

Representación musical de un duelo a muerte. Moreira y el Alcalde en *Pampa* de Arturo Berutti



Musri, Fátima Graciela

Fátima Graciela Musri *

Instituto de Estudios Musicales - Universidad Nacional de San Juan, 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

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6453088010/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.20.e0008>



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

Resumen: En este artículo se reflexiona acerca de la eficacia morfológica, dramaturgía y estética de los elementos seleccionados por Arturo Berutti para escenificar una escena de violencia en la ópera "*Pampa*", estrenada en Buenos Aires en 1897. Tales elementos, de naturaleza verbal, musical y escénica, alternan su preeminencia para representar el duelo a muerte con armas blancas entre el protagonista, el gaucho Giovanni Moreira, y el antagonista, el alcalde Francisco. Esta tercera escena del Acto II se erige, a la vez, en el nudo trágico culminante de toda la ópera. Para su análisis se ha mixturado un conjunto de enfoques y categorías teórico-metodológicas, combinación necesaria para abordar nuestro objeto de estudio en un recorrido holográfico. Se aplican las definiciones de dramaturgia musical y de juicio estético de Carl Dahlhaus, el concepto de representaciones culturales de Stuart Hall, el examen de los libretos y los libretistas desde la perspectiva de Della Seta, los recursos ofrecidos por Gallarati acerca de la confrontación anímica de los personajes trasuntados en los dúos y las explicaciones de Fustinoni sobre la alienación en la ópera que provoca desenlaces violentos.

Palabras clave: representaciones musicales, dramaturgia musical, Arturo Berutti.

Abstract: *This article reflects on the morphological, dramaturgical and aesthetic efficacy of the elements selected by Arturo Berutti to stage a scene of violence in the opera "Pampa", premiered in Buenos Aires in 1897. Such elements, of verbal, musical and scenic nature, alternate their preeminence to represent the duel to death with bladed weapons between the protagonist, the gaucho Giovanni Moreira, and the antagonist, the Alcalde Francisco. This third scene of Act II becomes, at the same time, the culminating tragic knot of the whole opera. For its analysis, a set of theoretical-methodological approaches and categories have been mixed, a necessary combination to observe our object of study in a holographic approach. Carl Dahlhaus's definitions of musical dramaturgy and aesthetic judgment, Stuart Hall's concept of cultural representations, the examination of librettos and librettists based on Della Seta's perspectives, the resources offered by Gallarati about the emotional confrontation of the characters embodied in the duets and the explanations of Fustinoni about the alienation in opera that causes violent outcomes are applied.*

Keywords: *Musical representations, musical dramaturgy, Arturo Berutti.*

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio se adentra en el análisis de elementos verbales, musicales y escénicos puestos en juego por Arturo Berutti para construir una escena de violencia en su cuarta ópera. En el Acto II de *Pampa* se representa el duelo a muerte con armas blancas entre el protagonista, Giovanni Moreira, y el antagonista, el alcalde Francisco. Esta escena se erige, a la vez, en el nudo trágico culminante de toda la ópera. El propósito final es valorar el logro estético de la escena, contextualizada en el total del acto, considerando su morfología y dramaturgia musical vinculadas a determinadas convenciones operísticas de la época.

Pampa se estrenó el 27 de julio de 1897, en el Teatro de la Ópera de Buenos Aires y a continuación, en el Teatro Solís de Montevideo con la misma compañía de Angelo Ferrari (Salgado, 2003: 83). Sus manuscritos musicales, obrantes en el Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (en adelante INMCV) y en el Gabinete de Estudios Musicales de la Universidad Nacional de San Juan (en adelante GEM / UNSJ), dan cuenta de una última reposición en 1901 en el Teatro Politeama de Buenos Aires.¹

La eficacia dramática de los recursos empleados en la composición se constituye aquí como objeto de estudio y genera muchos interrogantes. Para contestarlos es necesario combinar un conjunto de enfoques y de categorías teórico-metodológicas que aborden el objeto desde diferentes ángulos de observación. Se aplican las definiciones de dramaturgia musical y de juicio estético de Carl Dahlhaus (1988, 1997, 2009), el concepto de representaciones culturales de Stuart Hall (1997), del examen de los libretos y los libretistas italianos desde la visión de Fabrizio Della Seta (1987), los recursos ofrecidos por Gallarati (2009) acerca de la confrontación anímica de los personajes trasuntados en los dúos y las explicaciones de Fustinoni (2012) sobre la alienación en la ópera que provoca desenlaces violentos.

2. LOS ELEMENTOS DE LA DRAMATURGIA EN "PAMPA"

Si trasladamos el concepto de dramaturgia desde el teatro a la ópera,² diremos que en ella, la dramaturgia es el proceso creativo de escribir, componer, escenificar y representar un drama, convirtiéndolo en un espectáculo escénico-musical para un público.³ A la pregunta de cuál es el elemento fundamental que configura la dramaturgia en la ópera, Dahlhaus responde que “es la música el factor primario que la constituye como obra de arte (*opus*), y la constituye en cuanto drama” (1988: 79).⁴ Que la música constituya el drama es que se le asigne el papel de representar escénicamente a los personajes, sus avatares anímicos apoyados en una trama argumental y la resolución del conflicto (Dahlhaus, Ib.).

Siguiendo la premisa de Dahlhaus —que la música representa escénicamente el drama de afectos contrapuestos—, el análisis dramático no focaliza la acción narrativa, sino que se concentra en la acción dramática. Se busca dar cuenta de cómo la música de Berutti —configurada en solos, dúos, tríos vocales e interludios orquestales— expresa en forma escénica la variedad de estados anímicos y emociones encontradas que mueven el drama de Vincenza, Giovanni Moreira y el Alcalde. Para ello se aborda la “multiplicación de dramaturgias”, al decir de Dubatti,⁵ a partir de las variadas fuentes de información ya localizadas y examinadas críticamente según la preceptiva histórica (Aróstegui, 1995: 196-201).

NOTAS DE AUTOR

* Fátima Graciela Musri es Doctora en Artes, Profesora Titular por concurso efectivo y Coordinadora del Gabinete de Estudios Musicales en UNSJ. Dirige proyectos en musicología histórica, tesis y investigadores, dicta conferencias, cursos de posgrados y clases magistrales en diversos ámbitos académicos. Obtuvo financiamiento de ANPCyT para proyecto inter-institucional. Es editora responsable de la Revista Argentina de Musicología y editora invitada de la RISM en dos ocasiones. Ha publicado libros, videos documentales, artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales. Fue Vicepresidente de la AAM y galardonada con el Premio Konex al Mérito, categoría Musicología, en 2019. Miembro de IMS y del GTMP de ARLAC/IMS.

