

REVISTA

del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"

25



Abras
 Arancet Ruda
 Carrizo Rueda
 Dubatti
 Fernández Calvo
 Ferrari
 García Brunelli
 Giacosa
 González
 Goyena
 Morla
 Mosca
 Novoa
 Pedrotti
 Pérsico
 Polo
 Pozzo
 Roubina
 Saitta
 Sciammarella
 Suárez Urtubey
 Veniard
 Vittacco
 Wolkowicz



Instituto de Investigación
Musicológica "Carlos Vega"

PREMIO KONEX 2009

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES



**UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES**
Rector: Pbro. Dr. Víctor Manuel Fernández

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
Decano: Mtro. Guillermo Scarabino

**INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN MUSICOLÓGICA
“CARLOS VEGA”**
Directora: Dra. Diana Fernández Calvo

Editores:
Dra. Diana Fernández Calvo – Lic. Nilda Vineis

Comité Editorial:
Dr. Enrique Cámara (España), Lic. Clara Cortazar (Argentina), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dr. Antonio Corona
Alcalde (México), Dra. Roxana Gardes de Fernández (Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Lic. Héctor
Goyena (Argentina), Dr. John Griffith (Australia), Dr. Juan Ortiz de Zárate (Argentina), Dr. Víctor Rondon (Chile),
Dr. Héctor Rubio (Argentina), Dra. Amalia Suarez Urtubey (Argentina), Lic. Yolanda Velo (Argentina).

Referato del presente número:
Dr. Antonio Benito (Perú), Dr. Enrique Cámara (España), Dr. Pablo Cetta (Argentina), Dra. Diana Fernández Calvo
(Argentina), Dr. Juan Pablo González (Chile), Dr. Rubén López Cano (España),
Lic. Mario Muscio, Dra. Melanie Plesch (Australia)

Coordinadora de Reseñas:
Dra. Melanie Plesch

Los artículos y las reseñas firmados no reflejan necesariamente la opinión de los editores.

Diseño: Julián Mosca, Diego Alberton

Imagen de tapa:
Boceto de la puesta en escena de “La salamanca” de Ricardo Rojas con musicalización de Carlos Vega. Fondo
Documental “Carlos Vega” del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” de la UCA.

Los autores de los artículos publicados en el presente número autorizan a la editorial, en forma no exclusiva, para que incorpore la versión digital de los mismos al Repositorio Institucional de la Universidad Católica Argentina como así también a otras bases de datos que considere de relevancia académica.

El Instituto está interesado en intercambiar publicaciones. The Institute is interested in interchanging publications. Das Institut ist an dem Austausch der Veröffentlichungen interessiert. L'institut est intéressé à échanger des éditions. L'istituto è interessato netto scambio di pubblicazioni

I.S.S.N: 1515-050X
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.
Registro de propiedad intelectual en trámite
Impreso en la Argentina – Printed in Argentina
Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Av. Alicia Moreau de Justo 1500- C 1107AFC Buenos Aires
Telefax (54-011) 4338-0882 E-mail: iim@uca.edu.ar
www.uca.edu.ar/facultades/organismos/iimcv

MARIANITA LIMEÑA: DE RICARDO PALMA A LA ÓPERA DE SCIAMMARELLA

POLA SUÁREZ URTUBEY

VALDO SCIAMMARELLA

Resumen

Obra de dos autores, cada uno de ellos expone aspectos diferentes de la ópera *Marianita limeña*. Pola Suárez Urtubey traza una reflexión sobre la obra del escritor peruano Ricardo Palma, quien logra con sus *Tradiciones peruanas* ofrecer un gran fresco, a veces alegre, otras, amargo, de la sociedad colonial de su pueblo. Revolviendo archivos e interpretándolos, a veces con extrema libertad, Palma supo contar, con estilo conciso y penetrante, leyendas, escándalos, escenas de género y rasgos de costumbres que reflejan un espíritu a veces humorístico y otras teñido de un áspero escepticismo. Es en una de esas tradiciones, *El divorcio de la condesita*, donde abrevan ese avezado hombre de teatro que es Francisco Javier y el compositor Valdo Sciammarella. Queda a cargo de este músico el análisis de su ópera, en un estudio que se detiene en los distintos elementos que la conforman: pregones y coplas populares, recitativos con arioso, madrigales, arias y fragmentos orquestales.

Palabras clave: *Marianita Limeña* - Ricardo Palma - *Tradiciones peruanas* - Francisco Javier - Valdo Sciammarella.

Abstract

This article is written by two authors, each of them exposing different aspects of the opera *Marianita limeña*. Pola Suárez Urtubey traces a reflexion upon the works of the peruvian writer Ricardo Palma, who offers through his *Tradiciones Peruanas* a great picture, sometimes happy, sometimes bitter, of the colonial society of his town. By revising archives and interpreting them, sometimes with extreme liberty, Palma managed to tell legends, scandals, genre traces and traditions, with a concise and penetrating style, which show a humorous spirit that sometimes can be tainted with a hint of scepticism. It is in one of these traditions, *El divorcio de la condesita*, where Francisco Javier and the composer Valdo Sciammarella get their inspiration. The latter was in charge of the analysis of his own opera in a study that pays attention to the different parts that compose it:

“pregones” and popular “coplas” “recitativos” with “arioso”, madrigals, arias and orchestral fragments.

Key words: *Marianita Limeña* - Ricardo Palma - *Tradiciones peruanas* - Francisco Javier - Valdo Sciammarella.

