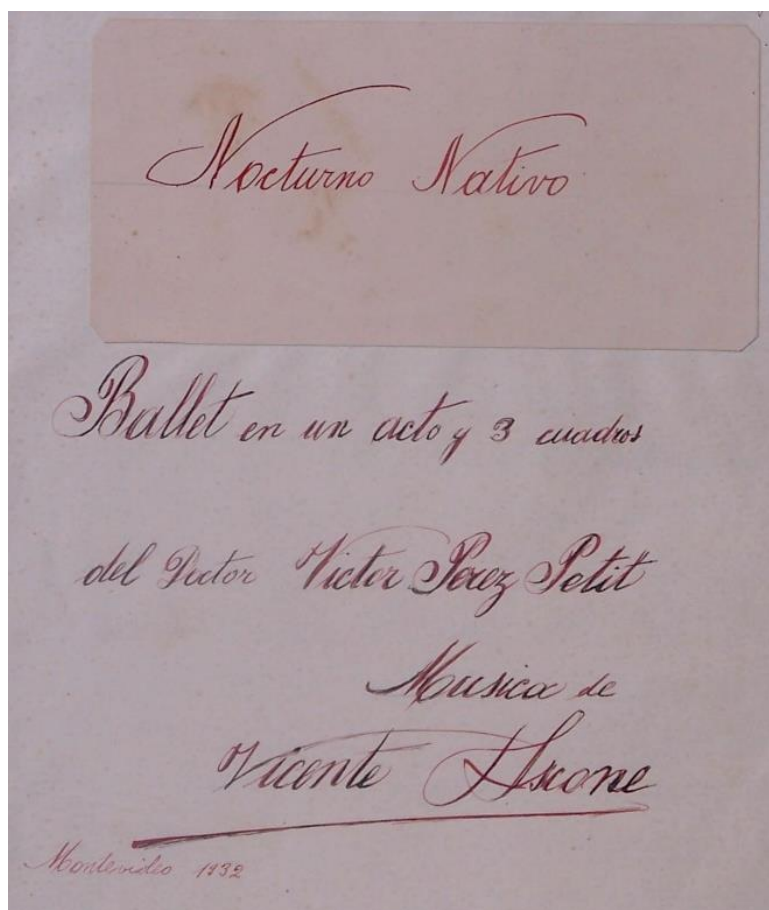


Figura 39. Datos en primera carilla del manuscrito

4.2.1- Didascalias y usos de la partitura

Al comenzar a estudiarlo, se observaron en el manuscrito anotaciones con trazos en lápiz en color rojo, negro y azul, a primera vista distintas a la caligrafía

de Ascone. Consultado el Departamento de Filología de la Facultad de Humanidades de la UDELAR, se comprende que constituyen *didascalias*,²²³ es decir, acotaciones, señalizaciones precisas que utiliza en este caso el director, al estudiar la partitura y ensayar con la orquesta. Se entrevistó a la nieta de Lamberto Baldi para solicitarle si reconocía la caligrafía de él al comparar esas anotaciones con otros escritos personales; y en efecto, coinciden. A lo largo de todo el manuscrito²²⁴ se hallaron veintisiete acotaciones suyas que se dilucidaron en detalle durante el proceso de edición y que a continuación resulta necesario enumerar.²²⁵

En la primera didascalia, Lamberto Baldi escribe en rojo “Para concierto tres danzas. 1ª de la Noche, 2ª de la lluvia y el viento; 3ª Zamba, Danza criolla”, lo que hablaría –hasta donde puede intuirse– del uso de este manuscrito en alguna presentación programada como trozo puramente sinfónico, además del estreno como pieza coreográfica. En tal sentido, pese a las marcas, dobleces, papeles pegados e indicaciones que sugieren distintos tipos de cortes y saltos, se ha respetado en la edición propuesta, la escritura como la realizó Ascone.

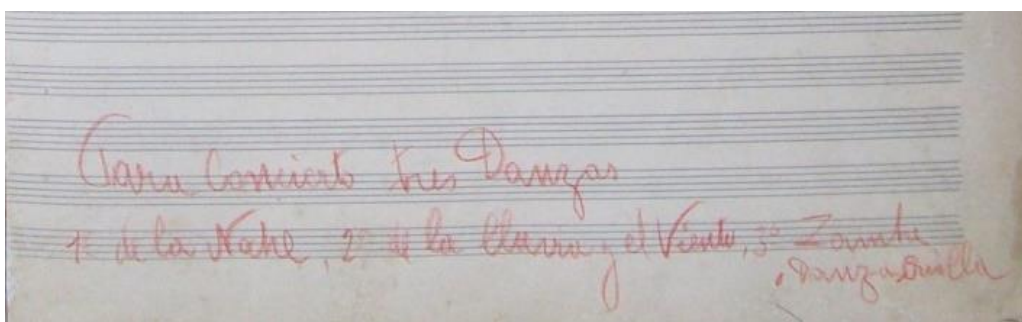


Figura 40. Didascalia 1. Escritura de Lamberto Baldi, p. 3 del MS

²²³ Una explicación pormenorizada del concepto se encuentra en Marchese y Forradellas, 1989.

²²⁴ De aquí en adelante se utiliza la abreviatura MS.

²²⁵ Como afirma Grier, muchas fuentes musicales son prácticas y reflejan la interpretación específica de un determinado músico, como sería el caso presente. Véase Grier, 2008, p. 68.

En la segunda didascalia, Baldi escribe en azul un signo de interrogación entre paréntesis que señala un diseño melódico problemático en los segundos violines. El director lo especifica al escribirlo nuevamente en lápiz y lo firma con sus iniciales LB.

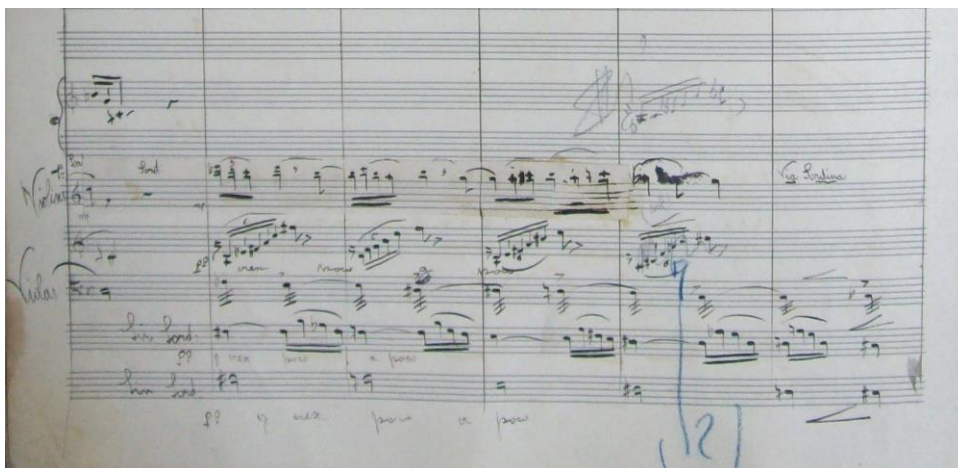


Figura 41. Didascalia 2. Signo de interrogación, reescritura y firma de Baldi, p. 8 del MS

La tercera didascalia se encuentra en la *Danza de los pájaros*. Es la expresión “sin sordina” escrita en azul en los violonchelos y contrabajos. La escribe como recordatorio.

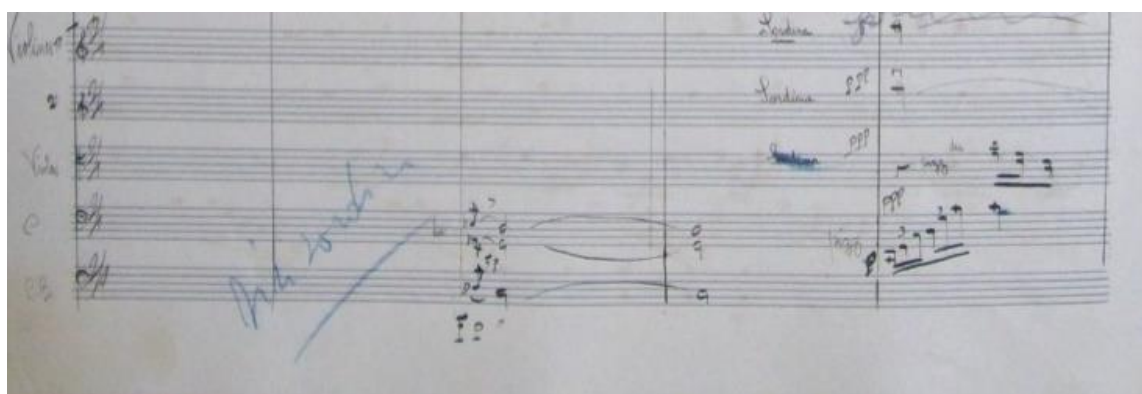


Figura 42. Didascalia 3. Recordatorio “sin sordina”, p. 24 del MS

La cuarta intervención se encuentra en la *Danza de la noche*. Escribe en rojo “Primera danza para concierto” en la parte superior de la hoja, junto al

nombre *Danza de la noche* dado por Ascone, pensando en un uso no coreográfico como se sugirió antes.

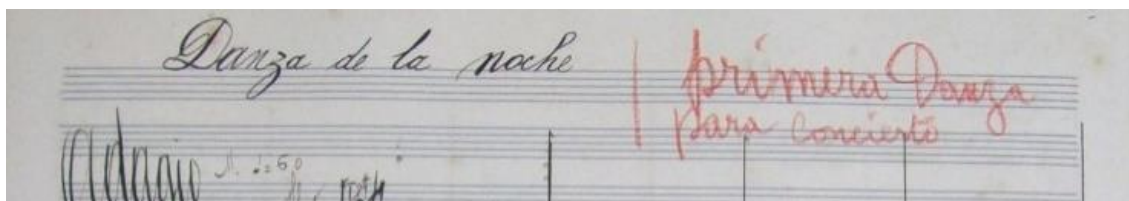


Figura 43. Didascalia 4. Aclaración “Primera danza para concierto”, p. 42 del MS

También dentro de la *Danza de la noche* se encuentra una escritura en rojo: “al agitato y FIN”. Lo hace como recordatorio del final de esa sección y aludiría a tomar directamente la sección “agitato” (p. 39 en la edición anexa), donde inicia la *Danza de la lluvia y el viento*, enfocando nuevamente en el uso puramente sinfónico de la obra. Las anotaciones van acompañadas de un signo de V. Las didascalias están escritas a lo largo de toda la página [Figura 44].

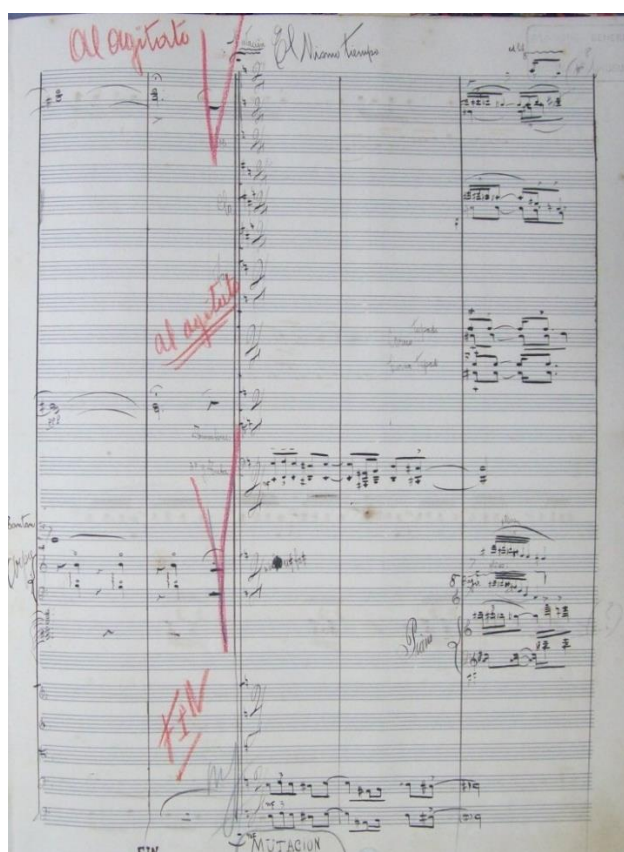


Figura 44. Didascalia 5. Recordatorios en rojo “al Agitato, FIN”, p. 57 del MS

La sexta didascalia consiste en una línea roja vertical a lo largo de toda la carilla para recordar el descenso del telón (p. 45 en la edición anexa).



Figura 45. Didascalia 6. Trazo rojo para recordar el descenso del telón, p. 60 del MS

Una séptima acotación de Baldi está vinculada a la anterior, pero en una página diferente del manuscrito. Escribe con rojo “Telón” y traza una línea en diagonal para recordarlo.

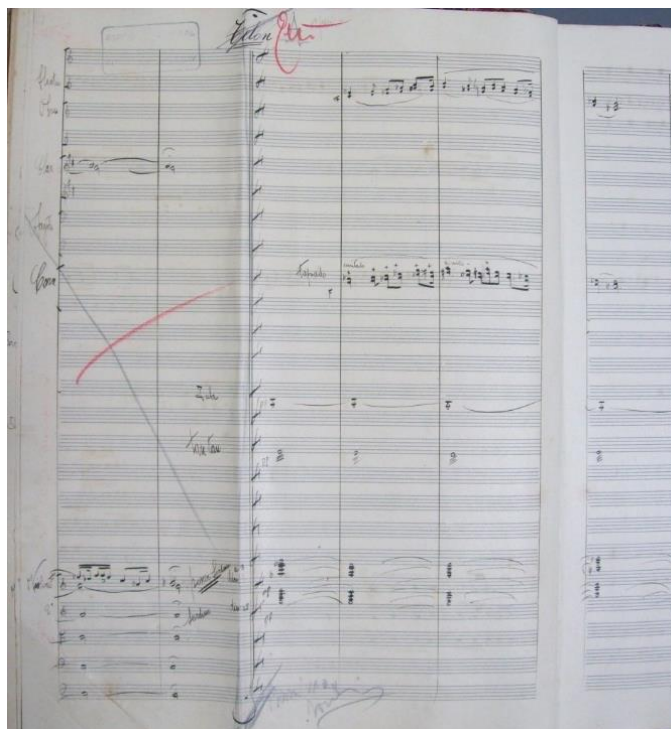


Figura 46. Didascalia 7. “Telón” escrito en rojo junto a línea en diagonal, p. 66 del MS

Una siguiente intervención es el destacado en rojo del signo de repetición del fragmento (p. 57 en la edición anexa).



Figura 47. Didascalia 8. Signo de repetición en rojo, p. 80 del MS

La novena anotación de Baldi es “Pizz” en lápiz azul para resaltar el recurso del *pizzicato* en los violines primeros y segundos, las violas y los violonchelos (p. 61 en edición anexa).

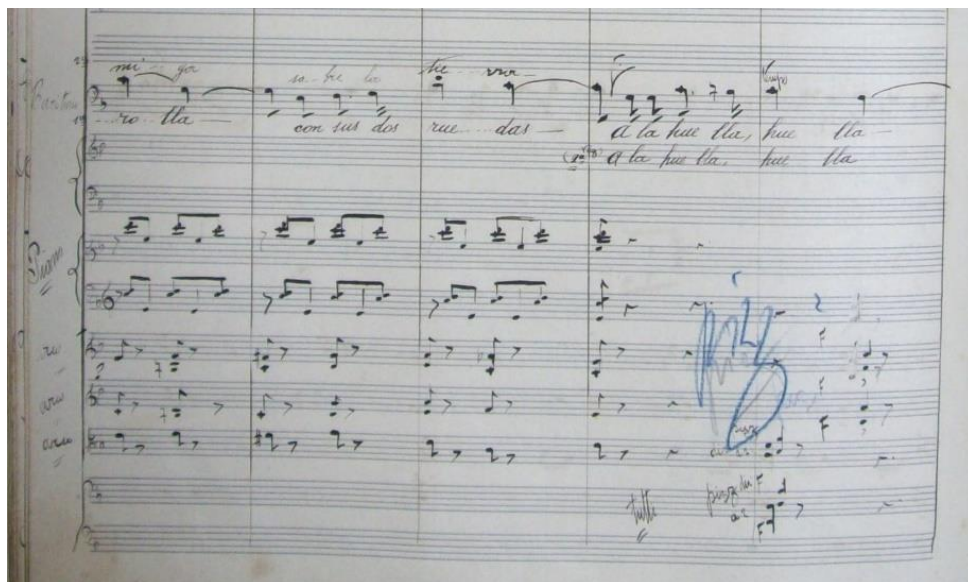


Figura 48. Didascalia 9. Resalta el azul “Pizz” en las cuerdas, p. 84 del MS

Siguiendo, Baldi agrega reguladores en los violines primeros y segundos, en azul, indicando intensidad del sonido en aumento y disminución.

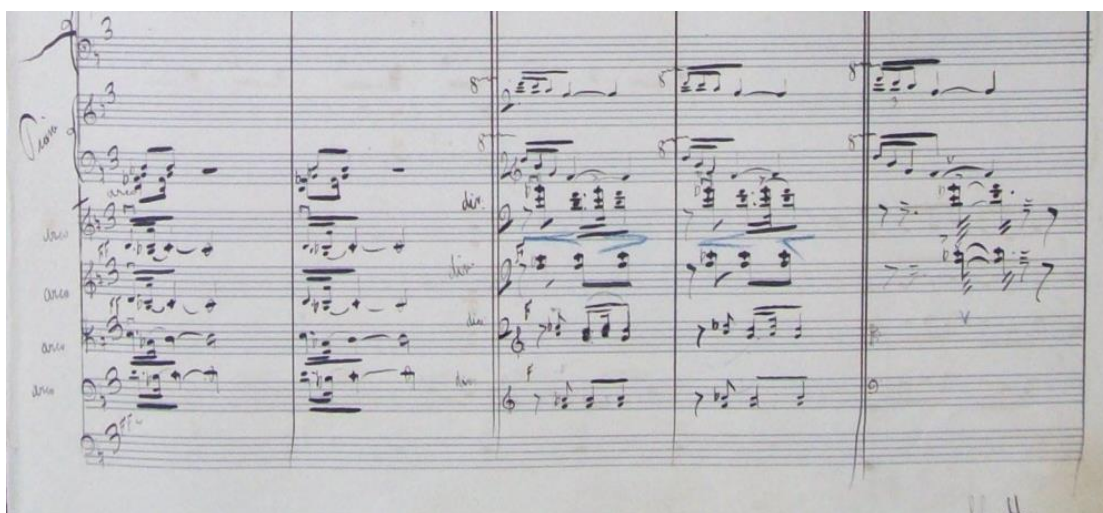


Figura 49. Didascalia 10. Incorporación de reguladores de intensidad, p. 89 del MS

En la décimo primera didascalia, Baldi escribe en rojo la indicación del compás 2/8 a manera de recordatorio anticipado (pp. 67 y 68 de la edición anexa).



Figura 50. Didascalia 11. En rojo, compás 2/8 como recurso mnemotécnico, p. 91 del MS

En la siguiente anotación de Baldi en el manuscrito de Ascone se percibe una combinación de recursos para memorizar los aspectos melódicos, afectados por la escritura de armónicos en las cuerdas. Escribe en azul el número tres dentro de un paréntesis recto y traza un círculo en los primeros y segundos violines, las violas y los violonchelos para recordar que ese pasaje se ejecuta sin sordina (p. 72 en la edición anexa).

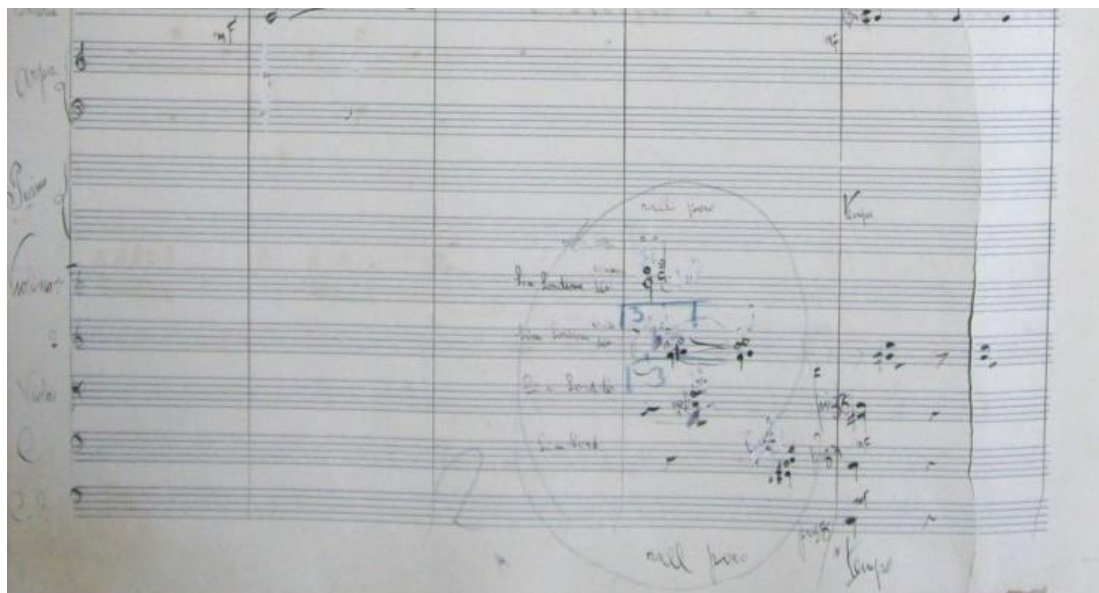


Figura 51. Didascalia 12. Combinación de signos aclaratorios, p. 96 del MS

En la décimo tercera anotación, el director escribe en azul un sostenido para recordar esa alteración en los primeros violines.

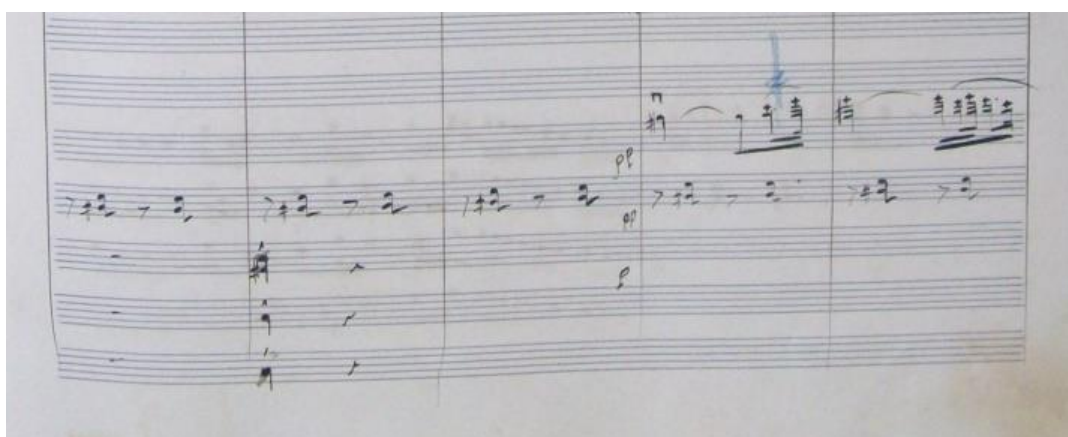


Figura 52. Didascalia 13. Alteración en azul en primeros violines, p. 97 del MS

En la siguiente anotación, se vuelve a observar una combinatoria de signos. Traza una cruz en lápiz en la parte superior de la carilla como visualización y también en lápiz resalta el matiz de intensidad *ffp* (p. 74 en edición anexa). Además, destaca en azul el sostenido ya resaltado en la página anterior del manuscrito.



Figura 53. Didascalia 14. Combinación de signos en lápiz negro y azul, p. 98 del MS

En los agregados que Baldi realiza en la obra manuscrita de Ascone, tacha con lápiz azul la indicación de Ascone de la ejecución de los violines con sordina y resalta en el mismo color de lápiz el *pizzicato* en los violonchelos (p. 74 en la edición anexa). Es la décimo quinta intervención importante que se observa.

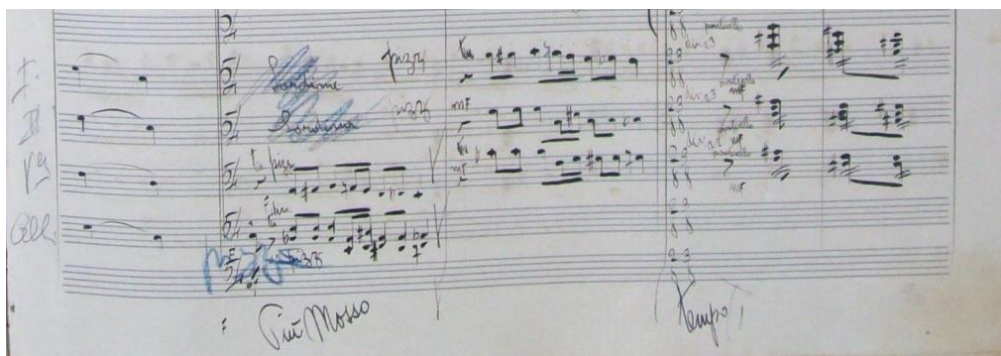


Figura 54. Didascalia 15. Tachadura y escritura en lápiz azul, p. 99 del MS

En la página 103 del manuscrito, Baldi escribe con rojo la palabra *Agitato* en un tamaño de letra grande. Esta indicación se corresponde con la página 92 de la edición propuesta, que efectivamente inicia una sección agitada. ¿Se habrá suprimido la sección relativamente extensa denominada *Caminos* o cambiado de orden? Es notable que, coincidentemente, ese fragmento se encuentra casi en su estado original, sin marcas de uso.²²⁶ Las anotaciones del director de orquesta se tornan en una guía detallada cuando se está en el proceso de edición, como lo es este caso. Sin embargo, la decisión tomada en la edición que se ofrece ha conservado la música original.

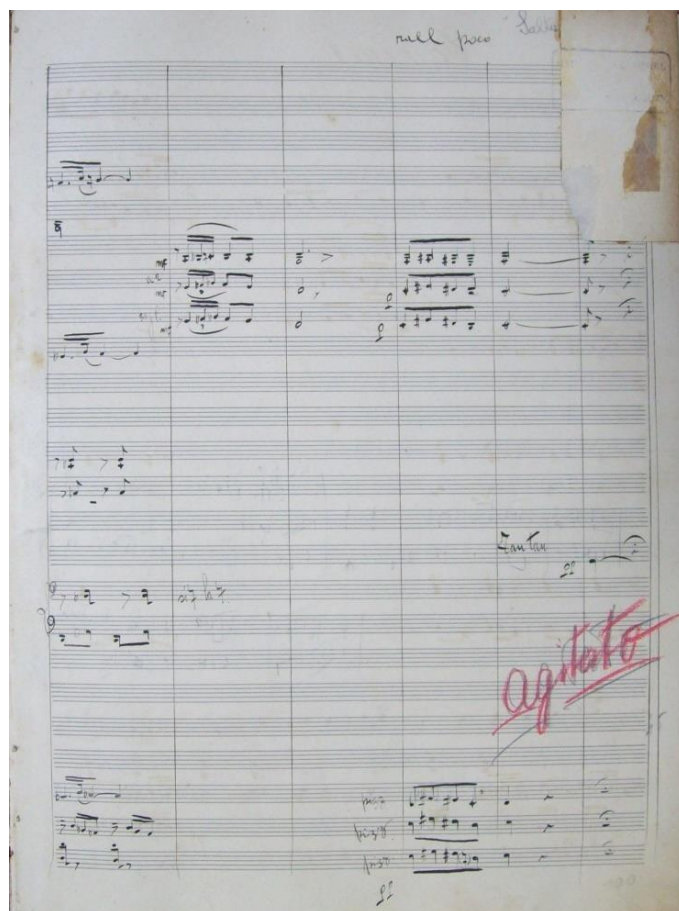


Figura 55. Didascalia 16. En color rojo, indicación de un corte, p. 103 del MS

²²⁶ Esta hipótesis se refuerza por la presencia de un marcador en el borde superior derecho y otra indicación –“Saltar”– que ha quedado escondida por ese marcador [Figura 55].