2.1. La dramaturgia del libreto

Se sabe que el libreto adquiere una importancia fundante de la ópera, puesto que como afirma Pierluigi Petrobelli, la interacción entre la acción dramática, la organización verbal y la articulación del lenguaje musical está ya presente en el libreto.⁶

El libreto en italiano de Guido Borra⁷ surgió de una adaptación abreviada de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, que José D. Podestá había creado para representar como pantomima en su circo criollo. Esta migración entre soportes literarios y escénicos tuvo su antecedente en Europa. Las historias noveladas constituyeron un éxito popular y comercial, intervenidas con aventuras fantasiosas y asuntos melodramáticos. Así ocurrió con las *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger que, primero fueron publicadas como folletín por entregas en un periódico parisino (*Le Corsaire*, 1847-9) y, luego, reunidas en un volumen único, inspiraron *La Bohème* de Puccini (1896) y *La Bohème* de Leoncavallo (1897). En Italia, la novela histórica se difundió en el público del siglo XIX por la reconstrucción algo imaginada de episodios decisivos de la historia nacional combinados con elementos románticos que se utilizaron para la comprensión del presente (Della Seta, 1987: 141). Un proceso cercano acaeció en Buenos Aires con Juan Moreira, que condujo al llamado “moreirismo” e inspiró las óperas de Enrico Bernardi (*Juan Moreira*, 1891) y *Pampa* de Berutti.

La crítica fue adversa con el libreto de Borra, por considerarlo deficiente, con escenas poco contrastantes y de asunto trivial (*El Diario*, 27/7/1897). El mismo Borra declaró que hubo una oposición manifiesta sobre el tema antes del estreno. Hubo quienes se alarmaron y escandalizaron por la elección de un argumento contra el cual existían prejuicios y prevenciones (Guido Borra, *La Nación*, 27/7/1897, en Veniard, 1998: 210). Aníbal Cetrangolo ha señalado que en América “faltaron profesionales capaces de transformar un soggetto en un buen libreto”, que no hubo escritores especializados en este género y, que en general, los libretistas italianos desvalorizaban escribir en estrofas iguales —como escribió Borra algunas secciones—. Cetrangolo tomó justamente el caso de Arturo Berutti como compositor de óperas emblemático de esa carencia (2015: 235-236).

Quizá por esa razón, la correspondencia conservada en el INMCV entre Borra y Berutti desde mayo de 1895, evidencia que el escritor sometía a juicio del compositor los libretos para corregirlos.⁸ Era habitual que el compositor interviniese en el escrito del libretista. Finalmente, Berutti se decidió por la temática gauchesca que satisfacía su deseo expreso de componer una ópera nacional, como lo publicó en el ya conocido artículo “Por qué escribí Pampa” (*El Diario*, 27/7/1897), que lo ubicaba en sintonía con la literatura y la pintura de intereses nacionales y de algunos artistas del Ateneo de Buenos Aires. No sabemos aún si Berutti pagó sus libretos a sus letristas, como se acostumbraba en Italia.⁹

Guido Borra, de origen italiano, fue un médico reconocido, escritor, agente consular y presidente del *Circolo Italiano xx Settembre* desde 1894 en Mercedes, provincia de Buenos Aires. Allí participó de la vida social y artística con Nicolás Tornesse, director de la banda musical “*Operaia*” y el poeta mercedino Roberto Jorge Payró (Brown, 1998: 6). Borra declaró en *La Nación* que su intención al escribir el libreto de *Pampa* fue “presentar, no tanto la verdad física del individuo como la moral, la psicológica ó colectiva de los personajes, de los grupos” (*La Nación*, 27/7/1897). El libreto se estructura en tres actos y fue escrito con alternancia de *versi sciolti* y *strofe*.

2.2. La dramaturgia musical

Por ser la ópera un arte temporal y performativo, la música como realización sonora la atraviesa dando sentido a los múltiples textos de la dramaturgia: el libreto, la escenografía y vestuario, la orquesta, la dramaturgia del director de escena, de los cantantes solistas y coros, los cuerpos de baile, aún a los mimos y personajes mudos.

En la ópera el drama progresa por la interacción de los tres sistemas principales, la organización verbal, el lenguaje musical y la acción dramática. Se recuerda que en el Acto I Giovanni se reconoce como sujeto de injusticia policial, perseguido por la muerte del pulpero Sardetti con quien peleó “en buena ley”; acumula ira y ansias de venganza por haber sido vejado en el cepo, por no cobrar el dinero de una deuda y recibir multas injustificadas. Una vez confiado el motivo de sus desgracias a los presentes en la fiesta de su rancho, huye por su vida. El acto transcurre en el patio del rancho de Giovanni, en cuatro escenas a cargo de cinco cantantes solistas, coro mixto, cuerpo de baile y orquesta.

En el Acto I hay un fragmento de tensión creciente en la cuarta escena. Desde el momento en que una *voce interna* grita: “Hanno ucciso Sardetti!..”, se detiene la acción festiva de la concurrencia y se produce un momento de sorpresa y confusión general. Se dispara el gran final del primer acto, con todos los solistas y coros que escenifican momentos dramáticos de tensión creciente: la confesión pública de Giovanni, el acompañamiento del coro de paisanos, como “*Noi siam paria miserabili*”, la declaración del protagonista “*Io sono el genio della vendetta, son la giustizia pronta a calar!*” y la larga *stretta* final que conduce a la despedida de los esposos, huida de Giovanni y la llegada de la policía.

El Acto II también consta de cuatro escenas breves, sin coros ni bailarines. Cuatro cantantes solistas llevan adelante un proceso de intensificación dramática y densificación textural, que avanza desde un solo, pasa por dos dúos y concluye con un trío al final del acto. Sucede en el interior del rancho de Giovanni y Vincenza, en una noche tormentosa. La didascalía inicial dice: “Interior de la vivienda de Giovanni. A la derecha la puerta de ingreso; a la izquierda la puerta del dormitorio. En el fondo una pequeña ventana con rejas. Sillas rústicas y taburetes; una mesa contra la pared con una urna de cristal encima, con la estatuilla de la Virgen de Luján dentro; delante de dos velas prendidas. Noche oscura; fuera la tormenta.”¹⁰



IMAGEN 1.

Diseño de Augusto Ballerini para la escenografía del Acto II de *Pampa*.

Libreto impreso por Ed. Kern, 1897, s/p.

El tiempo de la representación se aproxima relativamente al tiempo real representado en el segundo acto. No hay un final de acto de gran intensificación, sino más bien de una distensión relativa, por la solución del conflicto inmediato —la muerte del Alcalde—, pero se anuncian nuevos temores por la huida de Giovanni y la separación de la familia.