Una aproximación a *Marianita limeña*, la primera de las dos óperas que lleva compuestas Valdo Sciammarella (la segunda se titula *Oh, el amor, el amor...*) nos sugiere a los autores de esta nota (uno de ellos, el compositor) iniciar por las referencias concretas sobre la misma, antes de introducirnos en el estudio de sus motivaciones y de las realidades de la composición. Vamos entonces a los datos imprescindibles.

Marianita limeña o El divorcio fortuito

Comedia lírica en un acto dividido en tres secciones

Música: Valdo Sciammarella

Texto: Francisco Javier, basado en un capítulo de las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma.

Personajes:

Marianita Belzuncesoprano aguda
Hermana Tornera.....soprano
Madre Abadesa.....contralto
Enviado del Virreytenor
Servidor del Conde (Hombre de pueblo)tenor
Servidor del Conde (Hombre de pueblo).....barítono bajo
Pregonerossoprano-contralto-tenor-bajo

La acción transcurre en la ciudad de Lima durante el virreinato de Manuel de Amat, alrededor de 1750. Comienza con el pregón de las 6 de la mañana y termina, por la noche, con el pregón del sereno. La escena representa el patio del Convento de Santa Clara, portal de entrada y la calle. Según Ricardo Palma, la historia es real (1750) y dio lugar al primer trámite de divorcio en América.

El supuesto autor, un pregonero (t) que asume aquella función, acompañado de tres cantantes, presenta la obra con un madrigal en el que se narra la historia de Marianita. La acción se inicia entonces y tiene lugar

en el patio del convento de Santa Clara de la ciudad de Lima, en la época del Virrey Amat.

La Hermana Tornera (s), interpela al público y le promete una cómica tragedia. Sabe cuanto pasa en el convento y también cuanto ocurre afuera, porque su amigo, “el viento” trae las voces y las coplas que se oyen por las calles y también los pregones de los vendedores que pasan a toda hora. En efecto, son las seis de la mañana y ya la lechera pregona su mercancía.

“La historia empieza”, anuncia la Hermana Tornera. Fuera se oyen gritos en demanda de auxilio. Acuden la Madre Abadesa (c) y las demás hermanas: “¡Abridme!”. Es Marianita Belzunce (s), desesperada. Las puertas del convento se abren y la niña pide amparo a su prima, la Madre Abadesa.

Un momento después, una voz autoritaria clama por la Hermana Tornera. Ésta se acerca al torno (armazón giratoria que permite en los conventos de monjas hablar con otras personas sin ser vistas) fingiendo ser una anciana. Pero el hombre que está afuera no parece dispuesto a dejarse engañar. “Decid a doña Mariana que su marido la espera, y ordena que vuelva a su casa”. El pregón del bizcochero señala las ocho de la mañana.

Ya más tranquila, Marianita cuenta su historia. Hace justamente un año la obligaron a casarse con el viejo conde de Casa Dávalos. “Sesenta años y mucha plata y oro”. Perola noche de la boda, Marianita se encerró en su alcoba y convenció al viejo de que hiciera méritos para que ella llegara a quererlo, porque, según decía su tía, “después de un tiempo el amor se cría”. Y esa mañana se ha cumplido el año y Marianita ha huido de su casa. Se propuso quererlo, pero todo ha sido inútil. La Madre Abadesa promete protección a la niña.

Marianita, la Madre Abadesa y la Hermana Tornera expresan sus sentimientos en un madrigal. El pregón de las nueve: “Zanguito de ñajú” cierra la primera parte de la ópera.

Después de un brevísimo intermedio orquestal, comienza la segunda parte. La voz de la tamalera señala las diez de la mañana. La campanilla del convento suena imperativa. ¡Un enviado del Virrey! Se anuncia. La Madre ordena que abran la puerta. El recién llegado (t) explica el motivo de su visita: la conducta de Marianita y la actitud de la Abadesa han desatado el escándalo; hasta se habla de divorcio. Pero el mensajero tendrá que irse como ha venido. La Madre no cede.

Pasa luego la vendedora de picantes. Ha transcurrido otra hora. Entonces, aparece un grupo de hombre que canta una copla. El pueblo, que ha tomado intervención en el pleito a favor de Marianita, se burla del viejo.

Mediodía. El frutero pregona su fresca mercancía. El enviado del Virrey insiste ante Marianita: debe reconocer los derechos del marido y detener el escándalo. Pero la niña es terminante: “Dígame señor, ¿tengo yo cara de papilla? Pues entonces no soy plato para el viejo...” El vendedor de ante, bebida peruana, alimenticia y muy refrigerante, hecha con frutas, vino, canela, azúcar, nuez moscada y otros ingredientes, cierra la escena con su tentador pregón.

Se inicia la tercera parte de la ópera con un brevísimo intermedio, al que sigue un madrigal de pregoneros. Como al comienzo de la primera parte, la Hermana Tornera interpela al público y le promete narrar enseguida el final de la historia. Invoca al viento, fiel portador de coplas y pregones: éste acudirá presuroso trayendo nuevas coplas... Es entonces cuando reaparecen los hombres de la calle: ha ocurrido un acontecimiento inesperado: “El Conde quiso desmentir las redondillas, se entregó a una vida harto licenciosa... y murió de repente”.

Las hermanas llaman entonces a Marianita para decirle lo sucedido. La niña es libre y puede volver a su casa. Se oyen las voces de los copleros que saludan la libertad de Marianita: “Por ti mueren de amor españoles y limeños”. En un madrigal, Marianita, la Madre Abadesa y la Hermana Tornera se despiden tiernamente.

