



Gericó, Yanet Hebe

Yanet Hebe Gericó *

yanetgerico@gmail.com

Instituto de Estudios Musicales - Universidad Nacional de San Juan (UNSJ) / Universidad de Buenos Aires (UBA) / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 20, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 15 Febrero 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088009/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0007>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: *Vendetta* (1892) fue la primera ópera escrita por el compositor sanjuanino Arturo Berutti (1858-1938). Este trabajo presenta un acercamiento al contexto histórico-cultural y estético de producción, circulación y recepción de la ópera a través del análisis de información hemerográfica. También realiza una descripción de los rasgos musicales de las dos últimas escenas para lograr una aproximación al lenguaje musical empleado por Berutti en relación con las tendencias predominantes en Italia a fines del s. XIX. De esta manera, se pretende contribuir al conocimiento y puesta en valor de obras musicales fundamentales de la música argentina.

Palabras clave: Arturo Berutti, *Vendetta*, ópera.

Abstract: *Vendetta* (1892) was the first opera written by San Juan composer Arturo Berutti (1858-1938). This work presents an approach to the historical-cultural and aesthetic context of production, circulation and reception of opera through the analysis of hemerographic information. It also makes a description of the musical features of the last two scenes to achieve an approximation to the musical language used by Berutti in relation to the predominant trends in Italy at the end of the 19th century. In this way, it is intended to contribute to the knowledge and appreciation of fundamental musical works of Argentine music.

Keywords: *Vendetta*, opera.

1. INTRODUCCIÓN

Frecuentemente se menciona en el ámbito de la musicología la importancia de acrecentar los estudios sobre compositores argentinos y su música. Este acercamiento exploratorio al primer trabajo operístico de Arturo Berutti (San Juan, 1858 – Buenos Aires, 1938) pretende contribuir al conocimiento y puesta en valor de obras musicales fundamentales de la música argentina. Particularmente en este escrito propongo realizar una aproximación a *Vendetta*, estrenada en Vercelli (Italia) en 1892.²

Al considerar y articular las dimensiones de la obra musical planteadas por Dahlhaus (1997), como documento histórico y como hecho artístico, planteo un abordaje de *Vendetta* en sus dos facetas. Por un lado,

NOTAS DE AUTOR

* Yanet Hebe Gericó es profesora de Grado Universitario de Teorías Musicales y Especialista en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional de Cuyo. Se desempeña como Profesora Adjunta de la Cátedra de "Apreciación Musical" y Profesora Adscripta Graduada en la cátedra de "Historia de la Música III" en la Universidad Nacional de San Juan. Desde 2021 es becaria doctoral de CONICET para realizar el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la Universidad de Buenos Aires. Desarrolla sus actividades de investigación en el Instituto de Estudios Musicales bajo la dirección de la Dra. Fátima Graciela Musri y del Dr. José Ignacio Weber

me aboco a contextualizar el estreno de la obra, así como a estudiar los procesos de circulación y recepción estética en la prensa especializada de la época. Por otro, hago foco en la descripción de los rasgos musicales de las dos últimas escenas con el objetivo de acercarnos al lenguaje musical empleado por Arturo Berutti y ponerlo en relación con las tendencias predominantes en Italia a fines del s. XIX.

Para estudiar la recepción estética de la ópera recorro al análisis hemerográfico tomando como referencia conceptos provenientes de la teoría de la recepción elaborada por Gianmario Borio y Michela Garda (1989) a partir de nociones de Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser.³ Desde esta perspectiva, el significado de la obra musical varía con las cambiantes expectativas de los diversos contextos culturales en los que se interpreta conformando una multiplicidad de “comunidades interpretativas”. Apelo a lo planteado por Jauss, quien afirma que la concretización en la que un texto se constituye en objeto estético resulta de una estructura “dialógica intersubjetiva” que no puede ser concebida unilateralmente como efecto emanado de la obra ni como una recepción cuya forma categorial decide el observador (Dahlhaus, 1997: 188).

El análisis de los artículos hemerográficos hallados contempla la visión planteada por autores como Artundo (2010), De Luca (2005) y Cascudo (2017), quienes consideran a la prensa periódica como un instrumento capaz de manipular intereses y de intervenir en la vida social. Dada su naturaleza periodística son documentos que actúan en “respuesta a determinada coyuntura” de su propio presente (Artundo, 2010: 11) y nos acercan una narración subjetiva de los hechos del pasado. Reconocido el valor de la prensa como documento histórico donde no solo es fuente de información sino también un objeto de estudio en sí, al estudiarla se asume una postura crítica que problematiza “la identificación inmediata y lineal entre la narración del acontecimiento y el acontecimiento mismo” (De Luca, 2005: 139).⁴

2. REFERENCIAS AL ESTADO DEL CONOCIMIENTO DEL TEMA

En cuanto a los estudios previos que contribuyeron a la reconstrucción biográfica de Arturo Berutti⁵ se pueden mencionar los aportes de Víctor Mercante (1895), Otto Mayer Serra (1947), Vicente Gesualdo (1961), Emilio Maurín Navarro (1965), Roberto García Morillo (1984) y Juan María Veniard (1988), entre otros. En cuanto al análisis musical de sus óperas, es Veniard quien realiza un trabajo más detallado y se aproxima a definir el lenguaje musical de su producción. En su libro *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera* (1988) encontramos uno de los pocos abordajes de la obra musical que aquí nos interesa.