En la primera escena (c.1-110) Vincenza sufre la soledad, acuciada por el miedo y el dolor debido a la muerte de su padre y la huida forzada de su esposo Giovanni. Comienza con una introducción orquestal que

remite a la tormenta, haciendo escuchar escalas cromáticas en cordófonos frotados y aerófonos de boquilla. Recuerda el inicio de *Otello* de Verdi (1887), y a la gran tempestad del fin del segundo acto de *Sansón y Dalila* (1877) de Saint Saëns.¹¹ Mientras la tormenta retumba, Vincenza canta una romanza “*Tuona il cielo*” en *Andante Sostenuto* que expresa introspección, nostalgia y dolor que “martilla” su cabeza. Concluye en un rezo a la Virgen. El tiempo permanece como detenido. Se muestra un paralelismo entre la naturaleza exterior —noche oscura y tormentosa— y el mundo interior de la joven —inquieto y premonitorio—, un recurso muy usado en la literatura y en la ópera del Romanticismo. Es el comienzo de un crescendo emocional que articula la forma de todo el acto (aplico ideas de Gallarati, 2009: 203-244). La melodía diatónica lenta, lírica y dramáticamente estancada, inicia con las notas del acorde de tónica, contrastando con el movilizador acompañamiento orquestal de las escalas cromáticas. La forma de la romanza es ternaria, con cinco cuartetos de versos pares y rima consonante, que ofrece una simetría con eje en la tercera estrofa.

TABLA 1.
Pampa, Acto II, texto de la escena I, romanza de Vincenza

SCENA PRIMA. Romanza	Versificación	Rima	Traducción
Tuona il cielo, romba e cade	8	A	Truena el cielo, ruge y cae
Sulla Pampa la tempesta	8	B	La tempestad sobre la pampa,
E il dolor martella e invade	8	A	Y el dolor martilla e invade
La mia testa.	4	B	Mi cabeza.
Come un nido a primavera	8	A	Como un nido en primavera
Era lieta questa casa,	8	B	Era alegre esta casa,
Ma del lutto la bufera	8	A	Pero el vendaval del luto
Or l'ha invasa.	4	B	Ahora la invadió.
Morto é il padre di dolore,	8	A	Muerto el padre de dolor,
Va lo sposo perseguito	8	B	El esposo es perseguido
E il mio spirito nel terrore	8	A	Y mi espíritu en el terror
È smarrito.	4	B	Perdido está.
Vergin santa dell'ausiglio	8	A	Virgen santa auxiliadora
Nei frangenti della vita,	8	B	En el oleaje de la vida
O pia madre, nel periglio	8	A	Oh pia madre, en el peligro
Deh, m'aita!	4	B	¡Socórreme!
Tuona il cielo, romba e cade	8	A	Truena el cielo, ruge y cae
Sulla Pampa la tempesta,	8	B	La tempestad sobre la pampa
E il dolor martella e invade	8	A	Y el dolor martilla e invade
La mia testa.	4	B	Mi cabeza.
O pia madre m'aita pietà!	8 Agregado por Berutti		

Scena prima
Andante Sostenuto

Vin. Tuo - - - na il cie - - - lo,

Pno.

IMAGEN 2.

Pampa de Arturo Berutti. Acto II, c. 22-24. Edición de F. G. Musri

En la tercera estrofa la música cambia. El dolor por la muerte del padre y el esposo perseguido va acompañado por trémolos briosos de acordes en si menor.

Vin. Mor - to è il pa - dre mor - to di - do - lo -

Pno.

IMAGEN 3.

Pampa, Acto II, c. 53-57. Edición de F. G. Musri

En la quinta estrofa, si bien repite el texto de la primera, la música varía en el modo (fa m) y los motivos que siguen las modificaciones de la letra que introdujo Berutti, entre ellas, el agregado de un verso: “*O pia madre m’aita pietà!*”. Así, Berutti aplicó los tres principios formales habituales en las arias: la permanencia, el cambio y el retorno, pero variado.

La segunda escena (c.111-421) irrumpe con golpes en la puerta interrumpiendo el ensimismamiento de Vincenza. Entra el Alcalde que supone lejos a Giovanni, trata de seducir a Vincenza y extorsionarla, pero ella lo rechaza con firmeza. Hay momentos de acción en un dúo animado donde los cantantes alternan sus sentimientos contrapuestos en versos impares de once y siete sílabas (*duetto* cercano al habla en un tiempo que se asemeja al real). Vincenza rechaza y desenmascara al Alcalde en “Vostre intenzion conosco” (c. 134).

Llega el momento lírico en que cantan juntos, cuyo *duetto* exhibe un fuerte contraste de sentidos: la propuesta extorsiva de alcalde en actitud contemplativa y sugerente (un aria en *Andante*, “In mezzo alla pampa”, c. 176) contra el lamento doliente de Vincenza en un tiempo dramático paralizado (“Per l’orrida pampa”, c. 194). La expresión lírica se agita hasta el último abatimiento de Vincenza, que en *versi lirici* cede su resistencia inútil ante el embate del Alcalde, que triunfante canta: “Ma voi siete, adesso e sempre voi la fragile, io il forte!” (c.366). En el momento de mayor violencia Vincenza logra soltarse. Hay una nueva diferencia entre libreto y letra aplicada por Berutti, ya que cambia el desenlace de estupro por la huida de Vincenza que se refugia en su dormitorio. Continúa otro *intermezzo* orquestal donde el Alcalde permanece en la sala yendo y viniendo de una puerta a la otra, furioso.

Esta escena, que presenta la drástica oposición de afectos, ejemplifica la importancia del dueto como una “invención” del *Ottocento* (Budden en Powers, 1987: 75) y que Berutti tomó como modelo.¹² La innovación consiste en la variedad de tiempos emocionales representados por la música: el dúo anima y frena la acción,

retoma, cambia y continúa escénicamente, recurso utilizado magistralmente en el dueto entre Violetta y Germont del acto II de *La Traviata* (Ver Gallarati, Ib.: 2009 y ss.).

La tercera escena (c.422-509) sorprende con la llegada de Giovanni, que despeja la entrada del rancho profiriendo a los soldados “*Largo, conigli, largo*” en una situación teatral en versos impares que irá creciendo en tensión y nerviosismo. Giovanni desafía al Alcalde, que se asoma a la puerta y le dispara con arma de fuego, pero no acierta (escala en fusas ascendente que termina en un acorde acentuado, c. 441). Giovanni entra al rancho, enfrenta al Alcalde y luchan. Mientras Giovanni cierra la puerta, le recrimina que, aun siendo policía, lo atacó por la espalda, y canta “*Valente in fede mia tu sei dietro la spalla*” (c. 445), un recitativo en versos impares que inicia la lucha. Se baten con sables, mientras la música orquestal se agita en acordes amenazantes (c. 449-459). Giovanni lo desarma.