En la décimo séptima anotación se observan varios elementos, de Ascone y de Baldi. El compositor escribe en rojo “Saltar al *Poco più*”, en alusión, hasta donde se ha podido entender, a la página 153 del MS. El director de orquesta escribe en lápiz “Danza de la lluvia”, y en lápiz rojo “Segunda Danza, (aquí)” y “2ª Danza para concierto”. Además, traza un signo en V y escribe debajo “al poco più”, ambos en rojo. Estas intervenciones darían a entender que se realizaron modificaciones y cortes sobre la marcha, sea en los ensayos o bien, entre la primera y segunda función ofrecidas en 1935.²²⁷

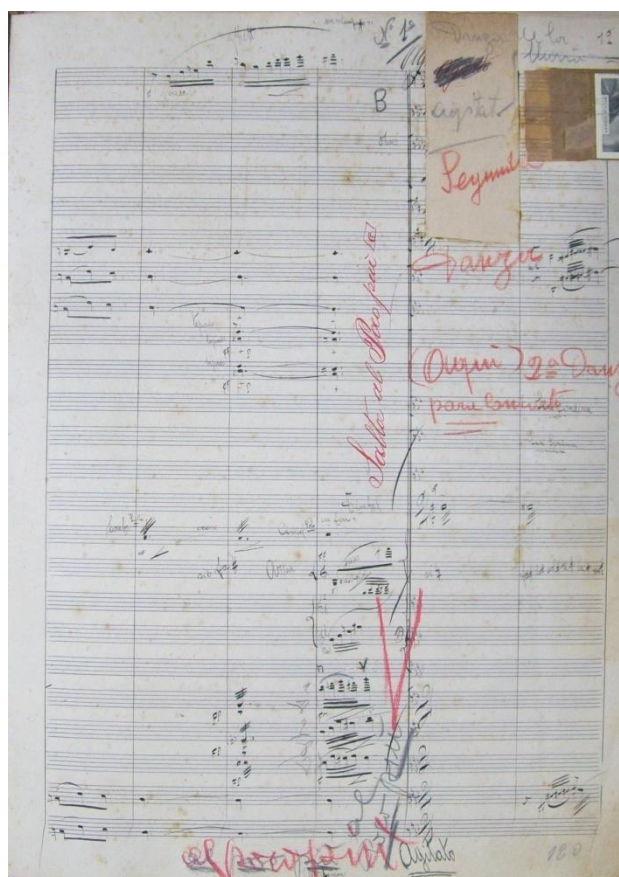


Figura 56. Didascalia 17. Anotaciones de Baldi y Ascone referidas a cortes y utilización de la partitura en versión de concierto, p. 123 del MS

²²⁷ Aunque sin indicar la fuente, Arlington menciona que la obra se repuso “el siguiente jueves” luego del estreno del 23 de noviembre de 1935, “porque las entradas se agotaron”. Según informa, la platea costaba \$1 y la galería \$0.30. Arlington Díaz, 2015, p. 7.

En la décimo octava didasalia, Baldi tacha con lápiz azul la palabra “sordina” en la sección de los violines, las violas y los violonchelos. Nuevamente toma decisiones de interpretación que modifican la composición de Ascone.²²⁸



Figura 57. Didasalia 18. Tachadura de “sordina” en lápiz azul, p. 135 del MS

Las similitudes en el trazado de ciertos signos muestran un tipo de “código” que el director de orquesta utiliza frecuentemente para memorizar determinadas partes de la partitura. Es por esa razón que la didasalia decimonovena es presentada en dos ejemplos. En la anotación 19a, Baldi agrega en azul el signo de matiz que indica que la intensidad del sonido va a disminuir gradualmente en las cuerdas; en una página cercana, realiza los mismos signos [Figuras 58 y 59].

²²⁸ En este caso específico la p. 135 del manuscrito se corresponde con la p.104 de la edición anexa.

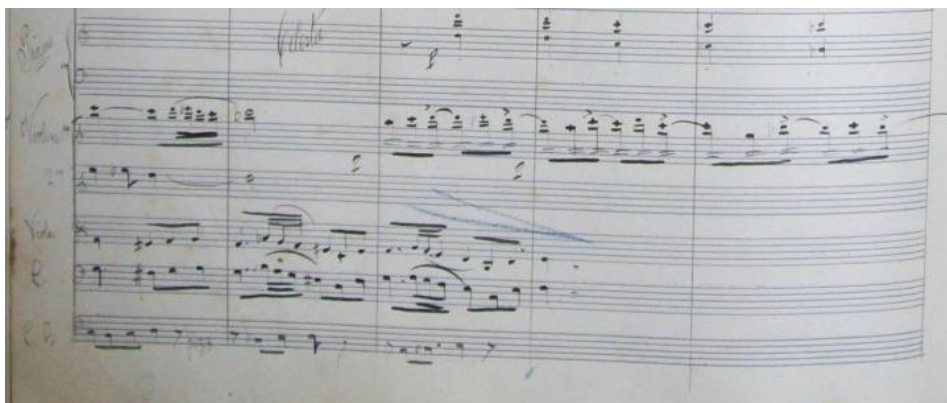


Figura 58. Didascalia 19a. Matiz de intensidad en lápiz azul, p. 140 del MS



Figura 59. Didascalia 19b. Matiz de intensidad en lápiz azul, p. 142 del MS

En la vigésima didascalia se observa cómo Baldi complementa desde la dirección orquestal lo compuesto por Ascone que –no debe olvidarse– también era director de orquesta. Ascone escribe “Poco meno” en tinta negra y Baldi “ma sempre agitato” en lápiz azul. Esto demuestra las decisiones del director de orquesta durante los ensayos (página 113 en la edición anexa).

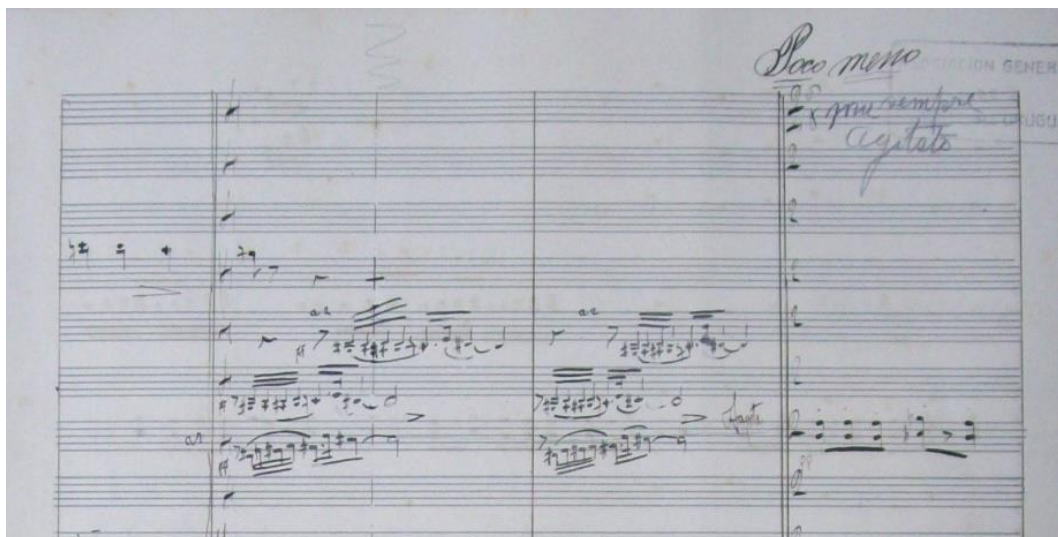


Figura 60. Didascalia 20. “Ma sempre agitato” en lápiz azul, p. 145 del MS

La intervención vigesimoprimer a muestra una situación similar en dos páginas del manuscrito. La explicación se muestra mediante dos ilustraciones. En la 21a, que se corresponde con la página 151 del manuscrito, Baldi escribe “Fin” en lápiz rojo. Y en la parte superior: “Nº 2. De la A a la B y salta al Nº 3” y una tachadura en cruz sobre toda esa carilla, (página 117 en edición anexa).

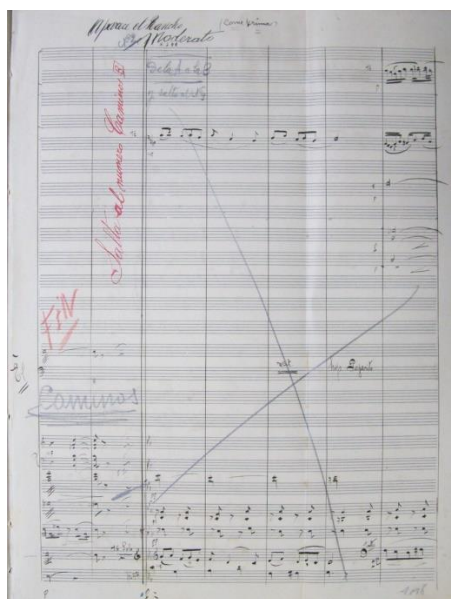


Figura 61. Didascalia 21a. “Fin” en lápiz rojo, “Caminos” y tachadura en lápiz, p. 151 del MS

Algo similar sucede en la página 152 del manuscrito. En ella se lee “Caminos” en rojo y luego, la música continúa tachada (página 117 en edición anexa). Un doblez a todo lo largo de esta página hace pensar que desde “Fin” [Figura 61] se habría retomado la sección “Caminos” en alguna de las versiones interpretadas, omitiéndose las páginas 151 y 152.



Figura 62. Didascalia 21b. “Caminos” en lápiz rojo y tachadura en lápiz, p. 152 del MS

En la vigésimo segunda didascalia se observan varias anotaciones. Baldi escribe en lápiz rojo “aquí 3ª Danza” y en lápiz “2/4 Andantino”. Además, remarca en azul la “P” inicial correspondiente a la indicación *sull ponticello* escrita por Ascone (p. 119 en edición anexa).

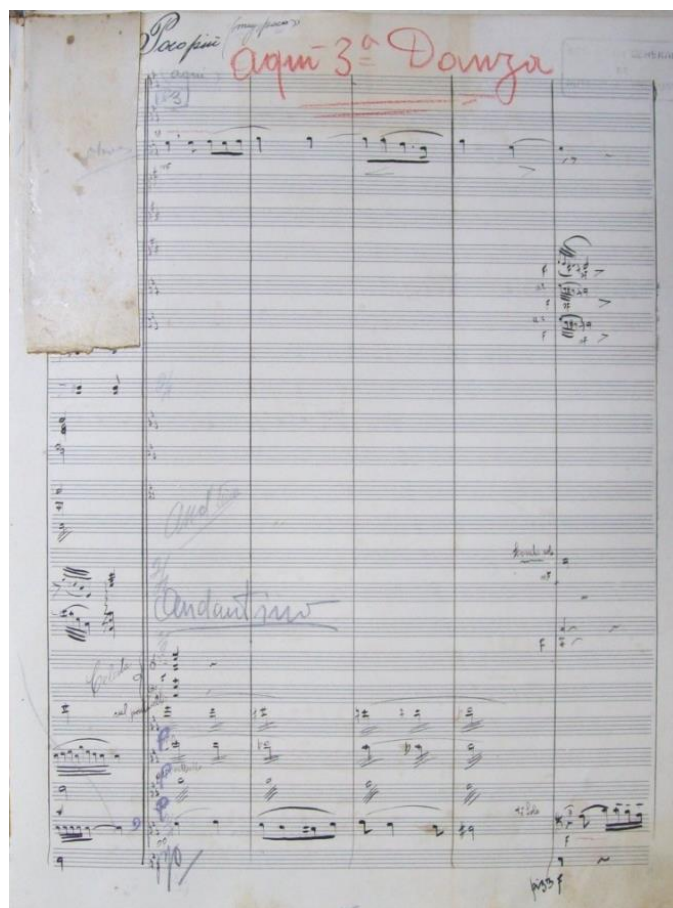


Figura 63. Didascalia 22. “Aquí 3ª Danza” en lápiz rojo, “Andantino” en lápiz y “P” en azul, p. 153 del MS

En la acotación número veintitrés, Baldi escribe con lápiz azul “Rall”, es decir, *rallentando*, y “Pizz”, esto es, *pizzicato* en la melodía del contrabajo (p. 121 en edición anexa).



Figura 64. Didascalia 23. “Rall” y “Pizz” en lápiz azul, p. 156 del MS

La siguiente anotación es un caso atípico respecto de lo que se viene desarrollando. En la página 166 del MS se lee en tinta azul “Mitad” en los primeros violines. Este vocablo no se transcribió en la página 125 de la edición anexa por entender que es una indicación que no corresponde a la terminología musical. Se deduce que es una palabra de uso estrictamente mnemotécnico.



Figura 65. Didascalia 24. Vocablo “Mitad” en lápiz azul, p. 166 del MS

En la vigésimo quinta didascalia, Baldi escribe “arco” en tinta azul en la melodía de los violonchelos y contrabajos.



Figura 66. Didascalia 25. “Arco” en tinta azul, p. 172 del MS

La siguiente intervención presenta varios aspectos. La página aparece tachada casi en su totalidad. Baldi repasa con lápiz rojo la sección tachada para

un rápido reconocimiento de esta parte cuando está dirigiendo la orquesta. En la página 140 de la edición anexa se explica que la tachadura se debe a la repetición probablemente errónea de los compases.

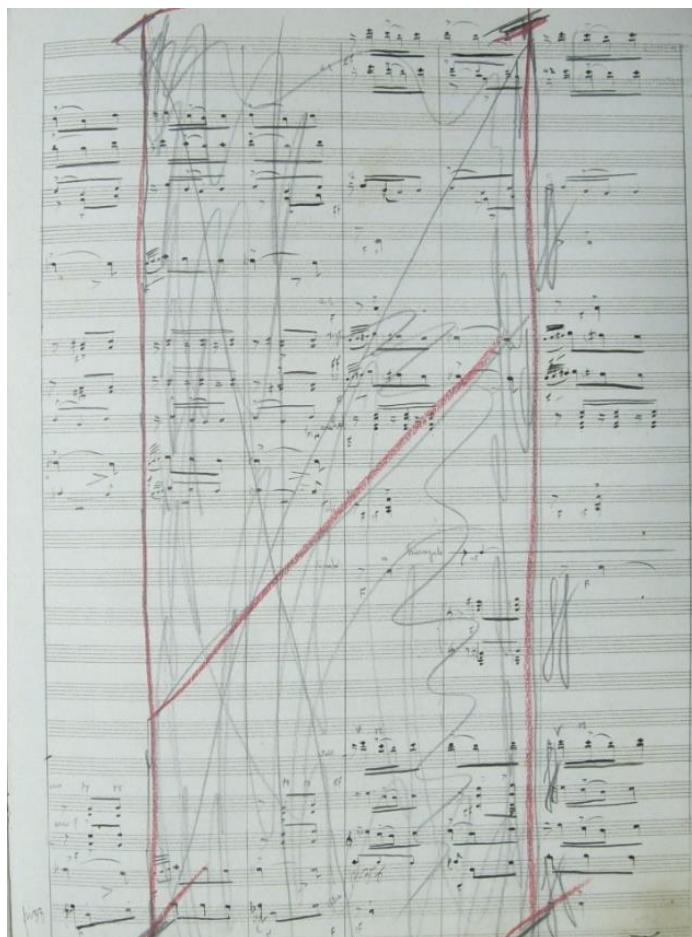


Figura 67. Didascalia 26. Baldi señala en rojo lo tachado por Ascone, p. 175 del MS

La última didascalia del manuscrito consiste en una V trazada en lápiz rojo al final de la página para recordar el final de la sección, pues en la página siguiente comienza el “Tema de la Noche (mutación)”.

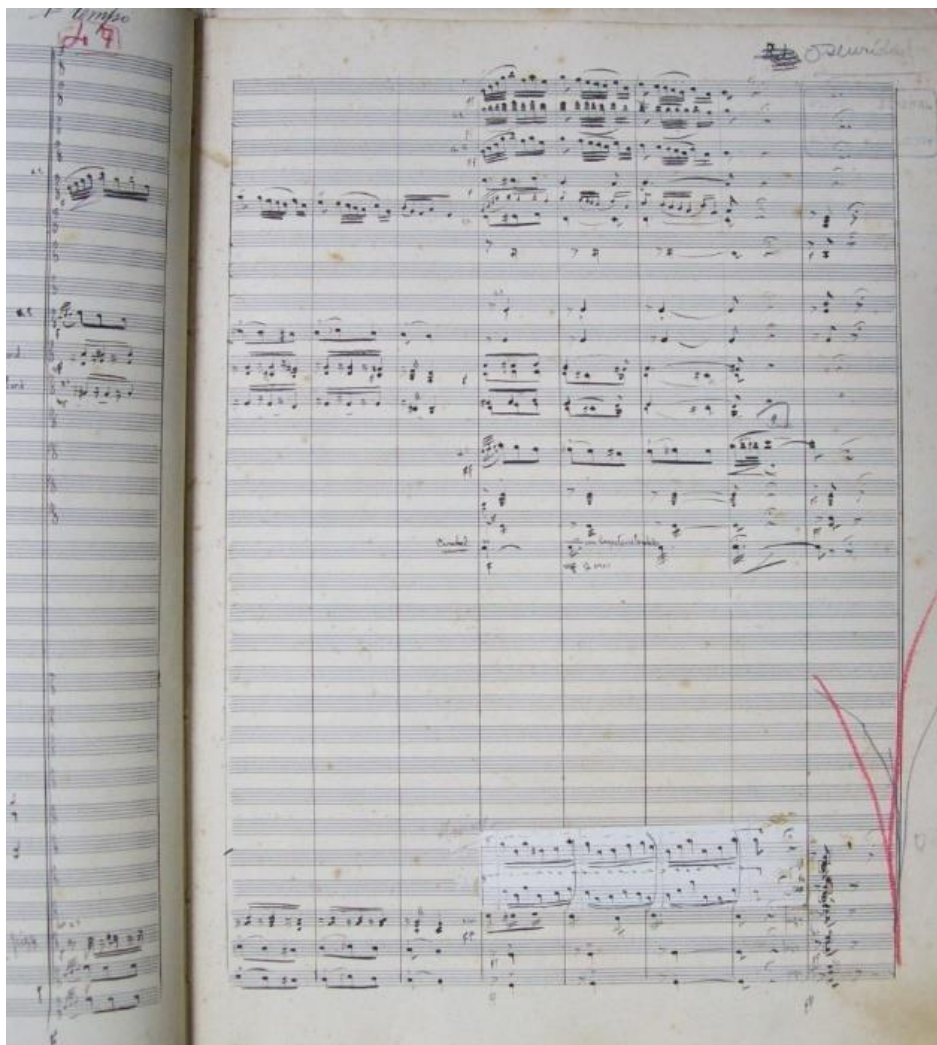


Figura 68. Didascalia 27. “V” en rojo para señalar el final de esa sección, p. 191 del MS

De la descripción y estudio detallado de cada una de las anotaciones agregadas por Lamberto Baldi en el manuscrito de Vicente Ascone, se pueden extraer tres conclusiones. La primera tiene que ver con la naturaleza de las intervenciones, pudiendo deducirse que la mayoría corresponde a una ayuda mnemotécnica para el director. En segundo término, las didascalias se usan como señalización de comienzo y fin de las secciones de la partitura, lo que obedecería al hecho de necesitar el director claridad visual en el foso. Como macroforma musical destinada a servir de soporte al movimiento escénico de los

bailarines, seguramente resultaría engorroso dirigir al conjunto completo sin esas marcas. Finalmente, las intervenciones de Baldi en la toma de decisiones sobre la ejecución melódica dejan ver con claridad su propia interpretación de este ballet. Se comprende que, si bien tanto Ascone como Baldi eran directores de orquesta, en este caso Ascone compuso y Baldi dirigió. Por este motivo, la edición crítica que acompaña esta tesis se inclina por el respeto hacia lo escrito por Ascone, prefiriendo dejar constancia de las anotaciones agregadas por el director de orquesta Lamberto Baldi en la forma que se acaba de presentar.

4.2.2- Tres esquemas a modo de resumen

La edición del manuscrito en programa Finale permite obtener una visión de la obra que resulta global y detallada a la vez. En tal sentido, a continuación, se muestran tres esquemas. El primero permite visualizar la estructura del ballet. El segundo, muestra la descripción del vestuario acorde al argumento; y en el tercero, se realiza un cuadro comparativo de la partitura, el argumento de *Nocturno nativo* y sus correspondencias coreográficas.

Esquema 1: Estructura del ballet *Nocturno nativo*

Nº de cuadro	Secciones en el manuscrito	Paginación en partitura Finale	Orquestación	Observaciones
1	Introducción	1-15	2(1).2(1).2(1).2(1) - 2.4.2.1 Timbales, Bombo, 2 Címbalos, Xilofones, Triángulo, 2 Tam tam, Arpa, Piano, Celesta; Cuerdas	
1	Danza de los pájaros	16-27	2.2(1).2.2 - 2.1 Timbales, 1Tam tam, Arpa, Piano; Cuerdas	
1	Danza de la noche	28-38	2(1).2(1).2(1).1(1) -2.0.2.1 2 Timbales, Arpa, Piano; Cuerdas.	
2	Mutación	39-45	2(1).2(1).2(1).2(1).1-1 - 2.0.2.1 2 Timbales, Arpa, Piano; Cuerdas.	
2	El Murmullo-Nocturno	46-52	2(1).2(1).2(1).2(1).1(1) - 2.0.2.1 2 Timbales, Arpa, Piano; Cuerdas.	Coro interno
2	Huella	53-64	2(1).2(1).2(1).2(1).1(1) - 2.0.2.1 2 Timbales, Arpa, Piano; Cuerdas.	
3	Danza del sueño	65-79	2.2.2.2.2 -2.4.2.1 Timbales, Xilofón, Piano; Cuerdas.	
3	Caminos	80-98	2.2.2-2.2- 2.4.2.1 Timbales, Xilofón, Piano; Cuerdas.	
3	Danza de la lluvia y el viento	99-121	2.2-1.1-1.1-1- 2.4.2.1 Timbales, Batería (Bombo y Címbalos), Arpa, Piano, Celesta, Xilofón, 1 Tam tam; Cuerdas.	
3	Zamba	122-136	2.2-1.1-1.1-1 - 2.4.2.1 Timbales, Batería (Bombo y Címbalos), Arpa, Piano, 1 Tam tam; Cuerdas.	
3	Ritmo de Pericón	137-156	2-0.2-1.1-1.1-1;2.4.2.1; Timbales, Batería (Bombo y Címbalos), Arpa, Piano, Xilofón, 1 Tam tam; Cuerdas.	
4	La aurora	157-167	2-1.2-1.2-1.2.2-1;4.4.2.1; Timbales, Batería, Arpa, Piano, Celesta; Cuerdas.	Coro interno
4	Tiempo de Gato	168-188	2-1.2-1.2-1.2.2-1;4.4.2.1; Timbales, Batería, Arpa, Piano, Celesta; Cuerdas.	

Esquema 2: Descripción del vestuario utilizado en el ballet *Nocturno nativo*

Cuadro	Subsecciones	Personajes	Vestuario	Observaciones		
INTRODUCCIÓN	1º	3 leñadores	Camisa, chaleco, chiripá, botas, sombrero.	Cambio de luces: más tenues.		
		Danza de los Pájaros	Cardenal		Malla negra, media capa gris, gorro rojo (copete).	
			Teru-tero		Malla marrón, media capa marrón, aplique picudo recto.	
			Lechuza		Malla marrón, media capa marrón, ojos resaltados por maquillaje.	
			Loras		Malla verde, media capa verde, aplique picudo curvo.	
			Palomas		Malla blanca, gris o negra, media capa blanca, gris o negra, aplique picudo.	
			Tigre		Malla beige decorada con rayas negras, máscara de tigre.	
		Danza de la Noche	Noche		Malla negra, manto negro.	
			Sombras		Malla negra, media capa negra.	
		Estrellas	Túnicas celeste y blanco, bonete plateado en forma de estrella.			
	2º	Danza de los Gnomos	Rey del Sueño	Túnica negra, capa bordeau, corona dorada.	Empleo de ventiladores como complemento.	
			Rey de los Gnomos	Túnica negra, capa marrón, corona dorada.		
			Gnomos	Malla gris, chaleco verde oscuro, botas negras.		
		Danza de la Lluvia y el Viento	Lluvia	Túnicas de papel celofán, cintillas de color plateado.		Cambio de luces: focalización de los bailarines.
			Viento	Malla gris, cintillas de papel celofán transparente.		
		Danza de la Araña y el Murciélago	Araña	Malla negra, gorra con quelíceros (imitación).		
			Murciélago	Malla marrón, media capa marrón con alambres.		

Esquema 2: Descripción del vestuario utilizado en el ballet *Nocturno nativo*

Cuadro	Subsecciones	Personajes	Vestuario	Observaciones
3° →	Danza Criolla	Mozos Carrero Mozas Morocha	Camisa, bombacha, botas, sombrero chaleco, pañuelo anudado al cuello. Blusa, falda ancha con volados, peinado con raya al medio y dos trenzas, zapatos de taco con medias blancas. Idem. Pañuelo de raso celeste, falda blanca con volados celestes, delantal blanco.	Las luces se complementan con faroles acoplados a la escenografía del <i>"Rancho"</i> .
4° →	Danza del Amanecer	Aurora Sol Cardenal Dorados Flores Mariposas Insectos Palomas Loras Teru-tero	Malla y manto celestes. Malla amarilla, bonete dorado. Malla negra, media capa gris, gorro rojo (copete). Malla y media capa beige con lentejuelas doradas en su borde, aplique picudo. Falda de tul rojo, medias verdes, malla roja en el torso. Medias marrones, malla negra en el torso, media capa naranja y negro con alambres, aplique con alambres formando antenas. Malla y media capa marrón con alambres, aplique con alambres formando antenas. Malla blanca, gris o negra, media capa blanca, gris o negra. Malla y media capa verdes, aplique picudo curvo. Malla y media capa marrones, aplique picudo recto.	Iluminación muy tenue que aumenta progresivamente.