En el Gabinete de Estudios Musicales (GEM), perteneciente al Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan, se vienen desarrollando desde 2010 una serie de proyectos de investigación aprobados y subsidiados que se abocan a estudiar el repertorio operístico de Arturo Berutti. De estos equipos dirigidos por la Dra. Fátima Graciela Musri resultaron diversas contribuciones que actualizaron y profundizaron el conocimiento sobre la música de este compositor.⁶ El presente artículo surge como parte de mi trabajo como integrante del proyecto de investigación actual titulado “Las óperas de Arturo Berutti. Segunda etapa”.⁷

3. ESTRENO Y REPRESENTACIONES DE "VENDETTA"

Luego de finalizar sus estudios en Leipzig y de su breve paso por Stuttgart, Berlín y París, Arturo Berutti emprendió el desafío de componer su primera ópera. Instalado en Milán desde 1890,⁸ se desempeñó como corrector de pruebas en la casa Demarchi para ganarse el sustento económico, dado que la beca que le había sido otorgada por el gobierno argentino había finalizado (García Acevedo, 1961).

Vendetta, su primera incursión en el género lírico, ya se anunciaba en la prensa en 1891 con el nombre de *Il bandito*.⁹ Pese a los esfuerzos del compositor, la ópera no pudo ponerse en escena en Argentina y se estrenó en mayo de 1892 en Vercelli, localidad ubicada entre Milán y Turín en la región de Piamonte. Diversos

artículos publicados en 1891 dan cuenta de esos intentos infructuosos. En el mes de octubre una publicación de Augusto E. Giusti en *La España Artística* confirma que la puesta en escena de la ópera se realizaría en el Teatro Politeama en Buenos Aires: “Parece cosa resuelta la venida de la compañía lírica de Ciachi [Ciacchi], que se halla actualmente en Río de Janeiro. Entre las novedades que nos ofrecerá, se encuentra *Vendetta*, ópera del compositor argentino Arturo Berutti” (1891:4).¹⁰ Un mes antes, la misma fuente periodística divulgaba desde Buenos Aires la idea de “hacer una suscripción para sufragar los gastos que origine el estreno de la nueva ópera *Vendetta*, escrita por el joven compositor Arturo Berutti” (1891:3).¹¹

El semanario *El Mundo del Arte*,¹² se hizo eco y comprometió a dos personalidades destacadas del ambiente:

Corresponde pues, a [Angelo] Ferrari, nuestro viejo y querido empresario, o a [Arturo] Demarchi el editor atrevido, el deber de alzar sobre su robusta espalda la obra de Berutti presentándola en Buenos Aires, en la próxima temporada teatral [...] que los argentinos todos, acudamos al recinto de la Ópera, a escuchar “*Vendetta*”, primer drama lírico de un músico genuinamente nacional” (*El Mundo del Arte*, 1891: 4).

La partitura impresa por Arturo Demarchi nos informa que Berutti dedicó esta composición “a la distinguida Sra. Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo” quien perteneció a una familia aristocrática argentina de fines del s. XIX. Este agradecimiento podría estar vinculado a una ayuda económica para editar o estrenar la ópera.¹³

Gracias a la investigación realizada por Mario Sgotto (2004),¹⁴ sabemos que, entre los años 1816 y 1900, en el Teatro Cívico de Vercelli, sala principal de esta ciudad, se representaron doscientos cincuenta títulos operísticos, es decir, dos o tres óperas por año. Este dato nos indica que Berutti estrenó su primera ópera en un teatro con temporadas líricas sumamente modestas donde el reglamento exigía al empresario a cargo garantizar la puesta en escena de solo dos óperas al año.

En la temporada de 1892 del Teatro Cívico, según el catálogo de compañías y óperas realizado por Sgotto, la puesta en escena en el mes de abril de *Cavalleria Rusticana* estuvo a cargo de la compañía Massimini-Gautieri. Si bien la presentación de *Vendetta* no figura en dicho trabajo, dada la cercanía entre las fechas y la responsabilidad de los empresarios de hacerse cargo de la temporada entera, existe la posibilidad de que esta compañía también haya estado vinculada al estreno de la ópera de Berutti. A su vez, cabe destacar que ambos títulos compartieron la participación de la soprano y el director de orquesta.

Los cantantes que participaron en el estreno de *Vendetta* fueron: Gemma Lotti (soprano) en el rol de Sara, Americo Stampanoni (tenor) en la parte del guerrero Mario, Francesco Pozzi (barítono) como Víctor el gobernador y Ugo Meloncelli (bajo) en el personaje de Manuel, el bandido. El director a cargo fue Pietro Vallini.¹⁵ Tanto Vallini como Lotti eran reconocidos por el público de la localidad gracias al éxito obtenido con la ópera de Mascagni el mes anterior. En cuanto a Pozzi y Meloncelli la publicación que anuncia el estreno de *Vendetta* en el diario principal de Vercelli, *La Sesia*, los menciona haciendo referencia a gloriosas presentaciones que ambos habían tenido previamente en este teatro.¹⁶

Gracias a diversas reseñas publicadas en la época podemos afirmar que, a grandes rasgos, el cast del estreno estuvo conformado por intérpretes que se encontraban transitando una instancia inicial de su carrera y que, debido a la calidad de sus actuaciones, eran considerados y valorados como jóvenes promesas por la prensa especializada.