IMAGEN 4.

Pampa, Acto II, 3ª escena, duelo de sables entre Giovanni y al Alcalde, c. 449-454. Edición de F. G. Musri

El Alcalde profiere un grito descarnado, sin acompañamiento: “*Maledizion!*” (c. 453-4). Cambia la dramaturgia de acción a expresión: Giovanni se burla, “*Guardate, guardate che paura!*” (c. 460). En este arioso de *versi lirici* (tres cuartetos decasilábicos en rima consonante) es notable el cambio de carácter y tempo entre la primera y segunda cuarteta, que manifiesta la mirada interior más calma de Giovanni para mostrar sus sentimientos de vergüenza e indefensión ante las vejaciones del alcalde. En la tercera estrofa contrasta con la vuelta al presente vil donde se desata la furia por ver ultrajada a su amada. Con honestidad le devuelve el sable “*Prendi, ho finito, su, ti difendi*” apurando el desenlace “*Dell’espiazione suonata é l’ora!*” (c. 487).

Llega el reconocimiento del alcalde “dell’ultima ora”. Berutti agregó versos en boca del Alcalde que, a punto de morir, da entrada a la fatalidad del destino en un quasi recitativo *accompagnato* (c. 490-494): “*Or tra noi giudice dell’ultima ora sui nostri ferri librasi il fato*”. Luego que Giovanni ha reclamado al Alcalde por sus abusos, lo ha juzgado y condenado, ambos reanudan el duelo con armas blancas en una acción dramática eminentemente musical.

La música anima la confrontación con agitación acórdica, añade trémolos y aumenta la velocidad. En toda la escena la acción se acelera y decrece al ritmo de la lucha. El duelo termina con la reducción del Alcalde que grita herido: “*Assassino! Assassino!*” pero Giovanni responde: “*Tu menti: in buona legge io te giustizio e compio il tuo destino*”. La didascalia indica que “*Giovanni ferisce a morte l’alcalde che barcolla e cade fuori di scena*”. Con la muerte del Alcalde, entre bambalinas, termina la escena y hay una matización visual del desenlace violento ya que no se expone el cuerpo ensangrentado a la vista del público. ¿Quizá pequeños detalles de cortesía del libretista y del compositor hacia las familias que se preveían como espectadoras? A pesar de ello, la ópera fue descalificada como demasiado realista por algún sector de la prensa italiana.

La música constituye la dramaturgia de esta ópera, vertebrada el crescendo dramático a lo largo de todo el acto. Hay una intención lograda de continuidad, cercana a una representación del tiempo “real”, sin interrupción

entre escenas. Los recursos usados para la representación de la tempestad, el tironeo de Vincenza, la lucha con sables, el tiro de pistola aplica fórmulas musicales construidas para un público habituado a las convenciones de la ópera. Las intervenciones puramente orquestales en la tercera escena desarrollan la acción de la lucha cuerpo a cuerpo.

489 Alcalde Or tra noi giu - di - ce dell' ul - ti - ma 37

Giov. (Gli getta la spada)

489 Pno. na - ta e' l'o - ra! 33 Mosso

492 Alcalde o - ra sui no - stri fer - ri li - bra - si il mf

492 Pno.

IMAGEN 5.

Pampa, Acto II, Alcalde: “*Or tra noi giudice dell’ultima ora*”, c. 489-493. Edición de F. G. Musri

496 Alcalde //Giovanni ferisce a morte l'alcalde che barcolla e cade fuori di scena//

Giov.

496 Pno. mf

IMAGEN 6.

Pampa, Acto II, final del duelo, c. 496-498. Edición de F. G. Musri

IMAGEN 7.

Pampa, II Acto, muerte del Alcalde, c. 501-509. Edición de F. G. Musri

Fustinoni ha explicado algunas situaciones psicológicas de alienación en óperas del siglo XIX (Fustinoni, 2012), entre ellas el estado de emoción violenta que acontece cuando el estímulo se repite de modo iterativo, provocando una verdadera fatiga psíquica en el individuo. En *Pampa*, desde esa explicación psicológica se entiende que la reiteración del acoso del Alcalde sobre Giovanni y Vincenza, tuviera una respuesta inmediata al último estímulo: determinado día y frente a la nueva producción del estímulo, Giovanni responde de manera inmediata. Este rasgo de reacción pasional se encuentra en José en *Carmen* de Bizet y Canio en *I Pagliacci* de Leoncavallo. ¿Cómo imaginó Berutti a este Giovanni que cobraba venganza? Lo manifestó en “Por qué escribí Pampa”:

[...] me interesó [...] la lucha del paisano honesto contra la imposición y la arbitrariedad, porque en el desenvolvimiento de este drama podía dar á conocer por el arte la vida campestre [...] las cualidades de este hombre generoso, verdadero hijo de la naturaleza, que puede concurrir a la civilización y progreso de su país con dotes especiales de carácter e inteligencia. (*El Diario*, Buenos Aires, 27/7/1897, p.1, c. 6).

Otras escenas de duelos en óperas cercanas fueron entre el Conde de Luna y Manrico (*Il trovatore*, acto I fuera de escena, Verdi, 1853), entre Turiddu y Alfio (*Cavalleria Rusticana* fuera de escena, Mascagni, 1890); entre Onegin y Vladimir Lenski, (*Eugene Onegin*, Acto II, Chaikovski, 1879). En *Pampa*, el final del duelo con un *tempo d'attacco* prepara el momento de “estupor general”, producto de la *anagnorsis* o *peripateia* que lanza hacia adelante la escena final.

En la cuarta escena (c.510-636) entra el amigo Gimenez aterrado y se produce la sorpresa que serena la acción cuando exclama: “Cielo, che orror! Giovanni”. Comprueba el cumplimiento de la promesa de Giovanni: hacer justicia por mano propia. Giovanni anima a Vincenza a salir del rancho y unirse a la despedida obligada y definitiva del gaucho. Deja a su esposa e hijo al cuidado del amigo para huir y transformarse en un “paria de la pampa”. Berutti añade a Giovanni y a Gimenez cinco versos diferentes a cada uno fuera del libreto.



IMAGEN 8.