Esquema 3. Cuadro comparativo de la partitura, el argumento de *Nocturno nativo* y sus correspondencias coreográficas

Desarrollo de la obra	Denominación en la partitura manuscrita	Denominación en el argumento	Correspondencia coreográfica
Introducción	Introducción	Introducción	Escena de los tres leñadores
<i>Cuadro 1º</i> Escenografía “El rancho”	“El alma de los campos solitarios” “La carreta” “La hormiga humana”	Coro interno: “La caída de la tarde” “La hora violeta” “La hormiga humana”	Danza de los pájaros Danza de la noche
<i>Cuadro 2º</i> Escenografía “La carreta”	“El murmullo nocturno” (coro interno) “Huella” “Danza del sueño” “Caminos” “Danza de la lluvia y el viento”	“El murmullo nocturno” (coro interno) “El sueño del carrero” “La tempestad” “Lo incoherente”	Danza de los gnomos Danza de la lluvia y el viento Danza de la araña y el murciélago
<i>Cuadro 3º</i> Escenografía “El rancho”	“Escena de la fiesta nocturna” Danza criolla: Zamba y Ritmo de Pericón Mutación al tema de la noche	“Dúo de amor”	Danza criolla
<i>Cuadro 4º</i> Escenografía “La carreta”	“La aurora” “El despertar de la naturaleza” (coro interno)	“Amanecer” “La naturaleza que despierta”	Danza del amanecer

Capítulo 5

Análisis melódico de *Nocturno nativo*

En este capítulo se presenta un análisis melódico de la partitura del ballet *Nocturno nativo*. Se toma la estructura de la obra para estudiar los motivos musicales representativos de cada una de las danzas que la conforman, con una finalidad propedéutica, es decir, de preparación previa al aprendizaje coreográfico por parte de los bailarines.²²⁹ Se estima que puede ser de interés, si se diera la oportunidad de ensayar esta obra en función de una futura puesta en valor, que los bailarines tuvieran un adiestramiento auditivo que les permitiera reconocer los temas musicales sobre los cuales tendrían que danzar. Aportar el conocimiento práctico de ciertos fragmentos de la música –básicamente, melodías– para luego encarar el aprendizaje profundo del aspecto escénico y coreográfico resulta de un interés específico en este capítulo final, al que se llega luego de una aproximación que fue, como se dijo al inicio, desde lo general a lo particular.²³⁰

En los ensayos de ballet se utiliza casi siempre el piano como instrumento acompañante. Es por esa razón que se ha preferido extraer los pasajes a partir de reducciones pianísticas en los fragmentos seleccionados de la *Danza de la noche*, la *Danza del sueño* y la *Danza de la lluvia y el viento*. Se trata quizá de las secciones con mayores dificultades –aunque sean de naturaleza diferente en

²²⁹ Si bien se considera la naturaleza de la danza como un fenómeno complejo de expresión, la propuesta de la percepción musical ligada estrechamente al aprendizaje coreográfico va ligada a un tipo de pedagogía facilitadora e interdisciplinaria. Por caso, puede consultarse Bedoya, N. (2021). *Mi danza canta. Proyecto pedagógico para la formación de danza clásica en niveles de pre-ballet*. Medellín: Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

²³⁰ Con Cristiá, se piensa que la obvia convergencia entre las artes que se da en un ballet puede interpretarse desde múltiples y variadas perspectivas. Su rescate de las ideas de Theodor Adorno acerca de la confusión de las fronteras entre los géneros artísticos como un fenómeno “variado y testarudo” que llama a estudiar los entrelazamientos, apoya la decisión del punto de vista procedimental con el que se encara este capítulo. Se busca, desde una mirada analítica musicológica, abonar al ámbito interdisciplinar de la formación del bailarín. Cristiá, C. (2017). “Introducción”, en *Migraciones y convergencias. Estudios sobre la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*. Santa Fe: Ediciones UNL, 07-11.

cada una– para la puesta en escena. Para el resto de las danzas se seleccionan aquellos motivos musicales significativos dentro de ellas, por su mayor pregnancia auditiva.²³¹

Se opta por un criterio secuencial en la presentación de los temas musicales con el propósito de conservar el seguimiento lineal de la obra. Asimismo, solo se presentan los motivos musicales considerados más importantes dentro de los cuatro cuadros que conforman el único acto de *Nocturno nativo*. Se muestra a continuación el análisis melódico de los segmentos más indicativos de cada sección de la obra, con la intencionalidad de hacerlos visibles para el maestro acompañante desde el piano, el director de la orquesta o aquellas personas implicadas que contarán con conocimientos de lectura musical.²³²

5.1.- La introducción

Este inicio se constituye a la manera de una ambientación sinfónica para el espectador, que lo ubique respecto de la narración explicativa ofrecida en el argumento entregado en el programa de mano. Se trata de la sección con menos

²³¹ No se presenta un análisis de los diseños melódicos de la *Danza de la araña y el murciélago*, porque la descripción de los movimientos realizada por los bailarines en las entrevistas no permitió reconstruir las entradas precisas en cuanto a movimiento y perfil melódico. Sucede algo similar con la *Danza criolla*, puesto que unos bailarines afirmaron bailar una danza estilizada mientras que otros dicen haber bailado una danza estrictamente folclórica.

²³² Solamente a modo ilustrativo, véase –sobre el rol del pianista acompañante– el temprano texto de Daniel Quiroga, quien, refiriéndose a su experiencia en Chile, destacó el modo admirable por el cual los bailarines desarrollan en simultáneo su memoria auditiva y visual desde el momento mismo de los ensayos. Quiroga, D. (1959). “Los pianistas de nuestro ballet”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, N° 65, mayo-junio, pp. 8-18.

bailarines interpretando personajes, por lo que se explican las melodías que resaltan dentro del juego orquestal.

La melodía introductoria la realiza el corno inglés [Ejemplo 1]²³³ mientras los otros instrumentos hacen un acompañamiento Reb-FA. Esta melodía con centro tonal en SOL sugiere un acorde de SOL 7ma Menor con 5ta rebajada.



Ejemplo 1. *Nocturno nativo*, de Ascone. Inicio melódico en corno inglés. Cp. 3-8

Hacia el compás 15, el saxofón contralto ejecuta esta melodía. En el compás 21, lo hacen los primeros violines; y en el compás 27, la retoman los primeros y segundos violines junto al piccolo.

Ejemplo 2a y 2b. *Nocturno nativo*, de Ascone. Melodía de violines. Cp. 21-25; 27-30.

²³³ Dado que se trabaja sobre la base de una reducción para piano, la escritura corresponde al efecto en todos los ejemplos musicales que refieren a instrumentos transpositores.

Desde el compás 31, lo tocado por los primeros violines es realizado en forma variada por el violonchelo:



Ejemplo 3. *Nocturno nativo*, de Ascone. Violonchelo. Cp. 31-34

Finalmente, aparece la última variación de la melodía principal:



Ejemplo 4. *Nocturno nativo*, de Ascone. Violines. Cp. 38-42

En el inicio de la sección *La carreta*, en el compás 49, los violonchelos y contrabajos inician con una melodía que será retomada posteriormente [Ejemplo 5]. Se comienza a sugerir, en un contexto hemiólico, una melodía más danzable, bucólica y animada.



Ejemplo 5. *Nocturno nativo*, de Ascone. Violonchelos y contrabajos. Cp. 49-51

En el compás 59, los cornos ejecutan un motivo animado, tomado del inicio de la melodía anterior [Ejemplo 6].



Ejemplo 6. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cornos. Cp. 59-62.

Ese motivo se vuelve a escuchar en los oboes (compás 62).



Ejemplo 7. *Nocturno nativo*, de Ascone. Oboes. Cp. 62-65

Y, por último, lo interpretan el fagot 1 y el fagot 2 en el compás 73:



Ejemplo 8. *Nocturno nativo*, de Ascone. Fagot 1 y fagot 2. Cp. 73-77

5.2.- Danza de los pájaros

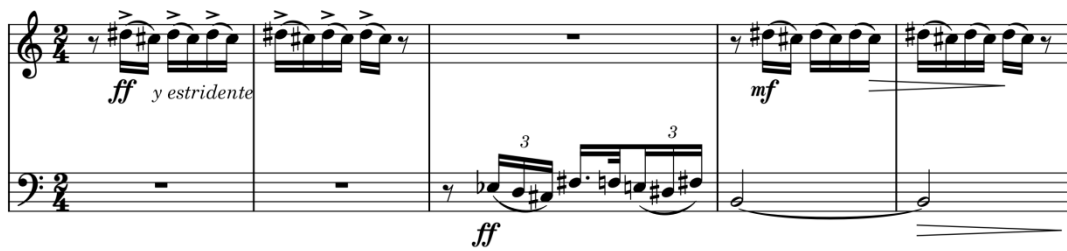
En esta sección, el compositor hace uso del timbre o “color” para identificar los distintos animales que van apareciendo en escena. Cada animal está representado por una orquestación que cambia sin transiciones. A veces se usan melodías y, en otras ocasiones, colores generados por las diferentes técnicas de los instrumentos y de las secciones, tales como trémolos, *divisi* y toques con sordina.

En el compás 118, la flauta realiza el sonido de un pájaro, con el típico recurso del uso de múltiples apoyaturas breves y trinos [Ejemplo 9]:



Ejemplo 9. Nocturno nativo, de Ascone. Cp. 118-128

En el compás 129, entra al escenario el Teruteru con el siguiente tema, representado en un pasaje de segundas mayores en semicorcheas, que el clarinete debe interpretar con la indicación “estridente”:



Ejemplo 10. Nocturno nativo, de Ascone. Teruteru en clarinete. Cp. 129-133

Más adelante, en el compás 134, entra en escena el Yaguareté, representado con un pasaje de registro grave asignado a los tres fagotes y el contrafagot [Ejemplo 11]. Dado que este animal es un felino, depredador de las aves, la melodía propone giros sinuosos con intervalos aumentados algo disonantes. Por lo tanto, los pájaros están en estado de alerta ante los movimientos de él. El bailarín debe interpretar balanceos sigilosos, en contraste con el aleteo de las aves que se había escuchado en los pasajes anteriores.



Ejemplo 11. Nocturno nativo, de Ascone. Línea del Yaguareté (fagotes). Cp. 134-145

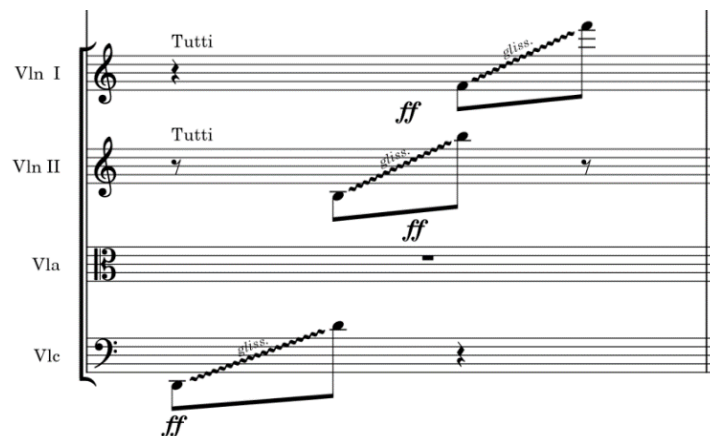
En el compás 146 se escucha una bandada de cotorras (o loras), referida mediante un juego sonoro de trémolos en los metales y un juego algo alborotado de figuras rápidas tratadas en movimiento contrario en las cuerdas en *divisi*. [Ejemplos 12a y 12b]. En la conjunción vertical se destaca el acorde de RE séptima con 5ta rebajada.

Ejemplo 13a y 13 b. *Nocturno nativo*, de Ascone. Violines: cp.158. Flauta: cp.158-160

Y en el compás 167, las cuerdas –veladas y en sordina– sonorizan a las torcazas que serán luego replicadas en oboes:

Ejemplo 14. *Nocturno nativo*, de Ascone. Torcazas en Violines I y II. Cp. 167-174

Por último, la aparición de la lechuza en el compás 188, subrayada por intervenciones enérgicas de las cuerdas en *glissandi*, contrasta con la progresiva salida de las aves [Ejemplo 15].



Ejemplo 15. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cuerdas representando la Lechuza. Cp. 188

La dificultad que presenta la puesta en escena de la *Danza de los pájaros* consiste en la cantidad de personajes que deben entrar al escenario en pocos minutos, debiendo cada bailarín estar en condiciones de poder reconocer su tema melódico para hacerlo *a tempo*. Recuérdese nuevamente la importancia de tener en cuenta que los bailarines no cuentan con una partitura sobre un atril que los guíe, sino solamente con su memoria y con la posibilidad de haber asimilado su *performance* asociando lo sonoro y corporal en simultáneo. Es solo mediante la evocación auditiva, entrenada para reconocer los motivos melódicos, que pueden entrar al escenario e interpretar su personaje.

5.3.- *Danza de la noche*

En este fragmento aparecen representada la Noche por una bailarina solista y –como se explicó en el capítulo tercero– las sombras y las estrellas, por dos grupos. Para una mejor comprensión de los aspectos musicales, se destacan tres melodías extraídas de una reducción para piano.

La primera melodía, que comienza en el compás 206, representa al personaje de la Noche. Indicada con un carácter “triste”, en ella se destacan las finalizaciones de frase o desinencias débiles por grado conjunto, descendente.



Ejemplo 16. *Nocturno nativo*, de Ascone. La Noche, en maderas graves. Cp. 206-221

La segunda melodía comienza en el compás 222, asignada a un violín y un violonchelo solistas y es la que danzan las sombras. A diferencia de la anterior, se observa una melodía tensa en el registro agudo, si bien el compositor mantiene la métrica, la idea de la figuración de negra con punto-corchea y el final por grado conjunto descendente.



Ejemplo 17. *Nocturno nativo*, de Ascone. Las Sombras. Cp. 222-227

La tercera melodía, que se inicia en el compás 228 a cargo de las maderas reforzadas con cuerdas en *pizzicatti*, marca el momento del baile de las estrellas [Ejemplo 18]. Ascone cambia el compás de 4/4 de las danzas anteriores a uno de 5/4, logrando así contrastar mediante el aspecto rítmico a la Noche y las sombras respecto de los astros luminosos.



Ejemplo 18. *Nocturno nativo*, de Ascone. Melodía de las estrellas. Cp. 228-232

Con la *Danza de la noche* finaliza el primer cuadro. Se deduce que el compositor va preparando el ambiente a través de las melodías descriptas hacia la llegada del carrero al rancho, sección argumental del segundo cuadro.

5.4.- Huella

Indicada en el compás 433, la *Huella* propone un trozo musical en el que la obra cambia el carácter hacia lo folclórico. Ejecutada por las cuerdas que son respondidas por los vientos madera, la melodía se presenta en compás de 6/8, tonalidad de Fa M y con una estructura simétrica de ocho compases [Ejemplo

19]. El Do # que se observa en la melodía se debe a la tonalidad de La menor con séptima.



Ejemplo 19. *Nocturno nativo*, de Ascone. *Huella*. Cp. 433-440

Desde el compás 441, las cuerdas y maderas ejecutan una melodía de inicio anacrúsico vinculada a la anterior:



Ejemplo 20. *Nocturno nativo*, de Ascone. *Cuerdas y maderas*. Cp. 441-448

Desde el compás 461, el personaje del carrero debe imitar la acción de cantar, consistiendo la representación en un baile gesticulado mientras un barítono canta detrás de la escena. A continuación, se muestran las melodías principales de acuerdo con cada verso, estructuradas siempre en ocho

compases de métrica entrecruzada, sobre un texto que habla del peregrinar del carrero, extrañando a su amada.²³⁴ El primer verso inicia en el compás 461:



Ejemplo 21. *Nocturno nativo*, de Ascone. *Huella*, verso 1. Cp. 461-469

En el compás 470, comienza el segundo verso.



Ejemplo 22. *Nocturno nativo*, de Ascone. *Huella*, verso 2. Cp. 470-478

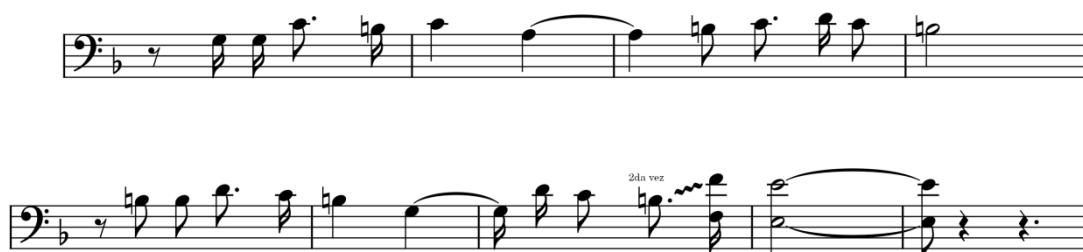
²³⁴ Se considera que este sería un punto en el que confluyen varias referencias a la manera de un tropo cultural. Con la presencia en la escena de un gaucho que canta una huella acompañándose con su guitarra, se multiplican los significados posibles de adhesión a una identificación cultural que podría ser tanto uruguaya como argentina. Es que “desde una visión constructivista de las identidades nacionales, ni los paisajes ni las músicas nacionales están ‘naturalmente dados’: ambos son vistos como construcciones culturales y como parte de una ingeniería simbólica de la nación”. Plesch, M. (2018). “From ‘abandoned huts’ to ‘maps of the Pampas’. The topos of the huella and the representation of landscape in Argentine art music”, en Strohm, R. (ed.) *Studies on a Global History of Music*. London / New York: Routledge, pp. 393-394.

En el compás 478, se entona el tercer verso, alternando siempre la métrica compuesta y simple, característica de la danza folclórica invocada en el texto característico –“a la huella, huella”–.



Ejemplo 23. *Nocturno nativo*, de Ascone. *Huella*, verso 3. Cp. 478-485

Cerrando, en el compás 486 se inicia el cuarto verso.



Ejemplo 24. *Nocturno nativo*, de Ascone. *Huella*, verso 4. Cp. 486-494

Con el recurso de un barítono que canta detrás de escena mientras el bailarín gesticula, se le ofrece al espectador un cambio importante en la percepción de la obra hacia lo gauchesco –presente en la modalidad poética del texto entonado– y hacia lo folclórico –en el aire danzable característico de la *huella*–. No puede dejar de señalarse, sin embargo, que esas conexiones retóricas en búsqueda de un tácito consenso del público acrecientan la dificultad técnica en el desempeño del bailarín que está interpretando el rol del carrero.

5.5.- Danza del sueño

En esta parte intervienen roles individuales –el Rey del Sueño y el Rey de los gnomos– junto a secciones de danza grupal –la coreografía que realizan los gnomos–. Previamente, hay una introducción con extractos de los motivos que van a aparecer luego, como se puede ver aquí:



Ejemplo 25. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 499-505

Una vez que se escucha la introducción, comienza en el discurso melódico una sucesión de motivos sobre los cuales los bailarines deben interpretar sus roles. El primer motivo es la entrada del Rey del sueño y está compuesto sobre un acorde de Sib con séptima de dominante sobre una rítmica obstinada:



Ejemplo 26. *Nocturno nativo*, de Ascone. El Rey del sueño. Cp. 506-513

El segundo motivo representa al Rey de los gnomos. En él se observa un descenso sobre el modo mixolidio en Mi, con una métrica variable y desfasada. La verticalidad se forma por terceras paralelas en la misma armadura.²³⁵



Ejemplo 27. *Nocturno nativo*, de Ascone. El Rey de los gnomos. Cp. 514-522

²³⁵ Este motivo se repite idéntico entre los compases 552-557.

Seguidamente, aparece un puente que no constituye un motivo por sí mismo, pero es importante destacarlo porque lo bailan ambos reyes.



Ejemplo 28. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 524-525

El tercer motivo es de carácter marcial, en métrica binaria y tempo pulsado, porque entran los gnomos en escena:



Ejemplo 29. *Nocturno nativo*, de Ascone. Los gnomos. Cp. 526-529

El cuarto motivo para destacar es una variación del primer motivo [Ejemplo 26]. Tiene un carácter melódico y el ámbito es mayor que el de los otros diseños [Ejemplo 30]. La melodía –que se escucha en un solo de oboe– utiliza una escala por tonos enteros, algo que ya se sugería por los ámbitos de los motivos anteriores mediante la 4ª aumentada.



Ejemplo 30. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 530-533

El quinto motivo lo constituye una escala con una armadura de Lab Mayor, aunque por los comienzos y finales busca modos menores: como frigio y locrio. Los gnomos se desplazan rápidamente en el escenario, formando círculos.



Ejemplo 31. Nocturno nativo, de Ascone. Desplazamiento de los gnomos. Cp. 534-538

En el compás 539 se observa una repetición del compás 526, de carácter marcial, interpretado siempre por los gnomos. De inmediato, se encuentra una repetición del segmento que iniciaba en el compás 530 [Ejemplo 30], que genera un cambio hacia la danza circular que deben realizar los gnomos:



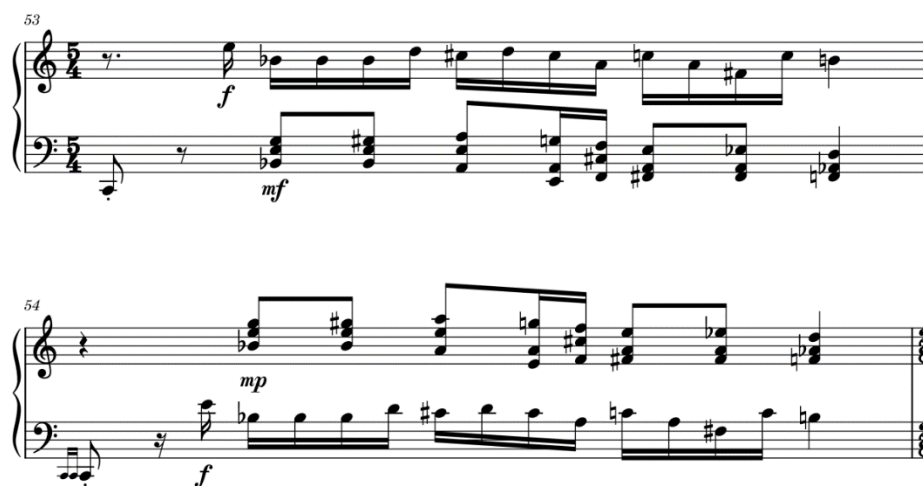
Ejemplo 32. Nocturno nativo, de Ascone. Círculo de los gnomos. Cp. 539-546

En el compás 547 se observa una reiteración del quinto motivo, ya empleado para el desplazamiento de los gnomos, esta vez con un final conclusivo:



Ejemplo 33. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 547-550

Hacia el compás 551, toma el final de lo anterior y lo convierte en una variación:



Ejemplo 34. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 551-552

Luego de la mencionada repetición del descenso mixolidio, la *Danza del sueño* finaliza con una coda similar a la introducción, compuesta con ideas del

primer motivo. La coda permite que cada bailarín permanezca estático para culminar esta danza y dar lugar a la siguiente sección de la obra.



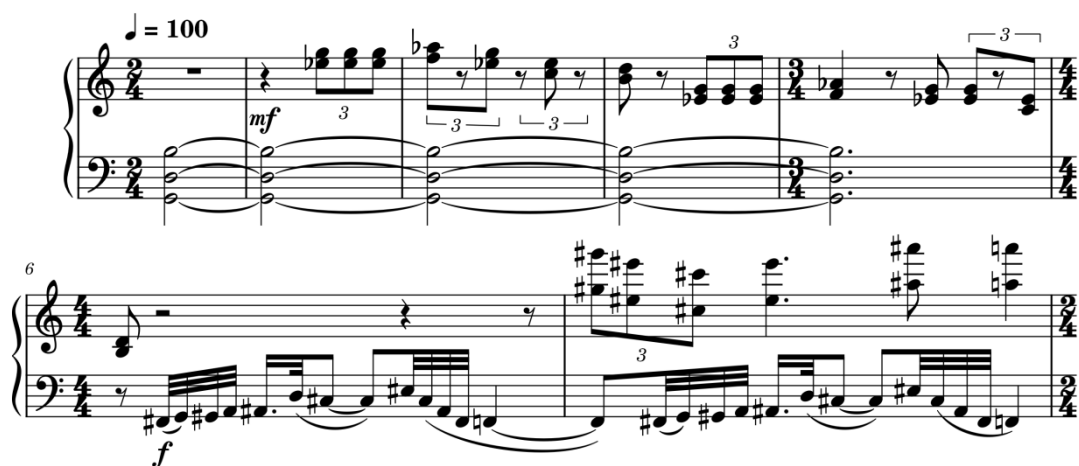
Ejemplo 35. *Nocturno nativo*, de Ascone. Danza del sueño, final. Cp. 565-575

5.6.- *Danza de la lluvia y el viento*

Como se mencionó en el capítulo tercero, esta danza es de un gran dinamismo y contrapone la presencia de un bailarín solista –que es el viento– con la participación de un grupo de doce bailarinas –que representan la lluvia–. Se trata de un trozo en cual las intervenciones lumínicas y otros efectos especiales, junto a la participación de la orquesta, habilitan la metafórica representación del momento onírico, tempestuoso, que propone el argumento de Pérez Petit.

Se realiza una reducción para piano de esta danza para obtener una comprensión mayor del discurso melódico del compositor. Se desprende de la misma, que esta danza presenta dos melodías, la primera de las cuales puede fragmentarse en tres secciones rítmicamente complejas que aluden a la lluvia.

La primera sección se caracteriza por la sucesión de los compases 2/4, 3/4 y 4/4 como giros rítmicos que van en relación con el movimiento de los bailarines.



Ejemplo 36. *Nocturno nativo*, de Ascone. La lluvia, inicio. Cp. 710-716

En la segunda sección de la primera melodía se destaca la presencia de valores rítmicamente irregulares (seisillos), dentro de un compás de 2/4 y una serie de figuraciones rápidas para brindar agilidad en el movimiento danzario.



Ejemplo 37. *Nocturno nativo*, de Ascone. La lluvia. Cp. 717-723

La tercera sección resalta una figuración de cuatro fusas en resolución de semicorchea con puntillo, motivo que se repite idénticamente y que resulta apto para la captación y el reconocimiento del bailarín –el viento– al momento de realizar su movimiento.



Ejemplo 38. *Nocturno nativo*, de Ascone. La lluvia. Cp. 724-725

La segunda melodía contrasta drásticamente con lo descrito antes, que ha requerido gran agilidad escénica. Asumida por un timbre neutro de vientos producido por saxo y trompetas con sordina, está en compás de 6/8, es más lenta y se encuentra en la tonalidad de Do menor.



Ejemplo 39. *Nocturno nativo*, de Ascone. El viento. Cp. 797-801

Las dos secciones melódicas con las que se ha intentado identificar a los dos elementos de la naturaleza participantes en esta *Danza de la lluvia y el viento* se caracterizan, respectivamente, por la agitación que producen los frecuentes cambios de compás y la abundancia rítmica, en la primera; y por el carácter más

estable y conducido casi por grados conjuntos, en la segunda. En la descripción del Viento colabora tal vez –en una conjunción casi de metáfora cinestésica– que su representación esté asociada a una amalgama poco frecuente de instrumentos de soplo, a su vez subrayada por un *glissando* del arpa.²³⁶

5.7.- *Danza del amanecer*

Es la danza final de la composición que reúne a la totalidad de los personajes en el escenario, lo que hace que vaya adquiriendo complejidad. Para dar forma acabada a la obra, Ascone ha querido retomar motivos ya presentados en la introducción, que de alguna manera al reaparecer en este final redondean la macroforma. Cada bailarín debe reconocer los temas musicales para entrar en escena en el momento preciso. Al iniciar el cuarto cuadro, comienza el primer motivo, presente en cuerdas graves [Ejemplo 40]. El personaje de la Aurora está sentado en el escenario mientras éste transcurre:



Ejemplo 40. *Nocturno nativo*, de Ascone. Inicio de La Aurora. Cp. 1100-1101

En los compases siguientes, se escucha el motivo de la Introducción en el fagot y luego en el corno inglés. Las flautas interpretan el motivo corto que responde al diseño melódico de la Introducción, mientras los primeros violines ejecutan otro en segundo plano formado por cuatro notas [Ejemplo 41]. Esas

²³⁶ Puede verse el compás 797 (y subsiguientes) en la partitura del anexo.

notas forman un acorde de La Mayor, con séptima menor y quinta rebajada (o quinta disminuida). Las notas extremas de este motivo hacen que las otras estén dispuestas de forma simétrica. Esto ayuda a brindar una sonoridad de una escala de tonos enteros,²³⁷ favoreciéndose la sensación de una escucha simétrica por la disposición acórdica. Como es sabido por las leyes de la Gestalt, la simetría en música tiene una respuesta auditiva en el oyente de algo estático, que puede permanecer o puede moverse. El motivo, que reaparece de la Introducción (compases 2 y 3), también aporta a esta sensación, como se explicó con anterioridad. Los segundos violines agregan el Fa y las flautas el Si, completándose entonces una escala de tonos enteros. En síntesis, lo que ocurre en los compases 1101 a 1103, es que la orquesta está usando la escala de tonos enteros: Do#-Mib-Fa-Sol-La-Si.