Luego del estreno de *Vendetta* en Vercelli, *Il Mondo Artistico*¹⁷ afirma sobre la actuación del tenor:

Sr. Stampanoni, casi un novato, resultó ser un artista lleno de buena voluntad y conciencia artística, dotado de medios vocales y una inteligencia y un estudio musical poco comunes. Tiene una voz buena y extendida que alcanza con facilidad las notas altas, y está atento a la entonación y la sincronización. Los mejores augurios se pueden hacer de él y de su carrera (*Il Mondo Artistico*, 1892: 8).

Las reseñas publicadas en la prensa italiana como *Il Mondo Artistico*,¹⁸ *Il teatro Illustrato*¹⁹ y la *Gazzetta Musicale di Milano*²⁰ dan cuenta de una exitosa recepción de *Vendetta* en Vercelli. En los meses de octubre

y diciembre del mismo año la ópera se repuso en un teatro milanés de mayor jerarquía, el Teatro Carcano. En ambas oportunidades el melodrama de Berutti formó parte de la programación de la sala junto a *Fausto* de Charles Gounod y la ópera *I Lombardi* de Giuseppe Verdi.²¹ La primera presentación estuvo a cargo de María Stuarda Savelli (Sara), Fiorello Giraud (Mario), Mario Sammarco (Víctor) y Salmassi (Manuel).²² Cabe destacar que el barítono Sammarco participó también en el estreno de otras dos óperas de Berutti, *Evangelina y Pampa*, tanto en su representación en Buenos Aires como en Montevideo (Salgado, 2003). Finalmente, *Vendetta* tuvo su última puesta en escena en febrero de 1893 en el Teatro Alhambra de Milán.

4. EL LIBRETO

El libreto a cargo de Domenico Crisafulli sitúa el argumento en la Habana, Cuba, en 1660 y narra la venganza de Mario contra su esposa Sara, quien le fue infiel con Víctor, el gobernador de la isla. Mario es ayudado por Manuel, un bandido que también tenía asuntos pendientes con el tirano. Dado que Crisafulli falleció en 1890 a sus 27 años,²³ es probable que el trabajo entre el operista y el letrista haya sido muy breve o que Arturo Berutti haya tomado este libreto ya terminado y que no se haya realizado en colaboración como era habitual en la época.

Aníbal Cetrangolo (2006) afirma que Crisafulli fue un libretista *amateur* que colaboró en esos años con otros compositores como Uberto Bandini (*Le Baccanti*), Giuseppe Guardione (*Clotilde di Amalfi ovvero I corsari*) y Giovanni Giannetti (*Erebo*). A su vez, la tesis de doctorado de José Mauricio Valle Brandão (2009) da cuenta de un libreto realizado para Carlos Gomes escrito en 1889 y titulado *Il cavaliere bizzarro*, una ópera en tres actos que no fue concluida (p. 221).

De la lectura de las críticas halladas en relación con el libreto y a la figura de Crisafulli podemos afirmar que su valoración fue negativa. Amintore Galli lo describe en *Il Teatro Illustrato* como un rejunte de “elementos melodramáticos antiguos y fúnebres” y que “un tema con elementos fantásticos e ideales habría sido más adecuado para Berutti que el libreto de Crisafulli” (1892: 87). La crítica publicada en *Il Mondo Artistico* en el mes de noviembre afirma que el trabajo del letrista fue “lamentable, convencional y sin creación” (1892: 2-3), afirmando que deslució el trabajo de Berutti. Alfredo Soffredini finaliza su intervención en la *Gazzetta Musicale di Milano*²⁴ refiriéndose al libreto de manera lapidaria: “Dije la verdad de la música, porque respeto al maestro Berutti: debería decir la verdad sobre el libreto, pero me saldría de mi sistema usando un libro de frases al que no estoy acostumbrado, y lo dejo” (1892: 685).

5. RECEPCIÓN DE LA MÚSICA POR PARTE DE LA PRENSA ESPECIALIZADA

En cuanto a la música de *Vendetta* vale la pena destacar dos publicaciones de la prensa italiana especializada que se dedicaron in extenso a analizarla. Tanto el comentario publicado por Amintore Galli en *Il Teatro Illustrato*²⁵ como el de Alfredo Soffredini en la *Gazzetta Musicale di Milano*²⁶ subrayan la sólida formación adquirida por Berutti en el Conservatorio de Leipzig, su conocimiento de la música instrumental, el manejo de la orquestación y la armonía. Galli asegura que “La música instrumental y los clásicos fueron objetos de culto para Berutti, y la partición de su *Vendetta* lo demuestra”. En cuanto a sus habilidades armónicas agrega: “También queremos decir que en *Vendetta* el armonista es impecable arreglando y enlazando los acordes: otra cualidad poco común”. Finalmente pone de relieve el uso de la orquesta “Berutti ha conquistado la palma más bella con su orquestación: una obra magistral para la feliz fusión de los elementos acústicos puestos en acción con mucho conocimiento” (p. 87).