Pampa. Trío final: Gimenez, Giovanni, Vincenza, c. 618-620 Edición de F. G. Musri

En la siguiente tabla se observa la estructura dramática completa del Acto II:

TABLA 2.
Estructural formal del Acto II

Scena I	Scena II		Scena III		Scena IV	
Solista Romanza de Vincenza Soledad	Dúo dialógico Vincenza y Alcalde, Después, juntos. Abatimiento de Vincenza		Dúo dialógico Giovanni y Alcalde Duelo cuerpo a cuerpo Muerte del Alcalde		Dúo dialógico Giovanni y Giménez Trío Giov., Vza, Giménez Exilio de Giovanni	
Situación estática "Tuona il cielo"	Golpes en la puerta "Chi vien?"	Situación cinética <i>Tempo di mezzo</i> Situación cinética. All°. Alcalde "Alla stretta di ferro" Vencimiento de Vza. "Sulla sposa di Giovanni"	Entrada amenazante de Giovanni cambio de ánimo "Largo, conigli, largo!" Sorpresa	Situación dramática cinética. Juicio y condena por Giovanni. Lucha y muerte	Entrada de Giménez: sorpresa. Disminuye la tensión: parálisis de la acción	<i>Tempo d'attacco:</i> Situación estática musical. <i>Stretta.</i> Aumenta la expresión

Algunos recursos técnicos que acompañan el crescendo dramático que surge del libreto:

- el enmascaramiento musical, como el dúo del Alcalde y Vincenza "In mezzo alla pampa / Per l'orrida pampa" (c. 176), donde el sarcasmo de la música nostálgica casi una barcarola mendelssohniana, en 6/8 y un tranquilo Mi M, encubre una amenaza velada.
- el ascenso melódico hacia el agudo con crescendo al forte y el descenso abrupto por salto interválico de 8va o 10ma al grave, y disminución a piano. Ej. Vincenza al final de su romanza: "e il dolor martella e invade la mia testa. O pia Madre!" (c. 101-2).
- el paso progresivo de una estabilidad tonal relativa a zonas de inestabilidad, como ej. enfrentamiento de Giovanni con soldados (c. 439-445), que parte de Do Mayor, transita por un pasaje acórdico de indefinición tonal, pero de fuerte definición gestual para terminar en si menor.
- la aceleración del ritmo armónico en pasajes estratégicos: desde una armonización trazada sobre una única tonalidad diatónica a otra coloreada con cromatismos, con cada vez más frecuentes tonalizaciones y relaciones mediánticas (a intervalos de tercera).

- el aumento de la densidad textural, que se puede seguir desde el solo de Vincenza, a los dúos de la segunda y tercer escenas y el trío de la escena final.
- el uso secuencial de motivos en ascenso, con desplazamiento de acentos por cambios en su ubicación en el compás.
- el contraste de *versi strofici / versi sciolti*, es decir, de la regularidad estrófica de las arias enfrentada con la flexibilización de la forma en las entradas casi recitativo y de un ritmo armónico irregular. Ej. Aria de Giovanni “*Guardate. Fin dai verdi anni*” contrasta con recitativo del Alcalde “*Or tra noi giudice dell’ultima ora*” (c. 461-495).
- la aceleración del ritmo armónico. La agitación emotiva va acompañada por la disposición de los acordes y enlaces no siempre funcionales.
- los cambios de *tempi* en aumento.

2.3. La dramaturgia escénica

Ya en abril de 1897 el céntrico Teatro de la Ópera anticipaba el estreno de Pampa, en la misma temporada en que se montaban títulos conocidos en el repertorio internacional: *Andrea Chénier* de Giordano, *El Figliol prodigo* de Ponchielli, *Werther y Manon* de Massenet (*The Standard*, XXXVI, N° 10.399, 22/04/1897, p. 1, c. 1). Todas las puestas estarían a cargo de la Compañía Lírica Italiana dirigida por Angelo Ferrari. El diario de la colectividad británica publicado en Buenos Aires ofrece el detalle del elenco completo responsable:

Teatro de la Ópera – Empresa A. Ferrari, temporada de 1897. Gran compañía lírica Italiana. Elenco artístico (sic) por orden alfabético: Maestro Concertador y Director de Orquesta, Comm. Edoardo Mascheroni. Maestro Substituto: Pietro Nepoti, Sopranos Dramaticos; Carmen Banoplata Bau, Cesira Ferrani. Dama ligera Fanny Toresella. Medio soprano contraltos: Livia Berlendi, Maria Giudice. Primeros tenores: F(ernando) de Lucia, M. Mariacher, A. Stampanoni. Primeros barítonos: Mario Sanmarco, Antonio Scotti. Primeros bajos: Giulio Rossi, Giuseppe Tiesce Rubini; otro bajo Amilcare Monchero, bajo buffo Arcangelo Rossi. Comprimarios: Adele Cazull–Rocco Francini–Camilo Tanci–Dante Zucchi. Maestro de Coros: A. Clivio. Maestro director de la banda G. Bellucci. Director de escena R. Rossi. Coreógrafo G. Conti. Apuntador N. Massi. Orquesta de 65 profesores, 70 coristas, 24 bailarinas, 20 músicos. Durante la temporada se representarán las siguientes óperas nuevas para Buenos Aires: ‘Pampa’ del Compositor Argentino Arturo Berutti, ‘Andrea Chénier’ del Maestro Giordano, ‘El Figliol prodigo’, del Maestro Ponchielli, ‘Werther’ del Maestro Massenet, ‘Manon’ del Maestro Massenet nueva para este teatro (*The Standard*. Año XXXVI, N° 10.399, 22/04/1897, p. 1, c. 1).

La *Gazetta Musicale de Milano* difundió en Italia las noticias sobre las temporadas del Teatro de la Ópera de Buenos Aires con el éxito de Mascheroni, Carmen Bonaplata, Giulio Rossi y los coros dirigidos por Clivio (*Gazetta Musicale de Milano*, Anno 52, N° 29, p. 427, 22 Luglio di 1897). Al año siguiente *La Música Ilustrada Hispano Americana* publicó un artículo sobre Carmen Bonaplata Bau en su primer número. Educada en Barcelona, se formó y se destacó como pianista, ingresó en el campo lírico y realizó progresos notables desde muy joven, debutó en Milán en 1890 y fue contratada por la Scala. Cantó en las principales ciudades europeas, de América del Norte y Buenos Aires. Tenía un repertorio muy extenso de la “antigua y moderna escuela” (*La Música Ilustrada Hispano Americana*, año I, n° 1, 25/12/1898:13).