Ejemplo 41. *Nocturno nativo*, de Ascone. La Aurora. Cp. 1101-1103

²³⁷ Cabe recordar que la escala de tonos enteros o hexáfona tiene la particularidad de ser simétrica al dividirse la octava en distancias de tono.

En los compases siguientes cambia el carácter de la pieza, que ahora es diatónica y de tonalidad Mayor. El acorde de apoyo es el Lab Mayor y el tratamiento motivico se presenta en terceras paralelas en oboes y clarinetes.



Ejemplo 42. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 1104-1105

En el compás 1106 se intercala el motivo de la Introducción nuevamente en las trompetas, lo que va seguido de una intervención del *piccolo*. Este realiza un adorno repetitivo sobre la nota La, para representar los rayos de sol en un amanecer, según la propia indicación del compositor. Entra en escena el personaje del sol.



Ejemplo 43. *Nocturno nativo*, de Ascone. El sol. Cp. 1107

Siguiendo, se escuchan algunos de los motivos ya usados. Los cornos realizan uno estático mientras el *piccolo* repite el motivo anterior. Está generando un ambiente de contrastes. El clarinete bajo ejecuta el primer motivo. En el compás 1113 se retoma el diseño melódico de la Introducción.

Motivo 2

Motivo de la Introducción

Motivo 3 - Rayos del Sol

Motivo 4

Refleja el Motivo 2

Motivo 1

Motivo de la Introducción

Ejemplo 44. *Nocturno nativo*, de Ascone. Motivos en La Aurora. Cp. 1104-1113

Entre los compases 1115 a 1122, el corno inglés ejecuta la melodía, acompañado por la sección de cuerdas y el arpa. Entran en escena los personajes del cardenal y dos dorados.

Ejemplo 45. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cardenal y dorados. Cp. 1115-1122

En el compás 1123 se escucha el motivo de la Introducción en las trompetas. Los compases 1125 a 1134 presentan una sección animada y etérea. Se escuchan las voces femeninas y entran en escena las flores.



Ejemplo 46. *Nocturno nativo*, de Ascone. Cp. 1125-1134

A partir del compás 1138 y hasta el final de esta sección se escuchan las voces masculinas. Luego, la orquesta ejecuta el primer motivo. Se deduce que al hacerlo brinda un descanso a las voces.

5.8.- *Tiempo de Gato*

La sección *Tiempo de Gato* posee una introducción que abarca los primeros 19 compases. Ese trozo presenta dos partes a modo de “pregunta y respuesta”, exhibiéndose un motivo melódico de aire folclórico y alegre.



Ejemplo 47. *Nocturno nativo*, de Ascone. Inicio de Tiempo de Gato. Cp. 1146-1154

La respuesta abarca del compás 1155 a 1162 y podría considerarse que actúa como cola del motivo-melodía anterior. Esta melodía está segmentada en breves ideas melódicas que se repiten. Primero aparece el motivo en tres compases y lo repite. Luego, surge este motivo acortado en dos compases; este también se repite. Cada nueva aparición, agrega una octava aguda, aumentando el registro hacia el agudo. De las cuatro apariciones, las primeras tres presentan una cadencia en Mib menor con séptima mayor (el cuarto grado de Sib) y en la última, la cadencia está en la tónica, Sib Mayor. Entran en escena los personajes de los insectos.

Entre los compases 1165 y 1187, el coro canta en un esquema de tres versos. Los dos primeros se separan por una coda de la orquesta. El primer verso es:



Ejemplo 48. *Nocturno nativo*, de Ascone. Gato. Inicio coro. Cp. 1165-1170

El segundo verso es similar al anterior porque varían levemente las palabras.



Ejemplo 49. *Nocturno nativo*, de Ascone. Gato Coro, 2do verso. Cp. 1172-1177

El tercer verso termina en Sol M y va a modular a Si M:



Ejemplo 50. *Nocturno nativo*, de Ascone. Gato, 3er verso. Cp. 1179-1187

En el compás 1191 se entona una nueva estrofa. Esta vez usando la técnica de la imitación que, junto con la orquesta, hace que la música sea más animada. El compositor utiliza el recurso del canon a la octava entre tenores y sopranos, como se ve en el siguiente fragmento:



Ejemplo 51. *Nocturno nativo*, de Ascone. Canon vocal. Cp. 1191-1196

En el compás 1208 se suman más voces y entran las bandadas de palomas y loras:

Ejemplo 52. *Nocturno nativo*, de Ascone. Coro completo en Gato. Cp. 1208-1216

Desde el compás 1217 al 1230, la orquesta retoma la música presentada antes por las voces, estableciéndose en Lab Mayor. El último personaje que ingresa es el Teruteru. La orquesta ejecuta nuevamente el tema de la Introducción y desemboca –hacia el compás 1240– en una sección final de carácter apoteósico en la cual la atención se centra en la entonación del coro. Como se ha dicho, todos los personajes que interpretaron este cuadro permanecen estáticos para que el público centre su atención en el mensaje literario de la poesía, que avanza desde un coro interno hacia la platea.

Conclusiones

Como se explicó al inicio, esta investigación remonta, en algunos aspectos documentales, a los primeros trabajos de relevamiento musicológico realizados por la autora en sus inicios, hacia el año 1996. Con los altibajos propios de quien fue explorando distintas posibilidades profesionales (veinticinco años es, desde luego, un tiempo considerable en la vida de una persona), puede decirse, sin embargo, que el interés por la música del Uruguay, asociada a otras artes y en especial al ballet, ha marcado una persistencia en las preferencias temáticas y en las búsquedas teóricas y metodológicas.

Esta tesis ha buscado contribuir, desde la musicología, al conocimiento histórico-cultural del desarrollo de la danza clásica en el Uruguay teniendo como hito, como centro principal de atención, el momento clave que significó la institucionalización del Cuerpo de Baile del SODRE. Inseparable de esa circunstancia, se volvió imprescindible explorar la obra y el compositor convocados, habida cuenta de la nula atención que hasta el momento habían tenido desde el campo científico. Pero, además, resultó aconsejable examinar las décadas previas que marcaron pasos insoslayables en ciertos aspectos técnico-pedagógicos, brindados por personalidades claves del ballet en el Uruguay, ya que prepararon un campo propicio para la introducción y la aceptación progresiva de ese arte etéreo, efímero, sostenido mayormente en base a tradición oral, mimesis y práctica de rigurosidad cotidiana, como es la danza clásica.

La hipótesis central que se propuso en esta investigación queda contrastada a través del análisis de las entrevistas realizadas a los bailarines fundadores del Cuerpo de Baile del SODRE y del análisis de las fuentes

documentales. En efecto, sin los aportes de las Escuelas Francesa y Rusa con su inicio y desarrollo previo a 1935, no hubiera sido posible llegar al dominio técnico necesario para abordar y poner en escena el ballet fundacional *Nocturno nativo*. La visita de compañías extranjeras desde el siglo XIX y las temporadas de Bailes Rusos en el Teatro Solís no pueden ser considerados hechos aislados que tan solo funcionaron para el entretenimiento y apreciación momentánea de los públicos. Por el contrario, figuras como Ana Trabattoni, Enrique Finart, los hermanos Rousset, Carolina Toussaint y Ana Pavlova fueron motivando el gusto del público por los espectáculos de ballet y, al mismo tiempo, incentivando vocaciones nuevas que, con la guía de los coreógrafos uruguayos Olga Hinz y Alberto Pouyanne desembocaron en la fundación del cuerpo de baile estatal. Las técnicas rusa y francesa impartidas en las respectivas academias colaboraron con distintos aspectos que confluyeron positivamente en el momento de la concreción de la obra inicial y de los primeros *divertissement* ofrecidos quizá tímidamente, pero que darían luego paso al abordaje de otros repertorios cada vez más virtuosos, complejos, extensos y numerosos.

De esta manera, *Nocturno nativo*, surgida como pieza coreográfica a partir de una convocatoria oficial (el llamado Premio Remuneración), se constituyó como una obra que conjugó el atractivo de la danza clásica (con algunos tintes de danza moderna también), el gusto por un repertorio sinfónico de ascendencia francesa y la representación de arquetipos identitarios reconocibles (visuales, literarios, musicales) que, de un modo pedagógico, instilaron elementos simbólicos asociados a la comunidad que lideraba los principales espacios culturales del Uruguay.

Al ser entrevistados, los bailarines fundadores reconocieron que lo aprendido con sus coreógrafos les permitió concursar en 1934 para integrar el Cuerpo de Baile del SODRE y, en el caso de Alfredo Balcón, expandirse más allá de ese organismo accediendo a otros importantes ámbitos formativos hasta lograr un reconocimiento internacional. Las fuentes primarias y secundarias analizadas en torno al estreno de *Nocturno nativo*, en 1935, permiten concluir que la existencia de una crítica especializada en música, interesada en resaltar los valores artísticos y la solvencia del director orquestal, del director de coro, del coreógrafo y del Cuerpo de Baile del SODRE, resulta un hecho remarcable para la época. Así, programas de mano, informaciones de prensa anteriores y posteriores al 23 de noviembre de 1935, expresiones de los creadores tanto como de quienes escriben en los diarios, permiten no solo la reconstrucción fáctica del estreno sino la comprensión de los procesos de legitimación que se sumaron para señalar la centralidad de la pieza inaugural, registrando incluso para la posteridad, a través de fotografías, los decorados, el vestuario y la persona de algunos bailarines.

Hubo que dilucidar la formación intelectual y artística de cada uno de los involucrados en el estreno como forma de continuar, de lo general a lo particular, con la construcción de un entramado histórico que permita sopesar esos datos biográficos del compositor Vicente Ascone, del escritor del argumento Víctor Pérez Petit, del director de orquesta Lamberto Baldi, del coreógrafo Alberto Pouyanne, del ayudante de escenografía Wilfredo Toamarán y del director de coro Domingo Dente. No se trató de yuxtaponer fríamente la información obtenida, sino de hilar esas trayectorias tomando lo atinente a los caminos que se fueron entrecruzando. Es que el tránsito de varias de esas personalidades por

puestos de distinta responsabilidad en los cuerpos estables los conecta: la Orquesta Sinfónica del SODRE (OSSODRE), que existía desde 1931, a la que Ascone pertenecía y Baldi dirigía con frecuencia; el Coro del SODRE, apenas anterior, con una primera presentación ofrecida a mediados de 1935, dirigido por Dente y convocado aunque desde bambalinas para *Nocturno nativo*; y, por supuesto, el Cuerpo de Baile, que desde ese mismo año acogió a ese grupo inicial de bailarines fundadores, algunos muy jóvenes entonces, y al principal coreógrafo, Pouyanne, sin duda maestro de maestros.

En cuanto a los aportes para una reconstrucción escénica y coreográfica, se consultó a los bailarines que participaron en el ballet inaugural. Se les entrevistó de manera individual y colectiva. Varios de ellos explicaron los movimientos, las entradas al escenario y mostraron el vestuario de los personajes de la obra *Nocturno nativo*, que todavía guardan como testimonios vívidos de aquellas dos funciones. Con estos elementos entonces, se fue dilucidando la necesidad de un capítulo que abocetara, con la ayuda de gráficos y recursos visuales, algunos posibles desplazamientos y pautas espaciales de la organización coreográfica del ballet. En el caso específico de Wilfredo Toamarán, el bailarín y ayudante escenográfico, se contó con su memoria pictórica que le permitió recrear con la técnica de la acuarela algunas posiciones y ciertos detalles del vestuario de algunos de los personajes. Varios colaboradores acompañaron a la tesista a los archivos para buscar fuentes documentales, constituyéndose las estrategias investigativas por momentos en una sumatoria de método etnográfico e historia oral junto a la consecución de las tradicionales pautas de los arqueos archivísticos y el relevamiento de fuentes escritas.

Durante las entrevistas se captó el método de aprendizaje de los bailarines. Aprenden los movimientos coreográficos por imitación, por tradición oral; de ahí la importancia que adquiere la entrevista con encuadre cualitativo a la hora de encontrar recurrencias en los discursos de los bailarines para obtener una visión a veces más global, y otras más detallada, de los movimientos en cada una de las secciones que conforman la obra. Junto a esa información, se estudió el argumento de Víctor Pérez Petit, en sus dos versiones –la del programa de mano y la más detallada, sobre el cual Ascone compuso la música–. Es en este punto de la investigación cuando se observó una simbología compatible con el ideario masónico vigente en la época, tanto en el argumento a musicalizar como en ciertos recuentos numéricos de los bailarines que se iban reconstruyendo. La presencia del Sol, mencionado siempre con mayúscula, y del escarabajo negro, resultan una gran sugerencia hacia la logia homónima. El número de los bailarines que interpretan determinados roles –los tres leñadores del inicio de la obra, la cantidad de bailarines que interpretan la *Danza de los gnomos*–, más las parejas que intervienen en la *Danza criolla* y los personajes alegóricos de la flor de ceibo y el cardenal con su color rojo, en contraste con el celeste y blanco patriótico de los trajes utilizados en las danzas de estilización folclórica, hacen pensar en guiños retóricos que el público (o una parte de él) tal vez reconocía en una clave más refinada de simbología.

En contraste con el desarrollo necesariamente interdisciplinar que implicaron todas las facetas antes explicadas de esta investigación, los capítulos cuarto y quinto son los que inscriben a esta tesis en el campo más cercano a los lineamientos clásicos de la musicología histórica. El estudio de la edición crítica de la partitura *Nocturno nativo*, paso imprescindible para emprender cualquier

problematización del tema, fue seguido de un análisis melódico pensado como un insumo práctico que pueda favorecer la comprensión auditiva de los distintos segmentos de la pieza. Para ello, previamente se analizaron las premiaciones que el compositor Vicente Ascone obtuvo, su formación y sus etapas, a modo de comprender sus cualidades compositivas en el campo del ballet que lo hicieron un verdadero experto en la materia. En lo que concierne estrictamente al manuscrito de *Nocturno nativo*, se constató un conjunto de anotaciones agregadas en el mismo o *didascalias*, que pertenecen al director de orquesta Lamberto Baldi. El muestreo enumerativo que permite analizarlas detenidamente permite inferir que constituían una ayuda mnemotécnica para señalar el inicio y final de las secciones y también unos apuntes acerca de cómo interpretar determinados pasajes musicales. Una vez que se determinó que esas anotaciones no corresponden al compositor, el manuscrito se editó en *Finale*, con la finalidad de obtener una partitura actualizada a la espera de alguna posible puesta en valor o reestreno. Finalmente, el análisis melódico de los temas principales que conforman las secciones de la obra, con el objetivo de la preparación de los bailarines en los ensayos, se configura como un aporte propedéutico, en el que los ejemplos musicales están llevados a las convenciones y claves habituales de las reducciones para piano. Como es sabido, es este instrumento el que se utiliza para aprender los pasajes a danzar, que, en este caso, corresponden a la *Danza de la noche*, la *Danza del sueño* y la *Danza de la lluvia y el viento*, así como también a algún pasaje de la *Huella* y la *Danza final*.

En síntesis, puede decirse que la concreción de esta tesis materializa en algún modo una frase recogida en unas notas de clase, allá por 1994, cuando el

musicólogo argentino Gerardo Huseby impartió cursos en Montevideo. Formado en la casa de estudios donde hoy se presentan estos resultados –la Pontificia Universidad Católica Argentina–, se lo convocaba como docente visitante dentro del plan de Educación Permanente del Conservatorio Universitario de Música, en el cual quien escribe se estaba formando. Luego de explicar temas, debatir, escuchar a los estudiantes, por lo general concluía cada clase con alguna pregunta, a veces casi filosófica o a veces, de índole personal. En una de esas mañanas, escribí: “la investigación es una aventura que hay que dejar fluir”. De eso se ha tratado, en efecto, este humilde aporte, realizado con el más grande respeto hacia instituciones, maestros y disciplinas artísticas que estrechamente forman parte constitutiva también de esta tesista.

Bibliografía

- AAVV. (2010). *Ballet Nacional SODRE. 75º Aniversario*. Montevideo: SODRE.
- AAVV. (2018). "Cultura y públicos en Uruguay: un estudio sobre el Ballet Nacional del SODRE", *Cuadernos del CLAEH*, año 37, N° 107, pp. 159-183.
- Achugar, Hugo. (1992). *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Trilce.
- Aharonián, Coriún. (2005). "Salgado, Susana. *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concerts, and Ballet in Montevideo*. Middleton, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, año XIX, N° 19, pp. 105-110.
- _____. (2007). *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Comisión Sectorial de Educación Permanente, Universidad de la República.
- Amado, Fernando. (2020). *La masonería uruguaya. Por qué (casi) todas las puertas conducen a esta logia*. 2ª ed. Montevideo: Sudamericana.
- Arlington Díaz, Virginia. (2015). *Ballet Nacional SODRE 80º Aniversario 1935-2015*. Montevideo: Mastergraf.
- Ayestarán, Lauro e Hidalgo, Bartolomé. (1977). *La primitiva poesía gauchesca (1812-1838). Cielitos y diálogos patrióticos*. Montevideo: Arca.
- Ayestarán, Lauro. (1967). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- Bedoya, Natalia. (2021). *Mi danza canta. Proyecto pedagógico para la formación de danza clásica en niveles de pre-ballet*. Medellín: Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.
- Béhague, Gerard y Manzino, Leonardo. (2001). "Uruguay, Eastern Republic of. I. Art Music", en Sadie, Stanley. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Blanco Blanco, Elvira. (2016). "Simbología masónica en los libros de lectura uruguayos (1920-1960)". *Historia de la Educación, Anuario SAHE*, Vol. 17, N° 1, pp. 94-124.

- Bland, Alexander. (1976). *History of Ballet and Dance in the Western World*. New York: Praeger Publishers.
- Borges, Jorge Luis. (1945). "La literatura gauchesca. Aspectos". *Marcha*, 306, 307, 308. Montevideo.
- Caetano, Gerardo; Achugar, Hugo (comps). (1992). *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* Montevideo: Trilce.
- Cámara de Landa, Enrique. (2011). "La integración de enfoques metodológicos en el estudio del tango italiano", en Fernández Calvo, Diana (comp.). *Investigación musicológica. Cinco estudios de caso*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, pp. 15-54.
- Canosa, María. (1972). *Evolución de la poesía gauchesca desde los orígenes a la actualidad*. Montevideo: La Casa del Estudiante.
- Caraci Vela, Maria. (2005). *La filologia musicale. Istituzioni, storia, strumenti critici*. Tomo 1. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Casal, Julio. (1940). *Exposición de la poesía uruguaya desde sus orígenes hasta 1940*. Montevideo: Claridad.
- Castillero, María Teresa. (2007). *Diccionario de ballet*. México: UNAM.
- Cisneros Lugones, Antonio. (1954). *Danzas regionales del folklore argentino*. Rosario: Ruiz.
- Clark, Mary y Vaughan, David. (1977). *The Encyclopedia of Dance & Ballet*. London: Rainbird Reference Books Limited.
- Cristiá, Cintia (comp.). (2017). *Migraciones y convergencias. Estudios sobre la interrelación de las artes en los siglos XX y XXI*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Dahlhaus, Carl. (1997). *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa.
- Eli Rodríguez, Victoria. (2013). "El patrimonio musical en la convergencia entre musicología y etnomusicología", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, Vol. 25-26, enero-diciembre, pp. 133-142.

- Fernández, Nelson y Machín, Hugo. (2017). *Una democracia única. Historia de los partidos políticos y las elecciones del Uruguay*. Vol. I y II. Montevideo: Fin de Siglo.
- Fontán, Analía. (2015). "Una mirada al nacionalismo coreográfico en el Uruguay. Primera parte", en *Grupo 57. VI Jornadas de Investigación y Extensión, FHCE*. Montevideo: Universidad de la República, pp. 1-20. Disponible en: <https://investigacionendanza.files.wordpress.com> [Fecha de último acceso: 04-02-2022]
- _____. (2018). *¡Áhura! La práctica del pericón en la escuela uruguaya, desde una perspectiva de enseñanza*. Tesis para optar al grado de Máster en Educación, Instituto de Educación de la Universidad ORT Uruguay. Disponible en: <https://dspace.ort.edu.uy/handle/20.500.11968/3903> [Fecha de último acceso: 14-02-2022]
- Fornaro, Marita. (2001). "Una propuesta de clasificación general de las danzas populares". *Curso de Educación a Distancia*. Disponible en: http://www.eumus.edu.uy/amus/GIDMUS/archivos/Clasificacion_de_las_danzas_completa.pdf [Fecha de último acceso: 01-03-2021]
- _____. (ed.) (2011). *Archivos y música. Reflexiones a partir de experiencias de Brasil y Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.
- _____. (2014). "“Playing with Time: investigación, performance, tiempo”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, N° 28, pp. 321-354.
- _____. (ed.) (2016). *Patrimonio musical, patrimonio artístico y educación. II Seminario*. Montevideo/Salto: Universidad de la República; Universidad Pablo de Olavide, Centro Cultural de España.
- Frau Abrines, Lorenzo. (1891). *Diccionario enciclopédico de la masonería*. Barcelona: La Academia. Disponible en: <https://ufdc.ufl.edu/UF00083845/00001/287j> [Fecha de último acceso: 05-02-2022]
- García, Serafín J. (1941). *Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay*. Montevideo: Claridad.
- García Victorica, Victoria. (1948). *El original Ballet Russe en América Latina*. Buenos Aires: Kraft.

- Giovannini, Marta y Foglia de Ruiz, Amelia. (1973). *Ballet argentino en el Teatro Colón*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Goodwin, Noël. (2001). "Ballet", en Sadie, Stanley. (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan.
- Gould, Elaine. (2011). *Behinds Bards. The Definitive Guide to Music Notation*. London: Faber Music.
- Grieco Catallurda, Humberto. (1975). *Vicente Ascone: intérprete, docente y compositor*. Montevideo: Consejo Nacional de Educación, Consejo de Educación Primaria.
- Grier, James. (2008). *La edición crítica de la música. Historia, método y práctica*. Madrid: Akal Música.
- Guido, Walter. (1999). "Ascone, Vicente", en Casares Rodicio, Emilio (dir). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 1. Madrid: SGAE, pp. 787-789.
- Hatten, Robert. (1994). "El puesto de la intertextualidad en los estudios musicales". *Criterios*. Nº 32, julio-diciembre, pp. 211-219. La Habana.
- Huertas, Julio César. (2003). *Raíces italianas en la música del Uruguay*. Vol. 2. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura, Archivo General de la Nación.
- Hutchinson Guest, Ann. (1989). *Choreo-Graphics: A Comparison of Dance Notations Systems from the Fifteenth Century to the Present*. New York: Gordon and Breach.
- Layson, June. (1999). "Historical Perspectives in the Study of Dance", en Adshead-Landsdale, Janet y Layson, June. *Dance History. An Introduction*. New York, London: Routledge.
- Ligore, Bruno y Rueda Borges, Carmen (2021). "Non solo opera: balletto, sainete e altre forme spettacolari al tempo delle migrazioni", en Cetrangolo, Aníbal y Paoletti, Matteo (eds.). *I fiumi che cantano. L'opera italiana nel bacino del Rio de la Plata*. Bologna: Dipartimento delle Arti, Università di Bologna, pp. 202-214.
- López Maya, Juan de Dios. (2019). "Música, masonería y sociedad en Valparaíso y Copiapó (1850-1906)", *Revista Músicaenclave*, Vol. 13, Nº 3. Caracas: Sociedad Venezolana de Musicología, septiembre-noviembre, pp. 1-20.

- Madrid, Alejandro. (2021). "Presentación. Dossier 'La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI'," *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 22, Nº 1, pp. 13-18.
- Malosetti Costa, Laura. (2018). *Tabaré cosmopolita. Migraciones y ambivalencias del héroe trágico*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura y Museo Zorrilla.
- Mansilla, Silvina Luz. (2001). "La música del ballet "*Fue una vez...*" de Carlos Guastavino. Un intento de reconstrucción a partir de fuentes bibliohemerográficas", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" Nº 17*, Universidad Católica Argentina, pp. 43-60.
- Manso, Carlos. (2008). "Cuatro décadas del cuerpo de baile del Teatro Colón (1919 a 1959)", en Durante, B. (coord.). *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 51-141.
- Manzino, Leonardo. [ed.] (1993). *Serie Compositores de las Américas. Datos biográficos y catálogos de sus obras*. Vol. 20. Washington: OEA.
- _____. (2004). *León Ribeiro. Sesquicentenario del Compositor Romántico Uruguayo*. Montevideo: Serie Los Románticos Uruguayos/ Música. Montevideo: Imprenta Rojo.
- _____. (2010). *La ópera uruguaya del siglo XIX. Estrenos de Tomás Giribaldi en el Teatro Solís*. Montevideo: Serie Los románticos uruguayos, Música.
- _____. (2014). "Musicología uruguaya e investigación: Barroco Musical Sudamericano, Música Colonial y Música Uruguay Republicana del siglo XIX", en Goldman, Gustavo y Manzino, Leonardo (eds.). *Musicología en el Uruguay: aportes a la construcción de su campo de estudio. Memoria de las Jornadas de Extensión 2013*. Colección Campo musicológico. Montevideo: Perro Andaluz, pp. 79-96.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. (2013). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel Letras.
- Martínez del Fresno, Beatriz. (1994). "La Danza Española en el Siglo XVII". *F. Bances Cadano y el teatro musical de su tiempo (1662-1704)*. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.

- _____. (1998). *El Discurso Artístico Norte y Sur: Eurocentrismo y Transculturalismos*. Vol. II. Universidad de Oviedo: Servicio de Publicaciones.
- _____. (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.
- _____. (2000). "Historiar la danza y/o coreografiar la historia. Objetivos y problemas metodológicos de la investigación". *I Jornadas de Danza e Investigación*. Barcelona: Los libros de la Danza, pp. 11-24.
- _____. (2001a). "Música y Danza", en Lolo, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*. Vol. I. Madrid: Sociedad Española de Musicología.
- _____. (2001b). "Luchas de género en la historia a través de la imagen". Vol. I. Málaga: Diputación Provincial.
- Minasián, María. (1992). "Síntesis biográfica de Vicente Ascone". *Músicos de Aquí*, 2. Montevideo: CEMAU.
- Morris, Gay. (2009). "Dance Studies/Cultural Studies", *Dance Research Journal*, Vol. 41, Nº 1, Summer, pp. 82-100.
- Moss, William. (1991). "La historia oral ¿Qué es y de dónde proviene?", en Schwarzstein, Dora (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 21-35.
- Nicrosi Otero, Alfredo. (1999). "Baldi, Lamberto", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Vol. 2. Madrid: SGAE, p. 91.
- Oreggioni, Alberto. (1987). *Diccionario de la literatura uruguaya*, 2. Montevideo: Arca.
- Pelúas, Daniel. (2013). *El ojo que todo lo ve. Para entender a las Logias Uruguayas*. Montevideo: Fin de Siglo.
- Plantinga, León. (1992). *La música romántica. Una historia del estilo musical en la Europa decimonónica*. Madrid: Akal.
- Plesch, Melanie. (2005). "Susana Salgado, *The Teatro Solís: 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*". Middletown, Conn.: Wesleyan

University Press, 2003, xxiii, 493 p.: ill., *Journal of Iberian and Latin American Research*, 11, 1, pp. 167-169.

_____. (2018). "From 'abandoned huts' to 'maps of the Pampas'. The topos of the huella and the representation of landscape in Argentine art music", en Strohm, Reinhart (ed.). *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*. London / New York: Routledge, pp. 392-430.

Portelli, Alessandro. (1991). "Lo que hace diferente a la historia oral", en Schwarsztein, Dora (comp). *La historia oral*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 36-52.

Quiroga, Daniel. (1959). "Los pianistas de nuestro ballet", *Revista Musical Chilena*, Vol. 13, Nº 65, mayo-junio, pp. 8-18.

Ramos López, Pilar (ed.). (2012). *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. La Rioja (España): Universidad de La Rioja.