Si bien ambos dictámenes enfatizan la formación del compositor, las publicaciones dejan entrever una connotación distinta al poner en valor sus antecedentes académicos. Galli, crítico de la revista editada por Sonzogno, resalta estos aspectos como aristas valorables de la ópera mientras que Soffredini, editor de la

gaceta de Ricordi, expresa que estos rasgos propios de la formación en conservatorios germanos “nunca han tenido nada que ver con el ambiente artístico tan especial que se llama teatro” (p.684). Si bien ambos mencionan que algunos de los recursos utilizados son más propios de la música instrumental y no del *dramma in musica*, la crítica de Soffredini es letal en cuanto al “sentido teatral” del músico argentino afirmando que “las características de las partes que la forman, cortes y personajes” están “casi siempre en total desacuerdo con lo que es requerido para el drama en la música” (p. 685). Agrega peyorativamente que las decisiones compositivas de Berutti siguieron “siempre lo académico a toda costa” y que la ópera es “resultado, disculpe el atrevimiento, inevitable de un estudio hecho en esos Conservatorios, donde muchas veces las leyes y la pedantería dispersan completamente el destello que puede haber de naturalidad e intuición” (p.684).

Por un lado, en el escrito difundido por Ricordi podemos visualizar la conocida rivalidad entre la formación del Conservatorio de Leipzig y la del Conservatorio de Milán, institución de la cual Soffredini fue estudiante y luego profesor. Por otro, sabemos que Alessandro Cortella, quien fue libretista de la ópera *Evangelina* de Berutti estrenada en 1893, era crítico de la revista editada por Edoardo Sonzogno al igual que Galli. Podríamos en este caso suponer un posible vínculo o acercamiento del compositor con esta casa de música.

A su vez, no podemos dejar de mencionar el apoyo que la editorial Sonzogno brindó, a través de difusión y encargos, a los principales exponentes de la *Giovane Scuola* surgida en la década de 1890. En 1892, durante los meses previos a la primera representación de *Vendetta*, se estrenaron óperas de gran importancia para este movimiento tales como *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti, *La Tilda* de Francesco Cilèa, *Mala Vita* de Umberto Giordano y *La Wally* de Alfredo Catalani, entre otras. En cuanto al lenguaje musical se pueden identificar algunos rasgos coincidentes entre estos compositores y la producción de Berutti tales como: la búsqueda de continuidad dramática a través de la difuminación de los números cerrados, la admiración por el lenguaje de Richard Wagner, el empleo de tramas en las que predomina la violencia, la venganza y la sordidez y un interés por la orquestación. Consideramos que la sincronía temporo-espacial con la *Giovane Scuola*, la relación de Berutti con personas allegadas a la editorial Sonzogno y las coincidencias estilísticas apuntadas pueden dar cuenta de una posible influencia, así como una vinculación del operista argentino con estas figuras durante su estadía en Milán.

6. ESTUDIO DOCUMENTAL

Para realizar el estudio de *Vendetta* en su nivel inmanente (Nattiez,1990) recurrimos a las fuentes musicales que se conservan en el Gabinete de Estudios Musicales de la Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de San Juan. Estas son: un ejemplar completo de la partitura para canto y piano editada por Arturo Demarchi en 1892 y fotos digitales de los manuscritos que se encuentran custodiados en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en los cuales se identifica la caligrafía musical de Berutti.

A continuación, se detallan cuáles son las fotos digitales obtenidas de los manuscritos. Del acto I se preserva digitalizada una versión incompleta escrita en lápiz para piano y voz. A su vez, se cuenta con el facsímil fotográfico de la partitura manuscrita en tinta para canto y piano de la *Romanza* para bajo del primer acto y las *particelle* para solista y orquesta instrumentada por: 2 oboes, 2 clarinetes en la, 2 cornos en fa, violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos. A partir de este material se realizó un trabajo de transcripción de dicho fragmento a cargo de Nadia Vera, integrante del mencionado proyecto de investigación.

En cuanto al Acto II, se conservan dos versiones para canto y piano, una en lápiz escrita a modo de borrador y otra en tinta. También se fotografió un fragmento de la partitura orquestal desde el *Allegretto* de la *Danze*, fragmento instrumental al cual haré referencia en las próximas páginas. La partitura general incluye: 1 piccolo, 1 flauta, 2 oboes, 2 clarinetes en do, 2 fagotes, 4 cornos en re, trompeta en re, triángulo, timbal, y la sección de cordófonos frotados completa (violines I y II, violas, violoncellos y contrabajos). Finalmente, se conserva el Acto III escrito en lápiz en su versión para canto y piano.