Augusto Ballerini (1857-1902), pintor argentino de El paso de Los Andes, ilustrador en *El Mundo del Arte* e integrante del Ateneo de Buenos Aires, fue el encargado de diseñar los figurines y los bocetos escénicos.¹³ El decorado escénico diseñado por Ballerini fue realizado por Darío Fiorani, entonces escenógrafo del Teatro de la Ópera. Rodolfo de Puga dedicó un recordatorio a Ballerini en la Revista *Caras y Caretas* en 1913 destacando la tarea de estos profesionales poco visibles al público (De Puga, 1913: 80-82). Algunas crónicas criticaron los atuendos de los gauchos sin barba, los cintos muy arriba similares a lecheros vascos y la gestualidad de los cantantes italianos alejada de la criolla.¹⁴

2.4. La recepción en la prensa

Desde otro ángulo, presto atención a la investigación de Aníbal Cetrangolo, que exploró cómo la ópera fue el “espectáculo central” de la cultura porteña en la segunda mitad del siglo XIX, como “el más sensible en su capacidad de registro social” (2015: 136), cargado de múltiples sentidos y como matriz de variantes asequibles para el centro y la periferia urbana habitados por italianos inmigrantes. José Ignacio Weber agrega que “la ópera brindó, para las pautas de consumo, una estructura social; para la creación, estructuras formales; y para la memoria cultural, un universo temático” (Weber, 2016: 373) y asevera que “no fue un objeto cultural impuesto desde el poder, sino que fue un espacio cultural nuevo que los italianos ocuparon de un modo decidido. En ello tuvo un rol importante la publicística italiana” (Weber, Ib.). Si bien, aparecieron las disputas de poder en ese campo artístico. Hubo una dura reacción desde algún sector de la crítica periodística de la colectividad itálica más tradicionalista que defendió la hegemonía de la ópera italiana, frente a este desafío de una ópera nacional, aún cantada en italiano.

Para valuar la reacción del público instruido ante el anuncio de *Pampa*, vale el relato de Gastón Federico Tobal en su ensayo, sobre los prejuicios del ambiente porteño que arriesgaron el estreno. Se desacreditó tanto la música tradicional para generar grandes obras como la representación de un personaje vulgar en el aristocrático Teatro de la Ópera:

[...] a poco que el maestro Berutti hizo conocer el propósito de llevar al teatro lírico argumentos y leyendas populares nuestras, una fuerte corriente de oposición encontró ilógico y absurdo aquel deseo. Juzgábase que la pampa apenas si podía inspirar la música simple de las guitarras gauchas, con sus vidalitas, sus estilos y sus tristes. Mas nunca aquella de alta jerarquía lírica que demandaba una ópera. Pero tal oposición se hizo más violenta cuando llegó a filtrarse el argumento con que Berutti había escrito su “Pampa” y a la que la empresa de don Angel Ferrari incluyó junto con “Andrea Chenier” de Giordano, y con “Il figlio prodigo” de Ponchielli [sic], como primicias para la temporada lírica de 1897.

Llevar el drama de Moreira a la escena de nuestro primer coliseo lírico —aquel centro de la aristocracia porteña donde cada palco, año tras año, conservaba su nombre, como una especie de bien de familia exigido por el refinamiento y la cultura— tomábase como un insulto. Era borrar toda distancia con el circo del arrabal, donde el drama de Gutiérrez, con sus expresiones veristas y melodramáticas, alcanzaba grandes éxitos populacheros. [...] (Tobal, 1950: 174).

La acción dramática llega a un punto culminante en la escena del duelo, que según Tobal resultó “el más dramático y vigoroso de la obra” (1950: 182). Por la violencia masculina en el escenario se amonestó a Borra porque “Moreira mata también al alcalde Francesco; así con el padre de Vincenza los muertos en un acto y medio son ya tres: ¡y pensar que el autor del libreto es un médico! ...”. No obstante, se recogen mejores opiniones respecto de la música que cierra el segundo acto: “La entrada del segundo acto es soberbia” (*El Diario*, 27/07/1897, p. 1, c. 6) y, *La Nación* evalúa que “dicho 2° acto es el más vigoroso y presenta la pieza mejor, que es su terceto final” (28/07/1897, p. 5.c.5).

Tobal asegura en su ensayo que, por el éxito del estreno, la ópera se repitió cuatro veces más (Tobal, 1950: 182). En Gran Bretaña, *The Musical Times* replicó noticias aprobatorias: “Un muy gran éxito tuvo lugar aquí, el 27 de julio, el estreno de la ópera en tres actos titulada ‘Pampa’, la obra del compositor local Arturo Berutti”.¹⁵

2.5. El logro estético de la escena

Muchas preguntas surgieron al leer críticas periodísticas divergentes por el estreno de *Pampa*. Si valuar el logro estético de un melodrama opera en el terreno de la dramaturgia musical, establecer un juicio de valor comienza por dar cuenta de cómo se constituye tal drama de afectos escenificados mediante la música. Considerando la diferencia entre juicio estético —que evalúa lo bello como la disposición de la forma y la técnica compositiva conforme a la intención, al objetivo del género— y juicio del gusto —que apunta a lo placentero, califica de lindo o feo en base a la capacidad de atraer y mover el ánimo, siguiendo a Kant—

(Dahlhaus, 2009), podríamos entender el primero como del interés del compositor, y el segundo, el que guió la crítica musical periodística.¹⁶

Desde el punto de vista de la representación musical en la tercera escena del acto II, se encarna la lucha y cuajan elementos rítmicos, armónicos, tímbricos y gestuales que corporeizan musicalmente el enfrentamiento y el desenlace. Ese es el logro estético desde mi punto de escucha. Es el episodio de máxima tensión para el Acto II y probablemente para toda la ópera, debido a que en este nudo se concentran tácitamente todos los conflictos del drama y se torna el disparador dramático de las acciones que siguen hasta el final de la obra. Este no es el ‘duelo satisfactorio’, el pactado con el que se zanja una injuria grave, sino el desafío, el cumplimiento de la venganza del gaucho denigrado. Es el ajusticiamiento por propia mano de los “parias” de la pampa para defender, limpiar y sostener el honor del hombre corajudo y de la mujer ultrajada, situación a la que se llegó por el desamparo, debido a la arbitrariedad de los encargados de mantener la ley.

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

El análisis del libreto y de la música evidencia que los modelos estilísticos de Berutti fueron los de la ópera europea del último cuarto del siglo XIX. Cuando lo necesitó tomó ejemplo del dramatismo musical de *Sanson y Dalila* de Saint Saëns, de recursos del último Verdi y de Leoncavallo, de Bizet, Mascagni y Puccini.¹⁷ La alternancia y musicalización de *versi sciolti* (versos sueltos para la acción) y *versi lirici* (para la expresión sentimental, pares e impares para acelerar la acción) son rasgos de las convenciones italianas (Powers, 1987: 69 y ss.). Igualmente, el tratamiento del tiempo, por la aproximación del «tiempo de la representación» al «tiempo representado». Estimo que Berutti alcanzó la meta de hacer que la música sirva de armazón convincente al drama escenificado.