Rocca, Pablo. (2021). "Castro, Manuel de". *Colecciones*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado en: <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/letras/seccion-de-archivo-y-documentacion-del-instituto-de-letras/acervo-documental/colecciones/516-castro-manuel-de> [Fecha de último acceso: 05-02-2022]

Rodó, José Enrique. (1953). *Parábolas. Cuentos simbólicos*. [prólogo de Juana de Ibarbourou] Montevideo: Contribuciones Americanas de Cultura SA.

_____. (1972). *Parábolas*. Buenos Aires: Kapelusz.

Rueda Borges, Carmen. (1998). *El Cuerpo de Baile del SODRE (1935-1985): sus escuelas fundadoras y sus diferentes aportes técnico-coreográficos en las obras de autores nacionales*. Montevideo: Programa De Apoyo e Iniciación a la Investigación y Formación de Postgrado en la Universidad de la República, CSIC.

_____. (2014). "El rol de la música en el teatro histórico uruguayo entre 1808 y 1897", en *Actas de la Undécima Semana de la Música y la Musicología. Jornadas Interdisciplinarias de Investigación: Palabra y Música*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica Argentina (IIMCV), Facultad de Artes y Ciencias Musicales y Facultad de Filosofía y Letras, pp. 50-57. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/1223/1/rol-musica-teatro-historico-uruguayo.pdf> [Fecha de último acceso: 24-02-2022]

_____. (2018). "Representaciones de identidad uruguaya en el vestuario y la escenografía del ballet *Nocturno nativo* de Vicente Ascone", en Pedrotti, Clarisa y Jaureguiberry, Pablo (eds.). *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología*, realizadas en la Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf> [Fecha de último acceso: 02-02-2022].

_____. (2019). "La incidencia de las escuelas de ballet francesa y rusa en la formación del Cuerpo de Baile del SODRE", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Vol. 33, Nº 2, pp. 139-151. Disponible en: http://iimcv.org/docs/revistas/rev33-02_07.pdf [Fecha de último acceso: 16-02-2022].

_____. (2021). "Cronología acotada del Ballet Nacional del SODRE (Montevideo, Uruguay)", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Vol. 35, Nº 2, pp. 79-91. Disponible en: http://iimcv.org/docs/revistas/rev35-02_05.pdf [Fecha de último acceso: 15-02-2022].

Sachs, Curt. (1937). *World History of the Dance*. New York: W. W. Norton.

Salgado, Susana. (1970). "Vicente Ascone", en *Compositores de América. Datos biográficos y catálogos de sus obras*, Vol. 16. Washington: Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos (OEA), pp. 23-33.

_____. (1980 [1971]). *Breve historia de la música culta en el Uruguay*. 2da. ed. Montevideo: Monteverde y Cia S.A. [1a. ed: Montevideo: Biblioteca del Palacio Legislativo].

_____. (2002). "Uruguay. II. La música culta desde la colonización hasta 1960", en Casares Rodicio, Emilio (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Vol. 10. Madrid: SGAE, pp. 604-609.

_____. (2003). *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown: Connecticut: Wesleyan University Press.

Schechter, John M. (1970). "Ascone, Vicente". *Compositores de América / Composers of the Americas*. XVI, 23 ff. Washington DC: Pan American Union.

- Schloezer, Boris y Scriabine, Marina. (1960). *Problemas de la música moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Schwartz, Judith. (1998). "The *passacaille* in Lully's *Armide*: Structure in the Choreography and the Music", *Early Music*, Vol. XXVI, 2, pp. 300-320.
- SODRE. *70º Aniversario*, (2000). Montevideo: Archivo General de la Nación, Centro de Difusión del Libro.
- Soriano, Alberto. (1958). "La música en la enseñanza universitaria". *El Día. Suplemento Dominical*, 19 de enero. Montevideo.
- Tambutti, Susana. (2008). "Itinerarios teóricos de la danza", *Aisthesis*, Nº 43. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, pp. 11-26.
- Tojo Ascone, Ana. (2017). "Estudio de las cartas del músico Vicente Ascone desde Venezuela (1938-1939): legado de amor, rigor y docencia". *Coloquio Regional del GEA*. CFE, Departamento Académico Nacional de Literatura, IPES. Montevideo, 02 de marzo.
- Vaganova, Agripina. (1967). *Las bases de la danza clásica. Texto y guía del Ballet*. Buenos Aires: Centurión.
- Vallejos, Juan Ignacio. (2014). "Los debates de la historia de la danza: ¿un diálogo imposible?". *Telón de Fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Nº 20, diciembre, pp. 155-173.
- _____. (2015). El cuerpo-archivo y la ilusión de la reconstrucción: el caso de *La Consagración de la Primavera* de Dominique Brun, en Carozzi, María Julia (coord.). *Escribir las danzas. Coreografías de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Gorla, pp. 141-175.
- Vega Pichaco, Belén; Calero, Elsa y Pérez Zalduondo, Gemma. (2019). *Puentes sonoros y coreográficos durante el franquismo: imaginarios, intercambios y propaganda en clave internacional*. Granada/Oviedo: Libargo.
- Waisman, Leonardo. (2009). "La biografía musical en la era post-neomusicológica", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, Nº 23, pp. 177-194.
- Wiley, Roland. (1991). *Tchaikovsky Ballets: Swan Lake, Sleeping Beauty, Nutcracker*. Oxford University Press.

Hemerografía

El Día. (1935). “Teatros”, 23 de noviembre. Montevideo.

El Día. (1935). “Teatros”, 24 de noviembre. Montevideo.

El País. (1962). Suplemento “Espectáculos”: cine, música, ballet, jazz, teatros; 29 de diciembre. Montevideo.

La Mañana. (1935). “Entrevistas”. 21 de noviembre. Montevideo.

La Cruz del Sur (1926). “El nativismo”, noviembre-diciembre. Montevideo.

Fuentes primarias

Fotografías, dibujos, recortes periodísticos, partituras, programas de mano, afiches, vestuario y/o documentos personales consultados en:

Fondo documental personal-familiar de Vicente Ascone, en manos de Ana Tojo Ascone (Nueva Palmira, Uruguay).

Archivo de la Palabra (SODRE).

Archivo de la Imagen (SODRE).

Archivo del CIDDAE, del Teatro Solís, Montevideo.

Fondo documental “León Ribeiro” del Museo Histórico Nacional.

Archivo General de la Nación (Uruguay).

Archivo de la Intendencia Municipal de Montevideo.

Archivo de la Intendencia Municipal de Paysandú.

Archivo de la Escuela Argentina, de Montevideo.

Archivo Histórico Nacional, Museo Romántico.

Biblioteca Nacional, Sección Materiales Especiales.

Archivo del Cementerio Británico, Montevideo.

Fondos documentales privados de las personas entrevistadas.

Entrevistas:

Pepita Álvarez

Alfredo Balcón

Olga Banegas

Olga Bérgolo

Roberto Campos

Hugo Capurro

Alfredo Corvino

Werther Glück

Margaret Graham

Marina Kololkova

Margarita Luongo

Lily Newman

Hebe Rosa

Wilfredo Toamarán

Elsa Vallarino

Comunicaciones personales:

Iris Maidana
Carlos Manso
Renée Pietrafesa

Ascone, Vicente. (1926). *La tapera*, partitura para canto y piano, *Arte Nativo*.
Colección de Pequeños Poemas, N° 1.

Ascone, Vicente. (1928). *Canto a la vidalita*, partitura, *La Pluma. Revista Mensual de Ciencias, Artes y Letras*. Año II, Vol. 8. Montevideo: Orsini Bertani Editores; pp. 9-14.

Ascone, Vicente. (1932-33). *Nocturno nativo*, partitura orquestal. N° de antecedentes: 300/1932 del Ministerio de Instrucción Pública, fechado 16/02/1933.

Ascone, Vicente. (1939). *Venezuela. Cantos escolares*, partitura de canto y piano. Caracas: s/d.

Pérez Petit, Víctor. (1935a). *Nocturno nativo*. Programa para el público. Montevideo: SODRE.

Pérez Petit, Víctor. (1935b). *Nocturno nativo*. Ballet en un acto dividido en cuatro cuadros. Montevideo: PEÑA & Cía. Impresores.

Pérez Petit, Víctor. (1938). "Prólogo", en Silva Valdés, Fernán. *Romancero del Sur*. Montevideo: Palacio del Libro, pp. 20-23.

Silva Valdés, Fernán. (1933). *Los romances chúcaros*. (Con estudio preliminar de José Pereira Rodríguez). Buenos Aires/Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense.

APÉNDICE 1

Diez fragmentos de entrevistas

Alfredo Corvino (Montevideo, 1916 - New York, 2005), bailarín fundador.

“Pouyanne era un excelente maestro que mostraba cada posición y dejaba ir absorbiendo todo al ritmo propio. El maestro marcaba un paso, hacía las correcciones necesarias, incluso colocando manualmente la correcta posición en cada uno de sus alumnos. Ponía el acento en estar alineado, –con esto quiero decir ajustar el cuerpo para lograrla máxima eficiencia en el trabajo–, en la posición –colocar las diferentes partes del cuerpo de modo tal de lograr una correcta postura–, y en la plasticidad –el movimiento y el desplazamiento de la forma corporal–. No había conversación entre los alumnos. La clase miraba al maestro e imitaba cada paso. Él tenía una planificación rigurosa en todas sus clases, pues repasábamos lo aprendido y después, enseñaba lo nuevo siempre mostrándonos con su ejemplo primero.

Bajo la influencia de Isadora Duncan, Pouyanne frecuentemente incluía en sus clases espacios de improvisación con música e instaba a sus alumnos a seguirlo. De este proceso sin trabas y de libre asociación surgieron las coreografías más innovadoras y distintivas de Pouyanne y de nosotros, sus alumnos. Haberlo tenido fue una bendición, porque me permitió integrar el Cuerpo de Baile del SODRE y más tarde, viajar a Estados Unidos para dedicarme de lleno a lo que más me gusta: enseñar danza clásica y crear coreografías. Reconozco que sin su enseñanza no hubiera llegado tan lejos” (se percibe muy emocionado cuando lo dice).

Fecha de la entrevista: 19/06/1996, 80 años en 1996.

Del 10 al 30 de junio estuvo en Montevideo, pues se radicó en New York. Fue maestro coreógrafo en el Metropolitan Opera Ballet School, durante 20 años.

Werther Glück (Montevideo, 1915 - Montevideo, 1998), bailarín fundador.

“Recuerdo al maestro Alberto Pouyanne con mucha admiración, respeto y cariño. En cada clase salíamos aprendiendo nuevos aspectos del ballet. Era muy estricto, pero a la vez, cálido. Comenzábamos con el repaso de la clase anterior; nos corregía a cada uno, y, si era necesario, ¡mostraba de nuevo las posiciones y la coreografía entera! Tenía una paciencia...(risas). Luego, bailaba una coreografía completa; así, de ese modo, entendíamos por qué deberíamos hacer determinados ejercicios y posiciones. Nos hacía mirar, razonar y memorizar los pasos. Además, tenía una cultura musical y general extraordinaria. Él bailaba con la música grabada en discos, pero a nosotros, nos marcaba los pasos primero con un bastón; después, tocaba en el piano las secciones más importantes de la coreografía y nos hacía bailar uno por uno para después unirnos; y, por último, bailábamos con la música del disco. ¡Aprendíamos o aprendíamos! (risas). Cuando gané el concurso para formar parte del Cuerpo de Baile del SODRE me acerqué y le dije: ‘esto se lo debo a usted. Le estaré agradecido de por vida’. Vi cómo se le llenaron los ojos de lágrimas y me respondió: ‘mis clases hubieran sido en vano si tú no tuvieras talento’.”

Fecha de la entrevista: 19/06/1996, 81 años en 1996.

Olga Banegas, (Montevideo, 1922-), bailarina fundadora.

“Entré a la academia de Pouyanne cuando tenía doce años. Al principio funcionaba en el Ateneo, ahí por donde se entra al Teatro Circular hoy. Recuerdo el primer día de clase: había un salón enorme con sillas de mimbre en todos los bordes y nosotras nos agarrábamos del respaldo, porque todavía no había barra. Tampoco había pianista, él marcaba los ocho compases contando 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 y 8. Mostraba cada ejercicio. Todas mirábamos en silencio. El respeto era absoluto. Era un hombre que se plantaba y se imponía. Y nos dejaba mucho en libertad, improvisábamos y hacíamos poses de acuerdo a lo que nos enseñaba; tenía mucha técnica.

A veces, al terminar la clase nos daba conciertos para piano solo para nosotros. Aquello era una maravilla, ¡qué privilegio!”

Fecha de la entrevista: 12/06/2014, 92 años en 2014.

Alfredo Balcón, (Montevideo, 1922-), bailarín fundador.

“A los siete años mis padres me inscribieron en la academia del maestro Alberto Pouyanne, situada en el Ateneo. Fui aprendiendo de a poco, en cada clase. Pouyanne era muy metódico: nombraba la lista, nos hacía practicar los ejercicios técnicos, marcaba los compases con un bastón, nos bailaba una coreografía y teníamos que aprenderla por secciones. Nos corregía individualmente, uno por uno. Después, nos decía ‘voy a contarles un cuento’, que era el argumento de los grandes ballets y mientras narraba, tocaba en el piano sus melodías principales.

Me enseñó todo lo que sé de ballet. Me cultivó mucho, porque de adolescente, me prestaba sus libros de ballet y me guiaba en mis lecturas, después de la clase. ¡Terminaba uno, y ya me tenía preparado otro! (risas).

Él me instruyó para que yo concursara para entrar al Cuerpo de Baile del SODRE. Más adelante, Pouyanne fue el alma mater del ballet en este país. Fue un padre para mí. (Se emociona mucho cuando lo dice).

Fecha de la entrevista: 22/06/2019, 97 años en 2019.

Marina Kololkova, (Montevideo, 1932-), integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1944.

“Estábamos con mi madre en un cumpleaños. Ella era cantante de ópera y la habían invitado sus colegas bailarines. Pouyanne me vio y se acercó a mamá para que me llevara a la academia: ‘Déjela crecer un poquito y en un par de años me la trae’, le dijo. Y fui, tenía 7 años. Recuerdo que el maestro tenía un asistente, Alfredo Corvino, que era Primer Bailarín del SODRE [fundador]. Era divino, un amor. Me ponía los pies en primera posición diciendo: ‘abrí los piecitos’. Para mí, ir a la clase era un juego. Cuando tuve doce años aprendí los ejercicios mirando a Alfredo. El maestro Pouyanne también bailaba. Verlos juntos en el escenario era un honor para nosotros. Sus ejercicios técnicos me ayudaron a memorizar las coreografías, con el correr del tiempo. Otras veces, Pouyanne tocaba el piano y Alfredo bailaba. ¡Eso me encantaba! Aprendíamos sin darnos cuenta, jugando y disfrutando en cada clase”.

Fecha de la entrevista: 12/06/2014, 82 años en 2014.

Hugo Capurro, (Montevideo, 1926-), integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1944.

“Pouyanne fue mi primer maestro y quien formó a casi todos los bailarines uruguayos de aquella época [se refiere a la etapa fundacional de 1935]. Fue un poco la base de todos. Llegué el primer día a aquel salón hermoso en el Ateneo, con un espejo enorme y las barras. ¡Me parecía mentira! Siempre habíamos ensayado con sillas de mimbre. Recuerdo que el primer día de clase el maestro me preguntó ‘¿Usted baila?’ Y yo, con el afán de que no me dijera que no podía ingresar, me puse a bailar cualquier cosa. Debe haber sido vergonzoso, era un vals de Chopin (risas). Pouyanne sonrió ante aquel mamarracho, pero me anotó en su lista. Con el tiempo y mucho trabajo técnico, me convertí en asistente en aquella academia que ya se había mudado a Julio Herrera y Obes 1332. Pouyanne daba clases marcando los ritmos con un bastón, corregía todo y usaba mucho un libro que había traído de París. Íbamos adelantando según aquel libro grande, allí se decía cómo tenía que impartirse cada clase, cómo adelantar en cada paso, esas cosas. Era un hombre muy ordenado, planificaba las clases con una rutina: comenzábamos con ejercicios técnicos, luego nos mostraba una coreografía; mientras descansábamos, nos contaba el argumento de la obra, y terminaba tocando en el piano las melodías principales del ballet que nos había enseñado. Nos decía, por ejemplo, ‘este es el tema del Lago de los cisnes’, ¡y lo ejecutaba de memoria! Lo importante de Pouyanne era aquella cultura exquisita que nos inculcó a todos. Conocimos a cantidad de músicos increíbles gracias a él. Tenía un buen gusto para las coreografías que creaba y era un hombre generoso con todo lo que sabía. Era un artista pleno.”

Fecha de la entrevista: 19/06/2014, 88 años en 2014.

Olga Bérgolo, (Montevideo, 1939-), integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1957.

“El maestro Pouyanne tenía una planificación rigurosa para sus clases en el Ateneo: pasaba la lista (y rezongaba bastante al que llegara más tarde). Practicábamos los ejercicios técnicos en la barra, retomaba la coreografía que estábamos bailando o nos mostraba una nueva. En este caso, él bailaba movimiento por movimiento y rejuvenecía (risas), se transformaba en un bailarín veinteañero, ¡no podíamos creer que se mantuviera tan ágil!

Si era una obra nueva, nos daba un descanso y mientras estábamos sentados en el suelo nos narraba la historia de ese ballet. Así aprendimos *Giselle*, *El lago de los cisnes*, *La Sylfide* y todos los grandes clásicos. Finalizaba tocando en el piano la melodía principal, nos decía: ‘este es el tema’, lo tocaba de memoria y nos hacía tararearlo. Salíamos cantando, felices. Llegaba a mi casa y le contaba a mi madre lo que había aprendido. ¡Fue un tiempo precioso!”

Fecha de la entrevista: 19/06/2014, 75 años en 2014.

Hebe Rosa, (Montevideo, 1932-) integrante del Cuerpo de Baile del SODRE a partir de 1946.

Fundadora de la Primera Escuela de Danza Moderna en 1956. [En la actualidad Escuela de Formación Artística (EFA) del SODRE, sección Escuela Nacional de Danza (END)]

“Era un Maestro, con ‘m’ mayúscula. Siempre en mangas de camisa y pantalón gris. Su palabra tenía peso, sabía lo que quería decir. Aunque era terriblemente severo, te hacía sentir la frescura de la danza. Nos enseñaba con un método propio. Cada día que llegábamos al Ateneo empezábamos con la técnica de los ejercicios en barra, seguíamos con la coreografía o nos enseñaba otra, él interpretaba los movimientos y los explicaba. Nosotros teníamos que imitarlos. Al descansar, nos contaba el argumento del ballet que estábamos interpretando. Si era una coreografía de seis clases, por ejemplo, en cada una le agregaba un detalle nuevo a la historia que nos había narrado, entonces, nunca nos aburríamos (risas). Después se sentaba en el piano y tocaba lo más importante de la obra; decía ‘escuchen el tema’, ¡que lo ejecutaba sin partitura! Era un genio (risas). Nos hacía entonarlo y nos despedía diciendo ‘que tengan una semana musical’. Su ejemplo me llevó a fundar mi escuela de danza moderna que después, con los años, pude integrarla al SODRE. Sin su enseñanza, no lo habría logrado nunca. Le estoy muy agradecida”.

Fecha de la entrevista: 19/06/2014, 82 años en 2014.

Pepita Álvarez (Montevideo, 1917- Montevideo, 2005), bailarina fundadora.

“Desde niña, siempre quise ser bailarina. Comencé a asistir al Teatro Solís para ir a clase con la Maestra Olga Hinz a los seis años. Recuerdo que, en la primera clase, ella tocó melodías en el violín y después, bailó como si estuviera ‘suspendida en el aire’ (risas); aquello fue maravilloso. Me formé con ella hasta los dieciocho años, y no falté a clase porque me atrapaba con su destreza en el movimiento y su frase ‘el ballet es equilibrio, belleza y medida’.

Ella estaba convencida de la necesidad de estudiar la música, además de bailarla, por eso, también nos daba clase de Solfeo y Teoría musical; era completa. Al principio, ensayábamos en el Foyer, sin barras ni espejos en la pared. Lo único que teníamos era unas sillas de mimbre y tres espejos portátiles. Olga nos decía ‘debemos ensayar más allá de las condiciones del salón de clase’. Su entusiasmo le hacía usar esas mismas sillas para sentarnos durante las lecciones de Solfeo y Teoría musical. Usaba su atril para apoyar sus partituras, y se acompañaba con el violín, mientras explicaba los movimientos principales de las piernas que deberíamos imitar. Un día llevó una partitura especial: eran los movimientos del ballet escritos. Fue emocionante (lo dice con lágrimas).

De ahí en más estudiábamos el tema a bailar por imitación, leyéndolo en la partitura y estudiando las coreografías escritas. Éramos adolescentes en ese momento, entonces, comenzó a contarnos las biografías de las grandes estrellas del ballet: Pavlova, Nijinsky y Diaghilev, son las que más recuerdo; nos decía que debíamos ‘aprender de los grandes’.

Recuerdo que a partir de 1928 empezamos a tomar clases en el Ateneo; y con un espacio más amplio, un escenario en lugar del Foyer, hizo hincapié en la importancia del gesto en el personaje a interpretar. Nos decía que, para lograrlo, teníamos que ‘vivir el argumento a interpretar’. Apliqué todos sus consejos cuando entré al Cuerpo de Baile del SODRE y no tengo cómo agradecerle esos años de enseñanza durante mi infancia” (lo dice profundamente emocionada).

Fecha de la entrevista: 19/06/1996, 79 años en 1996.

Magdalena Scheffer (Montevideo, 1916 - Montevideo, 2007), bailarina fundadora.

“Aprendí danza clásica por mi abuela. A ella le encantaba el ballet y era quien me llevaba a las clases de la Maestra Olga Hinz en el Teatro Solís. Empecé a asistir a los siete años. La vi bailar y su precisión en los movimientos me impresionó. Además, tenía que bailar ‘a capella’ (risas), porque no tenía pianista acompañante. Nos daba clase en el Foyer, sin barras, solo teníamos sillas de mimbre y unos espejos colgantes que los llevaba y traía todas las clases. ¡Qué vocación por enseñarnos! Era un excelente violinista. Nos hacía escuchar las melodías, nos mostraba los pasos y después... ¡a practicar! Repetía la frase ‘una bailarina debe tener belleza, equilibrio y medida’. Nos enseñaba a leer las partituras en sus clases de Solfeo y Teoría musical. Eso era lo que más me gustaba: bailábamos, entonábamos y hacíamos ritmos con las palmas. Como niña, fui muy feliz en sus clases. De señorita me exigió mucho más, porque mi clase pasó al Ateneo, y ahí sí que se puso exigente (risas). También nos contaba las biografías de los grandes maestros que ella admiraba; y nos hacía estudiar los argumentos de los ballets más conocidos: *Giselle*, *El Lago de los cisnes*, *La Sílfi*, y otros más, (risas).

Una cosa que siempre me llamó la atención fue que leyera las coreografías. Junto con la lectura de las partituras, leía las coreografías; era única. Gracias a todo lo que aprendí con ella pude convertirme en una bailarina profesional. Siento que le debo mi vida artística” (lo dice muy emocionada).

Fecha de la entrevista: 19/06/1996, 80 años en 1996.

Apéndice 2

Documentos sobre Vicente Ascone

- 1.- Ficha de datos, completada por Ana Tojo Ascone
- 2.- Certificado de nacimiento de Ascone, en Siderno, Italia
- 3.- Documento de viaje Montevideo-Buenos Aires, 1938
- 4.- Datos de ingreso a Montevideo, buque Taormina, 5-3-1925

Nueva Palmira (Uruguay), 5/2/2018

Revisión de datos biográficos del compositor Vicente Ascone

Nombre completo del compositor VICENTE AGUSTÍN GERÓNIMO
JOSÉ ASCONE PEDULLÁ

Lugar y fecha de nacimiento: SIDERNO - PROVINCIA DE REGGIO
CALABRIA - 16 DE AGOSTO DE 1895 - ITALIA

Lugar y fecha de fallecimiento: MONTEVIDEO - URUGUAY
5 DE MARZO DE 1979

Cónyuge: BLANCA ESTELA TULA SÁEZ - (URUGUAYA)
NAC. 20 DE NOVIEMBRE DE 1901

Hijos: ZAYDE ASCONE TULA - DORIS ROSA ASCONE
TULA y LEONEL MARIO ASCONE TULA
(URUGUAYOS)

Nietos: DE ZAYDE: CARLOS MAGARIÑOS ASCONE
y FERNANDO MAGARIÑOS ASCONE
DE DORIS: ANA BÁRBARA TOJO ASCONE y
CARLOS ÁLVARO TOJO ASCONE
DE LEONEL: LEONEL ASCONE REY y
VERÓNICA ASCONE REY

autocade
7 p. 1023
4203


MUNICIPIO DI SIDERNO
 (Prov. Reggio di Calabria)

Certificato di nascita
 L'Ufficiale dello Stato Civile

Visto l'atto segnato al numero 88=Parte I=Serie A=
 del registro degli atti di nascita per l'anno 1895=
 certifica
 che Ascone Vincenzo Agostino Girolamo Giuseppe di
 Francesco e di Pedullà Maria è nato in Siderno il
 giorno sedici di agosto dell'anno milleottocentoott=

tantacinque =====
 Si rilascia a richiesta per gli usi consentiti
 dalla legge =====

Siderno 27 maggio 1953
 L'Ufficiale dello Stato Civile
Raschella







N. = Reg. Prov. Esatte lire *olivi*
 N. 519 Reg. Legalizzazione.
 V. per la legalizzazione della firma del
 Sig. *Raschella G. uff. S. C. Siderno*
 Siderno, li 28 MAR 1953
 IL PRETORE
Mario

ALBERTO SABORIDO
TRADUCTOR PÚBLICO

Liquis: 0.50 A- 20 93 207
dos cero nueve tres dos cero uno



Visto para la legalización de la firma del Sr.

Mario Mariani, Juez de Paz. Pro
mucia de Reggio Calabria.

NAPOLIS, 3 de junio de 1953

No. de orden 547
No. del arancel 58
Percebido \$6.000
\$6⁰⁰

JUAN RASO
CONSUL DE LA R.O. DEL URUGUAY
NAPOLIS

Key 9940

Sección Legación
Civiles



MINISTERIO de RELACIONES EXTERIORES
REPUBLICA ORIENTAL DEL URUGUAY

Visto para la legalización de la firma del Sr.