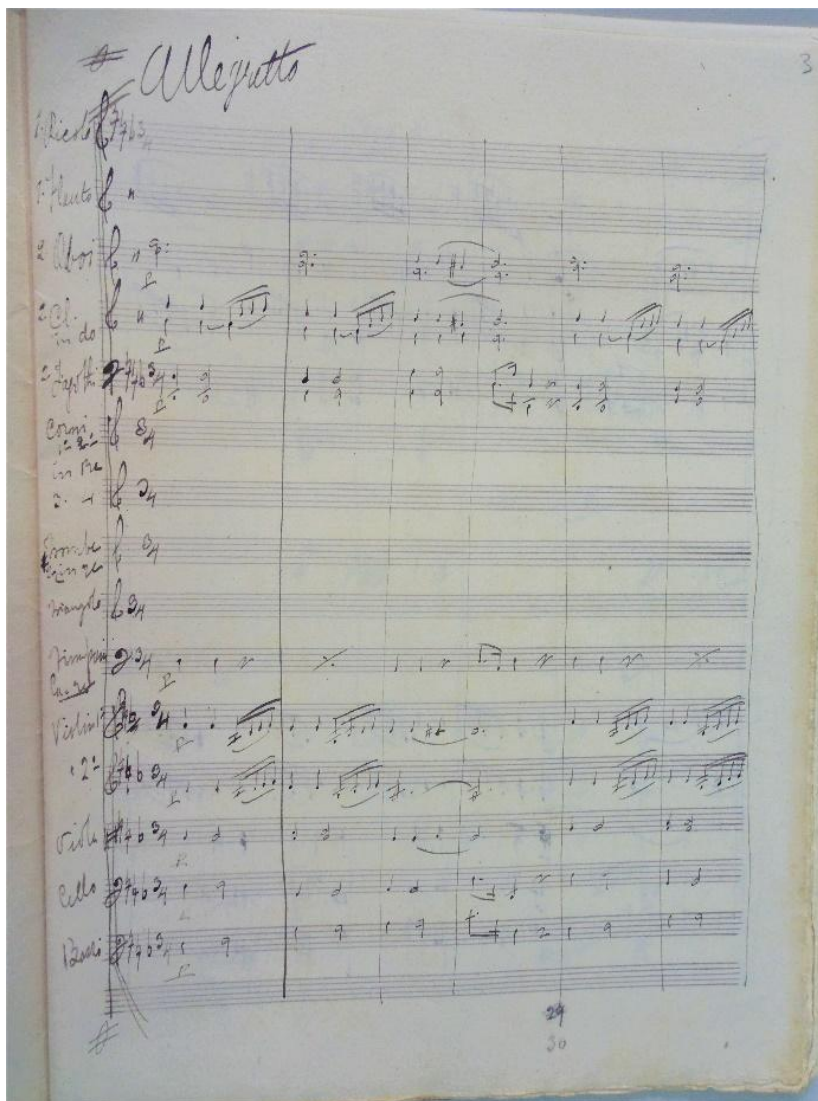


IMAGEN 1.

Allegretto de Danze. Acto II de Vendetta de Arturo Berutti.

Fotografía tomada por Graciela Musri

7. ANÁLISIS DE RASGOS MUSICALES

La ópera está conformada por tres actos, todos precedidos por un preludio. El primero está integrado por tres escenas en las cuales se presentan los personajes de Mario y Manuel e interviene un coro masculino. Aquí podemos advertir una diferencia con el análisis realizado por Veniard (1988) quien identifica dos escenas. Creemos que esta divergencia puede estar supeditada a que el musicólogo, según sus dichos, utilizó la edición de Carlos Suffern, a la cual no tuvimos acceso hasta el momento. El preludio del primer acto aplica las técnicas contrapuntísticas correspondientes a la fuga escolástica, en este caso a tres voces. El crítico Galli refiriéndose a este fragmento instrumental expresa: “Inmediatamente probamos los estudios severos y profundos de Berutti en el preludio de la ópera, al principio en un estilo fugado, luego líricamente emancipados de los pasajes escolásticos”.²⁷

El segundo acto, compuesto por cuatro escenas, presenta a Sara y Víctor y da lugar a la participación de dos coros: uno de matones (masculino) y otro del pueblo (mixto). Aquí se pueden encontrar las únicas referencias musicales al color local. El acto inicia con un coro femenino que contiene características rítmicas propias

de la habanera y es seguido por una danza instrumental polirrítmica y con particularidades melódicas que se corresponden con géneros musicales argentinos (Veniard, 1988: 116). Debemos mencionar que ambos fragmentos se ejecutaron como trozos independientes en veladas realizadas en la provincia de Mendoza (Argentina) en los años 1894 y 1896 de las cuales participó Sara Beruti, la hermana del compositor (Otero, 2010).²⁸

IMAGEN 2.

Coro di Dame, Acto II de "*Vendetta*" de Arturo Berutti.

El último acto está dividido en dos partes con dos escenas cada una. La segunda parte se desarrolla en la habitación de Sara en el castillo de Mario. La protagonista presa del terror por haber descubierto que su marido, quien ella daba por muerto en la guerra, estaba vivo y había llegado al castillo en busca de venganza por la infidelidad cometida, se dispone a rezar. Esta situación musical contemplativa, donde la protagonista expresa sus sentimientos, es desatada por una trama laberíntica.

La plegaria fue aclamada por el público y elogiada por la prensa. Se afirmó que era “verdaderamente celestial”²⁹ y que junto con el monólogo de Sara que la antecede es un fragmento “de distinto valor”.³⁰ La oración se desarrolla sobre un acompañamiento continuo en semicorcheas arpegiadas que nos remite al *Ave María* de Schubert. Está conformada por dos secciones, la segunda se repite luego de un breve recitativo enfatizado por un recurso armónico de intercambio modal que lo pone de relieve, para luego finalizar con una coda.

En cuanto a la transformación del material temático se observa el empleo de técnicas contrapuntísticas tradicionales como la elaboración por movimiento contrario o retrógrado. En el plano armónico advertimos recursos propios de la época como: uso de disonancias en los acordes, empleo del recurso de la ampliación tonal, modulaciones por mediante, utilización de dominantes secundarias sin resolver y una modulación directa entre las dos secciones. También se identifica la utilización de la sexta aumentada alemana por su sonoridad *per se* y no con su función tradicional.

En lo que respecta a la relación texto-melodía en algunos segmentos sintácticos se observa una condensación de los materiales temáticos para responder a la estructura del texto, presentando así unidades formales de sentido completo asimétricas.