El estudio de las formas y la unión de las escenas demuestran que propenden a un crescendo dramático general que pasa por diferentes conflictos anímicos, aunque con aumentos y disminuciones locales de la tensión. La acción progresa desde el comienzo del acto hasta el final poniendo en marcha la intensificación dramática, en paralelo con el *crescendo* del sonido (armonía, timbre, intensidad, ritmo). Con la adición de personajes crece la densidad: parte de la quietud, el canto nostálgico a solo de Vincenza; la interrupción de su introspección dedicada al rezo a la Virgen con los golpes a su puerta, la presión del Alcalde a dúo con Vincenza; sigue el duelo a mano armada, la venganza y la muerte del Alcalde, hasta llegar al trío final de Gimenez, Giovanni y Vincenza con la despedida y una «muerte figurada» que es el exilio forzado de Giovanni. Se alternan momentos estáticos de introspección, contemplación, con otros de acción, cinéticos, que dan la variedad propia requerida por las convenciones. Las acciones y las reacciones pasionales que llevan hacia un centro de máxima tensión dramática son:

- furia, deseo de venganza, enfrentamiento, reto, desafío, duelo, muerte, delito, castigo, traición.
- amor, romance, paternidad, cuidado, lealtad, confianza, celos.
- abuso, premeditación, emoción violenta, pasiones, destino.
- soledad, injusticia, sentirse “paria” de la pampa.

Si la dramaturgia musical resulta de materializar en sonidos el drama escenificado de sentimientos contrapuestos, podría decir que para valuar el logro estético de la ópera se necesitó verificar que la escenificación musicalizada diera cuenta de tal drama. En *Pampa*, sin duda, la dramatización musical de las oposiciones de sentimientos y estados de ánimo ha sido el logro estético de Arturo Berutti, porque cumplió con las intenciones y requisitos del género en acuerdo con sus convenciones formales.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÓSTEGUI, Julio (1995): *La investigación histórica: teoría y método*. Barcelona, Crítica. https://www.academia.edu/4539414/81700958_Julio_Arostegui_La_Investigacion_Historica_Teoria_y_Metodo [Consultado: 10/02/2022].
- BORIO, Gianmario y GARDA, Michela (comp.). (1989): *L'esperienza musicale. Teoria e storia della ricezione* Torino, Edizione di Torino, 96-116.
- BROWN, María Mónica (1998): "Las sociedades italianas de Mercedes (Bs. As.)" en *Quintas Jornadas de Historia del Partido del Pilar (Bs. As.)* http://www.socitalianamercedes.org.ar/Sociedades_Italianas_de_Mercedes.pdf [Consultado: 17/07/2021].
- CETRANGOLO, Aníbal (2015): *Óperas, barcos y banderas. El melodrama y la migración en argentina (1880-1920)*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- CETRANGOLO, Anibal (2018): *Dentro e fuori il teatro. Ventura degli italiani e del loro melodrama nel Rio de la Plata*. Colección Quaderni sulle migrazioni. Isernia, Cosmo Iannone Editore.
- DAHLHAUS, Carl (1988): "Dramaturgia dell'opera italiana" en *Storia dell'opera italiana*, Vol. 6, Torino, Edizione di Torino, 77-162.
- DAHLHAUS, Carl (1997): "El juicio de valor como objeto y premisa" en *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona, Gedisa [1º ed. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1977], 107-131.
- DAHLHAUS, Carl (2009): "Giudizio artistico e giudizio di gusto" en *L'Estetica della Musica*. Roma, Casa Editrice Astrolabio-Ubaldini [1º ed. Laaber-Verlag, Laaber, 1986].
- DELLA SETA, Fabrizio (1987): "Il libretista" en Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli (ed.), *Il sistema produttivo e le sue competenze, Storia dell'opera italiana*, vol 4. Torino, Edizione di Torino.
- DUBATTI, Jorge (2009): "Otro concepto de dramaturgia", en *Agenda cultural Alma Mater*, n° 158, Universidad de Antioquía, s/p. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/almamater/article/view/2215> [Consultado: 11/02/2022]
- FUSTINONI, Juan Carlos (2012): *La alienación en la ópera*. Buenos Aires, Albora.
- GALLARATI, Paolo (2009): "Oltre la 'solita forma'. Morfologia ed ermeneutica nella critica verdiana", en *Il saggiautore musicale*. Rivista semestrale di musicologia. Anno XVI, n° 2, 203-244.
- HALL, Stuart (ed.) (1997): "The work of representation", en *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 13-74.
- PAGANNONE, Giorgio (2012): "Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e dramma", en *Musica Docta*, II, 55-68.
- PELLETIERI, Osvaldo (ed.) (2007): *Huellas escénicas*. Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), Buenos Aires, Galerna.
- POWERS, Harold S. (1987): "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'", en *Acta Musicologica*, Vol. 59, Fasc. 1, 65-90.
- SALGADO Susana (2003): *The Teatro Solís. 150 Years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.
- TOBAL, Gastón Federico (1950): *De un pasado cercano*. Buenos Aires: Talleres Gráficos Argentinos L. J. Rosso.
- VENIARD, Juan María (1988): *Arturo Berutti. Un argentino en el mundo de la ópera*. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- WEBER, José Ignacio (2016): *Modelos de interacción de las culturas en las publicaciones artístico-culturales italianas de Buenos Aires (1890-1910)* (Tesis Doctoral), UBA, Facultad de Filosofía y Letras. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/6037> [Consultado: 08/02-2022]

FUENTES DOCUMENTALES Y HEMEROGRÁFICAS

- BERUTTI, Arturo: Epistolario. <https://memorar.senip.gob.ar/public/index.php#> [Consultado: 08/02/22].

BERUTTI, Arturo: Partituras manuscritas y editadas del Fondo Berutti del Archivo de Música Académica del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” y Archivo Documental del Gabinete de Estudios Musicales, Universidad Nacional de San Juan.

BORRA, Guido (1897): *Pampa*. Libreto impreso. Buenos Aires, Ed. J. Kern. https://catalogo.bn.gov.ar/F/J82DUIPFAXS3486P5NQILR8IFSSYHH3LCI75AYTBPNV8V74UA-13957?func=find-b&find_code=WRD&request=Berutti+Pampa#ex1 [Consultado: 08/02/2022].

DE PUGA, Rodolfo. “Los que pintan decoraciones” en *Caras y Caretas*, n° 774, 26/07/1913, 80-82. <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0004450068> [Consultado: 10/02/2022].

“Nuestros artistas. Carmen Bonaplata Bau” en *La Música Ilustrada Hispano Americana*, año I, n° 1, 25/12/1898, 13. <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0026390905&lang=es> [Consultado: 10/02/2022].