Juan Raso
Abogado en Napoles
No 1298 Montevideo, 8 JUL 1953



ALBERTO BORQUES
JEFE INTERINO DE LA SECCION
LEGALIZACIONES



Antecedente: certificado de Nacimiento



A N° 2093201

8

TRACCION N° 4964A

---(Hecho en papel lido de veinticuatro liras)---

---Municipio de Siderno-(Prov.Reggio di Calabria)---

CERTIFICADO DE NACIMIENTO

El Oficial del Esta Civil, Visto el acta señalada con el número ochenta y cho - parte Primera - Serie "A", del registro de lascas de nacimientos del año 1895 (mil ochocientos noventa y cinco), certifica:-----

que VICENTE AGUSTINERONIMO JOSE (VINCENZO AGOSTINO / GIROLAMO GIUSEPPE) A S C O N E hijo de Francisco / (Francesco) y de Maria Pedullia nació en Siderno el día dieciseis de agosto del año mil ochocientos ochenta y cinco (sic).-----

Se expide a solicitud, a los efectos previstos por la ley.-----

Siderno, veintisiete de mayo de mil novecientos cincuenta y tres.-- El Oficial del Estado Civil: (fdo.) Raschella.-- (Hay dos sellos de la Oficina del Estado Civil de la Comuna de Siderno, uno de los cuales inutiliza una estampilla de diez liras).-----

(Al pie): N°== Reg. prov.-Cobrado diez liras. N° 1717/ del Registro de legalizaciones.-- visto para la legalización de la firma del señor G. Raschella-Oficial del Estado Civil de Siderno.-----

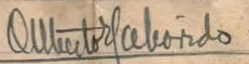
~~Supra~~ ~~Exento de la~~ ~~Libro~~

Supra No 528187


//ta y tres.- El Juez: (fdo.) Dr. Mario Marvasi.-----
(Hay dos sellos del Juzgado de Signo, uno de los cua
les inutiliza una estampilla de ciento liras).-----
(Al dorso): Visto para la legalización de la firma del
Sr. Mario Marvasi, Juez de Signo en provincia de Reggio
Calabria. Nápoles, 3 de junio de 13. (Fdo.) Juan Re-
so - Cónsul de la R.O. del Uruguay en Nápoles.-----
(Hay planilla de costas N° 547 y selo del Consulado
de la República Oriental del Uruguay en Nápoles inuti-
lizando dos estampillas de tres pes m/n).-----

El Traductor Público que suscribe certifica que lo que
antecede es traducción fiel del original adjunto escri-
to en idioma italiano, cuya copia archiva con el núme-
ro: 4964A .-----

NOTA DEL TRADUCTOR: El original se refiere a "actas de
nacimiento del año 1895" y luego dice como año de naci-
miento "mil ochocientos ochenta y cinco". De documenta-
ción complementaria presentada por el interesado resul-
ta como año de nacimiento el citado en primer término,
o sea: mil ochocientos noventa y cinco - VALE.-----
Montevideo, ocho de julio de mil novecientos cincuenta
y tres.-----


ALBERTO SABORIDO
TRADUCTOR PÚBLICO



y procedente de										
Montevideo a Buenos Aires el 28 de Octubre de 1938.-										
PUERTO DE EMBARQUE	Número de Orden	CLASE	SEXO	NOMBRES Y APELLIDOS	EDAD	ESTADO	NACIONALIDAD	PROFESION	RELIGION	OBSERVACIONES
Montevideo	1	1	m	Sattamachia Cayetano	54	e	Italia	Comercio	Católica	
	2	1	f	Subirigueren Dubart Carmen	27	s	Argentina	Labores		
	3	1	m	Encenje Daniel	26	e	Español	Comercio		
	4	1	f	Alvarez Maria	30	s	"	Labores		
	5	3	f	Perez Elida	27	s	Uruguay	"		
	6	3	m	id Alberto	30	e	"	Comercio		
	7	3	m	Benitez Americo	28	s	"	"		
	8	1	m	Saint Americo	37	e	Argentina	"		
	9	1	m	id Pablo	64	e	Francés	"		
	10	1	f	Aoad Emilia	28	s	Argentina	Labores		
	11	1	m	Saker Selin	47	e	Libanes	Comercio		
	12	1	m	Ottone Benjamin	56	e	Argentina	"		
	13	1	m	Montero Daniel	53	e	Cubano	"		
	14	1	f	id Margarita	45	e	"	Labores		
	15	1	f	id Ana	23	s	"	"		
	16	1	f	Salgado Josefa	50	e	Francés	"		
	17	1	m	Gentil Francois	50	e	"	Comercio		
	18	1	m	Serra Melchor	56	e	Italia	"		
	19	1	f	id Amelia	45	e	Argentina	Labores		
	20	1	m	Achade Guillermo	30	e	Aleman	Comercio		
	21	1	m	Miller Reginald	45	e	Inglés	Agred-Naval		
	22	1	m	Glaizola Saba	45	e	Uruguay	Comercio		
	23	1	m	Assone Vicente	43	e	"	"		
	24	1	f	Piroto Celia	34	e	"	Labores		
	25	1	f	Carmolariente Paulina	24	s	Itana	"		
	26	1	m	Lakals Juan	37	s	Austria	Comercio		
	27	1	f	DeGiorgis Elsa	25	s	Italia	Labores		
	28	1	f	Variguana Mariqueta	38	s	"	"		
	29	1	m	Cantonnet Agustin	38	e	Uruguay	Comercio		
	30	1	m	Pinelas Pedro	49	e	Argentina	"		
	31	1	m	Alberto Nicolas	55	e	Uruguay	"		
	32	1	f	Vazquez Claudia de	51	e	"	Labores		
	33	1	m	Tipito Pedro	60	e	"	Comercio		
	34	1	f	id Sara	46	e	"	Labores		
	35	3	f	Konig Irma	24	e	"	"		

Lista de pasajeros que conduce el vapor

TAORMINA

con destino al Puerto de Montevideo

Modelo aprobado por el Consejo Nacional de Higiene en sesión del 26 de Junio de 1936.

Núm. de orden	Procedencia	Clase	Nombre y apellido	Nacionalidad	Sexo	Edad	Estado	Profesion	OBSERVACIONES	
1	Genova	Irza	Bolosker Vilmos	Austriaca	M	19	S	Comerciante	Hôtel M. video	2
2	"	"	Calza Augusto	Italiana	M	41	C	Jardinero	C. Democracia 2008 Mvideo	2
3	"	"	Grosio Domenico	"	M	57	C	Marinero	C.S. José 539	1
4	"	"	Di Bernardo Aldo	"	M	19	S	Peon	C. Colon Almac. del Sol	5
5	"	"	" Gentilini Elisabetta	"	F	43	C	Casera	" " "	-
6	"	"	" Ines	"	F	9	S	Nada	" " "	-
7	"	"	Jarancir Risy	Cekoslovaca	M	34	C	Comerciante	Hôtel Mvideo	2
8	"	"	Losa Luigi	Italiana	M	24	S	Albañil	C. Democracia 2008	1
9	"	"	Puljac Josa	Yugoslavia	M	24	S	Peon	C.N. America 133	1
10	"	"	Talga Mahsen Abdul	Palestina	M	45	C	Agricultor	Hôtel	1
11	Napoli	"	Anale Rocco	Italiana	M	27	C	"	Esquina Blancanques	2
12	"	"	Ascone G. Francesco	"	M	58	C	Carpintero	C. Pomas 26	5
13	"	"	" Pedallà Maria	"	F	50	C	Casera	" " "	-
14	"	"	" Elvira	"	F	15	S	"	" " "	-
15	"	"	" Rodina	"	F	10	S	Nada	" " "	-
16	"	"	" Vittorio	"	M	18	S	Carpintero	" " "	-
17	"	"	" Giuseppina	"	F	29	S	Casera	" " "	-
18	"	"	Basalone Francesco	"	M	46	C	Agricultor	C.S. José 535	1
19	"	"	Cavallo D. Antonio	"	M	37	C	"	" T. Gomes 433	3
20	"	"	" Ferrone Concetta	"	F	21	C	Costurera	" " "	-
21	"	"	Caiafa Greco Antonia	"	F	23	C	Casera	" Gen. Laranga 12	3
22	"	"	" Giovanna	"	F	7/12	S	Nada	" " "	-
23	"	"	(hauanna) Greco Grazia	"	F	17	S	Casera	" " "	-
24	"	"	Della Rotta Saccòe Lucia	"	F	24	C	"	" Caloto 1721	3
25	"	"	" Rosa	"	F	2	S	Nada	" " "	-
26	"	"	Esposito Rosa Maria	"	F	42	C	Casera	" Serro Largo 764	7
27	"	"	" U. Galliano	"	M	15	S	Agricultor	" " "	-
28	"	"	" Yolanda	"	F	17	S	Casera	" " "	-
29	"	"	Ferre Rocco	"	M	29	C	Carpintero	" F. Santos 5	2
30	"	"	Ferraro Cipolla M. Angela	"	F	79	V	Casera	" Serro Largo 764	9
31	"	"	" Seggiola A. Maria	"	F	34	C	"	" " "	-
32	"	"	" Giovanna	"	F	15	S	"	" " "	-

NOTA — La presente lista deberá presentarse al médico de visita.

La tesista

Carmen Rueda Borges. Licenciada en Musicología por la Escuela Universitaria de Música de la Universidad de la República, Uruguay. Profesora de Educación Musical, se graduó del Instituto de Profesores "Artigas" (2001). Magíster en Ciencias de la Educación, con énfasis en Educación Musical, por la Universidad ORT Uruguay (2010). En 2021, egresó del programa de posgrado Doctor of Philosophy in Art History, Ph.D., Cambridge International University. En 2017 fue admitida al programa de Doctorado en Música, Área Musicología, en la Universidad Católica Argentina, luego de aprobar la totalidad de seminarios y otros requisitos académicos. Es profesora por concurso en las asignaturas Historia de la Música e Historia del Arte en nivel terciario y docente de materias musicales en la Escuela de Danza Clásica del SODRE. Ha participado en congresos nacionales e internacionales realizados en Chile, Uruguay y Argentina y ha publicado artículos con referato en distintas revistas especializadas y actas de congresos. Ha integrado proyectos grupales de investigación acreditados tanto en Uruguay como en Argentina. En este país, participa como Investigadora Asesora en un proyecto UBACyT 2020-2024 dirigido por su tutora de tesis doctoral y ligado a la construcción de historias socioculturales de la música de/en Argentina. Es miembro de la Asociación Argentina de Musicología.

Nocturno nativo

Ballet en un acto y cuatro cuadros

de Víctor Pérez Petit

Música de Vicente Ascone

(partitura orquestal)

Introducción

Lento

Flautín

Flautas

Oboes

Corno Inglés

Clarinetes en Si

Clarinete Bajo

Saxofónes Contralto

Fagot

3^{er} Fagot y Contrafagot

Cornos 1 y 2

Cornos 3 y 4

Trompeta en Do

Trombón 1 y 2

3^{er} Trombón y Tuba

Timbales

Percusión

Arpa

Piano

Celesta

Violín I

Violín II

Viola

Cello

Contrabass

El alma de los campos solitarios

[illegible]

[illegible]

38

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Sib

Cl. Bajo

Fg.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f *cresc.*

1^a *f* *cresc.*

mf

2^a *p*

p

3 *3* *p*

f

Tutti *mf*

La carreta

2

44

Fltn.

Fl.

C. Ingl.

Fg.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

8va

pp *6* *pizz.*

pp

pizz. *pp*

pp

3 *pp*

3 *pp*

La hormiga humana

50

Fltn. *pp* *mf*

Ob. 1^a solo *pp* *mf*

Cl. Bajo

Fg. 1^a *p* *mf*

50

Timb. *pp*

50

Arp. *mf*

50

Vln I Sord. *ppp*

Vln II

Vla

Vlc *mf*

Cb

Detailed description: This page of a musical score, numbered 7, is titled 'La hormiga humana'. It contains staves for various instruments. The Flute (Fltn.) and Oboe (Ob.) parts begin at measure 50 with a *pp* dynamic, featuring a first solo for the Oboe. They play a melodic line with triplets and slurs, reaching a *mf* dynamic by measure 54. The Clarinet in Bass (Cl. Bajo) and Bassoon (Fg.) parts also start at measure 50. The Bassoon has a first part and plays a melodic line with triplets and slurs, starting at *p* and reaching *mf* by measure 54. The Timpani (Timb.) part starts at measure 50 with a *pp* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Arpeggiator (Arp.) part starts at measure 50 with a *mf* dynamic, playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Violin I (Vln I) part starts at measure 50 with a *ppp* dynamic, playing a melodic line with slurs and a *Sord.* (Sordano) marking. The Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb) parts also start at measure 50. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of eighth notes, reaching a *mf* dynamic by measure 54.

Poco più mosso*rall poco*

56

Fltn.

Ob.

Cl. Bajo

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Timb.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

mf

f

perdendosi

rall poco

la₄

[illegible]

1^{er} Tempo

Allegretto

68

Fltn.

Fl.

C. Ingl.

Cl. Sb.

Fg.

Timb.

Perc.

2 Cimbales

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

74

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

mf

pp

f

pp

f

pp

pp

f

f

f

Meno

Fltn. 80

Ob. 1^a *mf*

Cl. Si^b 1^a *f*

Cr. 1 y 2 80

Cr. 3 y 4 80

Timb. 80

Perc. 80 Címbal con el mazo, forrada *f*

Cel. 80 *f* *izq.* *d.*

Vln I 80 *f* *div. pizz.* *mf*

Vln II 80 *fp* *div. pizz.* *mf*

Vla. *pizz.* *p* *pizz.* *mf*

Vlc

Cb

86 *Tempo* 3

Fl. *mp*

Ob. *pp*

Fg. *mf*

Arp. *f*

Cel. *f*

Vln I *pp* *div. Sord.*

Vln II *pp* *div. Sord.*

Vla. *pp* *Sord.*

Vlc. *pizz.* *pp* *arco* *pp*

Cb. *pp*

C. Ingl. *mf*

Cel. *f*

Vln I

Vln II

Vla. *Via sord.*

Vlc.

Cb.

97

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Perc.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

This page of the musical score contains the following staves and musical details:

- Cl. Si^b (Clarinet in B-flat):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 is marked "1^a solo" and features triplet eighth notes with a *pp* dynamic.
- Cl. Bajo (Clarinet in Bass):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- Fg. (Fagot):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- 3^{er} y CFg. (Third Bassoon and Contrabassoon):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- Cr. 1 y 2 (Cornets 1 and 2):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *fpp* dynamic and a "+" symbol above the staff.
- Cr. 3 y 4 (Cornets 3 and 4):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- Trp. (Trumpet):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- Tbn. (Trombone):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- 3^{er} Tbn. y Tuba (Third Trombone and Tuba):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic.
- Arp. (Arpa):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *ff* dynamic and a "gliss." marking.
- Pno. (Piano):** Measures 103-106. Measure 103 has a *mf* dynamic.
- Cel. (Cello):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *f* dynamic.
- Vln I (Violin I):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *pp* dynamic.
- Vln II (Violin II):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *pp* dynamic.
- Vla. (Viola):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *p* dynamic.
- Vlc. (Violoncello):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *p* dynamic.
- Cb. (Contrabajo):** Measures 103-106. Measure 103 has a *pp* dynamic. Measure 104 has a *p* dynamic.

108

FL.

CL. Si^b

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p

pp

morendo

Sord.

div. Sord.

pp

Detailed description: This page of a musical score contains measures 108 through 113. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The Flute (FL.) and Clarinet in B-flat (CL. Si^b) have melodic lines with sixteenth-note runs and slurs. The Cor Anglais (Cr. 1 y 2, Cr. 3 y 4), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), and 3rd Trombone/Tuba (3^{er} Tbn. y Tuba) are mostly silent. The Arpeggiator (Arp.) plays a simple harmonic pattern. The Cello (Cel.) has a melodic line with slurs. The Violins (Vln I, Vln II) play sustained notes with slurs. The Viola (Vla) has a melodic line with slurs. The Violoncello (Vlc) has a melodic line with slurs. The Double Bass (Cb) has a melodic line with slurs. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *morendo* (fading). There are also markings for Sord. (Sordina) and div. Sord. (divisive Sordina).

Danza de los Pájaros

16

Poco più mosso

114

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Sib.

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

1^{er} solo

8^{va}

mf

Sord.

pp

Sord.

pp

Tam-tam

ppp

con 1 corda siempre

con 2 pedales

div.

fp

Sord.

ppp

Sord.

ppp

pizz. div.

ppp

pizz.

p

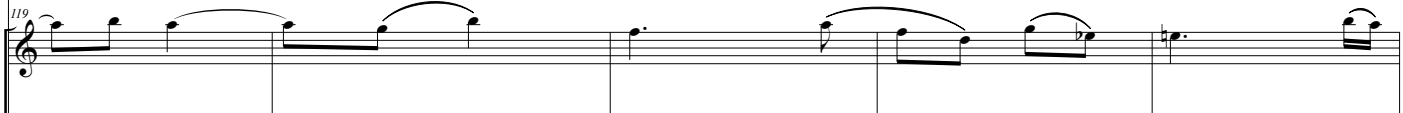
3

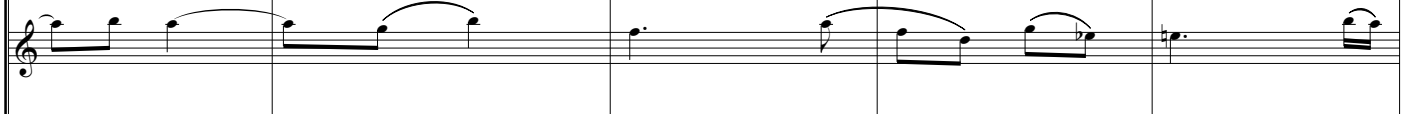
3

FL. 119 (8va) 

Cr. 1 y 2 

Cr. 3 y 4 

Vln I 119 (8va) 

Vln II 

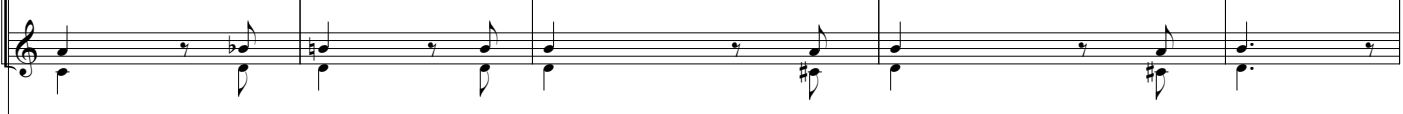
Vla 

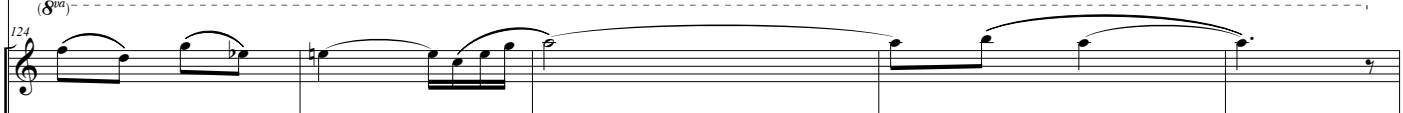
Vlc 

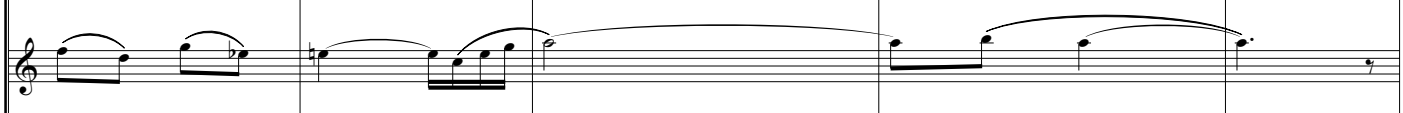
Cb 

FL. 124 (8va) 

Cr. 1 y 2 124 

Cr. 3 y 4 

Vln I 124 (8va) 

Vln II 

Vla 

Vlc 

Cb 

*Un Teruteru***Lento****Poco più****Tempo**

129

Cl. Si^b *ff* y estridente

Cl. Bajo

Fg. *ff* a 2

Perc. *f* Címbal con el mazo de madera

Vln I Sin sord.

Vln II Sin sord.

Vla Sin sord.

Vlc *ff*

Cb *ff* rall poco

*Un jaguaréte descende a beber en el arroyo***4****Lento**

FL. *ff* a 2

Ob. *ff*

Cl. Si^b *ff*

Fg. *ff* in mancanza

3^{er} y CFg. *f* Cfg. Solo

Vln I *ff* div.

Vln II *ff* div.

Vla *ff*

Vlc

Cb

139

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. Ingl. *f* *pp*

Cl. Si. *ff* *f* *pp*

Cl. Bajo *f* *pp*

Fg. 3 3 3 3

3^{er} y CFg. 3 3 3 3

139

Perc. *mf* Címbal mazo forrado

Vln I *ff*

Vln II *ff*

Vla *ff*

Vlc

Cb

[illegible]

Las palomas y torcazas
Poco meno

22

154

Ftn.

Fl.

Trp. 1ª y 2ª

Perc. 154 *f* Címbal con baquetas forradas *pppp*

Arp. 154 *f* *4/16*

Pno. 154 *f* 8va 3 3

Cel. 154 *f* 3

Vln I 154 Sord. div. a 3 *f* 3

Vln II 154 *f* 3 Sord. div. a 3 *f* 3 Sin sord. pizz. div. *p* 3 *mf*

Vla. 154 *f* 3 Sord. div. a 3 *f* 3 Sin sord. pizz. div. *p* 3 *mf*

Vlc. 154 *f* 3 Sord. div. a 3 *f* 3 Sin sord. pizz. div. *p* 3 *mf*

Cb. 154 *f* 3 Sord. div. a 3 *f* 3 Sin sord. pizz. div. *p* 3 *mf*

159

Ftn. 159 *mf* 3 6 6

Fl. 159 *mf* 3 6 6

Perc. 159

Arp. 159 *f* *4/16*

Cel. 159 *f* 3 3 3

Vln I 159 *p* 3 *f* 3 *p* 3

Vln II 159 *p* 3 *f* 3 *p* 3

Vla. 159 *f* 3 pizz. 3

Vlc. 159 *f* 3

Cb. 159 *f* 3

169

Fl.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Fg.

3 $^{\text{ra}}$ y CFg.

169

Timb.

pp

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

pizz.
p

Cb

pizz.
p

8va

div.

div.

174

Fltn.

Fl.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

Timb.

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

3^{er} flauta

p

mf

mf

pp

div.

div.

pizz.

p

arco

p

179

Fltn.

Fl.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Fg.

3 $^{\text{ra}}$ y CFg.

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Via sord.

pizz.

pizz.

*Sparece
una lechuga*

7

184

Ob.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

1 $^{\text{a}}$ solo

mf

f

Soli 3 div.

Soli 3 div.

Soli 3 div.

Sord.

pizz.

Tutti

Tutti

Tutti

199

Fltn.

FL.

mf 3 y dim.

Ob.

p

C. Ingl.

p

Cl. Si.

mf 3 y dim.

Cl. Bajo

mf 3 y dim.

Perc.

199

Triángulo

pp

Arp.

199

f

gliss

6

8va

6

Pno.

199

f

8va

3

3

8va

3

3

Cel.

199

mf

Vln I

199

div.

pp

Vln II

div.

pp

Vla

pizz. div.

pp

Vlc

pizz. div.

pp

Cb

pp

Danza de la Noche

28

Adagio ♩ = 60

204

Fttn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Sib.

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn.
y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

p *triste*

p *triste*

p *triste*

pp *Sord. div. a 3*

ppp *Sord. pizz.*

pp *Sord.* *gliss.*

pp *Sin sord. div. a 3*

The image displays a page from a musical score for Luciano Berio's 'L'Espresso'. The score is written for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si-b), Bassoon (Cl. Bajo), Viola (Vla.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Cello (Cb.), and Piano (Arp.). The music is in 3/4 time and features a complex, layered texture. The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different instruments. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation style, with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The page number 208 is visible in the top left corner. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left are Fl., Cl. Si-b, Cl. Bajo, Fig., 208, Arp., 208, Cel., 208, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb., 213, Fl., Sx. Ca., 213, Arp., 213, Cel., 213, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The instruments listed on the left are Fl., Cl. Si-b, Cl. Bajo, Fig., 208, Arp., 208, Cel., 208, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb., 213, Fl., Sx. Ca., 213, Arp., 213, Cel., 213, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb.

218

Sx. Ca.

Tbn.

3^{ra} Tbn. y Tuba

Arp.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

223

Ob.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Tbn.

3^{ra} Tbn. y Tuba

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

1^a solo

mf

1^a solo

p

3^a +

mf

Tutti

pizz.

pp

pizz.

pp

La noche invoca a las estrellas

Mosso ♩ = 126

227

Ob.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

a 2

mf

p

3^{er} Fg.

p

3

3

Ped.

Sin sord.

pizz.

p

pp

Salen las estrellas

231

Fl.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

Timb.

Perc.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Timbres

mf

9 1^{er} Tempo

234

Fl.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Sin sord.

f

6

gliss

3

237

Fl.

Ob.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3 er y Cfg.

Trp.

Sord.
1 a y 2 a

3 er Tbn.
y Tuba

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

gliss

6

3

247

Fltn. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. Ingl. *mf*

Cl. Si $\flat$ *ff*

Cl. Bajo *f*

Sx. Ca. *ff*

Fg. *f* a 2

3 er y CFg. *f* 3 er y Cfg.

Cr. 1 y 2 *ff* a 2

3 er Tbn. y Tuba *p* Tuba solo

Timb. *mf*

Perc. *f* Tam-tam

Arp. *fa# y re#* 8 va 8 va

Pno. *ff*

Vln I *mf* vibrato y ligado *ff*

Vln II *ff* vibrato y ligado *ff*

Vla. *ff* vibrato y ligado *ff*

Vlc. *f* div. vibrato y ligado *ff*

Cb. *ff*

254

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Si.

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3er y 4er Fg.

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

10

Score for measures 259-262, featuring Tbn., 3^{er} Tbn. y Tuba, Pno., Vln I, Vln II, Vla, Vlc, and Cb.

Measure 259: Tbn. and 3^{er} Tbn. y Tuba play a sustained note (F#) marked *pp*. Pno. plays a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the right hand and a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the left hand. Vln I and Vlc play a melodic line marked *mf* and *1^o solo*. Vln II, Vla, and Cb are silent.

Measure 260: Tbn. and 3^{er} Tbn. y Tuba play a sustained note (F#) marked *pp*. Pno. plays a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the right hand and a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the left hand. Vln I and Vlc play a melodic line marked *mf* and *1^o solo*. Vln II, Vla, and Cb are silent.

Measure 261: Tbn. and 3^{er} Tbn. y Tuba play a sustained note (F#) marked *pp*. Pno. plays a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the right hand and a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the left hand. Vln I and Vlc play a melodic line marked *mf* and *1^o solo*. Vln II, Vla, and Cb are silent.

Measure 262: Tbn. and 3^{er} Tbn. y Tuba play a sustained note (F#) marked *pp*. Pno. plays a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the right hand and a triplet of eighth notes (F#, G, A) in the left hand. Vln I and Vlc play a melodic line marked *mf* and *1^o solo*. Vln II, Vla, and Cb are silent.

ten.

FIN

Mutación

El mismo tempo

ad lib.

11

268 El mismo tempo

Fltn. *f* *p* 1^{er} solo aromincos

FL. *f* *p*

Ob.

C. Ingl.

Cl. Sib. *f*

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2 Tapado

Cr. 3 y 4 Tapado

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba *mf*

Perc. *p* gliss. Xilofón

Arp. *gliss.* *gliss.* sib re# fa#

Pno. *sf* *p* con pedal siempre

Vln I

Vln II

Vla

Vcl *mf*

Cb *mf*

FL. 272

Cl. Bajo

Perc. 272

Pno. 272

Vln I 272

Vln II

Vla

Vlc

Cb

gliss.

p

simile

Sord.

mf

incoloro

FL. 276

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

Perc. 276

Pno. 276

Vln I 276

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f o fp

f o fp

3^{er} y CFg.

Címbal mazo

mf

1^a solo

mf

f o fp

[illegible]

289

Fltn.

FL.

Fg.

3er y CFg.

Trp.

Sord. 1a solo

mf cantado

f o fp

como silbando

mf

a 2

pp

Perc.

Cimbal

mazo

mf

Pno.

ff

8va

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f o fp

pp

Baja la 4 medio tono

pp

Baja la 4 medio tono

294

Fltn.

Cl. Bajo

Fg.

3er y Cfg.

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Sord.

pp

mf

mf pp

Sord.

a 2

ff

ff

[illegible]

13

Cl. Si

Cl. Bajo

3er y Cfg.

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

304

304

Cimbal mazo de madera

304

4 cuerdas

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

ff

pp

mf

1^a solo

pp

pp

pp

pp

pp

314

Fl.