Se oye la voz del animero (el que pedía limosna para sufragio de las ánimas del purgatorio), que pide limosna para la iglesia. Son las seis de la tarde. La historia ha terminado.

Orquesta: pic., fl., ob., 2 clar. Si b., fg.- 2 tr., 2 cor - arpa - piano - perc. (sin timbales) - cuerdas

Duración aproximada: 50 minutos

Copyright 1969 by Ricordi Americana S.A., Buenos Aires.



Imagen 1 - Decorados y vestuario de Saulo Benavente para *Marianita limeña* de Valdo Sciammarella (Teatro Colón, 1970)



Imagen 2 - Decorados y vestuario de Saulo Benavente para *Marianita limeña* de Valdo Sciammarella (Teatro Colón, 1970)

Cronología de *Marianita limeña* (Primer premio nacional de música de la Argentina, 1958)

- 1- 1957 (11/XI) – Estreno (Teatro de Ópera de Cámara de Buenos Aires). Dirección: Enrique Sivieri- Régie: Martín Eisler- Escenografía y vestuario: Saulo Benavente.
- 2- 1958 (24/25/VI)- Festival Internacional de Bruselas (Palais des Beaux Arts)- El mismo elenco.
- 3- 1960- Se transmite por televisión argentina.
- 4- 1961 (8/VII)- Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Enrique Sivieri- Régie: Francisco Javier- Escenografía y vestuario: Saulo Benavente.
- 5- 1962 (10/VII) Teatro Colón de Buenos Aires. Dirección: Juan Emilio Martini- Régie: Francisco Javier- Escenografía y vestuario: José Varona.
- 6- 1966 (10/II)- Teatro General San Martín de Buenos Aires (Temporada estival). Dirección: Juan Emilio Martini. Régie: Francisco Javier- Escenografía y vestuario: Saulo Benavente.
- 7- 1970 (VIII) Teatro Colón, en Teatro Presidente Alvear de Buenos Aires. Dirección: Enrique Sivieri. Régie: Francisco Javier- Escenografía y vestuario: Saulo Benavente.
- 8- 2006- Teatro Argentino de La Plata. Dirección: Carlos Calleja. Régie: Carlos Palacios- Diseño escenográfico: Víctor De Pilla. Diseño de vestuario: Alicia Gumá

Del escritor Ricardo Palma a *Marianita limeña* de Valdo Sciammarella

Marianita limeña es la primera de las dos obras compuestas por Valdo Sciammarella para la escena lírica. Para ella recurre a un libreto realizado por Francisco Javier, inspirado en el cuento *El divorcio de la condesita* perteneciente a las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma. Su estreno se produjo en 1957 a cargo de la Ópera de Cámara de Buenos Aires, y en julio de 1962 fue repuesta por el Teatro Colón, para seguir carrera luego por diferentes salas. Sciammarella realizó una nueva versión de su ópera entre 1989 y 1991. El encuentro del músico argentino con el estilo del escritor

peruano Ricardo Palma (1833-1919) parece natural y se dio en total acuerdo con su libretista Francisco Javier, un avezado hombre de teatro. Porque Sciammarella parece sentirse a sus anchas con aquel literato de las *Tradiciones peruanas* a quien gustaba “mezclar lo trágico y lo cómico, la historia con la mentira” según palabras del propio Palma. Así, conciso, animado y penetrante, también humorístico, pero a la par escéptico, como se muestra el peruano en sus *Tradiciones*, resulta el estilo del compositor, dispuesto a dejar volar la imaginación sonora de la mano del viento, de los pregones y las coplas que reflejan el carácter alegre de los peruanos de origen andaluz, pero asimismo el fondo amargo que nace, en la visión del poeta, del mundo inca, vencido y domeñado.

La originalidad de Ricardo Palma consistió en haber recreado el aliento colonial con una mirada abarcadora de historiador y a la vez de poeta hábil y satírico. “Las mejores tradiciones —dice— están encerradas en el misterio de nuestro “humus”: imperio de los Incas, momia envuelta en un trágico sudario; el imperio colonial español que dio a estas tierras la pureza de su idioma y la fuerza de sus costumbres; luego llegó la independencia con sus energías nuevas, sus errores juveniles y sus grandes esperanzas. Nosotros, herederos de todo esto, miramos el pasado como un cofre de donde se pueden sacar inagotables motivos de vida”.

Tras haber seguido la corriente romántica europea de Zorrilla, Heine, Victor Hugo o Byron, como se refleja en sus *Armonías*, trabajos poéticos publicados en 1865, a los que seguirían otros volúmenes, Palma comienza a interesarse por la leyenda romántica de temática nativa, como es el caso de *Pala-Huarcuna*, hasta lograr desligarse del peso de la literatura hispana para acceder al mundo de sus *Tradiciones peruanas*, al que ingresa en 1872. Tal la fecha de aparición de la primera serie, que se prolonga, para alcanzar a los ochenta y cuatro años, en 1918, la serie que el autor consideraría —y titularía— como *Las mejores tradiciones peruanas*.

Once series en total, en las que Palma se mueve cómodamente entre la historia y la ficción. De ese roce, surge un estilo socarrón, manejado con un encanto que puede llegar, en sus mejores momentos, a fascinar al lector. No todo es oro puro, es cierto. Hay repeticiones o fragmentos fatigosos, menos logrados. Pero vistas en su totalidad ofrecen una visión poética y satírica de la historia de lo que consideraba su rincón americano.