Gazetta Musicale de Milano. Semanario. 1897. <http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.lacasadellamusica.it%3A6%3APR0164%3A1897GMM&mode=all&teca=Casa+della+musica+di+Parma&fulltext=1> [Consultado: 10/02/2022].

El Diario. Buenos Aires, 1897.

La Nación. Buenos Aires, 1897.

NOTAS

- 1 Los manuscritos incompletos se encuentran custodiados por las dos instituciones mencionadas. Existe una reducción para canto y piano; *particelle* orquestales y corales completas, manuscritos de cinco de los siete solistas vocales, ya que no se encuentran las partes del protagonista Giovanni Moreira y de su hijo Giovannino ni la partitura del director de orquesta. Hay dos versiones de algunas partes escritas por los copistas Ernesto Sambuy y L. Cerrato, algunos bocetos fragmentados e incompletos del compositor donde se reconoce su caligrafía musical. El equipo de investigación ha tomado y sistematizado más de 10.000 fotografías digitales de estos MS, con autorización del INMCV.
- 2 Para Jorge Dubatti, el concepto tradicional de dramaturgia —texto escrito del autor— se amplía para sumarle las dramaturgias del actor, del director, de grupo, que involucran las acciones físicas y verbales de la escenificación. Define la dramaturgia teatral como “...todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad, considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial...” (Leer más en: Dubatti, 2009: s/p).
- 3 Ya antes, Dahlhaus afirmó esta multidimensionalidad dramática de la ópera: “*Il termine ‘drammaturgia’, preso alla lettera, significa nient’altro che ‘produzione’ ed ‘esecuzione’ di drammi. La differenza tra ‘produzione’ ed ‘esecuzione’, inevitabile nelle lingue moderne, è però fallace: essa suggerisce che di per sé il testo —verbale, o verbale-musicale— già costituisca un ‘dramma’, che diviene poi ‘teatro’ all’atto della rappresentazione scenica.*” [“El término ‘dramaturgia’, tomado literalmente, no significa más que la ‘producción’ y la ‘representación’ de dramas. La diferencia entre ‘producción’ y ‘representación’, inevitable en las lenguas modernas, es, sin embargo, falaz: sugiere que en sí mismo el texto —verbal, o verbal-musical— ya constituye un ‘drama’, que luego se convierte en ‘teatro’ cuando se representa en el escenario. (Dahlhaus, 1988: 80).
- 4 “...in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l’opera d’arte (opus), e la costituisce in quanto dramma” (Ib., 79).
- 5 “El fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de ‘dramaturgia de escena.’” (Dubatti, Ib.: s/p)
- 6 “... the interaction of the three main systems —dramatic action, verbal organization, and music ... — [for] the articulation of the musical language is already [implicitly] present in the organization of the libretto”. [... la interacción de los tres sistemas —acción dramática, organización verbal, y música ... — está [implícitamente] presente, para la articulación del lenguaje musical, en la organización del libreto] (Pierluigi Petrobelli citado en Powers, 1987: 68).
- 7 Libreto impreso en Ed. Kern, Buenos Aires, 1897. Un ejemplar inicialmente fue localizado por Vera Wolkowicz en la Biblioteca Nacional “Mariano Moreno” de Buenos Aires, en un generoso gesto de colaboración con nuestro proyecto.
- 8 Así ocurrió con sus dos propuestas anteriores, *La Vestale* y *Don Quijote*, que Berutti terminó descartando como antes lo había hecho con *Sullivan*, y dos libretos de Guglielmo Godio, *Nozze tragiche* y *La Redenta*.
- 9 Desde mediados de siglo XIX había surgido un nuevo trato por el que el compositor abonaba la impresión del libreto y asumía su entera propiedad (Della Seta: Ib., 260).

- 10 “*L'interno dell' abitazione di Giovanni. A destra porta d' ingresso; a sinistra porta d'appartamento. Nel fondo una piccola finestra con inferriata. Sedie rustiche e sgabelli; un tavolo alla parete con suvvi un'urna di cristallo; con entro la statuetta della Vergine di Lujan; davanti due candele accese. Notte buia; di fuori la tormenta.*” (Borra, 1897: s/p).
- 11 Por sus cartas, se sabe que Berutti asistió al Teatro de Ópera en París recién llegado a Europa a fines de 1883, y que llevaba una carta de recomendación para ser admitido por Camille Saint-Saëns, por lo que se supone que Berutti conoció su música. La *Gazzetta dei teatri* de Milán replicó críticas de la prensa porteña respecto de esta “imitación” beruttiana de la tormenta de Saint Saëns (artículo conservado en el Fondo Arturo Berutti del INMCV, única fecha visible es “2 settembre”).
- 12 Recogemos una opinión de *La Nación*: [...] “No se ha ajustado, felizmente, el maestro Berutti á la estructura hoy de moda de la escuela wagneriana, sino á la de transición ó ecléctica que admite canto simultáneo á dos ó más voces y no rechaza la forma periódica para la melodía; gracias á lo cual los diálogos interesan y se prenden por su corte cantáble, y llegada la ocasión, el efecto musical se acrece con el concierto de voces”. (28/7/1897, p. 5, c. 5).
- 13 Bocetos que “vennero dipinte con talento ed amore dal pittore Ballerini” según *La Patria degli Italiani*. 28/7/1897. Artículo recortado y preservado en el Fondo Berutti del INMCV.
- 14 “Mariacher cantó la parte de Moreira admirablemente, aunque sus gestos y movimientos no fueron exactamente aquellos de un ‘criollo’ [...]” *The Standard*. Buenos Aires, 29/07/1897. Artículo recortado y preservado en el Fondo Berutti del INMCV.
- 15 “Buenos Ayres. –A very succesful first performance took place here, on July 27, of a three-act opera entitled ‘Pampa’, the work of a native composer, Señor Arturo Berutti” (The Musical Times, Vol. 38, N° 656, 695. October I, 1897, 695) <https://www.jstor.org/stable/3367953>
- 16 Afirma Dahlhaus, al reflexionar sobre el canon musical y los mecanismos que admiten o rechazan las obras musicales, que “la historia musical no está emancipada de la estética [...]” (1997: 121). El juicio estético observa la perfección o imperfección de un producto en cuanto a forma y a técnica compositiva, hay una conformidad a lograr ese objetivo, pero que no debe hacerse notar, esa conformidad debe parecer no intencional. La técnica compositiva son huellas del trabajo que quedan en la obra (2009, 55). Mientras que el juicio del gusto califica un objeto como bello o feo y no es indispensable que una obra sea bella para ser arte (Ib. 57).
- 17 Varios vinculados a la *Giovane Scuola italiana*: Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Cilèa, Giordano, sostenidos por Sonzogno y Ricordi.