Cr. 1 y 2

3^{er} Tbn.
y Tuba

Perc.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

El murmullo - Nocturno

Coro interno

Lento ma non troppo ♩ = 63 a 69

318 *pp*

S La no - che se ha - espe - sa - do en - tre las ra - mas y pen - de en lar - gos

A La no - che se ha - espe - sa - do en - tre las ra - mas y pen - de en lar - gos

T La no - che se ha - espe - sa - do en - tre las ra - mas y pen - de en lar - gos

Bar La no - che se ha - espe - sa - do en - tre las ra - mas

B La no - che se ha - espe - sa - do en - tre las ra - mas

323

S tu - les fu - ne - ra - les Ya no, e - ri - za, el a - rro - yo sus es -

A tu - les fu - ne - ra - les Ya no, e - ri - za, el a - rro - yo sus es -

T tu - les fu - ne - ra - les Ya no, e - ri - za, el a - rro - yo sus es -

Bar y pen - de en lar - gos tu - les fu - ne - ra - les Ya no, e - ri - za, el a - rro - yo sus es -

B y pen - de en lar - gos tu - les fu - ne - ra - les Ya no, e - ri - za, el a - rro - yo sus es -

327

S ca - mas El vien - to se dur - mió en los pa - jo - na - les

A ca - mas El vien - to se dur - mió en los pa - jo - na - les

T ca - mas El vien - to se dur - mió en los pa - jo - na - les

Bar ca - mas El vien - to se dur - mió

B ca - mas El vien - to se dur - mió

331 *f*

S Pen - de en lo al - to la lu - na cual blan - co lam - pa - da - rio

A Pen - de en lo al - to la lu - na cual blan - co lam - pa - da - rio

T Pen - de en lo al - to la lu - na cual blan - co lam - pa - da - rio

Bar Pen - de en lo al - to la lu - na cual blan - co lam - pa - da - rio

B Pen - de en lo al - to la lu - na cual blan - co lam - pa - da - rio

335 *pp* *mf* *f*

S sus lí - vi - dos ful - go - res La in men - si - dad he - chi - zan Y la tie - rra pa -

A sus lí - vi - dos ful - go - res La in men - si - dad he - chi - zan

T 8 sus lí - vi - dos ful - go - res La in men - si - dad he - chi - zan

Bar sus lí - vi - dos ful - go - res La in men - si - dad he - chi - zan

B *pp* *mf* sus lí - vi - dos ful - go - res La in men - si - dad he - chi - zan

340 *f*

S re - ce un es - pec - tral o - sa - rio

A Y la tie - rra pa - re - ce un es - pec - tral o - sa - rio

T 8 Y la tie - rra pa - re - ce un es - pec - tral o - sa - rio don - de to - das las for - mas,

Bar Y la tie - rra pa - re - ce un es - pec - tral o - sa - rio

B Y la tie - rra pa - re - ce un es - pec - tral o - sa - rio

345 *f* *pp*

S don - de to - das las for - mas, fri - as se in mo - bi - li - zan Si - len - cio so - le -

A don - de to - das las for - mas, fri - as se in mo - bi - li - zan

T 8 fri - as se in mo - bi - li - zan Si - len - cio so - le -

Bar don - de to - das las for - mas, fri - as se in mo - bi - li - zan

B don - de to - das las for - mas, fri - as se in mo - bi - li - zan Si - len - cio so - le -

350

S dad So - lo per - du - ra co - mo un va - go la - ti - do de la som - bra

A dad So - lo per - du - ra co - mo un va - go la - ti - do de la som - bra

T 8 dad So - lo per - du - ra co - mo un va - go la - ti - do de la som - bra

Bar dad So - lo per - du - ra co - mo un va - go la - ti - do de la som - bra

B dad So - lo per - du - ra co - mo un va - go la - ti - do de la som - bra

355

S e - sa_in - quie - tud noc - tur - na que mur - mu - ra lo_in - de - fi - ni - ble que ja - más se

A

T e - sa_in - quie - tud noc - tur - na que mur - mu - ra lo_in - de - fi - ni - ble que ja - más se

Bar

B e - sa_in - quie - tud noc - tur - na que mur - mu - ra que ja - más se

Una Sola (cerca)

360

S *f* nom - bra a

A

T *pp* nom - bra

Bar

B *pp* nom - bra

Tutti

Una Sola (lejos)

365

S *p* u - na ho - ja que ca - e a

A *p*

T *p* u - na ho - ja que ca - e

Bar *p*

B *p* u - na ho - ja que ca - e

Tutti

370

S *pp* un gui - ja - rro que rue - da Un *mf*

A *pp* un gui - ja - rro que rue - da Un *mf*

T *pp* un gui - ja - rro que rue - da

Bar *mf* ad lib

B *pp* un gui - ja - rro que rue - da

Allegretto

375

S a - ve que so - ñan - do se es - tre - me - ce en el ni - do

A a - ve que so - ñan - do se es - tre - me - ce en el ni - do

T

Bar

B

El ro - ce de un in -

379

S

A

T

Bar

B

sec - to la ví - bra - ción de se - da de los as - tros le - ja - - -

384

S

A

T

Bar

B

El ro - ce de un in - sec - to la ví - bra - ción de se - da de un fan -

nos

389

S

A

T

Bar

B

de un fan - tas - ma per - di - do

ah

tas ma per - di - do

394

S

A

T

Bar

B

do la vi bra - ción de se - - da de los

399

S

A

T

Bar

B

as - tros le - ja - - nos El ro - ce de un in - sec - to la vi - bra - ción de

ah

ah

404

S

A

T

Bar

B

se - da de los as - tros le - ja nos

Lento **1^{er} Tempo**

409

S

A

T

Bar

B

Si - len - cio so - le - dad so - lo mur - mu - ra co - mo un va - go la -

Si - len - cio so - le - dad so - lo mur - mu - ra

414

S ti - do de la som - bra E - sa_in - quie - tud noc - tur - na que mur -

A

T 8 ti - do de la som - bra E - sa_in - quie - tud noc - tur - na que mur -

Bar

B co - mo un va - go la - ti - do de la som - bra E - sa_in - quie - tud noc - tur - na que mur -

418

S mu - ra lo_in - de - fi - ni - ble que ja - más se nom - bra

A

T 8 mu - ra lo_in - de - fi - ni - ble que ja - más se nom - bra

Bar

B mu - - - - ra que ja - más se nom - bra

Una Sola (alejándose)

y dim.

422

S *mf*

A

T *ppp*

Bar *ppp*

B *ppp*

Orquesta

14

[illegible]

Huella

53

Allegro ♩ = 100

433

Fltn. *mf* *f*

Fl. *a 2* *mf* *f*

Ob. *1^a* *mf* *f*

C. Ingl. *1^a* *mf* *f*

Cl. Sib. *1^a* *mf* *f*

Cl. Bajo *pp* *mf*

Sx. Ca. *pp* *mf*

Fg. *pp* *mf*

3^{er} y CFg. *pp* *mf*

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc. *433*

El.

Arp. *433* *Sib* *f*

Pno. *433*

Cel. *433*

Vln I *433* *pizz.* *mf* *f*

Vln II *433* *pizz.* *mf* *f*

Vla. *433* *pizz.* *mf* *f*

Vlc. *433* *pizz.* *mf* *f*

Cb. *433* *pizz.* *mf* *f*

[illegible]

445

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Sib

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

15

Solo

f

a 2

p

mf

mf

mf

mf

dim.

dim.

gliss.

gliss.

pp

pp

div. a 2

pp

dim.

3ra cuerda

3ra cuerda

450

Ob. 1^a solo *p*

C. Ingl. *p*

Cl. Si^b 1^a solo *p*

Fg. *p*

Cr. 1 y 2 Sord. *pp*

Cr. 3 y 4 Sord. *pp*

Vln I (8va) *pp*

Vln II *pp*

Vla *pp*

Vlc *pp*

Cb

Detailed description: This page of a musical score covers measures 450 to 454. The woodwind section includes Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si^b), and Bassoon (Fg.). The string section consists of Violins I and II (Vln I, Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). Percussion includes two snare drums (Cr. 1 y 2, Cr. 3 y 4) and a cymbal (Cym.). Measures 450-452 feature melodic lines for Oboe, Cor Anglais, and Clarinet in B-flat, with the Oboe and Clarinet marked '1^a solo' and 'p'. The Bassoon and strings provide harmonic support. Measures 453-454 introduce snare drums and cymbal with 'Sord.' markings and 'pp' dynamics. The Violins and Viola continue their melodic and harmonic roles, with the Viola marked 'pp' in measure 454.

Puede repetirse desde aquí (ad libitum)

455

FL.

Ob.

Cl. Si $\flat$

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Perc.

El

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Θ

1^a solo

mf *p*

mf *p*

mf

mf o f

Triángulo

p

re $\sharp$ si $\flat$

f

f

Sin sord.

pizz.

p

Sin sord.

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

mf

pizz.

mf

6.2
8.4

460

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Fg.

p o f

El.

Lo mes - mo que u - na cu - le - bra _____ muy des - pa - ci - to _____
 Es tan lar - go el ca - mi - no _____ de la que - ren - cia _____

460

Arp.

460

Cel.

mf

460

Vln I

p

pp

Vln II

p

pp

Vla

pp

Vlc

pp

Cb

pp

rit. poco *tempo* *ten.*

465

Fl.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

El

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p *ten.* *1^a* *p* *mf* *f* *arco* *pizz.* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

— va dien - do la ca - rre - ta por el ca - mi - no
— que por mu - cho que se an - de nun - ca se lle - ga

rit.

470

Fl.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Fg.

El

Ba ja_a - las hon - do - na - das su be la cues - ta y la dis - tan - cia en
 y_an - si - na_es el des - ti - no que al hom - bre lle - va ro dan - do co - mo hor -

470

Arp.

470

Cel

470

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p *arco* *ten.*

16

*ten.**tempo*Sord.
1ª y 2ª

Trp. ⁴⁷⁵

El

ro - lla con sus dos rue - das A la hue - lla, hue - lla
mi - ga so - bre la tie - rra A la hue - lla hue - lla

Pno. ⁴⁷⁵

Vln I ⁴⁷⁵ *p* *f* pizz.

Vln II *p* *f* pizz.

Vla *p* pizz. div. a 2 *f*

Vlc pizz. div. a 2 *f*

Cb

ten. tempo rit. tempo ten. 8^{va}

480

Fl.

Ob.

Cl. Si.

Sx. Ca.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Perc.

Xilofón

El

— por el rum-bo voy u - nos o - jos ne - gros co - mo hue - llas son
 — por el rum-bo voy hue - llas hay en mi al - ma y en mi co - ra - zón

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

rit. tempo

486 (8^{va}) - 1

Fl.

Ob.

Cl. Si.

Sx. Ca.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Perc.

El

A la hue - lla hue - lla _____ por el rum-bo voy u - nos o - jos ne - gros _____ co - mo hue - llas
 A la hue - lla hue - lla _____ por el rum-bo voy hue - llas hay en mi al - ma _____ y en mi co - ra

2da vez gliss.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

17

Fl. *f* *8va* *mf* *f* *a 2*

Ob. *f* *1a* *f*

Cl. Si $\flat$ *f* *a 2* *f*

Cl. Bajo *f*

Sx. Ca. *1a* *a 2* *f* *1a vibrato* *f*

Fg. *a 2* *mf* *f*

Cr. 1 y 2 *f* *+* *ff*

Cr. 3 y 4 *+* *ff*

Trp. *Sin sord.* *f*

Tbn. *a 2* *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

Perc. *2 Cimbales* *f*

El. *son*

Arp. *ff*

Pno. *ff*

Vln I *div. a 2* *f* *ff*

Vln II *f* *ff*

Vla. *f* *ff*

Vlc. *f* *ff*

Cb.

Danza del Sueño

65

Allegretto $\text{♩} = 96$

Afrettar

499

Fltn. f

Fl. $a 2$ f

Ob. f

C. Ingl. f

Cl. Sib. f

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2 f $a 2$

Cr. 3 y 4

Trp. Sord. f

Tbn. ff

3^{er} Tbn. y Tuba ff

Timb.

Perc. f Xilofón

Arp.

Pno. $8va$

Cel.

Vln I ff

Vln II ff

Vla. ff

Vlc. ff

Cb.

Sord. ff

Sord. ff

Sord. ff

Tempo

504

Cl. Si^b

2^a

mf

Cl. Bajo

3

Sx. Ca.

a 2

f

Fg.

a 2

3

1^a

mf

3^{er} y CFg.

3

Cr. 1 y 2

504

Cr. 3 y 4

Tbn.

mf

3^{er} Tbn. y Tuba

3^a

mf

Arp.

504

si^b la^b

f

Vln I

504

Vln II

Vla

mf

Vlc

pizz.

ff

Cb

pizz.

div.

ff

509

FL. 1^a *mf*

Ob. 1^a *mf*

Cl. Si $\flat$

Sx. Ca.

Fg. *a 2* *mf*

Cr. 1 y 2 Sord. 1^a solo *p* *fp*

Trp. Sord. 1^a solo *mf*

Tbn.

3 er Tbn. y Tuba

Arp.

Cel. *mf*

Vln I pizz. *pp*

Vln II pizz.

Vla. *mf*

Vlc. arco *mf*

Cb. pizz.

El mismo movimiento

pero un poco más elástico

18 (♩=♩)

Fl.

Cl. Si

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

Trp.

514

Timb.

514

Perc.

514

Xilofón

Arp.

514

Cel.

514

Vln I

div. a 3

mf

Vln II

div. a 3

mf

Vla

div. a 2

mf

Vlc

div.

mf

Cb

[illegible]

[illegible]

530 1^a solo

Ob. *mf*

C. Ingl.

Cl. Si.

Cl. Bajo

Fg. 1^a *pp*

Cr. 1 y 2 *pp*

Cr. 3 y 4 *pp*

Perc. 530 Tam-tam *mf*

Vln I *ffpp*

Vln II *ffpp*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 530 to 534. The Oboe (Ob.) has a first solo starting at measure 530, marked *mf*. The Clarinet in G (C. Ingl.), Clarinet in Bb (Cl. Si.), and Clarinet in C (Cl. Bajo) are silent until measure 534, where they play triplets marked *f*. The Bassoon (Fg.) has a first line starting at measure 530, marked *pp*, and plays triplets in measure 534 marked *f*. The Cor Anglais 1 & 2 (Cr. 1 y 2) and Cor Anglais 3 & 4 (Cr. 3 y 4) play a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked *pp*. The Percussion (Perc.) has a Tam-tam sound effect in measure 534, marked *mf*. The Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) play sustained notes, marked *ffpp*. The Viola (Vla.) plays a rhythmic pattern of eighth notes and rests, marked *pp*. The Violoncello (Vlc.) and Contrabass (Cb.) are silent throughout the measures.

rall poco *tempo*

535

Ftn. *f* *3* *3* *3*

Fl. *1^o solo* *f* *3* *3* *3*

Ob. *1^o* *f* *3* *3* *3*

C. Ingl. *1^o solo*

Cl. Si^b *3* *3* *3*

Cl. Bajo

Sx. Ca. *a 2* *f*

Fg.

3^{er} y Cfg. *3^{er} y Cfg.* *f* *3* *3* *3*

Cr. 1 y 2 *Sin sord.* *a 2* *f*

Trp. *Sord.* *f*

Tbn. *ppp*

3^{er} Tbn. y Tuba *ppp*

Perc. *535* *Tam-tam* *dejar vibrar* *Xilofón*

Vln I *Sin sord. div.*

Vln II *Sin sord. div.* *3* *3* *f*

Vla. *Sin sord. div.* *3* *pizz.* *mf*

Vlc. *Sin sord. div.* *3* *pizz.* *mf*

Cb. *mf*

540

Fltn.

Ob.

Sx. Ca.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{ra} Tbn. y Tuba

Perc.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

1^o solo

mf

pp

Sord.

a 2

p

pp

pp

pp

re $\flat$
(las demás todas naturales)

p

pp

pp

545

Fltn.

FL.

Ob.

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Perc.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

ff

fp

ffp

p

Tam-tam

Bombo

3^o Fg.

Piu Mosso

tempo

[illegible]

555

Fl.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

Trp.

Perc.

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

a 2

f

f

f

f

f

arpeg.

div. a 2

mf

div.

mf

Detailed description: This page of a musical score contains measures 555 through 558. The instrumentation includes Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si^b), Clarinet in C (Cl. Bajo), Saxophone in C (Sx. Ca.), Fagot (Fg.), Trompa (Trp.), Percussion (Perc.), Arpa (Arp.), Celastro (Cel.), Violín I (Vln I), Violín II (Vln II), Viola (Vla), Violonchelo (Vlc), and Contrabajo (Cb). Measures 555-557 feature a complex texture with many chords and moving lines. In measure 558, there are significant changes: the Flute and Clarinet in B-flat have rests; the Clarinet in C, Saxophone, and Fagot play a half-note chord marked *f*; the Trompa has a rest; the Percussion plays a half-note chord; the Arpa plays a half-note chord marked *f* with an 'arpeg.' marking; the Celastro has a rest; the Violín I and II play a half-note chord marked *mf* with a 'div. a 2' marking; the Viola plays a half-note chord marked *mf* with a 'div.' marking; the Violonchelo and Contrabajo have rests.

rall poco

560

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Sib

Cl. Bajo

Fg.

Perc.

Arp.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Cimbal
m. forrados

Xilofón

f

f

sib - lab

21

Cl. Si^{2ª}
p
pp

Cl. Bajo
mf
3

Sx. Ca.
a 2
mf
p

Fg.
a 2
mf
3

3^{er} y Cfg.
3^{er} y Cfg.
mf
3

Cr. 1 y 2
a 2
mf
p

Tbn.
p
pp

3^{er} Tbn. y Tuba
3ª
p
pp

Arp.
563
mf
p

Vln I
563

Vln II

Vla
mf

Vlc
pizz.
mf
pp

Cb.
pizz. div.
mf
pp

570

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3 $^{\text{er}}$ y CFg.

Cr. 1 y 2

Tbn.

3 $^{\text{er}}$ Tbn. y Tuba

Perc.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

mf

a 2

3 $^{\text{er}}$ y CFg.

p

Tam-tam

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

pizz.

pp

rall. poco

Caminos

80

Moderato ♩=72

Moderato 1-72

Fltn. Fl. Ob. C. Ingl. Cl. Sib. Cl. Bajo Sx. Ca. Fg. 3er y CFg. Cr. 1 y 2 Cr. 3 y 4 Trp. Tbn. 3er Tbn. y Tuba Timb. Perc. Arp. Pno. Cel. Vln I Vln II Vla Vlc Cb.

576

1^a solo

mf

3

1^a

p

5

1^a

p

3^a

pp

3^a

pp

2 Cimbales Bombo

576

pp

arco no div.

pp

p

ppizz.

p (ma sonore)

div.

5

581

Fl.

Ob.

Cl. Si $\flat$

Fg.

3 $^{\text{er}}$ y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Perc.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

pp

mf

5

3

22

586

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p

rubato

Tapado

mf

p

arco

p

3

3

591

Cl. Bajo

Fig.

1^a solo

f

3^{er} y Cfg.

Cfg. solo

f

3^{er} Tbn. y Tuba

Tuba solo

mf

591

Timb.

mf

ppp

591

Perc.

Tam-tam

(maza forrada)

ppp

591

Pno.

f

591

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

pp

Cb

pp

596

C. Ingl. *mf*

Cr. 1 y 2 *pp*

Cr. 3 y 4 *pp* 3^o

Timb.

Perc.

Arp. *si^b re^b la^b mi^b*

Pno.

Vln I *pp*

Vln II *pp* pizz.

Vla *pp*

Vlc pizz.

Cb pizz.

601

C. Ingl.

Cl. Si.

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Perc.

2 Cimbales
Bombo

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

3

5

1^a

5

5

pp

arco

pp

arco

pp

pp

[illegible]

23 *rubato* *tempo*

Cl. Si^b

Fg.

3^{es} y Cfg.

Trp.

3^{es} Tbn. y Tuba

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p

mf

f

1^a solo

Cfg. solo

Tuba solo

611

3

3

3

616

Fg.

3^{er} y C.Fg.

3^{er} Tbn.
y Tuba

616

Timb.

616

Perc.

616

Arp.

616

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

mf

ppp

Tam-tam

pp

pp

24

$(\bullet = \bullet.)$

El mismo movimiento

621

Cl. Bajo

621

Fg.

3er y Cfg.

621

Timb.

621

Perc.

621

Arp.

621

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

This musical score page contains measures 626 through 631. The instrumentation includes Flute (Fltn.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (C. Ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. Si $\flat$), Clarinet in Bass (Cl. Bajo), Bassoon (Fg.), 3rd Bassoon and Contrabassoon (3 er y CFg.), Cor Anglais 1 and 2 (Cr. 1 y 2), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into two systems. The first system covers measures 626 to 630, and the second system covers measures 631 to 635. In measure 626, the woodwinds (Fltn., Ob., C. Ingl., Cl. Si $\flat$) enter with a melodic line marked *mf* (mezzo-forte). The strings (Cl. Bajo, Fg., 3 er y CFg., Vlc, Cb) provide a rhythmic accompaniment. In measure 630, the Cor Anglais 1 and 2 (Cr. 1 y 2) enter with a melodic line marked *pp* (pianissimo). In measure 631, the woodwinds continue their melodic line, and the strings continue their rhythmic accompaniment. In measure 635, the Cor Anglais 1 and 2 (Cr. 1 y 2) play a triplet figure marked *mf* (mezzo-forte).

626

Fltn.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Fg.

3 er y CFg.

Cr. 1 y 2

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

631

Fltn.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Fg.

3 er y CFg.

Cr. 1 y 2

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Sord. 1 a

mf

636

Fltn.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

dim.

mf *cresc.*

dim.

f

3

Sin sord.

25

Fltn.

Fl.

Cl. Si^b

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

1st

1st

f

641

641

641

f

f

div. pizz.

si^b mi^b la^b re^b

646

Fltn.

FL.

Sx. Ca.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

(8va)

mf

f

Cimbal (maza)

mf

f

Sord.

1ª y 2ª

p

si: mi: la: re: fa#

pp

pp

pp

651

Sx. Ca.

Trp.

Timb.

mf

Cel.

Vln I

Vln II

pizz. div. arco

mf

pp

3

Vla.

div. pizz.

mf

Vlc.

Cb.

656

Sx. Ca.

Cr. 1 y 2

Trp.

Tbn.

Sord.

p

Timb.

mf

Vln I

Vln II

pizz. div. arco

ppp

Vla.

div. pizz.

3

Vlc.

div. pizz.

pp

Cb.

27

This page contains measures 27 through 31 of the musical score. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in Si (Cl. Si.), Clarinet in Bass (Cl. Bajo), Bassoon (Fg.), Contrabassoon (3er y CFg.), Cor Anglais (Cr. 3 y 4), Percussion (Perc.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), Violoncello (Vlc), and Contrabass (Cb). The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 27 features a forte (f) dynamic for the woodwinds. Measure 28 has a mezzo-forte (mf) dynamic for the woodwinds. Measure 29 has a mezzo-forte (mf) dynamic for the woodwinds. Measure 30 has a mezzo-forte (mf) dynamic for the woodwinds. Measure 31 has a mezzo-forte (mf) dynamic for the woodwinds. The percussion part includes a cymbal (Címbal) and a maza forrada (maza forrada) with a forte (f) dynamic. The strings include a violin I (Vln I) with a forte (f) dynamic, a violin II (Vln II) with a forte (f) dynamic, a viola (Vla) with a forte (f) dynamic, a violoncello (Vlc) with a mezzo-forte (mf) dynamic, and a contrabass (Cb) with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamics.

Agitato

677

Fltn. *f* *cresc.*

Cl. Bajo

Fg. *f* a 2

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2 *ffp*

Cr. 3 y 4 *ffp*

Timb.

Perc. Bombo *mf* Címbal (con fierro) *f*

Arp. *ff* *gliss.* sib fa#

Pno. *ff*

Vln I *fp*

Vln II *fp*

Vla. *fp*

Vlc *ff*

Cb

Detailed description of the musical score: The score is for a full orchestra and piano. It begins at measure 677. The Flute (Fltn.) plays a melodic line with a forte (f) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The Clarinet Bass (Cl. Bajo) and Flute (Fg.) have sustained notes. The 3rd and Contrabass (3^{er} y Cfg.) also have sustained notes. The Cor 1 and 2 (Cr. 1 y 2) and Cor 3 and 4 (Cr. 3 y 4) play a sustained chord marked *ffp*. The Timpani (Timb.) and Percussion (Perc.) play a rhythmic pattern. The Arpeggio (Arp.) plays a sustained chord marked *ff* with a glissando (gliss.) marking. The Piano (Pno.) plays a melodic line marked *ff*. The Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), and Viola (Vla.) play a melodic line marked *fp*. The Violoncello (Vlc) and Contrabass (Cb) play a melodic line marked *ff*. The score is marked 'Agitato' and features various dynamics and articulations.

[illegible]

28

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

fa# do# sol# re# la# mi#

fa# do# sol# re# la# mi# si#

gliss.

[illegible]

[illegible]

701

Fl.

Ob.

Cl. Si $\flat$

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

701

Timb.

Perc.

701

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

701

702

703

704

sf

fff

Tam-tam

[illegible]

Danza de la LLuvia y el Viento

99

Allegro ♩ = 100

710

Fltn. *mf* *staccato* *8va*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

C. Ingl. *mf*

Cl. Si. *mf*

Cl. Bajo *pp* *f*

Fg. *f*

3^{er} y CFg. *pp* *f*

Cr. 1 y 2 *staccato* *mf* *3*

Cr. 3 y 4 *staccato* *mf* *3*

Trp.

Tbn. *ff*

3^{er} Tbn. y Tuba *pp* *ff*

Timb. *f*

Perc.

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I *ff* *8va* Sin sord.

Vln II *div.* *ff* *8va* Sin sord.

Vla. *p* Sin sord.

Vlc. *pp* *f*

Cb. *pp* *f*

Poco più mosso

716

Ftn. *ff* *f* *f*

Ob. *f*

Cl. Sib *f*

Cl. Bajo *f*

Fg. *f*

3^{er} y Cfg. *f* Cfg. solo

Cr. 1 y 2

Trp. Sord. *ff*

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba Tuba solo

Timb. *f*

Arp. *f* *edus*

Pno.

Vln I *ff* *f*

Vln II *ff* *f*

Vla. *ff*

Vlc. *f*

Cb. *f*

Tempo

El mismo movimiento

(♩=♩.)

[illegible]

732

Cl. Si

Cl. Bajo

Fg.

732

Cr. 1 y 2

732

Perc.

Xilofón

732

Pno.

732

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

2^a

f

1^o solo

ff

Tam-tam

poco ritenuto *tempo*

738

Fltn.

f 5

Cr. 3 y 4

a 2

Tbn.

f

3^{er} Tbn. y Tuba

f

738

Timb.

f

738

Perc.

Tam-tam

mf

Triángulo

Xilofón

738

Pno.

8^{va}

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

f 3 3

Cb

poco ritenuto

745

Fltn. *f* 5 *mf* 3 3 3

Fl. *mf* 3 3 3 *8va*

Ob. *mf* 3 3 3

C. Ingl. *mf* 3 3 3

Cl. Si^b *f* 2^a

Cl. Bajo *f*

Fg. *f*

Cr. 1 y 2 *ff*

Cr. 3 y 4 *f* a 2

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

745

Timb. *f*

745

Perc. *mf* Tam-tam Triángulo

745

Vln I *f* *mf* *8va*

Vln II *f* *mf* *8va* div.

Vla *f* *p* 3 3 3 3 3

Vlc *f* 3 3 3

Cb *f*

Poco più

752

Fltn.

Fl. *(8va)*

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si. *mf*

Cl. Bajo *f*

Fg. *f* *a 2*

3er y Cfg. *f* *a 2*

Cr. 1 y 2 *mf*

Cr. 3 y 4 *mf*

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Timb. *sf*

Pno. *sf*

Vln I *(8va)* *Via sord.* *sf*

Vln II *(8va)* *Via sord.* *sf*

Vla *Via sord.* *sf*

Vlc *f*

Cb. *f*

32 *tempo*

757

FL.