De esa fuente de vida surge la historia de Marianita Belzunce, la protagonista de la ópera de Sciammarella, quien se muestra dispuesto a fantasear sobre las evocaciones pictóricas y psicológicas de Palma, creando un verdadero fresco de época, en la que la historia se mezcla con una

picardía popular inefable. Viene en su ayuda la creatividad teatral de Francisco Javier, quien incorpora al libreto elementos populares tomados libremente de otras *tradiciones* de Palma.

La condesita en la escena musical.

La primera idea del compositor fue la de concebir una “ópera madrigalesca”, considerando que era posible desarrollar la acción a través de esa especie vocal de prosapia renacentista en su etapa de esplendor. Es decir el madrigal polifónico, que deja en las sombras tempranos intentos de madrigal monódico de los que da cuenta, hacia 1332, Antonio da Tempo.

Esto explica que, si bien la ópera contiene sucesión de arias (hay tres, dos de ellas a cargo de la protagonista), conjuntos vocales e interludios sinfónicos, cada una de las tres secciones en que se divide la obra culmine con un madrigal, algunos de ellos *a cappella*, a tres, cuatro o hasta siete voces, como ocurre en el madrigal de las coplas y pregones que se ubica en los últimos tramos de la partitura.

Visto desde el momento actual, es evidente que para la primera de sus óperas, Valdo Sciammarella recurría a un autor y una obra que clarificaba sus tendencias en materia de teatro musical. Es que si se juzga esa elección a la luz de la que sería su segunda creación para la escena cantada (*Oh, el amor, el amor...*, 2008) es manifiesto que Sciammarella se inclina ya desde sus comienzos hacia un estilo conciso, animado, que arraiga en la profundidad de los sentimientos humanos, pero a los que muestra desde un costado menos dramático y con un humor que logra a través de los instrumentos y el canto su plena realización.

No es casual sin duda el hecho de que la gestación de *Marianita limeña* coincida con la intensa actividad de Sciammarella como autor de música incidental para teatro y cine. Para la escena teatral, y ligado a directores como Orestes Caviglia, Armando de Zavalía, Margarita Xirgu, Jorge Lavelli o Francisco Javier, compuso entre 1953 y 1968 veinticuatro partituras, entre ellas para *Ondina* de Giraudoux: *Los mellizos* de Plauto, *No es cordero...que es cordera* de Shakespeare-León Felipe o *Bodas de sangre* de García Lorca, etc. En 1959 realiza la música para cuatro películas, así como para *Spilimbergo*, un documental sobre el pintor, que fue presentado en la Bienal cinematográfica de Venecia de 1960.

Marianita limeña, que se atiene a las tres unidades clásicas de acción, de tiempo (transcurre en un día, desde las seis de la mañana a las seis de la tarde) y de lugar (la calle y el convento, unificados a través del torno), se estructura en tres partes que se suceden sin interrupción, con un total de

treinta y dos números. En la primera se incluyen la introducción orquestal y once números. El paso a la segunda sección se realiza a través de un Interludio orquestal, e incluye diez números, mientras la tercera y última se abre con otro interludio al que siguen 9 números, con lo cual la obra encierra en su totalidad 32 secciones. Se ha podido advertir que entre los números 17, 18 y 17 bis (Entre pregones y coplas, Madrigal del Viento amigo y Entre pregones y coplas) el madrigal del viento amigo (Nº 18), actúa a manera de pivote por cuanto todo lo demás, lo anterior y lo que le sigue convergen hacia allí, a la manera de un abanico.

En el pensamiento del autor el tema de Ricardo Palma le servía para reflejar, como deja traslucir en tantas de sus obras, la dualidad del ser humano, en este caso representado por la coexistencia de la acción en la relación calle-convento, como un diálogo entre el exterior y el interior, como oposición vital de la libertad y alegría de lo popular (la calle y sus pregones) frente a las convenciones y represiones de la vida del claustro. Algo así como el símbolo de la existencia del hombre.

Marianita limeña según su autor

En *Marianita limeña* los elementos estructurales van desde arias, dúos o conjuntos, realizados dentro de moldes tradicionales. A esto hay que agregar otros elementos “pintorescos” que tienen que ver con la época, lugar y costumbres. Son ellos los pregones y las coplas, que son tratados aquí de las más diversas maneras.

Las coplas

La copla, especie estrófica formada por cuatro versos octosilábicos con rima asonante en los pares, y que sirve de letra a canciones populares, se exhibe en ejemplos como el siguiente, cuyo texto dice: “Con una espada mohosa...”

Lo stesso Tempo (♩ = 160) **59** *libero*

con gracia
mf port.

Con u - na es - pa - da mo - ho - sa y ya sin pun - ta ni

Pno. *p* *mf* *p* *col canto*

A Tempo *mf* *libero*

fi - - - lo, es - ta - te Con - de tran - qui - lo, no pien - ses en o - tra

Pno. *mf* *col canto*

Imagen 3 – *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 52.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

O bien “Marianita, Marianita, corazoncito sincero...”

Nº 29 - Coplas, Madrigal del "Adios de despedida,..." - Coplas (T., B.), Mar.,

Herm. Torn., M.Ab.

El T. y el B. serán los "Hombres de pueblo".

Mientras se oyen las coplas desde la calle, la M.Ab., la H.T. y Mar. se disponen para el Madrigal. Las Hermanas festejan a Mar.