Cabe destacar que la plegaria constituyó una parte estándar de la ópera romántica italiana, generalmente incluida en el último acto para lograr un efecto dramático mediante los ruegos de la protagonista (White, 2014). En el contexto próximo a *Vendetta* podemos mencionar el *Ave María* a cargo de Desdémona en *Otello* (1887) de Verdi y la plegaria incluida en *La Tilda* de Cilèa (1892), estrenada un mes antes que el trabajo operístico de Berutti. Es evidente que el compositor argentino conocía esta convención de la época y la utilizó eficazmente para lograr un momento lírico de extremo dramatismo.

La segunda escena da paso a la entrada de Mario a la habitación disfrazado de monje. Allí comienza un recitativo entre Sara y Mario acompañado por una figuración en semicorcheas que emplea dos notas a distancia de tono a modo de bordaduras, motivo que Berutti ya había utilizado para representar musicalmente el terror de Sara al comienzo de la primera escena, momento previo a su rezo.

La tensión dramática se va intensificando en esta sección a medida que el tenor se va aproximando a Sara con una daga en la mano. La escena presenta fragmentos dialógicos cantados y recitativos con límites difusos. Anunciando la venganza Mario relata la desilusión que le provoca haberla invocado con amor en la guerra mientras ella le era infiel. Cada vez que Sara le implora y le pide piedad lo hace recitando sobre un pedal de dominante.

IMAGEN 3.
Intervención de Sara en el III de *Vendetta* de Arturo Berutti.

Las súplicas de Sara son acompañadas con una intensificación cromométrica, la partitura indica Vivo. El estado de desesperación se musicaliza con una figuración en negras de la mano izquierda del piano en octavas paralelas que va descendiendo por semitonos hasta recorrer el intervalo de octava. La mano derecha sigue este movimiento descendente en tresillos en una progresión hasta que termina el canto.

IMAGEN 4.
Fragmento del Acto III de *Vendetta* de Arturo Berutti. Súplicas de Sara

Consternado por la ira, Mario no le cree y sobre un acorde con estructura de dominante anuncia la venganza: *L'ora della vendetta è giunta alfine* (Imagen 5). Mientras el *tempo* continúa acelerándose, Sara suplica que la perdone sobre una estructura de cuatro compases que se reitera de manera idéntica (Imagen 6). Recitan juntos: ella suplicando piedad, él anunciando orgulloso la muerte de Sara en sus manos. Mediante el recurso de una sexta aumentada alemana instrumentada con trémolos, Mario la golpea de muerte y sale corriendo. Un cambio en la agógica “poco lento” acompaña su muerte.

(traendo il pugnale)

Tenor

L'ora della vendetta è giunta al fin.....

Piano

f

IMAGEN 5.

Fragmento del Acto III de *Vendetta* de Arturo Berutti. Mario anuncia su venganza

Vivace

Soprano

Per - do - no, O ciel, pic - tá! per - don, pic - tá, O ciel, per - don, pic - tá!

Piano

IMAGEN 6.

Fragmento del Acto III de *Vendetta* de Arturo Berutti. Súplicas de Sara

La ópera finaliza con el asesinato de Víctor. Mientras Mario toma coraje entra Manuel a la habitación y con un rápido golpe de su espada derriba a Víctor. El coro del pueblo rodea el cadáver y mirándolo con desprecio expresa: *Morte ai tiranni... Infamia ai seduttore!*

La inclusión de muertes en escena y justicia hecha por mano propia estuvo presente en finales de óperas cercanas a *Vendetta* tales como: el asesinato de *Carmen* por Don José (1875), el homicidio de Desdémona y el posterior suicidio de *Otello* (1877), la muerte fuera de escena de Turiddu en *Cavalleria rusticana* (1890) y el crimen de Nedda y su amante Silvio en el final de *I Pagliacci* (1892).

8. PALABRAS FINALES

El estreno de la primera ópera del sanjuanino Arturo Berutti se llevó a cabo en 1892 en un teatro italiano con temporadas líricas modestas ubicado en la ciudad de Vercelli. A través del relevo hemerográfico realizado podemos decir que, si bien el libreto a cargo de Crisafulli no obtuvo buenas críticas, la recepción estética de la ópera fue exitosa. La actuación de los cantantes y de los directores a cargo de la orquesta y del coro fue valorada por la crítica especializada de la época. Estos factores permitieron a Berutti reponer la ópera en teatros de mayor jerarquía como el Teatro Carcano y el Teatro Alhambra.

En cuanto a la dedicatoria que el autor incluyó en la partitura editada por Demarchi, resta profundizar en el vínculo que tuvo con la Sra. Magdalena Dorrego de Ortiz Basualdo y cuál fue la causa por la cual le dedicó la ópera. Creemos que como miembro de la aristocracia argentina de la época pudo haber colaborado en el financiamiento económico de la ópera o de su estadía en Milán en una época en la que no era sencillo para un extranjero instalarse allí.

En *Vendetta*, las referencias localistas incluidas musicalmente en los dos fragmentos del segundo acto y el desarrollo del argumento en La Habana, Cuba, pueden ser consideradas como estrategias pintorescas propias del exotismo romántico, más que como una intención americanista.