3^{er} y Cfg.

1^a

mp

p

masa forrada

mfpp

Pno.

pp

Vln I

Vln II

div.

fz

fp

Vla

p

Vlc

Cb

sentido

pp

763

Fltn.

FL.

Ob.

1^a

ff

Cl. Si^b

p

Sx. Ca.

a 2

ff

Fg.

a 2

3^{er} y Cfg.

Cr. 3 y 4

3^a Sord.

p

Trp.

Sord.

1^a

ff

763

Timb.

763

Perc.

2 Cimbales

mf

Vln I

div.

mf

Vln II

Vla

Vlc

p

Cb

pp

769

Fltn.

Fl.

mf

3

Ob.

Cl. Si.

Cl. Bajo

mf

Sx. Ca.

Fg.

mf

3

Trp.

769

2 Cimbales

Perc.

769

Vln I

mf

3

Vln II

ff

ff

mf

3

Vla

ff

f

Vlc

f

Cb.

mf

3

[illegible]

[illegible]

[illegible]

790

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

Sord.

gliss.

gliss.

gliss.

32

794

a 2

ff

1º y

Some

1º y

 $\mathbb{F}$

sib

800

Cl. Si.

Cl. Bajo

Sax. Ca.

Fg.

Cr. 1 y 2

Trp.

800

Timb.

800

Perc.

800

Arp.

800

Pno.

800

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

804

Fltn.

FL.

Cl. Si.

Fg.

804

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

810

Fltn. *p*

Fl. *p*

Cl. Si. *mf*

Sx. Ca. *mf* 1^a

Fg. *mf*

Cr. 1 y 2 *mf* 1^a

810

Timb. *pp* *p*

810

Perc. *pp* Triángulo

2 Cimbales *pp*

810

Cel. *mf*

810

Vln I Solo *p* Tutti *f*

Vln II Solo *p* Tutti *f*

Vla. Solo *mf*

Vlc

Cb. *mf*

35

1^{er} Tempo

816

Fltn. *f*

Fl. *f*

Cl. Si^b *f*

Cl. Bajo *f*

Fg. *f*

Cr. 1 y 2 *ff* a 2

Cr. 3 y 4 *ff* a 2

816

Timb. *ff*

816

Arp. *gliss.*

816

Vln I *f* *ff*

Vln II *f* *ff*

Vla *ff*

Vlc *f*

816

Cb. *arco* *ff*

rall poco

822

Cl. Bajo

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Timb.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

3^{er} y Cfg.

mf

gliss.

f

1^{er} Tempo

829

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Timb.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

ff

pp

ff

ff p

mf

pp

p

836 36 Moderato ♩ = 72 (come prima)

Fl.

Cl. Si $\flat$

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Timb.

El

Cel

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

recitado

Hop Pajarito

1 a

3 a

1 a solo

Tutti

p

pp

mf

843

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Fg.

3er y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Timb.

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb.

Sord.

1ª y 2ª

3ª y 4ª

mf

mf

mf

mf

mf

mf

f

espress.

mf

espress.

div.

arco

Poco più (muy poco)

849

Ob. *mf*

Cl. Bajo

Fg. *f* *mf* *a 2*

3^{er} y CFg. *f* *mf* *a 2*

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc. *Bombo* *mf*

Arp. *f*

Cel. *f*

Vln I *sul pont.* *p*

Vln II *sul pont.* *p*

Vla. *p*

Vlc. *p* *1^a solo* *f*

Cb. *pizz.* *f*

855

Ob.

pp

Fg.

p *mf* *p* *mf* *p*

Trp.

Sord. 1^a

mf

3rd Tbn. y Tuba

Tuba solo

p

Perc.

855

Tam-tam

pp

Arp.

855

mi - la - fa#

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Tutti

pp

Cb

37

861

Fl.

mf

Ob.

1^a

mf

C. Ingl.

p

Trp.

Vln I

861

mf *espress.*

Vln II

mf *espress.*

Vla

p

Vlc

pizz.

arco

p

Cb

pizz.

p

867 *rall*

Ob.

C. Ingl.

3^{er} y Cfg.

3^o Fg.

pp

Cr. 3 y 4

4^o

pp

Cel.

mf

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

div. pizz.

The musical score for page 121, measures 867-872, is presented in a standard orchestral layout. The top system includes the Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. Ingl.), and Bassoon/Contrabassoon (3^{er} y Cfg.) parts. The Oboe and Clarinet parts feature triplets in measures 867 and 868. The Bassoon part has a 3^o Fg. marking in measure 869. The Contrabass part (Cr. 3 y 4) has a 4^o marking in measure 869. The Cello (Cel.) part has a *mf* marking in measure 869. The Violin I (Vln I) and Violin II (Vln II) parts are silent. The Viola (Vla.) part is silent. The Violoncello (Vlc.) part has a long, sustained note in measure 869. The Contrabass (Cb.) part has a 'div. pizz.' marking in measure 870. The score concludes with a *rall* marking in measure 872.

Zamba*Escena de la Fiesta Nocturna***Pesante**

♩ = 80

874

Fltn. *ff*

Fl. *ff* a 2

Ob. *ff*

Cl. Sib. *ff*

Cl. Bajo *ff*

Sx. Ca. *ff* a 2

Fg. *ff*

3^{er} y Cfg. *ff* a 2

Cr. 1 y 2 *ff*

Cr. 3 y 4 *ff*

Trp. *ff* Sord. 1^a y 2^a 3^a 4^a

Tbn. *ff* a 2

3^{er} Tbn. y Tuba *ff*

Timb. *ff*

Perc. *ff* Cimbal mazo Cimbal Bombo *f*

Arp. *ff* fa# do#

Pno. *ff*

Vln I *ff* pizz.

Vln II *ff* pizz.

Vla. *ff* arco

Vlc. *ff* arco div.

Cb. *ff* arco

8^{va}

38

Leggiero Pesante Leggiero

883

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Sib.

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3er y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

3er Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

1º solo cantado

1º solo cantado

1º solo

Una Sola

div.

p

pp

mf

889

Fltn. *mf*

Fl. *mf* 1^a

Ob. *ff*

Cl. Si^b *mf* 1^a *ff*

Cl. Bajo *f*

Sx. Ca. *f* 2^a

Fg. *f* a 2

3^{er} y Cfg. *ff* 3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2 *ff* a 2

Cr. 3 y 4 *ff* 3^a

Trp. *mf* 2^a y 3^a *ff* 1^a y 3^a

Tbn. *ff* 2^a

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb. *mf*

Perc. *mf* Cimbal Xilofón

Arp. *mf*

Vln I *pizz.*

Vln II *pizz.*

Vla. *Tutti* *f*

Vlc. *Tutti* *f* div. *ff*

Cb. *ff* div. *ff*

*rit. poco**a tempo*

895

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

pp

mp

a 2

3^a

1^a y 3^a

ff

p

Xilofón

arco

mf

div.

ff

mf

ff

*rit. poco**a tempo*

39

900

Fl.

C. Ingl.

Cl. Si^b *a 2*

Cl. Bajo *p*

Fg. *1^a* *mf*

Cr. 1 y 2 *1^a* *p*

Cr. 3 y 4 *3^a* *p*

Tbn. *pp* *mf* *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *pp* *mf* *f*

Timb. *p* *do# fa#*

Arp. *fa# do# sol# re# la#*

Cel.

Vln I *mf* *f* *pp* *piu f*

Vln II *mf* *f* *pp* *piu f*

Vla *mf* *f* *pp* *piu f*

Vlc *mf* *p* *f* *pp* *f*

Cb *mf* *p* *f* *pp* *f*

906

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Arp.

Pno.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

si - fa#

no div.

no div.

912

Ftn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Sib.

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

3^{er} Tbn. y Tuba

912

Timb.

912

Perc.

Cimbal

912

Arp.

912

Pno.

912

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

tempo

[illegible]

rit. *tempo*

924

Fltn. *f*

Fl. *f* ^{1^a}

Ob. *p* ^{1^a}

Cl. Si^b *f*

Cl. Bajo *f*

Fg. *f* *pp*

3^{er} y Cfg. *f* *pp* Cfg. solo

Cr. 1 y 2 Sin sord.

Cr. 3 y 4 Sin sord.

Tbn. *f* ^{a 2}

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb. *mi^b*

Perc. *f* Címbal

Arp. fa - do - sol - re - la sib - mi^b - la^b si^b - re^b

Pno. *ff*

Vln I *mf* *ff* *pp* ^{8^{va}} arco div.

Vln II *mf* *ff* *pp* arco div.

Vla *mf* *ff* *pp* arco div.

Vlc *mf* *ff* *pp* arco div.

Cb *ff* *pp*

[illegible]

41

936

Fltn. *f* *ten.* *a 2* *f*

Fl. *f*

Ob. *ten.*

C. Ingl.

Cl. Si. *1a* *ten.* *a 2*

Cl. Bajo *mf* *ten.*

Sx. Ca. *a 2* *mf* *p*

Fg. *a 2* *mf* *ten.* *f*

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn. *mf* *ten.*

3^{er} Tbn. y Tuba *mf* *ten.*

Perc.

Vln I *mf* *f* *f* *pizz.* *f*

Vln II *mf* *f* *f* *pizz.* *f*

Vla. *arco* *mf* *f* *f* *pizz.* *f*

Vlc. *mf* *f* *ten.* *f*

Cb.

[illegible]

[illegible]

cresc. poco a poco

954

Fltn. *pp* 6

Fl. *pp* a 2 6

Ob. *pp* a 2

Cl. Sib. *pp* 1^a 6

Sx. Ca. *pp* a 2

Fg. *pp*

3^{er} y CFg. *pp*

Cr. 1 y 2 *pp*

Cr. 3 y 4 *pp*

Trp. *pp*

Tbn. *pp*

3^{er} Tbn. y Tuba *pp*

Perc. *pp* *cresc.* Címbal baqueta de timbal

Arp. *pp* *gliss.*

Vln I *pp* *div.*

Vln II *pp* *div.*

Vla. *pp*

Vlc. *pp*

Cb. *pp*

y afretando

[illegible]

Ritmo de Pericón

42

♩ = 138

[illegible]

966

Cl. Si^b

3^{er} y CFg.

a 2

f

mf

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

3^{er}

mf

Tbn.

Vln I

Vln II

Vla

div. a 3
pizz.

f

Vlc

arco

f

Cb

arco

f

972

Fltn. *f*

Fl. *f* 1^a

Ob. *f* a 2

Cl. Sib. *f* 1^a

Sx. Ca. *f* a 2

Fg. *f* 1^a

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2 *f* a 2

Cr. 3 y 4 *f* 3^a

Trp. *f* Sord. 1^a y 3^a

Tbn. *f* a 2

3^{er} Tbn. y Tuba *f* 3^a

Vln I *pizz.*

Vln II *pizz.*

Vla. *arco* *f*

Vlc *f*

Cb. *pizz.* *f*

This page contains the musical notation for measures 978 through 983. The instruments are arranged in the following order from top to bottom:

- Fltn.**: Flute
- FL.**: Flute
- Ob.**: Oboe
- Cl. Si $\flat$** : Clarinet in B-flat
- Cl. Bajo**: Bassoon
- Sax. Ca.**: Saxophone Contralto
- Fg.**: Fagot
- 3 $^{\text{er}}$ y CFg.**: Third Bassoon and Contrabassoon
- Cr. 1 y 2**: Cornets 1 and 2
- Cr. 3 y 4**: Cornets 3 and 4
- Trp.**: Trumpet
- Tbn.**: Trombone
- 3 $^{\text{er}}$ Tbn. y Tuba**: Third Trombone and Tubas
- Perc.**: Percussion
- Vln I**: Violin I
- Vln II**: Violin II
- Vla**: Viola
- Vlc**: Violoncello
- Cb**: Contrabajo

The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, slurs, and dynamic markings (*f*, *mf*, *sf*). It also features articulation marks like accents (>) and breath marks (^). Some parts include specific performance instructions like "arco" (arco) and "pizz." (pizzicato).

43

984

Fltn.

Fl.

Cl. Si.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Perc.

Triángulo

mf

Ella

mf

El

A dios mi_a - mor

A dios mi vi - da

¿me que - rrás

Arp.

pp

Solo 2 violines

1ª atril

pp

Vln I

Vln II

Vla

Via sord.
pizz.

pp

Vlc

pp (bien marcado)

Cb

990

Cl. Si^b

1^a

p

Cr. 1 y 2

Sord.

ppp

Cr. 3 y 4

Sord. 3^a

ppp

Perc.

Cimbal

Triángulo

mf

p

El la

Mien - tras yo vi - va

Lo - co a - tre -

El

siem - pre? Pues da - me un be - so

Arp.

re# sol# do# re# *gliss*

sol# do# re# sib mi^b

Vln I

Vln II

Tutti

pp

Vla

Vlc

arco

mf *espress.*

Cb

996

Fltn. *p* *f*

Fl. *p* *f*

C. Ingl.

Cl. Si. *mf*

Fg. *p*

Cr. 1 y 2 *mf* *pp* *mf* Via sord.

Cr. 3 y 4 *mf* *pp* *mf* Via sord.

Elia vi - do

El *f* *gliss.* *p*

¿Por qué? Por-que de-seo mo - rir en - tre tus bra - zos

Vln I

Vln II *pizz.* *p*

Vla *pizz.* *p*

Vlc *mf*

Cb *pizz.* *pp* *pp* *mf*

1002

Fltn. *ff*

Fl. *a 2 ff*

Ob. *mf*

C. Ingl. *mf*

Cl. Si^b *1^a f*

Cl. Bajo *mf*

Sx. Ca. *a 2 f*

Fg. *a 2 mf f*

3^{er} y CFg. *f*

Cr. 1 y 2 *f*

Cr. 3 y 4 *f*

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *ff*

Perc. *1002 Címbal f*

Ella *1002 gliss. Co-mo_en un ni - - - do*

El *gliss. Co-mo_en un ni - - - do*

Vln I *Tutti mf ff*

Vln II *arco pizz. arco ff*

Vla *div. arco pizz. div. arco ff*

Vlc *ff*

Cb *arco ff*

1008

Fltn.

FL.

Ob.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3 $^{\text{ra}}$ y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3 $^{\text{ra}}$ Tbn. y Tuba

Timb.

Ella

El

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

recit. Pue-den ver-nos

recit. Si no hay na-die

div. pizz.

div. pizz.

pizz.

arco

1014

Fltn.

Fl.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Timb.

Triángulo

pp

Ella

El

Bar

Si no hay na - die Es - ta - mos so - los

Arp.

p

Vln I

Vln II

Vla

Sord.

Vlc

Sord. arco

pizz.

pp

Cb

1020

Bar

La no - che nos en vuel - ve con su ve - lo Las es - tre - lli - tas re - lum - bran i - gual que tus o - jos ne - gros

Arp.

1020

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

1027

Fltn. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. Ingl. *ff*

Cl. Si. *ff*

Cl. Bajo *ff*

Fg. *ff*

Cr. 1 y 2 *ff* Sord. *>*

Cr. 3 y 4 *ff* Sord. *>*

Trp. *ff*

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

Timb. *f*

Perc. *f* Címbal *f* Xilofón *f*

Bar. *f*

Arp. *ff*

Vln I *ff* pizz. arco *ppp*

Vln II *ff* pizz. arco *ppp*

Vla. *ff* pizz. arco *ppp*

Vlc. *ff* *ppp*

Cb. *ff* *ppp*

Da - me tus la - bios tus la-bios que son co-mo flor de cei - bo

gliss.

3

3

3

3

a tempo

El que no me impor ta la muer - te si quien me ma - ta es tu be - so

Arp. sib mi♭

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

FL

Ella Yo no se si tus pa - la - bras me dan a - le - gri - a o mie - do

El

Arp.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

45 **Meno**

1043

Fltn. *ff*

Fl. *ff* *a 2*

Ob. *ff*

C. Ingl. *ff*

Cl. Si^b *ff*

Cl. Bajo *f*

Fg. *f*

Cr. 1 y 2 *ff* Sord. *>*

Cr. 3 y 4 *ff* Sord. *>*

Trp. *ff* Sord. *>*

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

Timb. *f*

Perc. *f* Címbal *f* Xilofón *f*

Ella 1043
so - lo sé que quie - ro dir - me que quie - ro dir - me y me que - do

El

Arp. 1043 *8va* *ff*

Vln I 1043 *pizz.* *ff*

Vln II *pizz.* *ff*

Vla. *pizz.* *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

1048

Fltn. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

C. Ingl. *ff*

Cl. Si^b *ff*

Cl. Bajo *ff*

Fg. *ff*

Cr. 1 y 2 *ff*

Cr. 3 y 4 *ff*

Trp. *ff*

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

Timb. *f*

Perc. *f* *Cimbal* *Xilofón*

Ella *f* To - ma mis la - bios mis la - bios que son co-mo flor de cei - bo Que no-me_impor - ta la

El *f*

Arp. *f*

Vln I *arco* *ppp*

Vln II *arco* *ppp*

Vla *arco* *ppp*

Vlc *ppp*

Cb *ppp*

[illegible]

[illegible]

1^{er} Tempo

1064

Cl. Si^b

3^{er} y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Ella

El

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

a 2

f

Sin sord.

mf

Sin sord. 3^o

mf

Que nome_im-por - ta la muer - te si quien me ma - ta_es tu be - so

Que nome_im-por - ta la muer - te si quien me ma - ta_es tu be - so

div.

div. a 3 pizz.

f

f

f

1069

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si.

Cl. Bajo

Fg.

3er y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

ff

a 2

f

a 2

f

a 2

f

a 2

f

gliss.

f

mf

y cresc.

8va

arco

div. pizz.

ff

The musical score for "The Great Wall" by Tan Dun is presented in a multi-staff format. The score is divided into two systems, each containing multiple staves for different instruments. The first system includes staves for Flute (Fl.), Piano (Pno.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The second system includes staves for Flute (Fltn.), Flute (FL.), Clarinet/Bassoon (Cl. Bajo), Saxophone (Sx. Ca.), Timpani (Timb.), Arpeggiator (Arp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in 4/4 time and features a variety of musical notations, including triplets, glissandos, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, *p*, and *f*. The score is a complex orchestration, with many instruments playing simultaneously, creating a rich and textured sound.

[illegible]

La Aurora

Moderato ♩=72

Moderato ♩ = 12

1100

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si.

Cl. Bajo

Fg.

3er y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3er Tbn.
y Tuba

Timb.

Perc.

Tam-tam

pp

CORO INTERNO

S

A

T

Bar

B

Arp.

sib mi b la b

Vln I

Sord.

Vln II

Sord.

pp

Vla

p

Vlc

p

Cb

p

[illegible]

allargando tempo

1108

Fltn. *ff* *3* *3* *3*

Fl. *mf*

C. Ingl. *pp*

Cl. Si. *Solos cantado* *mf*

Cl. Bajo *mf* *3* *3* *3* *pp*

Fg. *1^a* *pp* *a 2* *mf* *f* *3* *3* *3*

3^{er} y CFg. *a 2* *mf* *f* *3* *3* *3*

Cr. 1 y 2 *1^a solo* *mf* *cresc.* *3* *3* *3*

3^{er} Tbn. y Tuba *f* *3* *3* *3*

Perc. 1108 (con baquetas de timbal) *ppp* Tam-tam

Arp. 1108 *mf*

Vln I 1108 *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vln II *gliss.* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

Vla. *gliss.*

Vic. *mf* *pizz.*

Cb. *mf* *f* *3* *3* *3*

[illegible]

1120

C. Ingl.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn.
y Tuba

1120

Timb.

1120

Perc.

1120

Arp.

1120

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

50

Poco più mosso

Cl. Si^b *ff* *ppp*

Cl. Bajo *ff*

Sx. Ca. *ff*

Fg. *ff* *ppp*

3^{er} y Cfg. *ff*

Trp. *ff* Sin sord. 1^a y 2^a *ten.* *pp*

Tbn. *pp*

3^{er} Tbn. y Tuba *pp*

Timb. *ff* (mazo)

Perc. *ff*

S. *f* ah! *f*

A. *f* ah! *f*

Arp. *mi*

Cel. *p*

Vln I *mf*

Vln II *mf*

Vla. *p*

Vlc. *ppp*

Cb. *ppp*

1127

Cl. Si^b

Fg.

S

A

Cel

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

p

Detailed description of the musical score: The page contains nine staves of music. The top two staves (Cl. Si^b and Fg.) feature long, sustained notes with curved lines above and below them, indicating a breath or bowing technique. The vocal staves (S and A) show melodic lines with triplets and slurs. The piano section (Cel, Vln I, Vln II, Vla, Vlc, Cb) is more rhythmically active. The Cello and Contrabasso parts have a dense, repetitive pattern of eighth notes with triplets. The Violin I and II parts have a similar pattern but with some rests. The Viola part has a more complex, arpeggiated pattern. A piano (p) dynamic marking is placed below the Viola staff in measure 1128.

1130

Fltn. *mf*

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. Si

Fg.

S

A

Arp.

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

tempo

[illegible]

allargando tempo

1136

f 8va

Fltn.

Fl.

Cl. Bajo

Fg.

3^{er} y CFg.

3^{er} Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

3^{er} Tbn. y Tuba

Perc.

Tam-tam

f

S

A

T

Go - ce - mos es - ta vi - da que es - tan be - lla

Bar

Pno.

pizz.

Reo.

Reo.

Reo.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

ff

arco

ten.

p

pizz.

ff

arco

ten.

p

pizz.

*allargando**tempo*

1140

Cl. Bajo

Fg.

3^{ra} y CFg.

S

A

T

Em - pa - pe - mos el al - ma en es - ta luz Que nos i - nun - de un res - plan - dor de es-

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

arco *mf*

pizz.

*rall**tempo*

1143

S

A

T

Ah! Que nos cla - ve el A - mor so - bre su cruz

Ah! Que nos cla - ve el A - mor so - bre su cruz

tre - llas Que nos cla - ve el A - mor so - bre su cruz

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

arco *mf*

arco *mf*

8va

Tiempo de Gato

1152

Cl. Si $\flat$

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

1152

Timb.

1152

Perc.

Cimbal

Triángulo

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

a 2

mf

f

f

mf

mf

mp

arco

mf

arco

mf

1158

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Si^b

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3^{er} y CFg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

Xilofón

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

f

ff

a 2

1^a

3^a

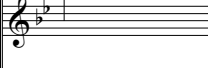
Sin sord. *1^a y 2^a*

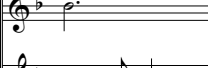
div.

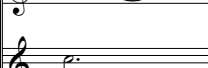
p

1164

Fltn. 

Fl. 

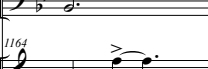
Ob. 

C. Ingl. 

Cl. Si^b 

Cl. Bajo 

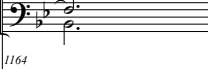
Sx. Ca. 

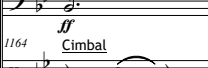
Fg. 

3^{er} y CFg. 

Cr. 1 y 2 

Cr. 3 y 4 

Trp. 

Tbn. 

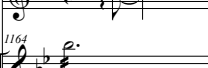
3^{er} Tbn. y Tuba 

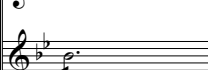
Timb. 

Perc. 

S. 

A. 

Arp. 

Pno. 

Vln I 

Vln II 

Vla 

Vlc 

Cb

Qyc

to - do nues - tro ser gri - te, y pro - cla - me.

1170

Ob.

Cl. Si $\flat$

Sx. Ca.

Tbn.

3^{er} Tbn. y Tuba

Perc.

1170

Cimbal

Triángulo

(apagar)

S

A

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

la a - le - grí - a de la ho - - - ra ma - ti -

1182

Cl. Si^b

Fg.

3^{er} y CFg.

Trp.

S

A

rra - me en nues - tras ve - nas con ar - dor flu - vial

Cel.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

5

53

Fltn. *f*

Fl. *f*

Cl. Bajo *f*

Sx. Ca. *f*

Fg. *f*

3^{er} y CFg. *f*

Cr. 1 y 2 *ff* Sin sord. *p* *f* *pp*

Cr. 3 y 4 *ff* Sin sord. *p* *f*

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

Timb. *f*

Perc. *f* Címbal *f* Címbal

S. *f*

T. *f*

Pno. *ff*

Vln I *f* *mf* *pp*

Vln II *mf* *pp*

Vla. *f* *p* *f* *pp*

Vlc. *f* *mf* *pizz.*

Cb. *f* *mf* *mf* *mf* *pizz.*

Que es - - - té en no - so - tro

Que es - - - té en no - so - tro la

1194

Ftn. *f*

Fl. *f* 1^a

Ob. *f* 1^a

Cl. Si^b *mf* 1^a

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg. *f*

3^{er} y Cfg. *f*

Cr. 1 y 2 *campana al aire a 2*

Cr. 3 y 4 *campana al aire a 2*

Tbn. *f*

3^{er} Tbn. y Tuba *f*

Timb. *f*

Perc. *f* Címbal

S. la Na - tu - ra en - te - ra

T. Na - tu - ra en - te - ra

Arp. fa# do# sol# re# la#

Pno. *ff*

Vln I *ff*

Vln II *pizz. f*

Vla. *pizz. arco f*

Vlc. *pizz. arco f*

Cb. *pizz. arco mf*

[illegible]

1211

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Si $\flat$

Cl. Bajo

Fg.

3 $^{\text{er}}$ y Cfg.

Perc.

S

A

T

Bar

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

fe - - ra se a el rit - mo de nues - tro co - ra -

fe - - ra se a el rit - mo de nues - tro co - ra -

1211

54

1215

Fltn.

Fl.

Ob.

Cl. Si $\flat$

Fg.

3 $^{\text{er}}$ y CFg.

Trp.

Perc.

S

A

T

Bar

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb

1215

zón

zón

Sin sord.

1 $^{\text{o}}$ solo

a 2

ff

ff

arco

ff

arco

ff

[illegible]

1236

Cl. Si

Sx. Ca.

Fg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

3^{ra} Tbn. y Tuba

Perc.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla

Vlc

Cb.

cresc *poco* *a* *poco* *allargando*

f *ff* *cresc.*

Grandiozo

56

Fltn. *ff*

Fl. *ff* *8va*

Ob. *a 2*

C. Ingl.

Cl. Si. *a 2*

Cl. Bajo *ff*

Sx. Ca. *a 2*

Fg. *a 2*

3^{ra} y Cfg. *a 2*

Cr. 1 y 2 *1240* *ff*

Cr. 3 y 4 *ff*

Trp. *ff* *1^a y 3^a*

Tbn. *ff* *2^a y 4^a*

3^{er} Tbn. y Tuba *ff*

Timb. *1240* *ff*

Perc. *1240* *ff*

S. *ff* Go - ce - mos es - ta vi - da que es - tan be - lla

A. *ff*

T. *ff* Go - ce - mos es - ta vi - da que es - tan be - lla

Bar. *ff*

B. *ff* Go - ce - mos es - ta vi - da que es - tan be - lla

Arp. *1240* *sfz*

Pno. *1240* *sfz*

Vln I *1240* *ff*

Vln II *ff*

Vla. *ff*

Vlc. *ff*

Cb. *ff*

rall

tempo

1243

Fltn.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl. Si.

Cl. Bajo

Sx. Ca.

Fg.

3er y Cfg.

Cr. 1 y 2

Cr. 3 y 4

Trp.

Tbn.

3er Tbn. y Tuba

Timb.

Perc.

S.

A.

T.

Bar.

B.

Arp.

Pno.

Vln I

Vln II

Vla.

Vlc.

Cb.

Em - pa - pe - mos el al - ma en es - ta luz. Que nos a - lum - bre, un res - plan - dor de es - tre - llas.