Allegretto (♩ = 72)

Maria - ni - ta, Ma - ria - ni - ta, co - ra - zon - ci - to sin - ce -

Piano accompaniment with dynamics: *mf*, *pp*, *p*, *pp*

118

ro, hoy por tí mue - ren de a - mor, es - pa - ño - les y li -

Bri - lla el lu - ce - ro en las ca - lles de Li - ma, y en los o - jos de to - dos los

Piano accompaniment with dynamics: *mf*

Imagen 4 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 108
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

O “por desmentir las redondillas que cantan en toda Lima”

Nuevamente debe producirse un claro contraste entre la desenfadada picardía popular de la calle y el falso recato de las monjas en el patio del Convento.

--- liberamente, mormorato *p* **A Tpo.**

sa. es - cu - chad!

p ¡Es - cu - chad, es - cu - chad!

p ¡Es - cu - chad, es - cu - chad!

Doble juego dirigido a la H.T. y a la gente de la calle.

p **molto grazioso sotto voce**
Por des - men - tir las re - don -

116 *p* **A Tpo.** *p*

Pno. col canto (Ob.)

di - llas que can - tan en to - do Li - - - ma, *pp*

sotto voce y pa - ra pro - barsu, hom

120 (Fl.) (Picc.) *mf* *pp* *pp*

Imagen 5 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 89
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

Los pregones

El pregón, especie que da nombre a una promulgación o publicación que en voz alta se hace en sitios públicos de una cosa que conviene que todos sepan, o para decir y publicar a voces la mercancía que se lleva para vender, está usado aquí para marcar las horas del día. La obra se inicia con un Madrigal de los pregoneros”, en el que uno de ellos (la voz de tenor) asume el papel del autor que presenta su comedia, mientras el primer pregón, el de la lechera, anuncia que son las seis de la mañana.

Poco più mosso

mf Em - pie - za el dí - a, en Li - - ma. ¡Las seis!

(Voz preg. de lej. interno) *mf* ¡Le - che - ra, le - che - ra! ¡Va - mos va - qui - ta pin - ta - da, le -

f *p* *mf*

8 *mf* *Rall.* *p*

Lá - che - ra! Lá - che - ra! Lá - che - ra! Lá - che - ra! Lá - che - ra! Lá - che - ra! Lá - che - ra! Lá - che - ra!

che - ra! va - qui - ta! *más lejano* va - qui - ta!

¡Va - mos! ¡Va - mos!

mf *fiatti* *p*

Imagen 6 *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 7
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

A las siete se escucha el de la Tisana

11 Lo stesso tempo

(Voz preg.) *f da lontano* *p*
¡Las sie -
più lontano
107 ¡Ti - sa-na! ¡Ti-sa-na con nie - ve, que, aquí nohay quién pe - gue! ¡Ti -

Pno. *più f* *ff* *p*

Meno mosso. Liberamente 11

p dolciss.
te! ¡Ay, Ma-ria-ni-ta Bel-zun-ce, tu historia es
sa - - - na!

Pno. *pp (vl.)*

Imagen 7 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, pp. 10-11.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

Y así se van intercalando hasta llegar a las seis de la tarde, hora en que se ha cumplido el ciclo de la historia de Marianita Belzunce, con el pregón del animero

Nº 31 - Pregón del Animero -.

130 *mf* *liberamente*

¡A - ni - me - ro! ¡A - ni - me - - - ro!

f

¡Deme una limosnita hermano, pa' la ce - ra de Nues - tro A - mo, un ma - ra - ve - dí, un cuar - to

so - lo pa' las á - ni - mas ben - di - tas del pur - ga - to - - - rio. *lungo*

(Cl.) *p* *alejándose*

The image shows a musical score for a piece titled 'Nº 31 - Pregón del Animero'. It consists of three systems of music. The first system is a bass line with a melody and lyrics '¡A - ni - me - ro! ¡A - ni - me - - - ro!'. It starts with a dynamic marking of *mf* and the instruction *liberamente*. The second system is a bass line with a complex rhythmic accompaniment and lyrics '¡Deme una limosnita hermano, pa' la ce - ra de Nues - tro A - mo, un ma - ra - ve - dí, un cuar - to'. It starts with a dynamic marking of *f*. The third system is a bass line with a complex rhythmic accompaniment and lyrics 'so - lo pa' las á - ni - mas ben - di - tas del pur - ga - to - - - rio.' It starts with a dynamic marking of *f* and includes the instruction *lungo*. Below the bass line, there is a short treble clef staff with a melody and lyrics '(Cl.) *p* *alejándose*'. The piece is numbered 130.

Imagen 8 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 122.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

Los madrigales

El espléndido madrigal renacentista, original como es sabido para varias voces sin acompañamiento, sobre texto profano y generalmente lírico, ha sido tratado en esta ópera de maneras muy diversas, condicionadas por las necesidades de cada situación argumental. El primero de ellos, de carácter alegre, es el “Madrigal del autor”, que presenta su comedia.

Nº 2 Madrigal *del "Autor que presenta su comedia",...*
Allegretto grazioso (♩ = 144)
(S.C.T.B., pregoneros).

p Pa-ra dar gus - to a su co-ra - zón
p Pa-ra dar gus - to a su co-ra - zón
p Pa - ra dar gus - to a mi co - ra - zón, por - que es - toy e - na - mo -
17 *p* Da - do aco - ra - zón
p *sempre col canto*

Imagen 9 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 1.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

El Madrigal del “Sueño, sueñito” está escrito para tres voces femeninas (Marianita, Hermana Tornera y Madre Abadesa) y es de carácter lírico. Se despliega sobre un contrapunto imitativo y una base armónica complementaria. He aquí el comienzo.