La presencia de una plegaria y de dos muertes en escena, así como los recursos musicales empleados en estos fragmentos, dan cuenta de un estilo musical acorde con las convenciones de la época que se corresponde con las producciones contemporáneas mencionadas. Sería propicio seguir indagando cuál fue la relación de Berutti con los compositores que se encontraban en Milán en esos años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGÜERO, Néstor (2011): *Edición crítica de la ópera Pampa de Arturo Berutti*, Actas de la Octava semana de la música y la Musicología, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, FACM (UCA), pp. 23-33.
- ARTUNDO, Patricia M. (2010): *Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas*. IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf [Consultado: 17-01-2022]
- BORIO, Gianmario y MICHELA Garda (1989): *L’Esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione*, Turín, E.D.T.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (2017): “Introduction” en CASCUDO, GARCÍA-VILLARACO, TERESA. (ed.): *Nineteenth-Century Music Criticism*, Turnhout, Brepols, pp. ix-xxiv.
- CETRANGOLO, Aníbal (2006): “Ópera y literatura en Hispanoamérica”. *Studi Ispanici* n°2: 265-283, Pisa: Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- DAHLHAUS, Carl (1997): *Fundamentos de la historia de la música*, Barcelona, Gedisa.
- DE LUCA, Tania (2005): “História dos, nos e por meio dos periódicos”, en BASANEZZI PINSKY, CARLA (org.): *Fonteshistóricas*. 3ª ed. São Pablo, Contexto. pp. 111-153.
- FERRANDO MONTALVÁ, María (2017): “Otello: estudio analítico de la última ópera trágica de Verdi en su contexto”, tesis de doctorado. Universidad de Politécnica de Valencia.
- FUSTINONI, Juan Carlos (2012): “El crimen”. En *La alienación en la ópera*, 123-158, Buenos Aires, Alhora.
- GARCÍA ACEVEDO, Mario (1961): *La música argentina*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- GARCÍA MORILLO, Roberto (1984): *Estudios sobre música argentina*, Buenos Aires, ECA.
- GESUALDO, Vicente (1961): *Historia de la Música en la Argentina. 1536–1900*, Buenos Aires, Beta.
- MAURÍN NAVARRO, Emilio (1965): *San Juan en la historia de la música. Arturo y Pablo Berutti- María Isabel Curubeto Godoy*, San Juan, Editorial Sanjuanina, 2da Edición Aumentada.
- MAYER SERRA, Otto (1947): *Música y músicos de América Latina*, México, Editorial Atlante.
- MERCANTE, Víctor (1895): *Biografía de Arturo Berutti*, Buenos Aires, Imprenta Galileo.
- MUSRI, Fátima Graciela (2015): “La ópera Pampa de Arturo Berutti”, en ROSAS, ALEJANDRO (coord.): *40 años de la UNSJ, 1973-2013*, Edición especial de investigación. pp. 249- 250.
- MUSRI, Fátima Graciela y AMBI, Alicia (2010): *La ópera Pampa de Arturo Berutti*, Actas de la Séptima Semana de la Música y la Musicología, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, FACM (UCA), pp. 236-246.
- NATTIEZ, Jean-Jacques (1990): *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, España, Princeton University Press.
- OTERO, Ana María (2010): *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX*, Mendoza, Ediciones Biblioteca Digital UNCuyo.
- PAOLETTI, Matteo (2020): “La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro.1: 51-76.
- ROVIRA, Elvira (2015): *Los Aires Nacionales de Arturo Berutti. Un comienzo para proyectar la música nacional*, Conferencia Biblioteca Franklin, inédita.
- ROVIRA, Elvira y CAROPRESE, Fanny (2013): *El verismo en la ópera Pampa de Arturo Berutti*, Ponencia en las Terceras Jornadas de Comunicación de Proyectos, Gabinete de Estudios Musicales.
- SALGADO, Susana (2003): *The Teatro Solis. 150 Years of Opera, Concert and Ballet in Montevideo*, Middletown, Wesleyan University Press.

- SGOTTO, Mario. (2004): *La fabbrica delle meraviglie. Teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli*, Vercelli, Edizioni SEB 27.
- VALLE BRANDÃO, José Mauricio (2009): "Tempo e espacio da sonata para cordas "O burrico de pau" de Carlos Gomes: uma análise estético-interpretativa em música sinfônico-camarista brasileira no Séc. XIX", tesis de doctorado. Universidad federal da Bahia.
- VENIARD, Juan María (1988). *Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la ópera*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- WHITE, Jennifer (2014): *Pregghiera scenes in italian bel canto opera*. <https://kuscholarworks.ku.edu/handle/1808/16799> [Consultado: 30-01-2022]

FUENTES DOCUMENTALES

- BERUTTI, Arturo (1892): *Vendetta* [música impresa], versión para canto y piano, Milán, editada por Arturo Demarchi.
- Libreto de *Vendetta* publicado en el sitio web de Library of Congress di Washington. <https://www.loc.gov/resource/musschatz.10228.0/?sp=2> [Consultado: 30-01-2021].
- Artículos y notas publicadas en *El Mundo del Arte*, *El Album Ibero Americano*, *La Sesia*, *La Gazzetta Musicale di Milano*, *Il mondo artistico*, *Il teatro Illustrato*, *La España Artística*, años 1891 y 1892