Nº 11 Madrigal del "Sueño, sueñoito,..."

Andante molto espress. ♩ = 60

31 *pp* *sempre dolciss.*

p ¡Oh, gra-cias Dios mí-o, gra-cias! Sue-ño, sue-ñi-to, sue-ñe-ci-to cal-

can-sa!

Pno. *pp* *col canto*

p *sempre dolciss.*

299 ¡Ma-ria-ni-ta, Ma-ria-ni-ta! Co-rre por las ca-lles a-som-

Imagen 10 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 34.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

El “Madrigal del viento amigo” es para dos voces femeninas y un tenor (el Enviado del Virrey). Es muy lírico, en estilo de contrapunto imitativo y acompañamiento con voces reales.

Nº 18 - Madrigal del "Viento amigo"

Herm. Torn., M.Ab., Env.

Andante dolcissimo (♩ = 72)

62

p dolce

Súbitamente la atención se centra en el grupo del Convento. El grupo de la calle permanecerá estático hasta el fin del Madrigal.

[Vien - to! iVien - to, vien - to, vien - to, vien - to a -

p dolce

[Vien - to! iVien - to, vien - to, vien - to, vien - to a -

p dolce

iVien - - - to!

f

iSal - gan a ver! —

258

pp

Pno.

mi - - - go, vien - to! Se bur - lan, se bur - lan del Con - - -

mi - - - go, vien - to! Se bur - lan - se bur - lan del Con -

p

iVien - to, vien - to a - mi - - - go! iVien - - - to! iSe bur - lan, se bur - lan del

pp

261

Pno.

Imagen 11 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 55
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

El madrigal de “La casada sin marido” lleva tres voces femeninas (Marianita, Hermana Tornera y Madre Abadesa) y una masculina (Enviado del Virrey). Mientras las dos voces femeninas agudas corren paralelas, la contralto y el tenor se mueven en contrapunto (no imitativo). El fragmento no lleva acompañamiento instrumental.

Nº 21 - Madrigal de la "Casada y sin Marido" -

Mar., Herm.Torn., M.Ab., Enviado

Allegretto (♩ = 60)

Sempre le due soprani molto leggero e sipiritoso

79

Soy ca - sa - da sin ma - ri - do, sin ma - ri - do, y sin a - ma - do, sin a - ma - do, y con pro -

Es ca - sa - da, sin ma - ri - do, sin ma - ri - do, y sin a - ma - do, sin a - ma - do, y con pro -

5

me - sa de un a - mor e - na - mo - ra - do. Soy ca - sa - da sin ma - ri - do.

me - sa de un a - mor e - na - mo - ra - do. Es ca - sa - da sin ma - ri - do.

80

sempre molto espr. e cantabile

Dos o - jos co - mo lu - ce - ros, o - jos de

Imagen 12 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 76.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

El “Madrigal del adiós” va engarzado entre dos coplas (copla, madrigal, copla), para tres voces femeninas. Muy lírico, está tratado en contrapunto libre, no imitativo, con acompañamiento armónico muy denso.

"Madrigal". Tpo. molto tranquillo ♩ = 48

The image shows two systems of a musical score. The first system is in 4/4 time with a tempo of ♩ = 48. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with the word 'dios!' and continues with 'A - dios mi dul - ce'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'dolcemente'. The second system is in 6/8 time and starts at measure 120. It features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with 'ni - ña, a - dios! idul - ce ni - ña, a dios!'. The piano accompaniment is marked 'pp' and 'dolcissimo'. The score includes various dynamic markings such as 'p', 'pp', 'mf', and 'dolcissimo'.

Pno.

120

Pno.

Imagen13 - Marianita Limeña de Valdo Sciammarella, p. 109.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

Por último, el “Madrigal de los pregones y las coplas” está realizado a siete voces reales. Incluye la voz de Marianita, más pregoneros (s.c.t.b.), más dos hombres de pueblo (t.b). La voz cantante la lleva Marianita. Las otras voces, en tratamientos libres, imitados o paralelos, son de carácter dinámico.

Nº 30 - "Madrigal de los pregones y las coplas"

Mar., S., C., T., B., T. - B. (copleros y pregoneros)

Saldrán los vendedores y gente de pueblo formando grupos coloridos y alegres. Mar. será cortejada por los dos hombres de pueblo (T., B.) que le cantan con guitarras e irán formando un grupo que se desplazará entre los pregoneros según lo indique el texto.
En el patio del Convento permanecerán las Hermanas formando un cuadro estático. Atentas a las voces del exterior.

Allegretto tranquillo $\text{♩} = 66$
123 *sempre molto grazioso e spiritoso* *mf*

The musical score is arranged in five systems. The first system shows the vocal line for the 'Pregoneros' with the lyrics 'Por es - ta ca - lle me'. The second system shows the vocal line for 'Hombres de pueblo con Mar.' with the lyrics 'Bri - lla, el lu -'. The third system shows the piano accompaniment with dynamics *pp* and *etc. gliss. corde pp*. The fourth system shows the piano accompaniment with dynamics *pp* and *(Flauti)*. The fifth system shows the piano accompaniment with dynamics *pp* and *etc. gliss. corde pp*.

Imagen14 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 112.
 (Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
 (Continúa en página siguiente)

voy, por o - tra me doy la
y por o - tra me doy la vuel - - - ta
y en los o - jos de to - dos los hom - - -
ce-roen las ca - lles de Li - - - ma

Pno.