NOTAS

- 1 Una versión preliminar de este texto se presentó como ponencia en el Congreso Argentino de Musicología 2020/2021, XXIV Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", el 12/08/2021.
- 2 Este estudio parte de considerar a la historia, según lo teorizado por Carl Dahlhaus (1997), como el recuerdo científicamente formulado donde los objetos comprendidos están acuñados por el carácter selectivo, perspectivista y categorizante de las exigencias del conocimiento y donde la vinculación de los hechos son construcciones determinadas por "lo que pesca la red del historiador" (p. 53).
- 3 El análisis se apoya en el concepto "horizonte de expectativas" que constituye un conjunto de reglas, convenciones y supuestos condicionados por factores históricos, psicológicos y culturales, con los que cada público está familiarizado para recibir determinadas obras.
- 4 Agradezco a José Ignacio Weber y a Pedro Augusto Camerata los diálogos y reflexiones compartidas en torno a la prensa periódica en su doble naturaleza, como fuente de información y como objeto de estudio.
- 5 Arturo Berutti nació en San Juan el 27 de marzo de 1858, nieto de Antonio Luis, fue hijo de Antonio Luis Beruti y Mercedes Quiroga. Inició sus estudios de piano con su padre, quien también componía piezas para que Arturo interpretara en pequeñas reuniones domésticas y en conciertos de beneficencia (Veniard, 1988: 28).
- 6 Se pueden mencionar los trabajos de: Rovira (2015), Rovira y Caroprese (2013), Musri (2015), Agüero (2011), Ambi y Musri (2010).
- 7 Proyecto de investigación aprobado y subsidiado por CICITCA. Res. N° 591/2020-R. y Res. N° 073/2021-R. Código 21/F 1093.
- 8 Cabe aclarar que en este dato advertimos una diferencia entre los autores que trabajaron la biografía de Berutti. Mientras que García Acevedo y Maurín Navarro sitúan la llegada del compositor argentino a Milán en 1890, Veniard lo hace en 1889.
- 9 "Crónica policroma". *El álbum Ibero Americano*, IX/Tomo III, N°3, 22-09-1891, p.122.
- 10 "Desde Buenos Aires". *La España Artística*, IV/160, 01-10-1891, p. 4. Para profundizar en el rol del empresario Cesare Ciacchi como protagonista del comercio teatral transatlántico ver: PAOLETTI, Matteo (2020): "La red de empresarios europeos en Buenos Aires (1880-1925). Algunas consideraciones preliminares", *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 21 Nro.1: 51-76.
- 11 Teatros de ultramar". *La España Artística*, IV/157, 08-09-1891, p. 3.
- 12 "Arturo Berutti. Su ópera Vendetta". *El Mundo del Arte*, I/2, 14-11-1891, p.4.
- 13 En cuanto a la relación del compositor con esta familia, se advierte en Veniard (1988: 91) que los `señores Basualdo' fueron parte de la comisión organizadora y del patrocinio del concierto que se realizó con obras de Berutti en el Teatro

de la Ópera el 23 de noviembre de 1891 en Buenos Aires. A su vez, se encuentra en el epistolario personal del compositor, alojado en la base de datos MEMORAR- Fondos Documentales Históricas perteneciente a la Dirección Nacional de Bienes y Sitios Culturales del Ministerio de Cultura de la Nación, una comunicación de Berutti con Mariano Ortiz Basualdo por un banquete que se organizó en homenaje a él y al libretista Godio. Por último, resta mencionar que según una publicación de *El Diario* hallada por Veniard (1988), Arturo Berutti dedicó su Vals N°1 para piano y flauta a 'Don Mariano Ortiz Basualdo' (p. 90).

- 14 El libro *La fabbrica delle meraviglie. Teatro e spettacolo nell'Ottocento a Vercelli* de Mario Sgotto fue facilitado por el Dr. Stefano Baldi, quien estuvo a cargo de la catalogación y censo de los fondos musicales del Instituto de Patrimonio Musical del Piemonte.
- 15 "Opere nuove". *Il teatro illustrato*, XII/138,06-1892, p. 87.
- 16 "Cronaca. Teatro Civico". *La Sesia*, XXII/61, 20-05-1892.
- 17 "Americo Stampanoni". *Il Mondo Artistico: giornale di musica dei teatri e delle belle arti*, XXVI/25, 04-06-1892, p. 8.
- 18 "Vendetta". *Il Mondo Artistico*, XXVI/23-24, 26-05-1892, p. 2.
- 19 "Opere nuove". *Il Teatro Illustrato*, (op. cit.), p. 87.
- 20 "Rivista Milanese". *Gazzetta Musicale di Milano*, XLVII/39, 25-09-1892, p. 627.
- 21 "Rivista Milanese". *Gazzetta Musicale di Milano*, XLVII/40, 2-10-1892, p. 637. "Rivista Milanese". *Gazzetta Musicale di Milano*, XLVII/42, 16-10-1892, p. 669.
- 22 "Rivista Milanese". *Gazzetta Musicale di Milano*, XLVII/43, 23-10-1892, pp. 684-685.
- 23 Datos recuperados de: <http://worldcat.org/identities/viaf-307366202/> y <https://archive.org/details/vendettaoperain300beru/mode/2up>
- 24 "Rivista Milanese". *Gazzetta Musicale di Milano*, (op. cit.), p. 685.
- 25 "Opere nuove". *Il Teatro Illustrato*, (op. cit.), p. 87.
- 26 "Rivista Milanese". *Gazzetta Musicale di Milano*, (op. cit.), pp. 684-685.
- 27 "Opere nuove". *Il Teatro Illustrato*, XII/138,06-1892, p. 87.
- 28 Estos datos fueron recopilados y plasmados en el libro *Documentos musicales en la prensa de Mendoza. Siglo XIX* de Ana María Otero (2010).
- 29 "Cronaca. Teatro Civico". *La Sesia*, (op. cit.).
- 30 "Opere nuove". *Il teatro illustrato*, (op. cit.), p. 87.