Imagen14 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 112.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
(Viene de la página anterior)

Las partes que afectan a tratamientos tradicionales dentro del género lírico incluyen un recitativo y arioso, aria, conjuntos y partes orquestales solas, en función de Introducción e Interludios.

Recitativo y arioso

Hay dos en toda la obra. Es una manera para mí muy libre de tratar la melodía que 'recita', pero al mismo tiempo 'canta', razón por la cual considero a esta sucesión de recitativo y arioso como uno de mis procedimientos predilectos. Ya se sabe que, a diferencia del recitativo, declamación melódica silábica, con exclusión de adornos, que permite que la acción avance con la mayor claridad posible del texto, el arioso carece como aquel de estructura formal, es abierto, pues su función es adaptarse a las necesidades del texto, pero es más cantado, la melodía adquiere mayor vuelo lírico. A diferencia de ejemplos del barroco, en este caso no aparecen como secciones separadas, sino que se reabsorben.

Dos ejemplos de recitativo con arioso se encuentra en el tercer número, cuando la Hermana Tornera presenta la obra. Se advierte un carácter lírico, la búsqueda de un 'hablar cantando', con rico acompañamiento instrumental.

Nº 3 Rec. y Arioso.
Hermana Tornera (Pregones S.C.T.)

Rall.----- *f* **Tpo. Libero** (♩ = 66)

Li - ma, Li - ma. *pp* *f* Si - len - - - cio!

Li - ma, Li - ma. *pp* *f* *fr.*

Li - - - ma, Li - ma. *f* *fr.*

dolce e molto legato

Soy la Her-ma-na Tor - ne - ra del Con-ven-to de San - ta Cla - ra

Pno.

Pno.

La H.T. hace de intermediaria entre la acción y el público. Deberá decir su parte en todo momento con mucha gracia y picardía, ternura y emoción. Será la aliada incondicional de Mar.

Tpo. Libero (♩ = 66)

Imagen15 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, pp. 5-6.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

También a cargo de la Hermana Tornera está el segundo ejemplo. Es en verdad reminiscente del primero y tiene un sentido de recapitulación, de

resumen de todo lo que ha sucedido. Siempre de carácter lírico, refleja una búsqueda de interés armónico e instrumental.

Las arias

Hay tres grandes arias en toda la obra, dos de Marianita y una del Enviado. El tratamiento formal es diverso para cada una de ellas, determinado por la situación dramática.

La primer aria de Marianita, “Oh, que destino tan triste...” lleva una estructura ternaria A-B-C. La primera sección (A) presenta un elemento motivico que de alguna manera tiene el carácter de la ‘idea Marianita’, y que será reminiscete a lo largo de toda la obra, aunque sin tener, de ninguna manera, el carácter de *Leit-motiv*. La sección B es contrastante y C es conclusiva. Siempre muy melódico el tratamiento de la voz, mientras la base armónico-rítmica adquiere un verdadero sentido de acompañamiento o base armónico-rítmica.

Nº 9 Aria Marianita
Andantino (♩ = 80)
sempre dolce e molto espr.

Mar. hace un gesto de desaprobación. *pp*

Rall. ¡Oh! que des-ti-no tan

ra-do - tu his-to-ria es dul-ce, tan dul-ce! La H.T. festeja el relato.
Todas la oyen con atención.

Pno. *p* *pp* *pp* *p* *sempre dolce*

Imagen 16 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 25.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
(Continúa en página siguiente)

trís - te! ¡Que des - ti - no tan cie - go y tan trís - te! - ¡Es - cu - chad - me, her -

Pno. simile

Imagen 16 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 25.
 (Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
 (Viene de la página anterior)

La segunda aria, *Andantino grazioso*, es la del Enviado del Virrey y lleva estructura ternaria, A-B-C, con coda. El Enviado es un personaje muy amanerado, que hasta puede parecer ridículo por lo tanto. La temática melódica es por momentos muy exagerada, con iteraciones rítmicas y melódicas. El acompañamiento orquestal afecta por momentos ritmos de tanguillo.

Nº 16 - Aria del Enviado
Andantino grazioso ♩ = 66

48

to!
ri - simal

Siempre muy intencionado.

conciliador ¡A - sí es, a - sí es... ó - lid - me bien! El Con - de de Ca - sas Dá - va -

Pno. p

Imagen 17 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 46.
 (Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
 (Continúa en página siguiente)

los... ¡qué ju-ra-men-tos a-tro-ces! ¡Qué mal-di-cio-nes, qué

Imagen 17 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 46.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
(Viene de la página anterior)

La tercera es el aria de Marianita “Quise quererlo...”, con forma A-B-A’, más coda, que es el pregón del “¿Hélao élech...”. La sección A es una melodía dulce, muy definida, sobre estructura de frase cuadrada. B es en cambio de carácter violento, contrastante,

Nº 27 - Aria Marianita y Pregón (Ten.)
Molto tranquillo (♩ = 100)
p sempre dolce e legato

Qui - - se que - rer - lo, qui - se que - rer - lo;

Imagen 18 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 100.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
(Continúa en página siguiente)

pe - - - ro que - rer no es a - mar,

Pno. *mp* *p* *mp*

Imagen 18 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 100.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina).
(Viene de la página anterior)

para volver a A', que retoma la melodía de la primera sección, pero con virtuosísticas ornamentaciones.

(agit. e cresc.)------ *f* *ff* *molto agitato*

38 cio - nes, ni de ser - mo - nes. ¡No se crí - a, no se crí - a, no se crí -

Pno. *mf* *f* *f*

(agit. e cresc. col canto)------

Tpo. I^o (♩ = 100)
tranquillo come prima

112 *p*

41 a! *Tranquillo - - Rall.* (Ob.) U - na ma - ña - - - na,

Pno. *p* *pp* *p* *dolciss.*

Imagen 19 - *Marianita Limeña* de Valdo Sciammarella, p. 102.
(Archivo digital de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina)

Los conjuntos y la orquesta

Por su parte los conjuntos incluyen en su mayoría a los madrigales de las más diversas combinaciones. En cuanto a la orquesta, su tratamiento es muy libre y tiene a menudo la función de dar las bases armónicas (a veces muy complejas) y rítmicas.

Cuenta además con tres intervenciones solísticas. La primera oficia de *Introducción*. Es un trozo breve y dinámico. La segunda es un *Interludio*, trozo desarrollativo de las ideas presentadas en la *Introducción*, a las que se suman ideas melódicas muy amplias. La tercera intervención de la orquesta sola es un nuevo *Interludio*, de carácter brillante, realizado sobre la base de las ideas presentadas en el *Interludio* anterior.

Juicios de la prensa con motivo del estreno en 1957.

De Jorge D'Urbano:

“Marianita Limeña es realmente una ópera, tiene todas las características de una evocación, de una fábula y de una estampa de carácter. Esto es el más feliz resultado de la obra. Musicalmente ha sido concebida sin rehuir ninguno de los compromisos formales del género. Tiene arias, dúos, tercetos, interludios orquestales y todo lo que conviene al género de la comedia lírica tradicional. En consecuencia la voz ha sido tratada para que se despliegue en la expresión dramática y al mismo tiempo ponga de relieve las bellezas de la sonoridad, del timbre y de la lírica de canto. Todo está escrito con soltura, fluidez y buen gusto. Los mejores aciertos hay que buscarlos en las escenas de conjunto y en los concertantes, de los que el madrigal a tres voces femeninas es el más cumplido ejemplo”.

“*La Nación*”:

“La partitura de Sciammarella es de un seguro carácter teatral (...) Sus páginas apoyan, comentan, ambientan y subrayan la acción con propiedad y penetración. El músico ha sabido captar lo esencial del texto y reflejarlo con aguda concisión. Su material temático es espontáneo y de buena calidad plegándose hábilmente a su oposición de elementos, líricos y populares, que el libro le ofrecía. En tal sentido es dado apreciar una facilidad poco común, que la destreza y la jerarquía de los procedimientos contribuyen a valorizar”.

“La Prensa”:

“Desde el punto de vista musical, cabe alabar sin reservas el trabajo de Sciammarella. Digamos ante todo que es una ópera enteramente cantada y donde la voz tiene preeminencia absoluta. El compositor ha sabido adecuar la línea melódica a cada situación escénica, individualizando bien sus aspectos, desde lo grotesco hasta lo poético. Toda la obra mantiene un sostenido tono lírico, un *cantabile* exaltado, que acentúa notablemente las peripecias de la acción. La orquesta a su vez está tratada con finura de timbres y efectos instrumentales. Es posible advertir que los cantantes están como envueltos en esta sonoridad instrumental sin que por ello la voz sufra interferencia alguna”.

“Le Soir” (Bruselas):

“Su música está muy bien escrita para la voz, cuyo tratamiento se acerca incontestablemente al teatro italiano, pero sin ninguna vulgaridad. La parte orquestal está llena de humor y de virtuosismo instrumental, con una brillante escritura. Se trata de un espectáculo que produce verdadero placer”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GALLO, Ugo
1992

“Tradiciones peruanas de Ricardo Palma”. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y todos los países*, Barcelona, Hora S.A., 4ª ed. Vol. 10. Original en italiano: *Dizionario letterario delle opere*, Milán, Bompiani.

SUÁREZ URTUBEY, Pola

2003

“Valdo Sciammarella”, en: *Historia General del Arte en la Argentina*, tomo IX, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, pp. 165-169.

Pola Suárez Urtubey. Profesora de Castellano y Literatura y doctora en Música por la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la UCA. Autora de trabajos de música argentina en obras colectivas, como la *Historia General del Arte en la Arg.* (10 vols. ANBA). Otros títulos: *Antecedentes de la musicología en la Argentina. Documentación y exégesis* (EDUCA, 2007), *Alberto Ginastera, Ginastera en cinco movimientos* (Premio Municipal), *La música en el ideario de Sarmiento, Historia de la música* (2004), *La ópera. 400 años de magia* (2010). Ha colaborado en el Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana, Madrid. En 1991 obtuvo en EE.UU. el primer premio del concurso internacional Robert Stevenson de musicología. Columnista de música del diario *La Nación*. Académica de Bellas Artes y de la Academia Argentina de la Historia. Premio Konex de platino.

Valdo Sciammarella. Nació en Buenos Aires. Egresado del Conservatorio Nacional de Música, realizó estudios de perfeccionamiento en piano con Scaramuzza, De Raco y Caamaño y de composición con Julián Bautista. En 1952 se inició en la composición. Su producción abarca obras vocales, corales, instrumentales, música para teatro, ballet y cine y dos óperas. En 2004 estrenó la *Sinfonía Verrà la morte...* para barítono y orquesta, sobre textos de Pavese, en el Colón, y los *Cantos a María*, para coro *a cappella*. Ejerció la docencia en conservatorios de su ciudad y en la Universidad de La Plata. En 1958 ingresó en el Teatro Colón como subdirector del Coro Estable, y luego director del Coro del Instituto y del Coro de Niños hasta 2010.
